

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTE
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO ARTE**

**Representação do masculino nas artes visuais:
performance, pintura, fotografia**

Tese de doutorado apresentada ao Programa em arte de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais, como requisito parcial para conclusão do curso de Doutorado em Arte, na área de concentração em Arte Contemporânea, na linha de pesquisa Arte e Tecnologia.

SHAHRAM AFRAHI

Brasília, 2012

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTE
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO ARTE**

**Representação do masculino nas artes visuais:
performance, pintura, fotografia**

Banca Examinadora

Professora Dr. ^a MARIA BEATRIZ DE MEDEIROS	VIS/UnB	(Orientadora)
Professor Dr. EMERSON DIONÍSIO GOMES DE OLIVEIRA	VIS/UnB	(Membro)
Professor Dr. GERALDO ORTHOF PEREIRA LIMA	VIS/UnB	(Membro)
Professor Dr. CHRISTUS MENEZES DA NOBREGA	VIS/UnB	(Membro)
Professor Dr. JOSÉ AFONSO MEDEIROS SOUZA	ICA/UFPA	(Membro)
Professor Dr. ^a THÉRÈSE HOFMANN GATTI	VIS/UnB	(Suplente)

SHAHRAM AFRAHI

Brasília, 2012

Este trabalho é dedicado à VALDETINA e ao LUCAS. Sem estes não passaria da primeira página.

Agradecimentos

Agradecer à professora MARIA BEATRIZ DE MEDEIROS por todo apoio que tive nos últimos anos, mereceria um texto maior que esta própria tese. Mais do que orientação, a professora acompanhou cada passo neste curso, compreendeu minhas limitações e acreditou nesta proposta.

Se o professore EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA não tivesse aceitado o meu pedido de apoio em 12/12/2011 certamente não teria condições de apresentar este trabalho; se a professora MARIA DE FATIMA BORGES BURGOS não tivesse aceitado este desafio, em 2008, certamente não teria condições de começar esta caminhada. Agradeço também aos professores GERALDO ORTHOF PEREIRA LIMA, NELSON MARAVALHAS JUNIOR, CHRISTUS DE NÓBREGA e JOSÉ AFONSO MEDEIROS SOUZA que tiveram papéis fundamentais na minha formação neste curso.

Outra difícil tarefa foi escolher os amigos a quem agradeceria neste curto texto e peço desculpas àqueles que não cito. SYLVIO QUEZADO DE MAGALHÃES esteve presente em todos os momentos, desde a minha candidatura até esta defesa; MARIA APARECIDA FERREIRA SILVA entrou na metade do caminho e não abandonou o barco; SELMA DE CARVALHO esteve na briga muitos anos antes de pensar neste doutorado. Enquanto isso, GERMAN BRICEÑO, CÉSAR BURGOS, MANUEL FORERO, FERNANDO BRICEÑO, JOSUÉ DE ARAÚJO, JÂNIO BANGOIM e EVERTON AMANCIO acompanharam esta caminhada durante todas as sextas feiras destes anos; *gracias*. E um agradecimento tardio ao Professor e ao amigo MARCUS SANTOS MOTA: obrigado por me mostrar, há vinte anos atrás, a relevância da carreira acadêmica.

Colegas de doutorado, que coincidentemente tornaram-se colegas do trabalho e aos poucos, se transformaram em amigas: LISA MINARI, VERA PUGLIESE e CECÍLIA MORI que me encorajaram a cada instante bem como LEONARDO RODRIGUES que também se tornou um amigo ao longo destes anos. Espero que estejamos juntos por muito tempo.

Reitero o agradecimento à sociedade brasileira feita na ocasião da minha defesa de dissertação de mestrado em 2000. Este povo, apesar de todas as carências, me deu oportunidade de realizar este curso e espero poder retribuir enquanto a vida permitir.

To be, or not to be, that is the question:
Whether 'tis Nobler in the mind to suffer
The Slings and Arrows of outrageous Fortune,
Or to take Arms against a Sea of troubles,
And by opposing end them.....

William Shakespeare

Resumo

Esta tese estuda representações imagéticas do sexo masculino que não se enquadram no modelo tradicional de homem. Este modelo tradicional se consolida pela figura que domina em sua relação com a mulher, estabelecendo desigualdade entre os gêneros. O masculino investigado aqui recusa representação que assinale para o domínio por meio da exposição do próprio corpo. As linguagens artísticas tornam visível um corpo que tende a transformar-se. Performances, pinturas e fotografias das últimas três décadas do século XX e dos primeiros anos do Século XXI retratam este masculino. São analisados aqui os teóricos que e, principalmente, contribuíram para atravessar barreiras impostas pelo homem tradicional no intuito manter a estrutura que perpetua o domínio.

Palavras chaves: Artes visuais, corpo, gênero, performance.

Abstract

This thesis studies imagistic representations of masculine who do not fit the traditional model of man. This traditional model is consolidated by the figure that dominates the relationship with woman, establishing gender inequality. The masculine investigated here represents refusal to the domain status through the exposing own body. The artistic languages make visible a body which tends to transform. Performances, paintings and photographs of the last three decades of the twentieth century and the early years of Century XXI present this masculine. We analyze theorists which mainly contributed to cross traditional barriers imposed by man in order to maintain the structure which perpetuates the domain.

Tags: Body, gender, performance, visual arts.

Relação de Imagens

1. <i>Present Continuous Past</i> (Dan Graham), 1974	65
2. <i>Dead Boards N° 5</i> (Gilbert & George), 1976	70
3. <i>Smashed</i> (Gilbert & George), 1972	71
4. <i>Red Morning Killing</i> (Gilbert & George), 1977	73
5. <i>Singing Sculpture</i> na Austrália (Gilbert & George), 1973	75
6. <i>Red Sculptures</i> (Gilbert & George), 1975	76
7. <i>Drinking Sculptures</i> (Gilbert & George), 1972	76
8. <i>On Living Sculptures</i> (Gilbert & George), 1984	77
9. <i>On Living Sculptures</i> (Gilbert & George), 1984	78
10. <i>Singing Sculpture</i> (Gilbert & George), 1984	79
11. <i>Singing Sculpture</i> (Gilbert & George), 1984	80
12. <i>Singing Sculpture</i> (Gilbert & George), 1973	81
13. <i>Singing Sculpture</i> (Gilbert & George), 1984	81
14. <i>A Portrait of the Artists as Young Men</i> (Gilbert & George), 1972	82
15. <i>Bend It</i> (Gilbert & George), 2007	82
16. <i>Blood Tears Spunk Piss</i> (Gilbert & George), 1996	84
17. Guillermo Gómez-Peña (<i>In Performance</i>)	87
18. <i>The Couple in the Cage</i> (Guillermo Gómez-Peña & Coco Fusco), 1992	90
19. Vídeo como parte integrante de <i>The Couple in the Cage</i> (1992)	91
20. <i>Macho Man in Two Takes</i> (Guillermo Gómez-Peña), 2004	93
21. <i>Macho Man in Two Takes</i> (Guillermo Gómez-Peña), 2004	93
22. <i>Macho Man in Two Takes</i> (Guillermo Gómez-Peña), 2004	94
23. <i>The Exploratorium</i> (Guillermo Gómez-Peña), data desconhecida	96
24. <i>The Exploratorium</i> (Guillermo Gómez-Peña), data desconhecida	96
25. <i>A muerte: Segundo duelo</i> (Guillermo Gómez-Peña), 2007	97
26. <i>A muerte: Segundo duelo</i> (Guillermo Gómez-Peña), 2007	97
27. <i>A muerte: Segundo duelo</i> (Guillermo Gómez-Peña), 2007	98
28. <i>A muerte: Segundo duelo</i> (Guillermo Gómez-Peña), 2007	98
29. <i>Instant Identity Ritual</i> (Guillermo Gómez-Peña), (2007)	101
30. <i>Instant Identity Ritual</i> (Guillermo Gómez-Peña), (2007)	101

31. <i>Instant Identity Ritual</i> (GuillermoGómez-Peña), (2007)	101
32. Reza Abdoh (<i>In Performance</i>)	104
33. Michel Journiac (<i>In Performance</i>)	104
34. <i>Le raccord</i> (Michel Journiac), 1974	106
35. <i>La cover-girl</i> (Michel Journiac), 1974	106
36. <i>Quotations from a Ruined City</i> (Reza Abdoh), 1994	108
37. <i>Quotations from a Ruined City</i> (Reza Abdoh), 1994	108
38. <i>La vaisselle</i> (Michel Journiac), 1974	110
39. <i>The Tryst</i> (Reza Abdoh), 1993	110
40. <i>Metamorphosis of Narcissus</i> (Salvador Dali), 1937	116
41. <i>Domestic Scene</i> (David Hockney), 1963	102
42. <i>Gay Street</i> (Raphael Perez), data desconhecida	122
43. <i>Christmas Kiss</i> (Rick Chris), data desconhecida	123
44. <i>Relax Man</i> (Raphael Perez), 1998	126
45. <i>Jeremy of the Shore</i> (Felix D'Eon), 2008	129
46. <i>Dawn</i> (Nebojsa Zdravkovic), data desconhecida	131
47. <i>Wedding Hats</i> (Jonathan Ryan), 2005	140
48. Título, autor e data desconhecidos	143
49. <i>Sidewalk</i> , Autor e data desconhecidos	145
50. <i>Taberna</i> (Shahram Afrahi), 2009	xv
51. <i>Taberna</i> (Shahram Afrahi), 2009	xvi
52. <i>Quotidiano</i> (Shahram Afrahi), 2010	xviii
53. <i>Quotidiano</i> (Shahram Afrahi), 2010	xix
54. <i>Quotidiano - Em sala</i> (Shahram Afrahi), 2010	xx
55. <i>Quotidiano - Em sala</i> (Shahram Afrahi) 2010	xx
56. <i>Réquiem</i> (Shahram Afrahi), 2009	xxii
57. <i>Réquiem</i> (Shahram Afrahi), 2009	xxii
58. <i>Réquiem</i> (Shahram Afrahi), 2009	xxiii
59. <i>Réquiem</i> (Shahram Afrahi), 2009	xxiv
60. <i>Réquiem</i> (Shahram Afrahi), 2009	xxv

Sumário

Introdução	01
Capítulo 1: Emergência de uma representação	05
1.1. Abordagem histórica do surgimento e da preservação do machismo	06
1.2. O estabelecimento do sistema binário e o novo caminho do feminino	18
1.3. A decadência de uma imagem secular e a necessidade da sua renúncia	31
1.4. O masculino	44
Capítulo 2: Performance e o masculino	57
2.1. Performance: em busca de uma expressão	58
2.2. A identidade Gilbert & George	68
2.3. Gómez-Peña: subvertendo o masculino	85
2.4. Journiac & Abdoh: um encontro no tempo	104
Capítulo 3: Flagrantes do cotidiano do masculino na pintura e na fotografia	113
3.1. Rendez-vous	114
3.2. Passos curtos de cada indivíduo, longa caminhada do masculino	119
3.3. Ciberespaço: a fronteira final?	133
3.4. Derrubando os muros	139
Considerações Finais	147
Referências	151
Capítulo 0: Processos tangenciais de produções artísticas	xi

Introdução

O presente trabalho tem como tema o masculino¹ e mais especificamente as produções imagéticas que sugerem representações distintas do homem dominador para o masculino. Neste sentido percebo ser homem como uma qualidade simbólica indispensável para a existência daqueles do sexo masculino que buscam a superioridade. Esta superioridade é exercida como meio de inferiorizar outros membros da sociedade. Embora a mulher seja um alvo direto neste processo, existem outras hierarquias de domínio tais como de classe social e de raça. A figura do homem superior criou referências simbólicas que reforçam esta qualidade de superioridade.

Esta percepção, somada à inquietação que me acompanha em virtude da minha admiração pelas conquistas do feminino, reforça a intenção desta pesquisa. Inquieta a forma como o homem trata o caso: parece não acreditar no fim do seu trono de dominador. Percebo que há necessidade de o masculino também tomar iniciativa para corrigir o desequilíbrio e acelerar o processo de reformulação da sua imagem. O masculino deve procurar a sua independência do personagem de dominador do homem.

Esta independência somente pode acontecer fora do sistema binário que mantém o homem como dominador. Este sistema opera por meio da criação de oposições entre dois conceitos diferentes. Em geral, as oposições binárias coexistem dentro de uma relação hierárquica que necessariamente coloca um dos conceitos como superior em relação ao outro. Presença e ausência, bem ou mal e certo ou errado são alguns destes conceitos que ao se tornarem adjetivos de indivíduos transferem o binarismo para relações sociais.

As relações de domínio na sociedade, tais como entre classes sociais e raça, são algumas formas de associar o bem e o mal aos indivíduos, transformando diferenças em oposições. A oposição binária entre os gêneros se forma a partir do momento que o homem, ao se declarar presença (falo), assume a condição de dominador diante da mulher que obrigatoriamente assume a posição ausência (orifício).

Ao estabelecer a relação de domínio, o homem cria também uma estrutura social que

¹ Nesse trabalho, utilizo o termo “homem” quando me refiro à representação que assume o papel de dominador, ao passo que emprego o vocábulo “masculino” para a representação isenta deste papel. Embora popularmente utilize-se o termo “macho” como sinônimo para o homem dominador, optei em evitar este termo em função da sua origem, referência a uma condição biológica. Macho representa “qualquer animal que pertence ao sexo masculino”. Neste sentido, compreendo que o papel do homem extrapola estas particularidades: homem neste trabalho representa uma construção social que amplia o seu domínio a todos os âmbitos da sociedade, por meio de manipulações que começam por meio de outra construção social que é tornar a mulher sua subordinada primária.

contribui para a manutenção desta relação: heterossexualidade compulsória. O discurso que busca impor o heterossexual como “natural²” e norma significa a preservação das posições extremas de sujeito para o homem e objeto para a mulher. O homem marginaliza qualquer outra manifestação de sexualidade e mantém a heterossexualidade na condição do certo e, por conseguinte, o heterossexual sendo o bem. Esta face do sistema binário atribui ao sujeito o direito de tocar e ao objeto a obrigação de ser tocado. O homem protege a sua representação de dominador se tornando intocável.

O presente trabalho propõe filtrar obras contemporâneas, buscando aquelas que possam romper essa barreira racionalista e que também sugiram representações de erotismos, principalmente fora do contexto heterossexual monogâmico. Sobretudo, busca produções que não se preocupem em enquadrar-se nas molduras artísticas com sufixo “ismo”. De fato, tal sufixo é o carimbo registrado dos modelos que o racionalismo impôs à sociedade do fim do século XIX e do início do século XX.

Um território que especulo para identificar este masculino é da orientação sexual: a perda das forças da representação do dominador obriga o homem a conviver, não somente com o feminino, em patamar de igualdade, mas também com a homossexualidade masculina. Aquele que era um objeto marginalizado por piadas e humilhações, hoje é um sujeito social que frequenta os mesmos ambientes que pertencia apenas ao homem. O sujeito homossexual é uma realidade visível na atual sociedade metropolitana.

Nesse trabalho, o questionamento sobre a repressão à sexualidade não procederá de forma dual, ou seja, não se trata de discutir a heterossexualidade versus homossexualidade. Trata-se de estudar os indivíduos como seres sexuados que podem praticar a própria sexualidade de acordo com os seus desejos, em que cada indivíduo desenvolve o desejo segundo aquilo que observa e que lhe agrada.

A hipótese que me guia na elaboração desta tese é a emergência de um masculino que procura libertar-se da representação do dominador. Este masculino não teme expor o próprio

² Termos como natural e normal tendem a adjetivar a heterossexualidade como algo original, único e correto; evito, portanto, a utilização dos referidos termos neste trabalho. Recorro ainda a trecho de Herbert Read em *'The Philosophy of Modern Art'* onde, de forma sutil, questiona não somente o adjetivo natural, mas principalmente a natureza na condição de um substantivo: “*Obviously nature is a very flexible term – so flexible that Oscar Wilde found it possible to suggest that nature is creation of art*” [Read, 1951, p. 76] (Obviamente a natureza é um termo bastante flexível – tão flexível que Oscar Wilde percebeu a possibilidade de sugerir que a natureza é criação da arte). Nesta forma de pensar, Read amplia o alcance da ação do artista em relação ao natural que deriva daquilo que é condicionado a ser natureza: “*... the artist is not a slave to nature, or to the science of nature. His mind is emancipated – free to express, not himself (for that would be a kind of slavery) but a new vision, a new order of reality...*” [Read, 1951, p. 76] (... o artista não é escravo da natureza, nem da ciência da natureza. A sua mente é emancipada – livre para expressar, não a ele mesmo - que seria uma forma de escravatura - mas de uma nova versão, uma nova ordem da realidade...).

corpo, nem se incomoda em ser desejado. Este masculino permite que seu corpo seja tocado, de forma simbólica ou factual. O toque simbólico permite que sua representação se sujeite às mudanças infinitamente; o toque factual proporciona a possibilidade de coexistir com outro em patamares iguais. Não ser o único detentor do toque é um passo para exonerar-se da representação do dominador.

As produções artísticas do último quarto do século XX atendem a estas mudanças conceituais e passam a tratar o tema masculino, ora de forma implícita, ora diretamente. As linguagens visuais se tornam ferramenta de exposição do corpo masculino, especulando um erotismo inerente que foi ocultado pelo homem dominador. As artes visuais avançam deste ponto ao buscarem representações isentas dos modelos que padronizam a imagem do homem.

No capítulo 1 busco abordar as origens históricas do machismo e as desigualdades que geram e perduram até hoje, usando, principalmente, Michel Foucault e Sigmund Freud como referências. Faço uma passagem pelas conquistas do feminismo. Embora entenda que o masculino deva se posicionar por meio de teorias próprias, não posso desconsiderar o fato de que as teorias feministas estão adiante dos estudos do masculino são essências para este debate. Apresento o pensamento de Judith Butler e Peter Stearn, para sustentar a argumentação deste item. Procuo propostas de um masculino que possa assumir a própria sexualidade fora do contexto social que o papel de dominador lhe impõe. Utilizo Manoel Castelles, Peter Lehman e Denilson Lopes, para apresentar algumas qualificações do masculino que vive esta transformação.

Nos capítulos seguintes apresento análise de obras que representam faces do masculino que proponho. O capítulo 2 é dedicado à performance, linguagem que emergiu nos anos de 1960 e 1970, coincidindo com o surgimento dos movimentos feministas aos quais me referi. Os artistas que analiso neste capítulo são Gilbert & George, Guillermo Gómez-Peña, Michel Journiac e Reza Abdoh. Procuo encontrar nestas nas obras destes autores referências às molduras que buscam enquadrar o masculino, impedindo-o de assumir identidade(s)³ diferente(s) do homem dominador. Apresento ainda algumas identidades propostas por estes artistas como alternativas daquilo que recusam. Estudo Gary Watson e RoseLee Goldberg, dentre outros autores, com o intuito de abranger as significações que a performance pode dar

³ Com identidade refiro-me à definição dada por Stuart Hall em 'A identidade cultural na pós-modernidade': "Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe algo imaginário ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre em processo, sempre sendo formada" [Hall, 2000, p. 38]. Portanto, em alguns trechos deste trabalho, utilizo o recurso (s) para caracterizar a possibilidade de haver múltiplas identidades para o masculino. No caso do homem tradicional, utilizo o termo sempre em singular por entender que a sua identidade é algo fixo e imutável.

à representação do masculino.

A performance traz o masculino para o ambiente cotidiano, onde as representações tradicionais, inclusive do homem dominador, estão presentes e são fortes. As objeções acontecem dentro de contexto próximo ao do nosso cotidiano; as ironias estão em contato físico com o observador. No entanto, os primeiros passos haviam sido dados por outras linguagens, das quais cito duas. O capítulo 3 será dedicado à análise de pinturas e fotografias que tratam os temas de corpo masculino e homoafetividade. Estas duas linguagens potencializam a ruptura com representações que preservam a heteronormatividade e condicionam o homem tradicional como o dominador e, por conseguinte, em algo intocável.

A pintura permite a expressão de um masculino com as fantasias e desejos do artista que não necessariamente atendem às normas da heterossexualidade compulsória. As barreiras que delimitam a exposição do corpo masculino se tornam flexíveis diante dos recursos que a esta linguagem oferece. A poética inerente a esta linguagem permite ao masculino romper com as imposições do homem dominador e assumir representações que o contrariam. A fotografia retrata esta poética com cenas do cotidiano, sejam estas composicionais ou partes integrantes da vida, exibindo o masculino fora dos padrões do homem tradicional.

Nos capítulos 2 e 3 apresento textos que permitem a ampliação da análise de obras que procuram identificar qualificações do masculino que proponho. Por exemplo, utilizo Bernard Stiegler para convencer o masculino para olhar e expor o próprio corpo. Compreendo ainda o item que estuda fotografia como uma rede que conecta acontecimentos cotidianos, um ao outro. Pierre Lévy é um autor que explica características da rede de alcance mundial (*world wide web*)⁴; considero este ambiente de extrema eficácia para a caminhada do masculino em infinitas direções que significaria a sua multiplicação.

A minha inquietação se destina ao masculino que utiliza a sua sexualidade na própria representação. Não se fixa em nenhum extremo e não considera nenhuma mudança definitiva. Sobretudo transforma a qualidade de ser tocável em dispositivo que lhe permite a multiplicidade que o sujeito unificado desconhece.

⁴ Compreendo a importância da rede tal qual a relevância da descoberta da perspectiva pelos artistas renascentistas. Uma analogia entre as duas conquistas permite afirmar que, enquanto a perspectiva libertou o ser humano do plano bidimensional, a rede ampliou o seu alcance além do espaço tridimensional. Steven Johnson em 'Cultura da interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar' vê vínculo direto entre as duas conquistas separadas por cinco séculos: "A interação entre formas passadas e futuras impele o processo criativo mais do que bloqueio. Os designers da interface têm muito que aprender da invenção da perspectiva no Renascimento, ou dos prédios de Frank Gehry, e os críticos de interface têm muito que aprender das escolas interpretativas que se desenvolveram em torno desses modelos mais antigos" [Johnson, 2001, p. 35].

Capítulo 1

Emergência de uma representação

Neste capítulo procuro apresentar algumas características do homem na condição de sujeito dominador e verificar certos efeitos do exercício do seu domínio. Procuro ainda detectar momentos históricos onde a condição de dominador do homem foi questionada, a começar pelo movimento feminista⁵. Posteriormente, busco manifestações que retratam as indagações do masculino referente à própria representação. Em ambos os contextos, estudo o desempenho do corpo e a sua representação imagética na instituição da relação de domínio. Isto é, como um corpo (in)visível contribui para tornar um dos extremos da relação de domínio em sujeito ou objeto.

Marko Monteiro, em ‘Tenham piedade dos homens: masculinidades em mudança’ [2000], aponta para a emergência da reflexão do masculino sobre a condição do dominador que o homem tradicional lhe impõe:

O mote para essa minha releitura será o processo de respostas masculinas ao feminismo, que inclui um auto-conhecimento do homem. Na verdade, toda a crítica à masculinidade tradicional só faz tornar a masculinidade *objeto* do discurso, ou seja torna objeto aquilo que sempre foi *sujeito*. Aqui a questão do *outro* é essencial: se o homem sempre foi o sujeito universal e genérico, como vou propor, o surgimento do outro como crítica (*gays* e feministas, nesse caso) afeta o arranjo tradicional das categorias e força uma mudança, a chamada crise da masculinidade. [Monteiro, 2000, p.66]

O questionamento da superioridade do homem por parte de um masculino que recusa a desigualdade afeta diretamente a sociedade que se estrutura em torno desta representação convencional. Este masculino que situa num contexto que coexiste com o feminino sem os patamares hierárquicos rigorosos que existe no modelo tradicional de relação entre o homem e a mulher. A coexistência dos diversos não apaga de forma definitiva a relação de domínio, no entanto proporciona horizontes para uma caminhada já visível [Monteiro, 2000]. A representação do homem tradicional é ofuscada, aos poucos, em decorrer de surgimento de inúmeras identidades que não assumem o papel do dominado, tais como gays e feministas assinalados por Monteiro.

⁵ Ao citar o movimento feminista, refiro-me mais especificamente à segunda onda do feminismo que se iniciou na década 60 do Século XX e perdurou até a década 90. A principal característica desta onda consiste em problematizar toda a estrutura que mantinha a desigualdade entre os gêneros e não se resumir apenas à busca de direitos. A fundamentação teórica desta onde permitiu questionar as construções sociopolíticas que se sustentavam em torno do domínio [Rampton, 2008].

1.1. Abordagem histórica do surgimento e da preservação do machismo

O papel de dominador que o homem exerce na sociedade se manifesta de diversas formas, que vão além da simples distinção biológica entre os sexos. Embora as diferenças biológicas sejam, aparentemente, as origens da formação de gêneros masculino e feminino, a, estas diferenças orgânicas marcam a emergência de distinções sociais entre os referidos gêneros. Simone de Beauvoir [1987, p. 13] comenta a transformação da mulher em figura subjugada com a seguinte frase: “a gente não nasce mulher, se torna”.

Adoto esta frase como uma referência dos avanços, ainda que possamos considerá-los parciais ou relativos, em direção à emancipação da mulher. Em paralelo e em consequência destas mudanças, a representação tradicional do homem torna-se obsoleta, e para anular os efeitos das desigualdades culturalmente herdadas, o masculino deve assumir outra representação, que não seja a do dominador. Para que esse masculino possa emergir, o caminho seria a renúncia ao trono de superioridade atribuído ao dominador. Neste sentido, teríamos a abolição ou transformação das representações imagéticas que reforçam a relação de domínio e geram a ordem hierárquica em que o homem predomina sobre a mulher.

Considerando a necessidade de o masculino assumir uma nova representação, que não seja a de soberano, é necessário antes conhecer os discursos que transformaram o homem em dominador. Começo esta análise pelas manipulações das práticas sexuais dos indivíduos como um mecanismo para manutenção das representações da relação entre dominador e dominado. Em sentido geral, restrições e obrigações impostas aos indivíduos referentes à sua prática sexual ocorrem dentro do sistema de regras impostas por um jogo de força moral. Estas regras atacam em frentes variadas, tais como a religião cristã e outros monoteísmos⁶, a lei, o tabu, a educação, a filosofia e a ciência (medicina).

A moral monoteísta, nada desprezível na história latino-americana, exerce a sua força sustentando uma barreira rígida entre aquilo que declara legítimo e ilegítimo. Não há possibilidades intermediárias nem permissão para escolhas, ou seja, se houver recusa das determinações, haverá castigo. O sacerdócio cristão, por exemplo, utiliza o seu discurso proferido do altar para controlar o indivíduo nos seus momentos mais íntimos. A partir daí, pretende estender suas amarras às demais esferas das relações sociais. Observa-se então a importância da sexualidade na socialização: o sacerdócio coloca-se como um agente

⁶ Minha análise se baseia na minha experiência pessoal em contextos ibero-americanos e considera a cultura ocidental e as obras artísticas produzidas nesta região.

fiscalizador entre dois indivíduos (membros da família), eliminando, assim, a possibilidade de haver uma relação independente.

Michel Foucault, em 'História da Sexualidade: o uso dos prazeres – volume II', comenta algumas regras do cristianismo:

É sem dúvida um traço comum a muitas sociedades que as regras de conduta sexual variem segundo a idade, o sexo, a condição dos indivíduos, e que obrigações e interdições não sejam impostas a todos da mesma maneira. Mas, para se ater ao caso da moral cristã, essa especificação se faz no quadro de um sistema global que define, de acordo com princípios gerais, o valor do ato sexual, e indica sob que condições ele poderá ou não ser legítimo, sendo a pessoa casada ou não, ligada ou não por votos, etc.; trata-se aí de uma universalidade modulada. [Foucault, 1984, p. 57]

Aparentemente, a universalidade modulada é uma composição paradoxal. Enquanto o primeiro termo representa abertura e liberdade, o segundo determina limites e fronteiras. No entanto, entendo no comentário de Foucault a indicação de uma universalidade balizada, pois embora a Igreja pregue abertura no seu discurso, nas suas ações impõe rigorosas regras para diversas categorias sociais. Tratando da sexualidade, o primeiro ataque à universalidade ocorre com a forma de concepção que é atribuída a Jesus Cristo: a concepção divina (Espírito Santo), e não por meio de ato sexual, significa a eliminação da impureza que a prática sexual produziria [Stevens, 2008]. Cria-se uma diferença entre ação pura ou impura, reiterando a culpa que pesa sobre a prática sexual dos indivíduos.

Contra as limitações acusatórias, o sexo isento da culpa comparece na vida dos indivíduos como um momento de realização. Esta sexualidade pertencente ao cotidiano se desliga da condição moduladora, permitindo a adesão a possibilidades que a repressão desconsidera ou recrimina. A homossexualidade é uma destas possibilidades.

Os casos de repressão à sexualidade e apologias ao domínio do homem são inúmeros, tanto no Velho⁷ quanto no Novo Testamento da Bíblia Cristã. Para dar exemplos, começo por um trecho que poderia ser considerado como um dos primeiros manifestos do machismo: “não cobiçarás a mulher do teu próximo” [Êxodo 20:1-1]. Como o mesmo código proíbe desejar os bens e os servos do próximo, a mulher passa a ser vista como algo que pertence ao homem. No entanto, a força imperativa do mandamento vai além deste fato: por um lado, não

⁷ Opto pelo Velho Testamento devido à sua força na sociedade ocidental, pois seu texto corresponde à totalidade da Bíblia hebraica e à primeira parte da versão cristã. As citações bíblicas ao longo desta tese têm o intuito de recordar alguns aspectos da referida força. Mas isto não significa que fenômenos similares não ocorram em outras religiões ou códigos morais.

reconhece que a mulher possa ter desejo e, por outro, permite ao homem que deseje apenas a (sua) mulher. Assim, além de criar diferenças entre homem e mulher, instala-se o controle do desejo. Neste sentido, o homem é obrigado a seguir a lei moral, que o impele a fazer o bem e a evitar o mal. E esta lei ressoa em sua consciência por meio da educação religiosa e do discurso da Igreja.

O balizamento da universalidade não se resume a isto. As molduras tornam-se mais rígidas na medida em que a Igreja passa a reprimir o sexo. Se, por um lado, a força dominadora controla a ação dos indivíduos no plano das práticas sexuais, por outro, a restrição imposta ao desejo se prolonga como rédea para o pensamento. Outro fator que deve ser observado é o tratamento distinto concedido ao homem e à mulher, que entendemos como discriminatório. O cristianismo usa o ataque à sexualidade como o primeiro passo para pregar a desigualdade e o domínio, justificados com base na punição à desobediência exercida na intimidade dos indivíduos. Desta esfera privada derivam os freios para os questionamentos acerca da estrutura social que resulta da permanência da relação de domínio.

No entanto, devemos recordar que a Igreja cristã não é a primeira instituição repressora. Séculos antes havia outra norma reguladora, o tabu. Na sociedade ocidental, o tabu caminha paralelamente à repressão da Igreja. Enquanto a Igreja utiliza um discurso que vem de cima para baixo para manter a ordem, o controle exercido por meio do tabu opera de forma interiorizada, ou seja, de modo inconsciente para os indivíduos. A proibição imposta e um eventual castigo, no caso da quebra do tabu, reside em suas próprias identidades. As diretrizes ditadas pelo tabu, embora não sejam necessariamente as mesmas da Igreja, servem para manter o controle social.

Entre os diversos tabus está o da superioridade do homem em relação à mulher, que se preserva ainda por meio das condutas sociais. Segundo Sigmund Freud [1919], embora os indivíduos da sociedade ocidental já tenham iniciado o processo de eliminação de tabus da sua inconsciência, a consciência coletiva não os elimina com a mesma velocidade. Ao contrário, ela recusa a transformação, buscando meios de retornar aos modelos tradicionais que amparam a representação dominadora do homem.

Freud apresenta uma analogia entre as comunidades tribais e a sociedade ocidental que exemplifica um dos tabus mais fortes sobre as relações sexuais:

Although laws of avoidance no longer exist in the society of the white races of Europe and America, much quarreling and displeasure would often be avoided if they did exist and did not have to be reestablished by individuals.

*Many European will see an act of high wisdom in the laws of avoidance which savage races have established to preclude any understanding between two persons who have become so closely related.*⁸ [Freud, 1919, p. 23]

O tabu do incesto surge como uma proibição, determinando o grupo de pessoas com quem não se deve relacionar, isto é, parentes próximos, de primeiro grau e do sexo oposto. Este tabu apresenta, igualmente, um aspecto de obrigatoriedade: delimita o grupo com quem é permitido se relacionar, isto é, um homem somente pode relacionar-se com uma mulher distante. O tabu do incesto sequer considera relacionamentos fora do modelo heterossexual. O descontentamento da sociedade ocidental com a quebra desses tabus explica-se pelo surgimento de formas alternativas de relacionamento entre os indivíduos. Esses relacionamentos, sejam aqueles que acontecem fora do matrimônio, sejam as relações homossexuais, alteram a ordem que prevaleceu durante séculos.

Considero que esta aparente desordem seja a instalação de uma nova ordem em que as proibições e as obrigações perdem as suas forças. O modelo que emerge recusa absolutismos tais como heterossexualidade e prática sexual dentro do matrimônio e os insere dentre outras possibilidades. Aquilo que era norma, aos poucos se transforma em forma de viver que deve aprender a aceitar outras formas de viver. As barreiras que determinavam o certo e o errado em lados opostos caem e as diversidades iniciam a convivência.

Em conjunto, são visíveis nos costumes e nas leis da sociedade ocidental o poder da religião, que condena determinada “ilegitimidade”, e o tabu, que expressa uma crença categórica. Emprego aqui a expressão crença categórica para me referir às normas que carecem de explicação científica sobre fenômenos naturais. Tais crenças, sobretudo, ultrapassam o âmbito da natureza e invadem a esfera social. Por conseguinte, estabelecem relação entre o indivíduo e uma força que assume a condição de superioridade e de domínio. Os deveres do indivíduo passam a atender às exigências derivadas desta relação. O grupo, por sua vez, assume a responsabilidade de fiscalizar eventuais agressões a esses tabus e de corrigir as ofensas por meio de castigos, que visam evitar um castigo para a sociedade como um todo.

An individual who has violated a taboo becomes himself taboo because he has the dangerous property of tempting others to follow his example. Arouses envy; why should he be allowed to do what is prohibited to others?

⁸ Embora as leis para evitar não mais existam na sociedade composta pelas raças brancas da Europa e América, diversas discussões e descontentamentos teriam sido evitados caso tais leis continuassem a existir. Muitos europeus enxergariam como um ato altamente sábio evitar aquilo que as raças selvagens impedem de ocorrer entre duas pessoas ligadas de forma tão próxima. (Tradução livre do autor)

*He is therefore really contagious, in so far as every example incites to imitation, and therefore he himself must be avoided.*⁹ [Freud, 1919, p. 41]

Nesta citação de Freud, observa-se um receio ante o surgimento do novo, que seria maior do que o desejo de preservação do antigo. O emergente incomoda, uma vez que não garante adaptação para aqueles que se encontram acomodados com o estabelecido. Quanto ao advento de um masculino não-dominador, o incômodo atingiria ambos os lados da relação de domínio. O dominador perde o controle da sociedade, enquanto o dominado vê-se obrigado a assumir novas responsabilidades. O rompimento com a representação tradicional do homem seria algo temeroso para a estrutura social formada em torno desta representação. O contágio pelo desvio provoca o medo de expansão ao outro, mas principalmente provoca o temor de contagiar-se e desejar algo diferente.

O controle que se instalava, por um lado, pelas determinações absolutas da divindade e, por outro, pelos inquestionáveis tabus, precisou buscar novas bases de sustentação na sociedade moderna. Pois as indagações da sociedade atingiram o autoritarismo da Igreja, bem como menosprezaram as diretrizes instituídas pelos tabus. Diante destas indagações, a linguagem do poder dominador foi atrás de um novo vocabulário.

A partir do século XVIII, a prática sexual é reconhecida como um meio de busca de prazer que proporcionava liberação. As forças dominadoras utilizaram o silêncio sobre o tema da sexualidade com o intuito de eliminar a busca de liberdade que emergia [Foucault, 1978]. Nesse sentido, o mecanismo de domínio encontrou no silêncio a alternativa contra a perda das forças reguladoras. O homem, embora tenha sido atingido por esta estratégia, soube negociar a ausência do diálogo sobre a sexualidade em prol da preservação da própria representação. O silêncio proporcionou a carência de indagações sobre a condição de dominador do homem, que por sua vez garantiu a manutenção da instituição de domínio.

Uma das conquistas desta resistência calada do poder foi associar a prática da sexualidade àquela que acontecia dentro do casamento e com a finalidade de procriação. A mais conhecida exceção, o prostíbulo, que, a exemplo do lar, tem seus códigos e suas limitações. Todos os demais âmbitos do cotidiano permaneceram regiões proibidas do desejo sexual e da sua prática. A referida mudança significou a transformação gradual do poder repressor para poder indutor. Se, até o referido período, o dominador impunha suas

⁹ Um indivíduo que tenha violado um tabu transforma-se ele próprio em um tabu porque ele detém a perigosa capacidade de incitar outros a seguirem o seu exemplo. Ele desperta inveja; por que lhe deve ser permitido fazer o que é proibido aos outros? Ele é, portanto, realmente contagioso, tanto que cada exemplo seu estimula a imitação, e assim ele mesmo deverá ser evitado. (Tradução livre do autor)

determinações mediante a força da espada, a partir daquele momento o domínio passou a ser imposto pelo controle da prática sexual no cotidiano.

Este controle cotidiano, por meio do silêncio, colaborou com a preservação do domínio do homem. No casamento, embora a prática da sexualidade fosse permitida, estaria restrita à reprodução, que visava principalmente à perpetuação da posse dos bens por meio dos herdeiros. Inclusive, a diferença entre os filhos legítimos e ilegítimos impedia a evasão dos bens para fora do ciclo estabelecido pelo modelo. Neste processo, os filhos homens sempre assumiam a preservação dos bens. Ao contrário, a referida prática no âmbito erótico não apresentava limites, a não ser o não reconhecimento dos eventuais filhos, frutos dessa prática.

O casamento, como uma forma de união de bens, manteve normas rigorosas para proteger a herança. Tal proteção, que na verdade visava proteger os bens, era exercida pelo Estado dentro do ambiente mais íntimo da sociedade: o lar familiar. “Um conjunto de medidas legislativas marca progressivamente o domínio da autoridade pública sobre a instituição matrimonial. A famosa lei de *adulterii* é uma das manifestações desse fenômeno” [Foucault, 1985, p. 80]. Ou seja, as punições continuavam sendo aplicadas às mulheres casadas que mantinham relações com outro homem e aos homens que mantinham relações com a mulher casada. Prevalencia, desta forma, a posse do homem sobre a mulher dentro da esfera do casamento. No entanto, o agente que garantia a posse não era a própria família (entidade familiar tradicional). O Estado, com seu poder de punição, penetrava a esfera familiar, passando a controlar este núcleo social. O interesse do Estado neste caso ultrapassava o controle da prática sexual dentro do casamento, considerando que o casamento estruturava-se em torno de bens. O rigor do controle aumentava nos casos em que a família pertencesse às classes mais privilegiadas. As classes inferiores inspiravam um grau menor de preocupação, embora não fossem totalmente isentas de controle.

Permanecendo no tema da posse, temos ainda outras duas características do casamento, quais sejam, a exclusividade e a eternidade¹⁰ do laço. Práticas como utilizar o sobrenome do esposo e a punição dos adúlteros são formas de consolidar a exclusividade e a eternidade da relação. Novamente reduz-se ao máximo a possibilidade da evasão dos bens. Nas práticas fora do casamento, a duração da relação assim como a quantidade dos parceiros é variável em relação ao prazer proporcionado aos praticantes. As regras são estabelecidas pelos

¹⁰ Embora, diferentemente do catolicismo, o divórcio seja permitido em algumas religiões como, por exemplo, a muçulmana, em todas, ele é considerado uma atitude repugnante.

praticantes, e não impostas por um mecanismo social, como ocorre no casamento.

Outra diferença é a distinção existente na possibilidade da verbalização das práticas sexuais dentro e fora do matrimônio. Mais uma vez, e de forma contraditória, não se comenta o ato sexual praticado na alcova dos cônjuges (mãe e pai), a fim de preservar a pureza atribuída a este espaço. Ao contrário, o ato sexual é exposto e divulgado quando se trata de algo erótico, exceto em casa onde não se fala das “impurezas”.

Embora possa ser constatado até mesmo em circunstâncias atuais, o silêncio que se instalou a partir do século XVIII não persistiu como absoluto. Pois a sociedade ocidental ainda presenciou a saída do sexo da particularidade silenciosa de cada um e a sua penetração na malha social. Na obra “História da Sexualidade: a vontade de saber – volume I”, Foucault se refere à quebra do silêncio e como este processo afeta a sociedade, da forma transcrita a seguir:

A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede de superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder. [Foucault, 1978, p. 100]

O homem mantém a sua representação protegida não somente durante a lei de silêncio (séculos XVIII e XIX), mas também de acordo com os discursos racionais que emergiram com a quebra do silêncio a partir do início do século XX. Nos discursos autoritários desse período, fossem da Igreja, da psiquiatria ou legalidade civil, o homem permaneceu como o detentor da verdade. As confissões na Igreja, os tratamentos médicos e as penalidades legais são modos de frear aqueles que atravessam as fronteiras do proibido em busca do prazer. No entanto, a figura padronizada do homem teria este direito nas casas de prostituição. Tratando do sexo matrimonial, o prazer fazia parte das regiões proibidas, porém reconhecia-se a sua relevância, exclusivamente, para os homens.

O controle da sociedade por meio do controle do sexo utilizava um aliado forte, que era o discurso da verdade, isto é, as normas das representações sexuais eram inquestionáveis e absolutas. Assim, o silêncio que ignorava a existência do sexo deu lugar a um discurso imperativo. Foucault aborda essa questão quando diz que “o que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas, sim, o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como segredo” [Foucault, 1978, p. 36].

O referido discurso imperativo era pregado em diversos setores da sociedade do final do século XIX e início do século XX. Enquanto, por meio da confissão, o sacerdócio regulava o sexo dentro do casamento (com intuito de eliminar ou ao menos silenciar a manifestação do prazer neste âmbito), a medicina encontrava explicações racionais para qualquer desvio do modelo determinado. A lei, por sua vez, punia os desvios que os médicos e padres não eram capazes de curar¹¹. O exagero na discussão sobre o sexo devia-se à tentativa de exercer o poder para controlar a sociedade, pois não exercia mais tal poder o silêncio típico de regimes como o vitoriano¹². No entanto, o discurso, independentemente de sua esfera, religiosa, médica ou legal, trazia uma novidade para a sociedade: o conhecimento. Sair da obscuridade, mesmo amarrada pelas correntes que regulavam o desejo e a prática sexual, representava um passo rumo ao reconhecimento da própria sexualidade.

Já a conscientização coletiva adquirida nos três setores sociais citados anteriormente revelou-se como um contragolpe para as principais bases de sustentação de modelos repressores. Essa reversão ocorreu de diversos modos, das quais descrevemos alguns: o controle exercido pela Igreja no ato da confissão, que visava eliminar o prazer na prática da sexualidade dentro do casamento, deixava óbvio um fato: a existência e a relevância do prazer. Enquanto o mutismo vitoriano ocultava tal existência, o discurso proibitivo religioso demonstrou a presença do prazer, inclusive no lar. As punições impostas aos marginais pelo sistema jurídico mostraram-se obsoletas, levantando a necessidade de revisão das leis. O julgamento de Oscar Wilde, escritor irlandês do início do final do século XIX, representa um momento fundamental. Ao fazer apologia à homossexualidade diante da Corte, ele defendeu-se com a frase “*The Love that dare not speak its name*”¹³ ... As leis que regiam o desejo e a prática sexual estavam sendo questionadas; sobretudo, do ponto de vista deste trabalho, deu-se no âmbito médico-psiquiátrico a principal conquista derivada da quebra da lei do silêncio. A ciência da saúde, ao tentar explicar os desvios ao modelo heterossexual monogâmico e apenas reprodutivo, transformou as “aberrações” em sujeitos.

O exame médico, a investigação psiquiátrica, o relatório pedagógico e os

¹¹ Em ‘Amizade e modos de vida gay: por uma vida não fascista’, Antonio Cristian Saraiva Paiva aponta para uma fase posterior, fruto da ruptura com os sistemas de controle apontado por Foucault: “Após haver analisado e desconstruído os arquivos sobre a homossexualidade entendida como categoria moral, médica, psicológica, Foucault encontra a propósito da questão homossexual a possibilidade de reinvenção de uma moderna estilística da existência, falando assim de um estilo de vida gay: trata-se de criar uma nova vida cultural, uma nova forma de existência, com base na sexualidade” [Paiva, 2008, p. 58].

¹² Período que abrange o reinado da Rainha Vitória da Inglaterra (1837-1901).

¹³ O amor que não ousa dizer o nome... (Tradução livre do autor)

controles familiares podem, muito bem, ter como objetivo global e aparente dizer não a todas as sexualidades errantes improdutivas, mas, na realidade, funcionam como mecanismos de dupla incitação: prazer e poder. Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela; e, por outro lado, o prazer que se abrasa por ter de escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo. [Foucault, 1984, p. 45]

A sociedade moderna ocidental já não conta com a força dos tabus primitivos nem com o rigor das leis divinas. Portanto, a transformação do meio de controle para as regras sociais, mediante explicações científicas, elimina de forma gradual a necessidade de atender aos dogmas. O controle permanece no cotidiano com formato totalmente divergente, mas com sentido semelhante. Freud [1919] aponta que a insistência em manter a estrutura deve-se às raízes fortes que tais tabus e leis deixaram. O homem busca formas alternativas para preservar aquilo que supostamente foi dito pelo divino. As punições que eram aplicadas para manter a ordem social buscam atender às mesmas exigências dos tabus e das leis religiosas.

Reprimir o desejo é a arma da repressão para atacar a prática sexual. O poder repressor, ao reconhecer a importância do desejo, busca controlá-lo como uma forma de controlar os indivíduos, isto é, determinam-se diretrizes nas quais se limita o domínio do desejo. Controlar o desejo foi e continua sendo a forma mais eficiente de controlar a prática sexual. Com a perda da força da Igreja e do Estado na sociedade ocidental, o controle do desejo surge como uma forma de manter o domínio. Isto significa que o domínio muda de agente, porém se mantém vivo. Códigos éticos e morais impostos aos indivíduos são o meio que o domínio encontrou para delimitar as possibilidades da escolha do objeto sexual. Estes códigos são transmitidos por vários caminhos – de geração em geração, pela mídia e pelos discursos científicos, entre outros.

Um texto da ciência que contribui para reprimir as atividades sexuais é apresentado na ‘História da Sexualidade: o cuidado de si - volume III’:

Assim como o corpo não deve se deixar levar sem o correlativo de um desejo na alma, esta não deve ir além daquilo que exige o corpo e do que ditam suas necessidades. Mas, no primeiro caso, trata-se de uma doença que os remédios poderão talvez corrigir; no segundo, é, sobretudo, um regime moral que convém aplicar a si mesmo (...) Proposição paradoxal se pensarmos no tema tão tradicional no qual a alma não se deve deixar levar pelas solicitações do corpo. [Foucault, 1985, p. 138]

A posição paradoxal apontada por Foucault é mais uma divisão entre o sujeito e o objeto que reforça o domínio. A alma assume a condição de superioridade e manipula os

desejos do corpo. As normas repressivas se transformam em “desejos puros” da alma e toda conduta que infrinja tais normas é “desejo impuro da alma”. Instala-se uma relação desigual que permite o controle dos indivíduos por meio do direcionamento das ações dos seus corpos.

A divisão conceitual do desejo em duas partes (do corpo e da alma) dobra as possibilidades de manipular este elemento. Alma é um conceito geralmente associado ao “princípio imaterial da vida, do pensamento e da ação”, pois considero que esse conceito representa o pensamento exposto por Foucault. A alma, nessa condição, deveria comportar-se de acordo com as leis, porque, caso contrário, sofreria punições pela eternidade. A imortalidade, mais do que um prêmio, surge como um possível castigo, quando necessário. O ato de controle adquire uma força maior se comparado ao controle exercido no cotidiano. O Estado e a Igreja mantêm o domínio sobre os indivíduos regulando os atos dos seus corpos.

A duplicidade do controle, embora represente o aumento quantitativo da repressão, provoca a redução da força repressora inicial e única. Entendo que o desejo possua um papel fundamental nesta redução, pois ele se expressa naquilo que alguém faz para si mesmo. O corpo, por sua vez, emerge com uma autonomia que permite questionar as normas repressoras. Ao perceber esta autonomia do próprio corpo, o indivíduo deixa de percebê-lo como objeto. Tampouco se mantém preso às normas que buscam transformá-lo em objeto.

A manipulação do desejo assume diversas formas. A monogamia de casais heterossexuais não é imposta apenas pelas leis do Estado e da Igreja. Códigos éticos e morais, citados acima, assumem esta iniciativa também. Direcionar o desejo dos indivíduos para uma única pessoa do sexo oposto significa induzi-los a esta forma de relação.

A noção da virgindade, por sua vez, é relacionado à relevância da posse no relacionamento. Ao se casar virgem, o indivíduo dá a posse do seu corpo (e precisamente, o seu genital) ao outro indivíduo¹⁴. Essa noção é reforçada por outra, que é a da fidelidade. O corpo e o genital que haviam sido preservados até o momento do casamento passam a pertencer apenas a uma única pessoa, a partir do casamento. Percebo que os dois conceitos operam com força para reprimir o desejo, e se combinam dentro de uma instituição preestabelecida: o casamento. Qualquer manifestação fora desta região torna-se proibida, e quem zela por esta proibição passa a ser o próprio indivíduo.

Essa virgindade não deve, portanto, ser compreendida como uma atitude que

¹⁴ Nesse caso, refiro-me tanto à virgindade e à fidelidade da mulher quanto do homem. A virgindade de um indivíduo homossexual é desconsiderada pela marginalidade que é atribuída a este indivíduo. Ou seja, pouco importa se o gay é virgem ou não; ser gay basta para ser marginalizado.

seria oposta a todas as relações sexuais, mesmo que elas ocorram no casamento. Ela é muito mais a prova preparatória para essa união, o movimento que ela conduz, e no qual encontrará sua realização. Amor, virgindade e casamento formam um conjunto: os dois amantes têm que preservar sua integridade física, como também sua pureza do coração até o momento da sua união, que deve ser compreendida no seu sentido físico, mas também espiritual. [Foucault, 1985, p. 138]

Embora não concorde com a divisão do desejo em duas faces conforme sua legitimidade, entendo que a preservação da pureza do coração requer a fidelidade por meio da repressão do desejo por uma terceira pessoa. Por outro lado, acredito que esta aplicação unidirecional do desejo seja um produto cultural que não corresponde à realidade dos indivíduos. Considero a multiplicidade do desejo como algo inerente ao ser humano. Portanto, não haveria direção proibida para a prática sexual, nem para o homoerotismo nem para o heteroerotismo.

* * * * *

Por seu poder de expressão direta, as artes são constante alvo da repressão. As proibições direcionadas à sua produção buscam controlar o imaginário dos indivíduos porque a imagem é um meio de transmissão de sentidos que suscita novas possibilidades de desejo. Por esta razão, as manifestações imagéticas estão sob a vigilância do poder, que interdita aquilo que considera agressor ao modelo social protegido pelo dominador, obrigando a difusão e aceitação de obras que reforçam o domínio. Foucault comenta este fato ao narrar uma solução médica para distúrbios mentais: “dentre as imagens a serem evitadas deve-se colocar aquelas que se pode ver no teatro, as sugeridas pela leitura, pelo canto, a música e a dança, que vêm inserir-se no espírito sem que nada a elas corresponda dentre as necessidades do corpo” [1985, p. 138].

Entendo que esse racionalismo tem como objetivo a criação de uma relação de oposições nas práticas da sexualidade: as permitidas e as proibidas. A distinção entre essas duas práticas oferece ao dominador a possibilidade de controlar mais do que uma prática individual: o alvo passa a ser uma representação social.

Por um lado, o indivíduo vê-se impossibilitado de representar a sua prática proibida e, por outro, não vê razão em representar a sua prática permitida, uma vez que tal prática está

condenada a permanecer enclausurada no quarto do pai e da mãe¹⁵.

Em segundo lugar, o racionalismo utiliza essa ausência de discurso ou representação para reforçar uma lacuna causada pela censura que nega a existência do desejo sexual, a qual nada mais é do que a negação de si mesmo. Sobretudo, o poder do discurso possui um aliado forte, que é a sua forma de ser exercido. Diferentemente do Estado e da Igreja que exercem o seu poder numa única direção, de cima para baixo, o poder sobre o sexo é exercido por um sistema que preserva o domínio e em todas as direções da sociedade. Com isto, todo indivíduo passa a ser um agente de exercício do poder e, por conseguinte, passa a ser um receptor da imposição exercida. Esta rede elimina, antes de tudo, a existência do sujeito. “O poder está em toda parte; não porque englobe tudo e, sim, porque provém de todos os lugares” [Foucault, 1996, p. 57-58]. Ou seja, não há uma figura específica que seja a detentora do poder, mas, sim, existem correlações de força.

Em ‘Para além do sexo, por uma estética da liberação’, Tânia Navarro Swain aponta para a construção que estabelece as posições do homem e mulher nesta relação:

Assim, o dispositivo da sexualidade em seus múltiplos tentáculos e em suas estratégias e técnicas investe na construção do binário não apenas patologizando os corpos das mulheres, mas, e sobretudo, criando esferas distintas de pertencimento, de atuação do poder, em torno do feminino ou do masculino; desde a infância e na adolescência, o dispositivo da sexualidade em ação utiliza pedagogias corporais que criam diferenças instituem o feminino e o masculino em sexos e corpos separados, já que “diferentes”. [Swain, 2008, p. 387]

A diferença instituída não visa apenas atribuir funções distintas ao homem e à mulher no território da sexualidade. Este processo tornava-se um mecanismo no qual se configurava hierarquias de domínio, em todas as esferas sociais: sistema binário. Este sistema sustenta a relação de domínio ao manter a divisão entre os dois personagens que compõem o sistema (neste caso, homem/mulher).

Neste contexto, no item seguinte, analiso uma das formas rígidas da presença do poder assinalado por Foucault: o domínio que o homem exerce sobre a mulher. Apresento ainda algumas manifestações que propõem mecanismos alternativos com intuito de distanciar-se do sistema que preserva o domínio.

¹⁵ Metáfora referindo-se ao ato sexual praticado dentro da relação heterossexual, monogâmica e autorizado pela Igreja e pelo Estado.

1.2. O estabelecimento do sistema binário e o novo caminho do feminino

A instituição e a manutenção do machismo na sociedade têm relação direta com um modelo social, que se apresenta como um sistema binário. Uma das determinações deste sistema é a transformação da prática da heterossexualidade em uma obrigatoriedade. A reprodução da vida está entre os principais argumentos para justificar a heterossexualidade como um comportamento indispensável. Esta heterossexualidade compulsória [Wittig, *apud* Butler, 2003] não somente retém as práticas sexuais à finalidade de reprodução, como também determina os limites de cada sexo no âmbito social. As atribuições diferenciadas dadas ao homem e à mulher, neste esquema, contribuem para a manutenção da relação de domínio instalada pelo machismo.

A heterossexualidade compulsória se transforma então em uma força opressora que resume a sexualidade apenas à esfera da dualidade da distinção genital. Estudar a sexualidade fora deste binarismo seria, portanto, um caminho para a identificação de representações do masculino divergentes da representação do dominador. Neste processo, as atribuições impostas tradicionalmente aos gêneros também devem ser revistas. Swain aponta para uma percepção do Foucault sobre a questão:

Esse sexo genital, porção do corpo, esta nessa perspectiva, centrado no vórtice de uma rede de uma rede de significações, históricas, construídas, transformando assim em categoria expandindo seu alcance para muito além de amplexos e carícias. O sexo, dessa forma, é um significado social, o sexo-significação, como sublinha Foucault, que se institui em pedagogias sociais, na confluência das tecnologias políticas de incitação e proliferação. De fato, não seria o sexo um ponto biológico sobre qual se apropriam as diferentes práticas sociais, mas um agregado constituído pelo dispositivo da sexualidade, que produz e induz ao desejo do sexo. [Swain, 2008, p. 394]

Nesta perspectiva, a representação da sexualidade de cada um está modulada pelo comportamento social regido por uma série de normas que definem papéis diferentes para o homem e para a mulher. Ao se adaptar a tais normas, ambos assumem funções que se estendem, inclusive, ao seu comportamento sexual. Ou seja, seus hábitos e valores ocorrem dentro dos limites que as normas sociais determinam, reiterando a distinção dualista entre os gêneros. Judith Butler, em *‘Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del sexo’*, afirma que:

*Si el género es la construcción social del sexo y sólo es posible tener acceso a este “sexo” mediante su construcción, luego, aparentemente, lo que ocurre es que no solo el sexo es absorbido por el género, sino que el “sexo” llega a ser algo semejante a una ficción, tal vez una fantasía, retroactivamente instalada en su sitio prelingüístico al cual no hay acceso directo.*¹⁶ [Butler, 2008, p. 32]

A construção social coloca-se acima do que é biológico até o ponto de transformá-lo. Portanto, fica evidente que não se pode distinguir sexo de gênero de forma radical e estudá-los em contextos separados. Sobretudo, é importante perceber exatamente em que ponto o social sobrepassa, anula, o biológico. As representações da sexualidade vão muito além dos papéis definidos para cada gênero. Ao especular sobre as representações alheias a estes papéis predeterminados, é possível perceber o sexo como algo real, e não ficcional, como constata Butler. Pela imagem, por sua vez, seríamos capazes de romper a camada que o campo pré-lingüístico dispõe em torno do sexo.

A recusa em romper com o modelo binário pode ser associada à insistência desta estrutura pré-lingüística em materializar o corpo feminino com o intuito de torná-lo e mantê-lo tocável. Esta busca pretende colocar a mulher em patamar inferior, por meio da objetificação do seu corpo. Isto que ocorre dentro da estrutura pré-lingüística estende-se à imagem, da mesma forma que acontece com o corpo masculino. Como oposição a esta situação, alguns movimentos feministas propõem o rompimento com essa materialização do corpo feminino.

*Contra la afirmación de que el postestructuralismo reduce toda materialidad a materia lingüística, es necesario elaborar un argumento que muestre que desconstruir la materia no implica negar o desechar la utilidad del término. Y contra aquellos que pretenden afirmar que la materialidad irreductible del cuerpo es una condición previa y necesaria para la práctica feminista, sugiero que esa materialidad tan valorada bien puede estar constituida a través de una exclusión y una degradación del femenino que, para el feminismo, es profundamente problemática.*¹⁷ [Butler, 2008, p. 56]

¹⁶ Se o gênero é a construção do sexo e é somente possível ter acesso a esse sexo mediante a sua construção, ocorre que não somente o sexo é absorvido pelo gênero, mas que também o sexo chega a ser algo semelhante à ficção ou talvez à fantasia, instalada, de forma retroativa, em campo pré-lingüístico ao qual não há acesso direto. (Tradução livre do autor)

¹⁷ Contra a afirmação de que pós-estruturalismo reduz toda materialidade à matéria lingüística, é necessário elaborar um argumento que mostre que desconstruir a matéria não implica negar ou descartar a utilidade do termo. E contra aqueles que pretendem afirmar que a materialidade irreductível do corpo é uma condição prévia e necessária para a prática feminista, sugiro que essa materialidade tão valorizada pode estar constituída por meio de uma exclusão e uma degradação do feminino, que para o feminismo é profundamente problemática. (Tradução livre do autor)

A reversão que proponho não começa por onde o papel do dominador termina, mas sim pela dispensa de sua existência. O debate hierarquizado sobre as diferenças entre a heterossexualidade e a homossexualidade, por exemplo, não reconhece a homossexualidade como uma forma de viver. Ao contrário, reforça a existência e a soberania da diferença como regra prima. Neste caso, o tema deve ser a “sexualidade” em geral, e não as diferenças entre diversas formas de vivê-la. Estendo este modo de pensar, de forma análoga, a outras oposições binárias.

A derrubada do dominador por meio da oposição resulta na emergência de outro dominador e na manutenção do mecanismo de domínio. Ao contrário, com a dispensa das armas que lhe preservam sua condição superior, o dominador abre mão desta posição social binária sem necessariamente assumir o seu oposto. Nesse contexto, um dos principais instrumentos para o exercício do poder opressor é a economia, operada pelo homem de uma maneira que coloca a mulher na condição de dependente. Pela capacidade financeira, o feminino transforma-se tradicionalmente em figura subordinada numa oposição binária, homem/mulher. Este processo produz um feminino excluído do processo pelo qual opera a economia [Butler, 2008, p. 66]. O binarismo instalado entre o homem e a mulher não exclui o feminino apenas por operar na economia. Neste sentido cito um exemplo da exclusão do feminino que ocorre por meios linguísticos: em ‘Reações hiperbólicas da violência da linguagem patriarcal e corpo feminino nos fornece vários exemplos, das quais cito o caso da violência do silêncio’ Marie-France Dépêche aponta: “A história dos homens ignora tantas histórias das mulheres: a irmã de Mozart que compunha e interpretava, ou a esposa de Einstein que fazia todos os cálculos para ele. É uma violência por falta de linguagem” [2008, p. 214].

Simultaneamente, o domínio é utilizado para enquadrar a sexualidade em um sistema que determina o papel de subordinada à mulher, considerando a prática sexual um ato biológico isolado e negando o desejo em sua prática. O controle que este esquema impõe reside na delimitação do objeto sexual¹⁸ [Freud, 1905] de cada indivíduo. Ao declarar como única norma o desejo de um homem por uma mulher e vice-versa, cada pessoa vê-se obrigada a buscar seu objeto sexual em um gênero predeterminado. Em momento posterior, esta determinação leva a outras delimitações sociais impostas para a escolha do parceiro ou parceira, tais como raça, idade e classe social. No entanto, neste momento, atendo-me à questão do gênero.

¹⁸ A pessoa que é desejada para a prática da sexualidade.

A restrição do objeto sexual ao sexo oposto é um modelo socialmente conveniente. Por isto, talvez, seus preceitos também sirvam para tentativas de modulação dos desejos em situações distintas da que é declarada norma única. Enquadrar manifestações homossexuais em molduras heterossexuais nada mais é do que o prolongamento da padronização da prática sexual. Tentativa paradoxal, pois a prática sexual é uma forma de o indivíduo exercer a sua liberdade, enquanto a padronização lhe nega este exercício. Ou seja, a homossexualidade masculina não deve ser sinônima de homens transformados em mulheres. Contesto este pensamento porque, por um lado, ele se apresenta como fruto da redução da sexualidade ao genital e, por outro, mantém as funções preestabelecidas de dominador e dominado.

Freud, em ‘Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade’, afirma que “a substituição do problema psicológico pelo anatômico é tão inútil quanto injustificada” [1905, p. 21]. Na verdade, não se trata de discutir um problema, pois, recusando o heterossexismo¹⁹ como a solução definitiva e única, estaremos apenas discutindo uma alternativa nas representações sexuais. A padronização da prática sexual em torno de modelos heterossexistas não se resume às limitações do objeto sexual. O alvo sexual²⁰ [Freud, 1905] também é frequentemente limitado pelos modelos sociais.

Embora o heterossexismo insista em se preocupar apenas com a genitalidade da prática sexual, a sexualidade pode se manifestar para além do emprego dos órgãos genitais, pós-genital [Witting, *apud* Butler, 2003] e pré-genital [Freud, *apud* Butler, 2003]. Fora do padrão heterossexista tradicional, as representações da sexualidade que manifestam esta possibilidade são mais apropriadas para a ideia de emergência de um masculino divergente do dominador. O confronto de duas afirmações, uma de Freud e outra de Foucault, demonstra algumas possibilidades que foram e são interditas pelo heterossexismo:

O fato importante a ser retido é que de modo algum se pode chamar de uniforme a meta sexual dos invertidos. Nos homens, a relação sexual *per anum* não coincide em absoluto com a inversão; a masturbação é com igual freqüência seu alvo exclusivo, e as restrições ao seu alvo sexual – a ponto de ele ser um mero extravasamento da emoção – são aqui ainda mais comuns do que no amor heterossexual. [Freud, 1905, p. 25]

O heterossexismo insiste em não reconhecer amor e emoção homossexual. Não enxergar estes sentimentos é uma tentativa de reduzir a relação entre dois homens ao coito. O

¹⁹ Distingo os termos heterossexismo e heterossexualidade como sendo, o primeiro, a imposição social de uma conduta padronizada, e o segundo, uma orientação e forma de viver em momento determinado.

²⁰ O ato sexual que satisfaz o desejo do indivíduo.

trecho acima expõe a amplitude ignorada dos seus sentimentos fora de uma moldura rígida. Na verdade, esta moldura não é uma imposição exclusiva para a relação homossexual masculina, pois a própria relação heterossexual não escapa da sua rigidez. Definir posições hierárquicas diferentes entre homem e mulher é uma forma de reprimir emoções. E estas posições de domínio são repassadas para relação homossexual masculina, com frequência.

Temos sem dúvida, razão em dizer que não existe no vocabulário grego substantivo que agrupe numa noção comum o que pode haver de específico na sexualidade masculina e na sexualidade feminina. Mas é preciso sublinhar que, na prática dos prazeres sexuais, distinguem-se claramente dois papéis e dois pólos. Como também podem ser na função generativa; são dois valores de posição – a do sujeito e a do objeto, a do agente e a do paciente; como diz Aristóteles, “a fêmea enquanto fêmea é de fato um elemento passivo, e o macho enquanto macho, um elemento ativo”. [Foucault, 1984, p. 45]

Estas duas citações de Freud e Foucault dão referências para a compreensão de algumas situações que resultaram na desigualdade. A atribuição de tal diferença (a dualidade entre sujeito e objeto) aos parceiros da prática sexual determina posições sociais diferentes entre ambos. Cria-se uma hierarquia social a partir de uma relação. Com a definição de funções diferentes, desvia-se de uma questão essencial para a sexualidade, que é a busca do prazer. Neste sentido, tal distinção deve ser recusada para viabilizar uma representação da sexualidade na imagem livre dos papéis dualistas.

Contesto os adjetivos ativo e passivo para descrever, de modo generalizante, o comportamento sexual do homem e da mulher. Não é apenas o homem que tem o papel ativo em uma relação. Ambos os parceiros podem agir para buscar e proporcionar prazer. Igualmente a mulher não é uma participante passiva, pois a sexualidade não se resume à submissão de um indivíduo a outro. De fato, o ato da penetração, que é um dispositivo biológico de troca de prazeres, parece ser a diretriz-base de um modelo social de desigualdade. A relevância desta questão aumenta quando se estende a crítica contra esta dualidade às relações homossexuais. Ao transferir o mesmo binarismo a uma relação homossexual, pretende-se conservar a desigualdade entre os parceiros da mesma forma que se preserva nas relações heterossexuais.

No contexto heterossexual, a desigualdade permite determinar o corpo feminino como algo tocável e o homem como intocável. Neste processo, a imagem tem papel fundamental, pois serve para transformar a mulher em objeto e, por conseguinte, em produto. Ao atribuir a condição de objeto/produto ao corpo da mulher, o homem se gerou também mecanismos que

lhes dessem a “posse” sobre tal produto. Um destes mecanismos é a invenção de regras sociais tais como o adultério, que preservam a posse como mais uma forma de exercício de domínio pelo homem. Em ‘Corpo: posse e propriedade’, Ester Kosovski relata o peso desta invenção:

O adultério, pecado antigo e comportamento que está deixando de ser considerado criminoso em muitos países é uma acusação que atinge mais a mulher, desde o início de patriarcalismo, quando seu corpo e seu útero pertenciam ao seu senhor e proprietário. O adultério masculino, embora legalmente considerado, não assume a gravidade social correspondente. [Kosovski, 1999, p. 58]

O homem (sujeito) assume o papel do consumidor, uma vez que detém o controle da economia. Em contrapartida, a representação alternativa do corpo masculino, desvinculado do valor de dominador, tenderia a estabelecer um equilíbrio por meio de sua utilização como produto imagético, quebrando assim a relação binária entre consumidor e produto (sujeito/objeto).

Neste processo há diversas armadilhas que podem impedir a transformação. Pois a movimentação contra o domínio, por exemplo, não poderia ser efetuada como inversão dos termos econômicos. Caso contrário, o corpo do homem pode se transformar em produto de consumo de uma mulher com poder aquisitivo ou de outro homem, em um contexto homossexual que imite o heterossexismo. A exposição imagética do corpo masculino deve ser o meio de torná-lo visível e tocável, um objeto que não deixa de ser sujeito de desejo.

* * * * *

Butler denuncia a amplitude do raio de ação do sistema binário no contexto social. O gênero, a orientação sexual, a raça e a classe social são as formas mais frequentes da presença das hierarquias²¹. Sobretudo, há esferas em que é conveniente o uso de duas ou mais classificações, de forma simultânea.

Considerando que o poder na sociedade funcione como uma rede [Foucault, 1979], entendo que os agentes dominadores se atraem e se juntam para ampliar o seu domínio. Esta rede funciona de forma mais ativa quando nota a perda de força em qualquer de seus pontos interligados, visando à preservação ou retomada do domínio. O debate sobre o tema deve,

²¹ Este fato, em conjunto, confere ao homem branco, rico e heterossexual o título do ser o mais privilegiado.

portanto, considerar que: a relação entre dominador e dominado não pode ser derrubada pelo ataque dirigido contra apenas uma destas posições; o machismo não só exerce o seu domínio ao dominar a fêmea, como também o afirma e o sustenta ao implantar outras segregações na sociedade.

A abordagem que faço visa amparar a ideia de desaparecimento do sexo no seu sentido binário. Isto é, com a liberação das categorias do sexo tomadas como fundamento do modelo regulador, negam-se as funções sexuais e sociais impostas. Com isto, não só o feminino encontra meios de livrar-se do papel de dominado, como também o masculino (e sua representação imagética) adquire condições de ser pensado fora do seu papel de dominador. Em ‘As instituições da desinstitucionalizações: reflexões foucaultianas para a construção de uma prática de liberdade’, Nina Isabel Soalheiro e Paulo Duarte Amarante comentam a complexidade de introduzir mudanças na relação de poder. Nas suas leituras de Foucault os autores apontam:

Para Foucault, uma reforma não se faz com a submissão diante de palavras prescritivas e proféticas..... Conclui dizendo que seu projeto apenas ajudar a derrubar algumas evidências ou lugares comuns, a propósito da loucura, da normalidade, da doença, da delinquência e da punição, fazendo com que certas frases não sejam ditas tão facilmente ou que certos gestos não sejam feitos sem alguma hesitação. [Soalheiro *et al.*, 2008, p. 321]

Analogamente entendo que “pensar de si fora do modelo dominador” é um passo fundamental para distanciar-se deste modelo. Retomo aqui o tema do casamento. Peter N. Stearns afirma que “a palavra grega para casamento significava empréstimo: as mulheres passavam como empréstimo do pai ao marido” [2007, p. 50]. O valor de posse embutido neste significado, por sua vez, eliminava qualquer possibilidade de igualdade entre os gêneros. O desequilíbrio entre o homem e a mulher teria dois resultados fundamentais: a casa do homem estaria bem cuidada pela mulher e, portanto, ele teria de se preocupar somente com o exterior; a mulher, ao permanecer em casa, tornar-se-ia um ser menos socializável. Ao contrário, a permanência do homem fora de casa e sem a presença da mulher o transformava em ser socializável, apto para dirigir os assuntos coletivos. Como resultado, os dois fatores passariam a agir como causa e efeito mútuos, aumentando a desigualdade entre os gêneros.

Além de cuidar do lar, a mulher tinha uma função fundamental na estrutura social. Stearns cita um exemplo que herdamos da sociedade grega antiga: “um espartano assim aconselhou as mulheres: Case-se com um bom homem e gere bons filhos” [2007, p. 49]. O

que nos leva a um outro fenômeno da sociedade grega, também apontado por Stearns: “Muitos homens da classe alta grega eram bissexuais, escolhendo garotos para protegidos e amantes. Isto não excluía o casamento, mas podia reduzir contatos sociais com mulheres”. Este fenômeno e a percepção da mulher como ser inferior são também causa e efeito mútuos. Ou seja, ao manter as relações sociais restritas aos homens, as mulheres permaneciam à margem da sociedade. Por conseguinte, distanciavam-se dos assuntos cotidianos e intelectuais, realimentando o ciclo fechado dos homens²².

Acredito que a imagem também seja uma forma de representação das desigualdades entre gêneros, raças ou classes, entre outras categorias sociais. Em contrapartida, a imagem pode, também, gerar formas de representação alternativas, em que se propõe modelos de sociedades livres. No entanto, no que diz respeito à questão de gênero, este recurso parece pouco utilizado.

Por fim, não há evidências de que os filmes e programas realmente desafiem os padrões básicos do gênero de forma intensa. Na verdade, estilos específicos e imagens corporais diferem da média da vida real, mas os filmes, em geral, não promoveram revoluções nas relações de gênero. Ao contrário, pode-se afirmar que apenas exageraram as implicações de padrões bastante convencionais. [Stearns, 2007, p. 236]

O mercado hoje, assim como a Igreja e o Estado no passado, busca controlar a sociedade por meio das diretrizes que lhe trazem lucro. Se o homossexual tem potencial para atender a essa finalidade, ele será incluído. No entanto, isto não é uma quebra do sistema binário; ainda há binarismo entre o brega e o chique, entre o homossexual pobre e o rico, dentre outros exemplos²³.

As inconveniências do heterossexismo se esparramam pelo cotidiano. Portanto, é relevante compreender a perspectiva do dominado, para revelar os valores que mantiveram e mantêm o dominador. Ao ler ‘Cereja, meu amor...: Um espaço de inscrição do desejo homoerótico’, de Kátia da Costa Bezerra, percebi que o domínio na relação binária não vinha sendo exercido apenas por meio de opressão. Manipulação política, social ou econômica se

²² Recorro à forma irônica pela qual George Orwell [1945] comenta a igualdade social em ‘*Animal Farm*’: “All animals are equal, but some animals are more equal than others”. Cito esta passagem irônica para exemplificar como a literatura denuncia a desigualdade.

²³ José Castello, em ‘Existe uma Estética Homossexual?’, assinala: “supor que o amor homossexual é sempre o mesmo é tão ingênuo quanto imaginar que as relações heterossexuais, só porque se repetem entre parceiros de sexos opostos, se equivalem. Todos sabem que, sob a estética oficial do vestido de noiva, do casal perfeito e dos filhos saudáveis, esconde-se uma infinidade de variações do amor. E que é nessas particularidades, nesses desvios do singular, que as relações amorosas são sempre vividas” [Castello, 2009, p. 2].

estendem até as mais simples ações cotidianas e, por conseguinte, atingiam todos os âmbitos. Cito a cozinha como um exemplo: esta parte do lar seria um território de extrema significação simbólica, pois nela o papel subjugado da mulher foi altamente enfatizado ao longo da história. Por necessidade de contribuição com a renda da família, ou como forma de se contrapor a tal simbologia, algumas mulheres passaram a resistir ao cumprimento compulsório das tarefas culinárias. Esta resistência, que obviamente não se resumiu à cozinha nem ao lar como um todo, modificou toda a estrutura da relação entre a mulher e o homem em todas as esferas sociais.

Relatos como de Pallottini²⁴ deixam patente o caráter conflituoso com que muitas mulheres confrontam as coisas da casa que precisam ser despidas de seu significado tradicional – o lugar e as atividades próprias das atividades próprias da mulher – para que possam ser resumidas como atividades comuns a qualquer ser humano. [Bezerra, 2002, p. 159]

A atitude feminina frente ao simbolismo das atividades domésticas serve de exemplo para o masculino. Portanto, de forma análoga, considero a participação masculina nestas atividades uma colaboração contra a simbologia do domínio. No âmbito cotidiano da casa, aprender e realizar tais tarefas não somente não reduz a masculinidade, como também resulta na emergência de um sujeito masculino sem a necessidade de se aproveitar de uma parceira dominada. E na medida em que as mulheres se afastam das imposições do lar, penetram nas atividades de trabalho dos ambientes externos da vida urbana²⁵.

A sociedade contemporânea ocidental encontrou-se diante de um fenômeno que jamais havia considerado. A marginalização da mulher era tão institucionalizada que a sua entrada na esfera pública gerou desestabilização na ordem social. A ampliação da participação feminina não somente significou a redução do espaço de predomínio masculino; o perigo maior surgido foi o da exposição da fragilidade do domínio milenar. O novo cenário levou o poder dominador a sentir a necessidade de reforçar e buscar meios para controlar a força emergente e ameaçadora.

Uma das instituições fundamentais para a preservação do controle é o primeiro núcleo social: a família. Historicamente, este núcleo pôde disponibilizar condições para que a mulher servisse ao patriarca, por um lado, e para mantê-la fora do âmbito público, por outro. A

²⁴ Relato extraído das poesias de Renata Pallottini, poeta, dramaturga e advogada paulista; ativista durante o regime militar brasileiro [Teixeira, 1998].

²⁵ Enfoquei na vida urbana por esta ser a minha área de estudo. A contribuição da mulher na vida rural, tais como na agricultura e pecuária, possui outra dinâmica que não é objeto de estudo deste trabalho.

(re)valorização deste ambiente significou um caminho de retorno à “dona de casa” subjugada, com a conseqüente abdicação à vida social. Oferecer equilíbrio na relação entre o homem e a mulher, dentro do lar, foi o meio que o poder encontrou para afastar o feminino daquilo que acontecia fora. Uma das principais armas do homem tradicional para manter a mulher dentro da casa é a maternidade. Em “O corpo da mão em literatura: uma ausência presente” Cristina Stevens aponta para este sistema de controle:

A maternidade, tradicionalmente assumida como o alicerce da estrutura familiar, passou a ser controlada de várias formas, com uma surpreendente proliferação de discursos patriarcais que buscam entender e controlar o que se considera o imperativo da reprodução. [Stevens, 2008, p. 87/88]

“A época vitoriana (1832-1901) foi um período de valorização da família, quando se consolidam as regras da intimidade, momento de invenção do '*self* (eu)', do indivíduo egoísta refratário a um mundo gregário e coletivista, típico da fase de ascensão da burguesia” [Gonçalves, 2006, p. 40]. Embora esta valorização seja uma tentativa de recuperação do poder, houve uma conquista fundamental neste processo: o reconhecimento²⁶ do Eu. O equilíbrio entre os membros da família provocou o nascimento de sujeitos independentes neste ambiente, que têm a autonomia de recusar normas sociais que resultem em marginalizações. Seria como colocar em xeque o domínio do patriarca.

A mulher, ao reconhecer a própria individualidade, aumenta a crise do homem pela perda do domínio. Não se trata mais de exercício do poder repressor: o homem não é mais o único sujeito no ambiente social do lar e, principalmente, da sociedade. A nova fronteira entre homem e mulher, por sua vez, resulta da emergência da identidade feminina, livre da sua condição de dominada²⁷.

O movimento que fez emergir a identidade da mulher não se contém, apenas, na intimidade do lar, pois se estende além dela. O que se inicia como uma busca de espaços profissionais levou à introdução de um novo sujeito na sociedade. Aquilo que este sujeito busca conquistar está expresso no seguinte comentário de Joan Scott:

²⁶ Prefiro utilizar o termo reconhecimento, pois invenção, termo utilizado por Gonçalves, pode transmitir a noção da fabricação de algo artificial.

²⁷ Neste sentido, Stevens aponta para uma das principais conquistas do feminismo: “Entendo que uma das grandes contribuições do feminismo foi o desmascaramento da tradição da glória radiante da maternidade definido pelo patriarcado que sempre nos mostrou realizadas apenas nas formulações idealizadas da imanência da maternidade. Entretanto, com relação ao debate entre natureza e cultura, precisamos pensar que o que tem sido normalmente desvalorizado na cultura patriarcal tem na verdade sua força” [Stevens, 2008, p. 112].

O momento histórico se mostrava particularmente propício à criação de uma identidade coletiva de mulheres, indivíduos do sexo feminino com um interesse compartilhado no fim da subordinação, da invisibilidade e da impotência, criando igualdade e ganhando o controle sobre seus corpos e suas vidas. [Scott, *apud* Gonçalves, 2006, p. 66]

Mas enquanto a emergência da identidade feminina provocava mudanças no cotidiano da sociedade ocidental, a representação do homem como dominador permanecia estática. O homem não se preocupou em buscar uma identidade que equivalesse e acompanhasse a emergência do feminino emancipado. Ao recusar a novidade, o homem limitou-se a defender seu trono decadente, impedido de ver o surgimento de reflexões relacionadas ao gênero. Tais reflexões nas ciências humanas e sociais estabeleceram parâmetros mais equilibrados para o homem e a mulher, colocando-os no mesmo patamar social. Começam a cair as diferenças de ordem hierárquica que mantinham a mulher como membro nulo nas decisões sociais.

Uma das reações iniciais do poder dominador foi tentar manter a estrutura desta hierarquia por meio da agregação de outras qualificações pejorativas à mulher. Para realizar isto, foram usadas outras formas de poder articuladas para a seleção dos indivíduos de maior importância dentro da sociedade. Diante do surgimento da identidade feminina, um único critério de superioridade não foi mais suficiente. A mulher por si só já não era mais inferior; a sua inferioridade só poderia ser determinada por meio do seu vínculo com outros membros inferiores da sociedade.

Com a categoria gênero estaria consumada a superação de noções universais, fossem de homens, fossem de mulheres. A introdução da categoria gênero, relacionada ao contexto social, portanto, levou à consolidação da “diferença na diferença”. Não cabia, assim, a utilização do termo mulher sem adjetivá-lo: mulheres mestiças, negras, judias, trabalhadoras, camponesas, operárias, homossexuais. [Gonçalves, 2006, p. 74]

Estas associações procuravam manter a mulher em uma posição inferior, pois o feminino, como uma representação consolidada, já apresentava força suficiente para não ocupar mais a posição subalterna. Todavia, a tentativa de inferiorizar a mulher por meio de adjetivos apresentou resultados contrários. A força que o feminino havia adquirido não só impediu o retorno da dominação como contribuiu para dar visibilidade a outras figuras invisíveis da sociedade ocidental. Negros, judeus, operários, homossexuais, entre outras categorias marginalizadas, herdaram a identidade que o feminino havia conquistado. Neste sentido, contesto toda forma de domínio associada à representação do homem tradicional.

No caso específico do América Latina, há mais um mecanismo de segregação, que é a relação entre colonizador e colonizado. Existe a crença de que as mulheres latino-americanas sejam mais submissas se comparadas às europeias. O domínio exercido pela colonização enfatizava a soberania do homem no território colonizado. Tradicionalmente, a mulher latino-americana é obrigada a superar mais um adjetivo excludente ao ser reconhecida como colonizada. A colonização trouxe à América elementos fortes do catolicismo, cuja influência, por sua vez, acarretou ao lar brasileiro tradições que reforçavam a relação de opressão. Neste processo, ocorria uma fusão de diversos elementos que reforçaram o domínio, os quais não podem ser tratados de forma independente, por agirem em conjunto.

Com base na assimilação do marianismo²⁸, as mulheres latino-americanas – seja qual for o significado atribuído à expressão tão genérica – teriam se apropriado do machismo na consecução dos seus próprios interesses e (se) tornado beneficiárias desse mito que, reelaborado, as retiraria da condição de vítimas. [Gonçalves, 2006, p. 79]

Enquanto os machistas contribuía para a preservação do domínio, surgia em via oposta o feminismo que ignorava a superioridade do homem. Sadie Plant, em ‘Mulher digital: o feminino e as novas tecnologias’ [1999], aponta para ambientes que não pertencem ao universo dominado pelo homem. Ela cita três momentos da história da mulher que sustentam essa visão. Uma das primeiras fontes de renda independentes das mulheres foi o dinheiro vindo de alfinetes. As mulheres usavam o tempo que sobrava, após cuidar da casa e das crianças, para produzir fios e tecidos. Essa produção servia para vestir a família e para a venda a pequenas empresas como renda extra. Assim, constituiu-se uma forma primária de indústria têxtil. No entanto, essa atividade provocou outro fenômeno até então inexistente para as mulheres. Ao tecerem em conjunto, as mulheres ganharam a sua primeira praça de socialização, como alternativa, uma vez que os homens tinham as tabernas²⁹ para essa finalidade [Plant, 1999].

A invenção da máquina de escrever (final do século XIX) e a ampliação de alcance do

²⁸ Culto católico feito à Virgem Maria, também considerado como a outra face do machismo por valorizar o sacrifício da mulher: <http://feministactual.wordpress.com/2008/03/22/marianismo-como-critica-exasperada/>.

²⁹ Em ‘Consumos e sociabilidades na taberna: estudo preliminar de um caso’ Dulce Maria Magalhães expressa uma definição para taberna que aproxima a nossa perspectiva: “A taberna é um espaço eleito por excelência por uma população masculina. Espaço fechado, restrito em tamanho e acesso, por ele passam vidas tradicionais, vidas ambíguas, vidas tristes; mas nele passam também vidas bizarras, vidas agressivas, enfim vidas que se passeiam.... Espaço masculino por tradição, nele se particularizam neles se particularizam tipos de sociabilidades com características específicas. Nota-se que impera uma apropriação agressiva do espaço, brusca voluntariosa – que vai da postura corporal à manipulação transgressora da linguagem expressa pelo (ab)uso do calão e do vernáculo mais duro” [Magalhães, 2001, p. 107].

sistema telefônico (início do século XX) provocaram a necessidade da contratação de mão de obra barata nos escritórios e nas empresas. A solução imediata foi empregar jovens da classe média recém-saídos da escola secundária. Essa solução buscava utilizar a mulher como o objeto de informação; todavia, com o tempo, a mulher transformou-se em sujeito da comunicação, e, ao se tornar sujeito, ela passou a participar de âmbitos sociais que até então eram frequentados apenas pelos homens.

Ao contrário do discurso oficial da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que insinuava apenas atribuição de funções domésticas e de enfermagem às mulheres, os Estados Unidos da América as utilizaram nas tarefas militares também. Os soldados (neste caso, comparáveis ao homem tradicional) não conseguiam atingir os aviões inimigos com bombas antiaéreas, uma vez que os aviões estavam em movimento. As mulheres conseguiam calcular o local exato onde o avião estaria em um futuro próximo e projetavam os computadores para tal finalidade.

Utilizo este relato de Plant como uma metáfora para sugerir que o feminino desenvolveu a capacidade de prever o futuro. Entendo ainda que o masculino emergente também venha fazendo o mesmo e como resultado adquire nova(s) identidade(s) distinta(s) daquela(s) que identifica(m) o homem dominador. Enquanto isso, os modelos tradicionais que se sustentam na representação do homem tradicional buscam manter este personagem nas tabernas, ou seja, no passado³⁰.

A figura que teme sair das tabernas não está preparada para enfrentar o mundo que caminhou enquanto ela permanecia estática. Enquanto isso, aquele masculino que percebeu a decadência do personagem do dominador tem caminhos para percorrer: a começar, atravessando a porta de saída das tabernas. O preço desta saída é abdicar das representações que lhe asseguravam sua soberania. No próximo item busco abordar conjunturas que não se adaptam mais à representação do homem tradicional. Procuo também ver os efeitos da falta de adaptação, tais como a perda de espaço desta figura dominadora na sociedade e o surgimento de novas categorias de relação entre os indivíduos onde a relação de domínio não esteja tão visível.

³⁰ Denise Bernuzzi de Sant'Anna utiliza uma metáfora do Foucault, na abertura e encerramento do seu texto 'Michel Foucault e os paradoxos do corpo e da história', para descrever uma das faces deste personagem tradicional: "No final do livro *As palavras e as coisas* Michel Foucault escreveu que o homem inventado no final do século XVIII poderia desvanecer, tal como um rosto desenhado na areia à beira mar.... Retomando, enfim, a imagem do rosto que desaparece na areia da praia, mencionado no começo desta apresentação e no desfecho do livro *As palavras e as coisas*, talvez fosse o caso de pensar que a mesma onda capaz de apagar tal figura tenha, ela mesma, a potência de sugerir os traços de uma outra. No entanto, o escopo imagético desses traços ainda não foi capturado pela visão daquele homem que se apagou" [Sant'Anna, 2008, p.83 e 91].

1.3. A decadência de uma representação milenar e a necessidade da sua renúncia

Como foi apontado nos itens anteriores, vimos que a sexualidade não se resume a uma prática que consiste em uma atividade entre duas pessoas cercadas por quatro paredes. A sexualidade é uma força presente no cotidiano dos indivíduos, que é repassada ao âmbito social. A repressão imposta a ela é uma forma potente de opressão nos diversos âmbitos da sociedade – ainda que não seja a única. Serve como meio de controle que em muitos casos dispensa o uso da força. O indivíduo costuma se controlar em prol do dominador. Em contrapartida, a liberação da força da sexualidade, no sentido de compreendê-la como algo conveniente e cultural, significa um passo específico, porém importante para a quebra da relação binária entre dominador e dominado.

Considerando que o exercício do poder visava à proteção da representação do soberano, parto para o seu questionamento. Início por Butler, que define gênero como algo contínuo, que não pode ser fixado na condição de uma totalidade. Assim, tornam-se questionáveis algumas definições de gênero, como aquela estabelecida por leis culturais que determinam o corpo como recipiente passivo. Também são equivocadas as leis que transformam a cultura em elemento universal, pois esta é variável conforme o tempo e local. Rompidas estas determinações, surgem referências e diretrizes para que se possa especular algo, até então, intocável: o corpo masculino.

Entendo o gênero como um significado assumido por um corpo, e não uma essência incontestável. Mas este atributo só será apto à transformação se estiver livre do poder opressor do sistema binário de representação do homem e da mulher. O gênero necessita, também, de um significado que possa coexistir com outros significados. Assim, o primeiro passo para especular uma imagem tocável do masculino é sair do contexto binário. Compreendo que toda e qualquer relação neste sistema opressor é condenada à assimetria, derivada do não reconhecimento da construção do gênero e das práticas de desejo que não decorrem diretamente do sexo. Sobretudo, considerando que a masculinidade e a feminilidade não se restringem aos dispositivos biológicos, as formas de relação entre os sexos não podem ser reduzidas às relações heterossexual ou homossexual. Como resultado, vejo a necessidade de subverter esta compreensão da sexualidade.

Para especular o corpo masculino tocável, deve-se visualizá-lo sem a representação que o falo lhe proporciona. A simbologia do falo, frequentemente associada ao genital do homem, faz de seu corpo a matéria em que o poder do dominador se manifesta. Isto impede a

elaboração de discursos livres sobre a representação do poder. Portanto, a dissociação do corpo masculino da sua simbologia fálica o colocaria num nível de acessibilidade para o discurso.

Este procedimento não só permite a sua visualização material, como também possibilita colocar em questão este corpo sem reduzi-lo a mero objeto. A simbologia do falo foi um elemento determinante na transformação do corpo feminino em objeto e, por esta razão, é importante estudar a representação imagética dos corpos (feminino ou masculino) fora de sua armadilha. Para tanto, é necessário estabelecer uma fronteira entre o pênis e o falo: “Na verdade, o falo não é nem a construção imaginária do pênis nem o valor simbólico daquilo que o pênis é uma aproximação parcial, porque essa formulação implica confirmar o falo como protótipo ou propriedade idealizada do pênis”³¹ [Butler, 2008, p. 102)].

Ao desconsiderar o falo como a construção imaginária do pênis, o genital masculino perde seu papel de representação do poder, ou seja, ele retorna ao corpo tornando-se mais um órgão que o compõe. Isto permite observar o corpo masculino sem a valorização diferenciada baseada no pênis, ao mesmo tempo em que viabiliza a valorização das demais partes do corpo. Sobretudo, excluído o valor simbólico (que, segundo Butler, não passa de uma aproximação parcial), o falo deixa de ter um vínculo obrigatório com o corpo masculino e o poder concedido a ele. Este corpo poderia, então, obter identidade(s) mais complexa(s) após a renúncia à identidade categórica derivada de apenas um dos seus órgãos.

Dispensada a “propriedade idealizada do pênis”, parto para a discussão de uma “identidade materializada do corpo”. O ambiente em que este debate acontece, a linguagem, demonstra o signo que se busca na materialidade do corpo, que esteve ausente no regime de idealidade do pênis.

Se a simbologia do falo proibia a linguagem de expressar o corpo masculino, a materialidade agora reconhecida faz necessária essa expressão. A linguagem pode, por um lado, romper com a proibição imposta pela simbologia fálica e, por outro, expressar novas representações que o corpo possa assumir. Simultaneamente, a linguagem seria o meio que transmite os significantes contidos na materialidade do corpo. A relevância desta transmissão é fruto da forma pela qual a referência à materialidade procede:

Por lo tanto, no es que uno no pueda salirse del lenguaje para poder captar

³¹ Tradução de minha autoria para o texto original: “En realidad, el falo no es ni la construcción imaginaria del pene ni la valencia simbólica de la que el pene es una aproximación parcial. Porque esa formulación implica confirmar aún el falo como prototipo o propiedad idealizada del pene”.

*la materialidad en sí misma y de sí misma; antes bien todo esfuerzo por referirse a la materialidad se realiza a través de un proceso significativo que, en su condición sensible, es siempre ya material. En este sentido, pues el lenguaje y la materialidad no se oponen, porque el lenguaje es y se refiere a aquello que es material, y lo que es material nunca escapa del todo al proceso por el cual se le confiere significación*³². [Butler, 2008, p. 110]

A significação conferida à materialidade do corpo também tende a unificar o corpo que era dividido em partes. Ao renunciar à identidade de apenas um dos seus membros, o pênis, o masculino reconhece a unidade do próprio corpo. Por conseguinte, ele reconheceria a unidade do corpo do outro. Como resultado, o masculino percebe que a sua realização não depende necessariamente de um objeto: o corpo feminino. A realização de si pode acontecer como outro.

A eliminação do falo influencia diretamente as representações do corpo, abrangendo a imagética. O corpo assume então o papel de objeto e representa a função que lhe é atribuída dentro do jogo do poder, tratando-se tanto do corpo feminino quanto do masculino. No caso específico do corpo masculino, esta representação seria a do dominador dentro de uma relação de hierarquia. No entanto, representar o dominador não significa que o homem não esteja envolvido no jogo do poder, assinalado anteriormente [Foucault, 1984, p. 100]. Em contrapartida, as representações imagéticas do masculino poderiam romper a lacuna que a verdade do poder deixou: a ausência do sujeito.

A representação imagética pode expor aquilo que foi camuflado pelo silêncio controlador em duas etapas: primeiramente, mostrando a existência de sexo fora do modelo heterossexual, monogâmico, legalizado (pelo Estado) e abençoado (pela Igreja). O que poderia demonstrar a existência de relações pré-nupciais ou extramatrimoniais; em seguida, busca-se um rompimento maior, que é a desmistificação da imagem que sustentou o modelo opressor: questionar a representação do homem como patriarca não só atinge o dominador, como também interroga todo o sistema que envolve a relação de controle. Ou seja, a quebra do silêncio não busca simplesmente eliminar a figura do dominador, mas também desconstruir o esquema que permitia a existência de uma relação desigual. Assim, é evitada a armadilha da reposição da figura soberana derrotada por meio de sua substituição.

Neste ponto, indico duas questões: representar o sexo imageticamente permite uma

³² Portanto, não é que não se possa sair da linguagem para poder captar a materialidade em si mesma e de si mesma, sobretudo porque todo esforço para se referir à materialidade se realiza por meio de um processo significativo que, na sua condição sensível, já é sempre material. Nesse sentido, a linguagem e a materialidade não se opõem, porque a linguagem é e se refere àquilo que é material, e aquilo que é material nunca escapa, totalmente, do processo pelo qual se lhe confere significação. (Tradução livre do autor)

discussão aberta sobre o tema que foi proibido, ou que, quando permitido, seguiu limitações extremamente rígidas de fala; essa representação pode revelar sujeitos a quem o discurso rígido da sexualidade negou a existência ou reprimiu. A seguir, farei uma comparação entre duas formas de compreender a prática da sexualidade.

* * * * *

Além da orientação sexual, há outros fatores determinantes da dominação. Um deles é a condição econômica. Por conta desta, a conduta sexual se repartiu em duas direções: o erotismo e o que é permitido dentro do casamento. Estas duas direções estão incluídas entre as quatro formas de abordagem da prática sexual apresentadas por Foucault, em ‘História da sexualidade: o uso dos prazeres – volume II’: “a maneira Dietética a propósito do corpo; a econômica, a propósito do casamento; a Erótica, a propósito dos rapazes; e a da filosofia, a propósito da verdade” [Foucault, 1984, p. 36].

No que diz respeito ao casamento, algumas mudanças no modelo econômico da sociedade tiveram impacto no processo matrimonial. A urbanização da sociedade ocidental, por exemplo, resultou na emergência de novas funções que não eram relacionadas, necessariamente, ao poder das famílias de classe alta. Estas funções passaram a ser preenchidas de acordo com as relações entre os homens e os poderes econômicos e políticos. Então, a manutenção dos bens por meio do casamento perdeu, parcialmente, a sua relevância. Surge daí a possibilidade de duas pessoas criarem um laço matrimonial, em função do desejo, e não pela decisão dos pais inclinada pelo interesse em riquezas.

Os imperativos econômicos e políticos que comandavam o casamento perderam uma parte de sua importância quando, nas classes privilegiadas, o status e a fortuna passaram a depender mais da proximidade do príncipe, da “carreira” civil ou militar, do sucesso nos “negócios”, do que somente da aliança entre grupos familiares. [Foucault, 1985, p. 81]

A importância desta mudança para sociedade ocidental é o reconhecimento do desejo como um elemento presente na relação entre os indivíduos. A introdução do desejo representou um primeiro passo na queda gradual das obrigações que a sociedade fazia pesar sobre as práticas sexuais. Ignorar o desejo impossibilitava qualquer debate sobre critérios subjetivos de escolha de um parceiro conjugal. Ao contrário, com a admissão do desejo abriram-se as portas para as discussões, pois o domínio do desejo é mais amplo que as

relações heterossexuais monogâmicas reguladas pelas finanças.

Cabe aqui retomar a discussão a respeito da imagem do homem, que tenta se proteger da perda de sua força repressora, mantendo suas representações como tema altamente proibido para o discurso [Foucault, 1996]. No entanto, a supremacia masculina representada por sua imagem, que se firmou desde o Velho Testamento (com a expulsão do homem do paraíso por conta de um pecado original³³), vem sendo questionada nas últimas décadas. Os estudos sobre as mulheres como sujeitos históricos surgiram a partir das décadas de 60 e 70 do século XX, impulsionando os movimentos feministas que, embora inicialmente buscassem um lugar inédito para o feminino na história, passaram a questionar o lugar que o masculino até então ocupava. A inconsistência e a insustentabilidade da figura do masculino moldada conforme a história tradicional demonstraram a necessidade de nova(s) identidade(s) para o masculino.

Para que o masculino possa encontrar outra(s) identidade(s), deve conhecer a si mesmo sem a máscara do dominador. Um dos passos para este autoconhecimento seria o conhecimento do Outro, pois, ao conhecer o Outro, o masculino conhece a(s) identidade(s) que ele mesmo escondeu atrás da máscara de dominador. Outro passo seria procurar ver o corpo que sempre recusou a visualizar e, por conseguinte, expor o próprio corpo. A imagem instituiria uma instância fundamental para o diálogo. Assim, a linguagem visual assumiria o papel de um espelho que reflete a totalidade de um corpo que havia sido fragmentado pela simbologia do falo. Esta visualização da totalidade, por sua vez, tornaria viável a representação imagética de um masculino sem falo (no seu sentido simbólico).

Lembro que a proposta deste trabalho não é recusar a heterossexualidade como uma forma de ser, mas sim sustentar a identificação de representações imagéticas que rompam com o heterossexismo compulsório. Portanto, é relevante considerar os efeitos que a renúncia à identidade do falo pode causar de imediato. Observo, por outro lado, que tratamos de indivíduos pertencentes a uma sociedade manipulada pelo heterossexismo desde o Velho Testamento. Ao que parece, um rompimento súbito, além de parecer improvável, traria consequências marcantes. Neste sentido, procuro responder a três interrogações assinaladas por Butler:

¿Qué posibilidades culturales precisas amenazan al sujeto con una disolución psicótica, marcando así los límites del ser vivible? ¿Hasta qué punto es esa misma fantasía de la disolución psicótica el efecto de cierta

³³ Velho Testamento: Salmos, 51:5 e Salmos, 58:3; Novo Testamento: Romanos, 5:12-21.

*prohibición en contra de aquellas posibilidades sexuales que revocan el contrato heterosexual? ¿En qué condiciones y bajo el imperio de qué esquemas reguladores se presenta la homosexualidad como la perspectiva viva de la muerte?*³⁴ [2008, p. 110]

Procurando responder à primeira questão, compreendo que o fim do domínio implantado pelo sistema binário é entendido como a principal ameaça ao sujeito. Pois o ocaso da relação de opressão é inimaginável para os indivíduos que não conseguem conceber relações fora desse sistema. Isto é, a existência do domínio é para alguns a condição indispensável de estar vivo. Assim, a recusa do sistema binário dissolve o imaginário, resultando em desordem mental, uma vez que seu aniquilamento provoca um vazio tanto para o dominador quanto para o dominado. O primeiro, ao perder o poder, vê-se incapaz de viver sem o suporte que o segundo lhe oferecia. O segundo confunde a ausência de um dominador com a falta de proteção e, por conseguinte, considera-se sem condições de viver em decorrência do abandono.

Considerando que o heterossexismo compulsório é um dos principais pilares de sustentação do sistema binário, certamente a dissolução psicótica é um efeito da revogação citada na segunda interrogação de Butler. A proibição de práticas não-heterossexuais não tem como única finalidade a imposição de um modelo social; ela busca proteger o indivíduo de si mesmo. Assim, as práticas sexuais desautorizadas podem significar romper com o moralismo que transfere a força do controle ao próprio indivíduo. A ausência do poder, mesmo quando originada em si, sugere um ser desprotegido e despreparado para tal situação. Em contrapartida, enfrentar o abandono ressaltaria a fragilidade do sistema binário, que utiliza a dissolução psicótica como uma barreira protetora contra esse enfrentamento.

A resposta à última pergunta de Butler consiste na junção das duas respostas anteriores. Porque a resistência contra as relações fora do sistema de domínio é o que transforma a homossexualidade em estágio de “início do fim”. O modelo regulador que assim apresenta a homossexualidade é o sistema binário, que necessita da relação de domínio para sua sobrevivência. Trata-se, portanto, de um mecanismo que funciona como causa e efeito mútuos, entre o ímpeto repressor, que busca a sua perpetuação, e uma resposta coletiva reprimida, que desconsidera qualquer possibilidade de transformação.

³⁴ Que possibilidades culturais exatas ameaçam o sujeito com uma dissolução psicótica marcando assim o limite do ser vivido? Até que ponto essa mesma fantasia de dissolução psicótica é o efeito de certa proibição contra aquelas possibilidades sexuais que revogam o contrato heterossexual? Em que condições e sob o domínio de quais modelos reguladores a homossexualidade se apresenta como a perspectiva viva da morte? (Tradução livre do autor)

A transformação que esta pesquisa propõe é o reconhecimento da multiplicidade de identidades e das práticas sexuais. Não proponho um debate entre heterossexualidade, homossexualidade e bissexualidade. A proposta de corporificar o masculino busca reverter as relações instituídas pela distinção entre os gêneros. É necessário redobrar o cuidado com a extensão das oposições binárias que, embora sugiram soluções sedutoras, correspondem às armadilhas:

*Aunque los sujetos gays y lesbianos no ejerzan el poder social, el poder significativo, para producir la abyección de la heterosexualidad de manera eficaz (esa reiteración no puede compararse con la que regularizó la abyección de la homosexualidad), en ocasiones existe en la formación de la identidad gay y lesbiana un esfuerzo por renegar de una relación constitutiva con la heterosexualidad.*³⁵ [Butler, 2008, p. 170]

A limitação da imagem como via de proposição de mudanças segue a tendência mais ampla da sociedade ocidental. Transformações radicais nem sempre oferecem resultados duradouros. Em contrapartida, um processo gradual permite consistência na proposta de mudança. Neste sentido, percebo uma mudança gradual que emerge, inclusive, por obra do próprio tradicionalismo. A insistência das produções imagéticas em manter a representação tradicional do homem talvez tenha o seu lado positivo: torna visível o poder de que a imagem dispõe para interferir na esfera cultural. Surge desta condição a possibilidade de emprego dessa linguagem para reverter o processo que busca perpetuar as representações binárias por meio das mesmas ferramentas:

Assim, a cultura ocidental há muito vem insistindo que um dos papéis das mulheres é ser atraente: os filmes apenas realçam isso. A cultura há muito reforça o comportamento agressivo dos homens: os filmes apenas dão à agressão uma coleção de armas de fogo comum e efeitos especiais. Os desvios dos padrões do gênero que já existem, em outras palavras, são bastante superficiais. [Stearns, 2007, p. 236]

Não é casual a insistência no uso da linguagem visual em sentido tanto libertador quanto conservador. Pois, com a debilitação do discurso da lei, da medicina e do sacerdócio, que foram os pilares do domínio machista, a produção visual poderia ocupar a lacuna deixada

³⁵ Embora os sujeitos gays e lésbicos não exerçam o poder social, o poder significativo, para produzir a abjeção da heterossexualidade de forma eficaz (essa reiteração não pode ser comparada com a que regularizou a abjeção da homossexualidade), em certas ocasiões existe na formação da identidade gay e lésbica um esforço para negar uma relação constitutiva com a heterossexualidade. (Tradução livre do autor)

pelo declínio de tais forças discursivas. O cinema, por exemplo, teve a sua parcela de contribuição para a manutenção da imagem do masculino dominador. Diversos personagens interpretaram o papel de dominador³⁶. Embora este trabalho não se dedique à análise de obras do cinema, é patente a sua força discursiva, em função de sua linguagem que aproxima a obra ao observador.

Tanto o cinema, propriamente, quanto as artes visuais poderiam assumir papéis opostos neste processo. Pois estas linguagens são tomadas como alternativas discursivas para expressar representações que contradizem ou recuperam a imagem secular do machismo. Há, portanto, dois caminhos: o primeiro, pelo qual são formadas representações que amparam a emergência de nova(s) identidade(s) do masculino; o segundo, pelo qual se busca reconstituir a obsoleta imagem de dominador estimada durante séculos.

Aqui vale questionar os motivos que levaram ao uso e defesa da máscara do soberano durante tão longo período. Detectar estas razões poderia facilitar a construção de um masculino diferente do dominador. Manter o corpo masculino intocável³⁷ foi a forma de evitar um possível encontro com o desconhecido que pudesse derrubar um universo seguro e confortável. De um lado, tocar o masculino, que nada mais é que tocar a si mesmo, poderia fazer desmoronar esse mundo sólido de proteção; de outro lado, a fragilidade escondida poderia ser o portal que nos levaria ao encontro do masculino não-dominador. Ou seja, a máscara esconderia algo que já existe, mas por alguma razão não é exposto em regime de visibilidade transtornado pela constante transformação cultural. Pois, conforme Denilson Lopes afirma:

As possibilidades do jogo que vivifica a subjetividade pelo uso de máscaras residem na compreensão da natureza imagética da sociedade atual. A

³⁶ Entendo como auge destes personagens os “heróis” dos filmes faroeste. Neste gênero de filme considero *‘The Good, the Bad and the Ugly’* (1966) como uma performance perfeita do homem que preserva a manutenção da imagem de dominador a qualquer custo.

³⁷ No âmbito da cultura e do entretenimento, já se observa algumas polêmicas. Em 2005, *‘O segredo de Brokeback Mountain’* surgiu como uma possibilidade de ruptura com personagens tais como do *‘The Good, the Bad and the Ugly’*. O filme, um pseudofaroeste norte-americano, sugeriu como tema um romance gay. No entanto, houve controvérsias nas críticas sobre o conteúdo gay deste filme. Por um lado, diversas organizações conservadoras reclamaram que uma relação homossexual entre dois homens casados, com mulheres, agrediria a imagem da família tradicional. Por outro, alguns movimentos ativistas gays criticaram a timidez do marketing deste filme por ter evitado usar termos gay ou homossexual. Atendo-me a citar Diva do Couto Gontijo Muniz, em *‘Sobre o gênero, sexualidade e O segredo de Brokeback Mountain’*: “Assim sua história não aposta na possibilidade de exercício da sexualidade fora da heterossexualidade normativa que fixa papéis/comportamentos e materialidades corporais masculinas e femininas. Embora pareça acenar com outras opções, seus dois personagens, Jack e Ennis, encontram-se assujeitados a tal padrão normativo, aprisionados em corpos modelados pelas inscrições sociais indissociáveis de gênero e sexo” [Muniz, 2008, p. 132]. Ou seja, a representação do homem tradicional se mantém intocável de acordo com as normas da heterossexualidade compulsória.

máscara não é disfarce de um vazio existencial, mas uma tática de coexistir numa sociedade onde o primado é o da velocidade. [Lopes, 2002, p. 70]

Procuro demonstrar a amplitude da ação da sexualidade que, certamente, vai além da finalidade de procriação da espécie. Com a quebra das delimitações impostas ao objeto e ao alvo sexual, abrem-se as portas para a valorização do corpo como um todo (e não apenas dos genitais). Assim, permite-se a especulação imagética de algo que historicamente ficou preservado dos questionamentos.

Os modelos sociais que limitaram as pulsões sexuais [Freud, 1905] agiram por meio de uma diversidade de forças opressoras. Restringir a representação imagética da sexualidade foi uma das estratégias indutoras usadas para o exercício de domínio sobre os indivíduos. A visualidade foi tomada em razão da facilidade oferecida para veicular a expressão (ou repressão) do desejo.

Resumir a sexualidade à “união dos genitais no ato designado como coito” [Freud, 1905, p. 28] significou negar à sexualidade, entre outras possibilidades, a sua própria representação, que extrapolaria a ideia de uma tensão sexual em busca de uma descarga temporária por meio do coito. Esta representação contém elementos íntimos de cada um, que se fazem presentes no cotidiano, e não apenas no ato sexual praticado.

A imagem como uma linguagem pode expressar tais elementos; no entanto, não se deve esquecer que aquilo que a imagem apresenta será observado por um olhar influenciado pelos mesmos modelos limitadores. Desta forma, o olhar também deve ser treinado para ver a sexualidade representada pela imagem de modo mais amplo do que as regras sociais impõem.

Pois o olhar do espectador tende a estar preso às molduras do modelo heterossexista. Assim, o masculino se depara com inúmeras barreiras que impedem a visualização do erotismo inerente à sua representação. Ao produzir ou analisar imagens do masculino fora do contexto heterossexista, deve-se, portanto, considerar tais limitações do olhar:

O mesmo se dá com o ver que, em última análise, deriva de tocar. A impressão visual continua a ser o caminho mais freqüente pelo qual se desperta a excitação libidinosa, e é com a transitabilidade desse caminho que conta a seleção natural ao fazer com que o objeto sexual se desenvolva em termos de beleza. [Freud, 1905, p. 35]

Mais relevante que despertar a excitação libidinosa é a possibilidade de transformar o corpo masculino em objeto sexual, uma condição recusada pelas imposições binárias que lhe

atribuíam o papel de sujeito sobre o corpo feminino. No entanto, vale comentar que esta possibilidade poderia se desviar em uma representação ampliada da sexualidade do homem, que ainda seria restrita ao papel de dominador. Ser visto é o primeiro passo para que o masculino seja apalpado num momento posterior. Tocar este corpo tem um significado simbólico de subversão da norma: a emergência de um masculino que deixe de ser intocável. Esta qualidade permitirá ao masculino mostrar a sua face, que esteve velada pela máscara que o conservou como o dominador. A partir de então, será possível especular um corpo antes invisível e intocável.

Esta reviravolta do masculino se projeta ao longo de uma história de opressão, em que todo e qualquer homem que não se encaixasse no modelo-padrão estabelecido pelo discurso da verdade seria uma aberração excluída. Aquele que não era marido nem pai, ou que eventualmente frequentasse a casa de prostituição, era um ser marginal e desprezível. No entanto, as explicações médicas e psiquiátricas para os desvios, embora embutidas no mesmo contexto do discurso jurídico, reconheceram a existência de um personagem homossexual, inexistente até o século XIX: “o sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie” [Foucault, 1978, p. 44]. Mais do que suscitar novas representações imagéticas, o surgimento de um sujeito masculino paralelo atingiu a imagem modelar, resguardada intacta durante os dois séculos anteriores.

A insistência do Ocidente em explicar a sexualidade nos leva a refletir acerca desta abordagem científica específica, que lhe distingue do Oriente. Segundo Foucault [1984], embora outras civilizações tenham tratado o tema sexo, a civilização ocidental é a única que buscou racionalizar o tema, enquanto as artes eróticas davam conta dele em civilizações como as da China, Índia, Japão ou dos países muçulmanos. A afirmação de Foucault nos indica uma carência relativa à produção erótica ante o excesso de representações que racionalizam a prática sexual. Fator que seria estendido, de forma gradual, às produções ocidentais das artes visuais.

Nossa civilização, pelo menos à primeira vista, não possui “*ars erotica*”. Em compensação, é a única, sem dúvida, a praticar uma “*scientia sexualis*”. Ou melhor, só a nossa desenvolveu, no decorrer dos séculos, para dizer a verdade do sexo, procedimentos que se ordenam, quanto ao essencial, em função de uma forma de poder-saber rigorosamente oposta à arte das iniciações e ao segredo magistral, que é a confissão. [Foucault, 1978, p. 57-58]

A identificação de âmbitos em que as manifestações sexuais podem ser representadas

fora das imposições do sistema binário pode promover igualdade na relação entre os indivíduos. Para tal efeito, este campo emergente deverá contestar a sustentação histórica do masculino com base na relação binária do gênero, que o declarou dominador e o feminino dominado. Esta condição de soberania seria interrogada com a admissão de que as posições do gênero, bem como as representações da sexualidade, são representações múltiplas, e não duais. Sobretudo, ao assumirmos que os sujeitos podem, também, posicionar-se nas fronteiras da multiplicidade, poderemos presumir que a região proibida para o discurso perde a sua barreira protetora.

Em virtude de sua força emancipadora, a inserção da participação feminina em todas as atividades sociais começou a preocupar o setor conservador da sociedade. O surgimento das primeiras manifestações contra essa participação demonstrou claramente que o masculino percebia o seu domínio ameaçado. No entanto, o confronto à presença feminina na sociedade teve aspectos positivos: o reconhecimento da evolução e o direito de resposta. Um exemplo se encontra no comentário da escritora inglesa Virgínia Woolf a um crítico conservador do início do século XX, citado por de Andréa Lisly Gonçalves:

Como, então, o Falcão Afável³⁸ explica o fato que me parece evidente, e eu pensaria que a qualquer outro observador imparcial, de que o século dezessete produziu mais mulheres notáveis que o século dezesseis, e o dezoito mais que o dezessete, e o dezenove mais que os três anteriores juntos? Embora as mulheres tenham todas as razões para esperar que o intelecto dos homens esteja diminuindo, seria pouco inteligente anunciar isto como fato, ao menos até que se tenham evidências maiores que a Grande Guerra e a possibilidade de paz. (...) E conclui ressaltando que os efeitos da educação e da liberdade foram decisivos para esse avanço. [Gonçalves, 2006, p. 26]

A simbologia do rompimento pode também percorrer pelo caminho inverso: renunciar aos papéis até então restritos ao dominador. A realização pelo homem de tarefas tradicionalmente atribuídas à mulher colaboraria com a quebra da imagem do dominador. Neste sentido, a produção imagética comunicaria a ruptura do domínio por meio de mudanças na representação do masculino. A emergência de um masculino mutável nega a imagem estática usada como referência pela estrutura binária de controle.

Considero que a imutabilidade imagética é uma forma empregada pelo sistema de domínio para manter sua própria estrutura. Ante esta estagnação da imagem, os indivíduos se

³⁸ Pseudônimo de Desmond MacCarthy.

veem impossibilitados de buscar caminhos alternativos àqueles predeterminados. Contra esta cristalização, seria útil recorrer a imagens em movimento, sem fazer aqui nenhuma restrição às linguagens cinematográfica e videográfica. Pois as produções visuais, ainda que não mostrem o movimento em si, podem representar transformações.

Em paralelo a esta dinâmica, a imagem erótica que provoca o desejo estaria inserida não no corpo em si, mas sim num contexto que envolve o corpo, que é erotizado em função daquilo ou de quem esteja a sua volta. Neste sentido, apresento mais um trecho de Bezerra que, embora se refira diretamente ao homoerotismo feminino, pode ser interpretado e compreendido também no que diz respeito ao homoerotismo masculino:

Todavia, cumpre ressaltar que, embora o desejo homoerótico seja articulado de forma camuflada e tensionada, somente o fato de o desejo e o prazer entre duas mulheres ser articulado como uma possibilidade na esfera do erótico já aponta para a busca dos espaços menos sufocantes. [Bezerra, 2002, p.168].

Os espaços sufocantes construídos em nome da heterossexualidade compulsória são desconfigurados na medida em que o homoerotismo é representado pela linguagem visual. Este valor desmente a versão oficial³⁹ que marginaliza a homossexualidade (tanto feminina quanto masculina). A erotização de um corpo masculino pelo desejo de outro homem replica o caminho de erotização pelo desejo heterossexual. Esta equivalência contesta a normalidade atribuída exclusivamente à heterossexualidade.

Por conta dela, as relações entre gays e entre lésbicas podem ser retiradas de seus esconderijos e se fixar no cotidiano, antes entendido como território exclusivo da heterossexualidade. É contra esta participação social que o poder opressor direcionava e direciona ainda sua força limitadora. Conforme Rick Santos – ou Ricardo J. Santos – aponta, a recusa da multiplicidade da erotização seria um instrumento para a redução da presença homossexual na sociedade:

E creio eu que é através da dicotomização, distorção e diluição do Erótico, já descrita anteriormente, que a multiplicidade e a complexidade das identidades gays e lésbicas são reduzidas a meros atos sexuais / genitais que podem ser facilmente controlados, moralizados e deslocados para as margens. [Santos, 2002, p. 205]

³⁹ Como versão oficial, refiro-me à norma predeterminada pelo poder opressor: nesse caso, a heterossexualidade compulsória.

Ao contrário, a(s) identidade(s) gay(s), livre(s) das normas binárias da heterossexualidade compulsória, permite(m) a emergência de um masculino múltiplo. O masculino que vai além do genital/sexual não se fixa numa única posição e flutua entre posições onde o genital/sexual é apenas um ponto. O homossexual masculino, ao negar as normas rígidas, se dispõe a se modificar permanentemente e renascer a cada modificação⁴⁰. Ao longo do movimento pseudopendular, o sujeito não estaciona em nenhum momento, inclusive nas extremidades. A infinidade de pontos que estão localizados entre os dois extremos é equivalente às infinitas identidades que o masculino pode assumir.

A relevância da representação imagética do masculino descolada do contexto heterossexista deve-se, em parte, ao papel da presença do homoerotismo no cotidiano. Pois expor a homossexualidade significou desbloquear as fachadas que impediam a referida visualização e, por conseguinte, proceder à derrubada dos ideais que geraram tais fachadas. Com a insistência na aceitabilidade da homossexualidade, transforma-se a sexualidade em algo mais aberto.

Os tabus envolvendo esta questão atingem outros territórios da sexualidade, inclusive a própria heterossexualidade. Mais do que apenas defender direitos gays, busco questionar a representação que domina todas as esferas da sociedade. Recusar a imagem do homem tradicional e a heterossexualidade compulsória é sinônimo de abrir horizontes para o reconhecimento dos indivíduos. Essa será uma conquista contra a estrutura que, de inúmeras formas, manteve estes indivíduos presos às identidades que se definiam por meio de raça, classe social, gênero e orientação sexual, entre outros critérios.

Para encerrar este tópico, recorro novamente a Santos [2002, p. 206] e sua defesa da necessidade de contestação. Pois, como o autor, compreendo que a refutação do binarismo heterossexista seja um meio de resgatar identidades negadas por seu domínio: “particularmente para mim, como um homem gay, um dos aspectos da homossexualidade que sempre me atraiu mais é a coragem de questionar e transgredir as normas vigentes e os parâmetros hegemônicos”. No próximo item procuro encontrar um masculino que possui características que o distinguem do homem tradicional.

⁴⁰ Apresento um trecho de ‘Sacher-Masoch, o frio e o cruel’, de Gilles Deleuze, como uma analogia para melhor compreender a flutuação de um sujeito múltiplo: “Esses dois temas, na verdade, não exprimem o ideal masoquista, e sim os limites entre os quais esse ideal se movimenta e se suspende, como oscilação de um pêndulo. Exprimem o limite em que o masoquista ainda não começa o seu jogo e o limite em que o masoquista perde sua razão de ser” [Deleuze, 2009, p. 51].

1.4. O masculino

Possuir um corpo é pressuposto indispensável para a emergência de um masculino livre da representação do dominador. Pois um homem sem corpo é reflexo da representação de quem teme ser tocado. Portanto, assumir um corpo para o masculino equivale a torná-lo tangível. Este corpo, desconhecido pelo machismo tradicional, precisa ser apresentado, exposto e discutido. Freud, em ‘Três ensaios sobre a teoria da sexualidade’ afirma:

A progressiva ocultação do corpo com a civilização mantém desperta a curiosidade sexual, que ambiciona completar o objeto sexual através da revelação das partes ocultas, mas que pode ser desviada para a arte, caso se consiga afastar o interesse dos genitais e voltá-lo para a forma do corpo como um todo. [Freud, 1905, p. 35]

Esta citação revela a intensidade das forças sociais exercidas no direcionamento do desejo e da prática sexual. O corpo, aparentemente privado, é alvo de proibições e obrigações públicas. Com isto, o indivíduo é intimado a cumprir uma determinação rigorosa: negar a própria existência. Esta “inexistência” de um corpo próprio resultaria na ausência de um *habitat* primário⁴¹.

Trata-se, então, de duas categorias de imposições: a primeira é aquela feita pela sociedade mirando os indivíduos; a segunda, vinda do indivíduo, é destinada a si mesmo. Em ambas, Freud vê a presença da *psique* humana. Deste modo, podemos considerá-la uma necessidade introduzida no inconsciente que amplia a ação do poder opressor. O controle interno reduz a necessidade de imposição externa. Restaria ao sistema de domínio eliminar qualquer situação que induza o indivíduo a atravessar o limite da fronteira proibida.

O desejo se constrói em torno de fantasias. Por isto, a repressão do desejo sexual se efetua pela negação da faculdade de fantasiar. Obstar a imaginação é uma das armas utilizadas para o controle da prática sexual. Como a referência visual exerce um papel fundamental na alimentação da fantasia, o imaginário vira alvo de restrições normativas. Assim, o poder pretende eliminar a liberdade da fantasia e reter as variáveis do desejo: com seus bombardeios discursivos, dá impulso à substituição da fantasia pelas regras e razões, religiosas, jurídicas ou

⁴¹ Utilizo o termo *habitat* em sentido simbólico: ao ignorar seu corpo, o homem vê-se isento de qualquer agressão externa. Todavia, há discursos que desconsideram a possibilidade de tornar este corpo tocável. Ao contrário, recusam qualquer transformação, buscando meios de retornar aos modelos tradicionais. Considero como dois processos interligados a preocupação com a exposição do corpo masculino e o controle das relações sexuais entre os indivíduos.

cientificistas.

Este aprisionamento da fantasia obriga o indivíduo a seguir as determinações sociais. Para se contrapor a este processo, a recuperação da fantasia reprimida requer o resgate do imaginário visual inibido. Pois o imaginário dinamiza aquilo que é visualizado, abrindo possibilidades além daquilo que é predeterminado pela repressão.

Com a queda das barreiras, podem emergir novas identidades sexuais.

Porém, para redimir o imaginário negado ao indivíduo, devem ser considerados outros fatores, além da imagem em si. A memória visual está inserida em um contexto mais abrangente de manipulação. Freud, em ‘O mal-estar da civilização’, assinala para a amplitude do alcance dos meios de controle social:

Se quisermos representar a sequência histórica em termos espaciais, só conseguiremos fazê-lo pela justaposição no espaço: o mesmo espaço não pode ter dois conteúdos diferentes. Nossa tentativa parece ser um jogo ocioso. Ele conta com apenas uma justificativa. Mostra quão longe estamos de dominar as características da vida mental através de sua representação em termos pictóricos. [Freud, 1929, p. 5]

Esta necessidade de justaposição no espaço demonstra a dificuldade do pensamento ocidental em assimilar, simultaneamente, possibilidades diferentes, ou seja, um conceito da física estende-se à esfera da *psique*, âmbito de interdições à multidimensionalidade da imaginação. A definição cartesiana do espaço⁴², transferida para o âmbito imaginário, dificulta o desenvolvimento de formas de percepção alternativas, pois a imaginação é conduzida por modelos definidos pelas ciências exatas, que regulam a capacidade da mente de conceber um sentido naquilo que foi visualizado. Todavia, o espaço do imaginário não obedece necessariamente aos eixos do espaço físico.

A possibilidade de imaginar o universo e entendê-lo fora do modelo cartesiano significa muito mais que a quebra da organização espacial, da mesma forma que a perspectiva geométrica significou mais que uma nova técnica artística, no movimento renascentista. Basta lembrar que a existência de um ponto imaginário que dava a sensação de tridimensionalidade a um desenho (ponto de fuga) rompeu com o plano que mantinha a figura em um território bidimensional. A tridimensionalidade seria, então, uma proposta simbólica da linguagem visual para acessar planos diferentes daqueles únicos conhecidos até então na pintura. Por um

⁴² Em que cada ponto em um plano é referenciado por um par de coordenadas numéricas, x e y e z, que representam a distância de um ponto fixo, que é origem de três linhas perpendiculares no espaço. Esta forma quantitativa de explicar fenômenos está expressa em “Discurso sobre o método” por René Descartes.

lado, o modelo cartesiano⁴³ resume a localização do indivíduo a uma única coordenada, tanto no aspecto físico quanto no mental. Por outro lado, a representação pictórica possibilita ao indivíduo compreender contextos diferentes, ou até opostos, simultaneamente.

O recurso à multiplicidade da fantasia, negada pela Igreja ou pelo positivismo científico, permite ao indivíduo vislumbrar a multiplicidade da própria identidade⁴⁴. Quem fantasia assume o desafio de romper com as determinações dos modelos reguladores:

A região onde essas ilusões se originam é a vida da imaginação; na época em que o desenvolvimento do senso de realidade se efetuou, essa região foi expressamente isentada das exigências do teste de realidade e posta de lado a fim de realizar desejos difíceis de serem levados a termo. À frente das satisfações obtidas através da fantasia, ergue-se a fruição das obras de arte, fruição que, por intermédio do artista, é tornada acessível inclusive àqueles que não são criadores. [Freud, 1929, p. 11]

A relação entre fantasia e obra de arte indica que esta é um meio de obtenção de prazer. Um modo que não é material nem espiritual (no seu sentido religioso) e transforma o imaginário em algo real no cotidiano, pois leva o indivíduo a alcançar o objeto simbólico que a fantasia imagética lhe sugeriu.

Mais do que o prazer que a obra de arte proporciona, interessa-me pela fantasia à qual está associada. Pois ela permite alterar a qualidade de um objeto sexual: sem a fantasia, este é apenas uma escolha; com a fantasia, o objeto se transforma em algo desejado. Esta transformação quebra as barreiras impostas pelos critérios de escolha, carregados de dispositivos culturais que delimitam as opções de acordo com os interesses dos sistemas opressores que regem a sociedade. O desejo desconsidera imposições, ampliando as alternativas para o objeto e a prática sexual.

Aqui entra em debate o sentimento, a emoção humana que me parece a principal fonte

⁴³ Ao citar modelo cartesiano não me refiro a todas as definições filosóficas de René Descartes (1596-1650). Trata-se de um modo de pensar onde o nome do Descartes é marco. Recorro a Selma Tannus Muchal em 'Marginalização filosófica do cuidado de si: o momento cartesiano': "Contudo, salvaguarda a importância específica da figura histórica de Descartes, a demarcação de um momento e a adjetivação cartesiano não devem significar que em algum instante fixo e a partir de um único pensador mudanças súbitas e definitivas tivessem acontecido. Na verdade, rupturas importantes já teriam ocorrido e ressurgimentos modernos do cuidado virão depois dele" [Muchal, 2008, 368].

⁴⁴ Em 'Identidade' Zygmunt Bauman aponta para uma relação entre identidade assumida pelo indivíduo e o seu vínculo com modelos onde esta identidade é encaixada: "Tornamo-nos conscientes de que "pertencimento" e a "identidade" não têm a solidez de uma rocha, não são garantidas para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para "pertencimento" quanto para a "identidade". Em outras palavras, a idéia de "ter uma identidade" não vai ocorrer às pessoas enquanto o "pertencimento" continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa" [Bauman, 2005, p. 17/18]. O rompimento com as molduras às quais o indivíduo pertencia abre horizonte para ver a multiplicidade.

para ativar a fantasia e resistir às modulações da prática sexual. Isto decorreria de algumas características das quais apresento quatro: o sentimento recusa determinações na escolha do parceiro, rompendo com critérios como idade, raça, classe e gênero; não existem tempos demarcados para o surgimento ou a perda de sentimentos, diferentemente dos interesses envolvidos pelo contrato efetuado segundo o modelo dominador de casamento heterossexual; as práticas sexuais não se resumem à descarga de tensão sexual, nem acontecem com a finalidade de procriação⁴⁵; o prazer genital perde a condição de ser a única fonte de emergência do desejo.

Relaciono o desejo movido pela fantasia e o sentimento, e não pela norma social, ao erotismo⁴⁶ em que a sexualidade tem expressado a abrangência da sua representação. Os limites à prática sexual perdem suas forças diante da expressão visual do desejo. Mesmo assim, ainda existem outras forças que controlam tal expressão: “a tendência por parte da civilização em restringir a vida sexual não é menos clara do que outra tendência em ampliar a unidade cultural” [Freud, 1929, p. 23]. Pois a imagem, como um meio de discurso, é alvo das mesmas restrições que outras linguagens discursivas, como a fala e a escrita, principalmente tratando-se do corpo masculino.

O erotismo, em virtude das múltiplas possibilidades que proporciona para a prática sexual, é um tema essencial para este estudo. Pois, quando o sexo não está restrito à função reprodutiva ou à de perpetuação das posses materiais, a sua fantasia e prática se volta aos prazeres. Enquanto o modelo tradicional do casamento heterossexual, por assumir condições de um contrato social, impõe regras à prática da sexualidade, o erotismo, na condição de um acordo entre indivíduos mutuamente interessados, dispensa estes preceitos opressores.

A linearidade do casamento convencional tende a afetar diretamente a prática da sexualidade e sua representação binária. Sua imposição como modelo único é opressora. Em contrapartida, o erotismo cria um ambiente que necessita de modelos novos para garantir o prazer. Com isto, seria possível romper com os modelos sociais preestabelecidos, que descartam as representações alternativas para o masculino? Esta ruptura permitiria que a

⁴⁵ Pode-se entender que a bissexualidade seja uma forma de ampliar o campo de identificação do objeto sexual; equivaler a bissexualidade à promiscuidade nada mais é que delimitar o desejo sexual e, assim, a prática sexual. Neste sentido, Fernando Seffner, em ‘Derivas da masculinidade: representação, identidade e diferença no âmbito da masculinidade bissexual’, aponta para esta ampliação sem considerá-la uma fase de transição: “a masculinidade bissexual implica uma grande variedades de performances sexuais, uma diversidade de modos e modelos na busca de parceiros sexuais masculinos e femininos, uma grande diversidade de explicações de sua gênese para cada indivíduo ou situação, e uma diversidade de representações na sua masculinidade hegemônica e com a masculinidade homossexual” [Seffner, 2003, 133].

⁴⁶ Compreendo erotismo como a poesia do amor; aquilo que sugere a prática sexual por meio de imagem.

relação entre os gêneros se estabelecesse dentro de um patamar de igualdade. O erotismo oferece a liberdade de comunicar a sexualidade, abrindo caminho para uma estética antes proibida pelo controle. A imagem, por um lado, permite a representação da prática e, por outro, é uma ferramenta para a transmissão do desejo em sua multiplicidade.

A homossexualidade permite alternativas em relação à relação heterossexual. Mas não pode negá-la ou querer assumir seus termos de dominação binária, sob o risco de retomada da lógica da opressão. Quando a representação homoerótica restringe as funções da mulher subjugada a um dos parceiros, negam-se as chances de libertação.

* * * * *

Questiono, neste momento, a verdade que rejeitou, ora de forma silenciosa, ora de forma mais visível, a diferença – que por sua vez era considerada como produto de um discurso falso. Contra um modelo de hierarquia que considera a dicotomia e a oposição como únicas verdades, a homossexualidade masculina estabelece relação entre pares do mesmo sexo, o que pode contribuir para a emergência de um masculino desvinculado do esquema binário de opressão [Foucault, 1996, p. 9]. Contra esta emergência e para assegurar seu status, o homem tradicional determinou que o homossexual teria um caráter inferior, sendo igualmente dominável como a mulher segundo o heterossexismo. Assim, assume-se que a transgressão é combatida e a normalidade imposta é restabelecida [Sandy Stone, 1991].

Quanto à repressão às artes visuais, esta é reforçada pela inclusão das demais artes (literatura, música e canto). Associar a influência das outras linguagens artísticas às artes visuais demonstra a força da representação imagética em estimular o desejo. Acredito que a insistência em preservar a imagem do masculino dominador deve-se ao mesmo temor da perda de poder. Mas a mesma linguagem que preservou a imagem do dominador pode ser utilizada para propor um masculino que não necessite ser o dominador.

É importante, portanto, procurar formas representativas da sexualidade masculina que não estejam presas à estrutura binária heterossexista, o que inclui a eliminação das manifestações de homossexualidade masculina que imitem esta estrutura [Butler, 2003, p. 32]. Pois todo gesto totalizante é um agente do sistema binário com a missão de preservar a dominação. Ao contrário, proponho formas de representação do masculino que não necessitem da representação de um ser por ele dominado para garantir sua existência e sua perpetuação.

Aqui, não sugiro a abjeção da heterossexualidade como a condição de romper com o heterossexismo compulsório. Ao contrário, considero essa atitude uma tentativa fútil de perseguir o perseguidor, dentro de um circuito fechado. Pois esta abjeção reforçaria o processo de marginalização da prática sexual. As identidades de gays e lésbicas estão localizadas fora da esfera heterossexista compulsória, portanto, não necessitam se promover opondo-se à heterossexualidade. Para que as identidades de gays e lésbicas exerçam o seu poder social, deve-se buscar um âmbito que permita a manifestação da sexualidade, independentemente do objeto sexual. Uma vez que as limitações ao objeto sexual limitam a manifestação da própria sexualidade.

Vale também o cuidado com a definição que é dada a gays e lésbicas. Se esses sujeitos são compreendidos dentro do contexto heterossexista, demandam necessariamente um objeto para a coexistência binária. Portanto, neste estudo, adoto as denominações de gays e lésbicas para indicar sujeitos exteriores ao sistema opressor. O estudo do masculino e da sua imagem, dentro de um discurso exclusivamente homossexual, levaria de volta ao discurso que insiste na normalidade. Não se trata de acrescentar uma outra normalidade em oposição à exclusividade do modelo dominador. Afirmar uma identidade em oposição a outra nada mais é que a perpetuação da política de divisão entre dominadores e dominados. O caminho sugerido aqui deve ser traçado em um âmbito em que mulher, homem, homossexual e heterossexual, entre outras opções, sejam sujeitos integrantes independentes de um mesmo quadro de referências.

Por exemplo, a inquietação do movimento feminista não consiste em substituir o homem na condição de dominador, mas buscar identidade(s) independente(s) da representação de dominada. Cintia Lima Crescêncio, em 'Veja o machismo: discursos sobre machismo produzidos por Millôr Fernandes na revista Veja (1968-1984)', aponta para uma forma limitada de compreender o movimento feminista:

..... o importante de se extrair é a evidência de que o contexto está passando por transformações, afinal, o amanhã indica a existência de um movimento feminista hoje, disposto a construir um futuro diferente, combatente do machismo. Entretanto, ele indica ainda uma visão rasa de feminismo que, ao contrário de buscar a igualdade, busca apenas a troca de posições, em que as mulheres tomariam a condição de dominadores até então pertencente aos homens. [Crescêncio, 2011]

Neste contexto, as mudanças provocadas pelo movimento feminista obrigaram o masculino a repensar a própria identidade. Aquilo que começou como um movimento de

liberação sexual completou sua cadeia evolutiva e agora persegue a família patriarcal como uma praga, atacando suas raízes heterossexistas e subvertendo sua exclusividade sobre os valores familiares⁴⁷ [Castells, 2007, p. 191].

O homossexual encontra, então, identidade própria e independente, pois a degradação do sistema de imposição da família patriarcal resulta em novas formas de relacionamentos, deixando para trás a heterossexualidade como norma. O movimento gay, antes de buscar ampliar o número de parceiros amorosos, esta à procura da afirmação de uma outra personalidade, livre das normas institucionais cristalizadas. Seu impacto social é devastador, pois o fim da ideia de heterossexualidade compulsória é anunciado, dessa vez, pelo masculino [Castells, 2007, p. 172 e 239].

Com a discussão que se abre sobre as questões do universo homossexual a partir dos anos 1970, nos Estados Unidos, e dos anos 1980, no Brasil, surge, paralelamente, a possibilidade de se produzir e veicular imagens que reflitam sobre esta temática. Atualmente, pode-se utilizar a arte não somente para combater a herança de concepções ridicularizantes da homossexualidade. A representação visual da homossexualidade sustenta também o estudo do masculino dentro de um contexto distinto, independente, que permite resgatar algo que havia sido deixado de lado, escondido. Pois, “entre o sublime e a perversão, entre o voyeurismo e a condenação pela sociedade”, algo se perdia, “algo de sutil, talvez apenas o corpo, talvez apenas uma possibilidade humana” [Lopes, 2002, p. 61].

Outrossim, as possibilidades de estudo sobre a identidade do masculino ampliam-se, considerando-se que o contexto escolhido multiplica as possibilidades de representação do masculino na condição de um sujeito. O modelo tradicional do dominador revela-se uma moldura que o transforma em um sujeito no interior de um sistema de opressão. Saindo dessa moldura, o masculino vê-se diante do dilema de assumir identidade diversa. Dilema porque, ao assumir outra identidade, o masculino abstém-se do conforto e da segurança que a máscara de soberania lhe oferecia. Em contrapartida, conquista a liberdade de exercer papéis mutáveis que sejam da sua conveniência. Pois até então havia uma identidade única para a representação do homem no âmbito coletivo.

O sujeito contemporâneo não segue o modelo do individualismo clássico, seguramente inserido no contexto de redes sociais claramente delineadas, de onde sua identidade também claramente delineada emergiria. Também diferente do Narciso entrincheirado na sua intimidade, os primitivos dessa

⁴⁷ Manoel Castells referindo-se ao casamento entre pessoas do mesmo sexo.

nova era cartografam em grupos e tribos a paisagem das metrópoles em crise. [Lopes, 2002, p. 93]

Lopes leva-nos a outro ponto. Pois os grandes centros urbanos contemporâneos são palcos apropriados para o desenvolvimento da identidade⁴⁸. A diversidade de funções no cotidiano da metrópole do fim do século XX e do início do século XXI tende a romper com a rotina da sociedade composta por indivíduos seguidores de um modelo predefinido. Pois a ampliação de funções sociais aumenta as variedades de representações que, por sua vez, correspondem a um acréscimo qualitativo de identidades que cada um pode assumir.

Cenários com personagens confusos, indecisos, deprimidos e decepcionados consigo mesmos e com o lugar onde vivem, a exemplo de alguns apresentados em contos de Caio Fernando Abreu⁴⁹, representam o cotidiano urbano contemporâneo, ambiente que gera insegurança e inquietação⁵⁰. Questiona-se, neste novo cenário, o modelo da família patriarcal que, em contrapartida, simulava um âmbito seguro para o homem. Mas a insegurança, por sua vez, traz novas possibilidades de manifestação e identificação. Questiona-se, sobretudo, a estrutura rígida que busca manter a representação do homem tradicional quebrando a linearidade temporal e mesclando diversas linguagens visuais. O espaço convencional se mostra estreito para um sujeito emergente em virtude das tradições que preserva. Oliveira [2008] aponta para uma possibilidade:

A experiência que essa aprendizagem de prazeres e desprazeres coloca torna o tempo/espaço históricos insuportáveis. A saída pode situar-se, desse modo, numa espacialidade encenada, num instante musical, a compor uma trilha sonora para imagens tão fortes e dramáticas, amenizando a cena e entrecortando de leve ironia e desespero [Oliveira, 2008, p. 47].

⁴⁸ Continuo utilizando o termo identidade em singular como uma opção formal, embora tenha sugerido a existência de identidades diversificadas.

⁴⁹ A exemplo de 'Dragões não Conhecem o Paraíso' (1988). Em 'Cartografias homoafetivas na espacialidade da urbe: Percursos na obra de Caio Fernando de Abreu', Antônio Eduardo de Oliveira comenta: "Constitui-se, assim a obra do autor, num mix de cinema, novela, quadros da vida urbana, numa composição que pressupõe o intérprete e o ouvinte / espectador / leitor, forjando uma espacialidade feita de linhas musicais, tons melódicos, imagens trazendo para a cena da escritura a atuação do personagem gay, em desempenho articuladas com indústria cultural e com mitos dessa indústria. Configurando esse caráter performático, tais linguagens recebem o investimento homo-afetivo, delineando mapeamento esboçado a partir do ponto de vista do autor e da sua interpretação. Ele deixa-nos trilhas para conceber as projeções afetivas que darão lugar a um movimento não-linear de narrativa". [Oliveira, 2008, p. 41].

⁵⁰ "(...) e nesse perambular noturno à toa pelos bares, ruas, festas, cria-se um novo valorizar do espaço público, distinto da tradição iluminista, centrado em movimentos políticos organizados, como partidos, sindicatos, aproximando-se mais de uma tradição popular, espontaneísta, celebratória. Introduzir a ficção na vida cotidiana é uma manifestação de resistência que escapa à temática da liberação" [Lopes, 2002, p. 93].

Neste contexto urbano e em transformação, a arte⁵¹ reitera sua força peculiar que a torna capaz de se desvincular das normas imperativas. Embora sua linguagem tenha sido usada para propagar a estrutura social da heterossexualidade compulsória, agora poderia ser direcionada ao questionamento dos elementos que compõem essa estrutura. A dissolução da armadilha exige, contudo, o extremo cuidado com o surgimento de novas normas derivadas da multiplicação das sexualidades. Pois cada identidade sexual luta por sua afirmação ao sair da marginalidade. E este combate não pode ter como efeito colateral a apropriação indevida do espaço de outras identidades sexuais. A visualização da homossexualidade masculina é fundamental para que o masculino, independentemente da orientação sexual, possa apresentar-se livre da máscara de dominador.

As obras que tratam desta representação, sejam literárias, sejam imagéticas, elevam as identidades sexuais até então marginalizadas a um patamar de equivalência frente às identidades antes declaradas superiores. Neste processo, a principal conquista é a desmistificação da ideia vulgar que define homem e heterossexual como sinônimos. Embora haja relação entre identidade sexual e identidade de gênero, entendo que seja necessário não sobrepor estas duas características, pois a sobreposição foi uma arma empregada pelo heterossexismo para a marginalização das demais manifestações sexuais. Ao declarar homem aquele que pratica exclusivamente a heterossexualidade, recusam-se não somente outras práticas, como também, e, sobretudo, os seus praticantes, convertidos em seres marginalizados e excluídos.

A arte, ao contrário, pode nos oferecer a representação do masculino na condição de um gênero independente de sua identidade sexual (nos Capítulo 2 e 3 apresentarei obras que possuem esta característica). Com isto, não se nega a relação entre o gênero e a sexualidade, a qual se estabelece na medida em que se reconhece a multiplicidade de identidades sexuais que o gênero pode assimilar, já que o gênero não se impõe à sexualidade e tampouco determina como ela deve se manifestar. O gênero somente prepara um território onde a sexualidade tem múltiplas possibilidades. Neste contexto, emerge uma esfera onde diversas identidades sexuais podem coexistir.

Cada identidade tende a requisitar sua afirmação por meio de uma manifestação que, eventualmente, possa assumir um papel diferenciado na sociedade. Porém, estes papéis levam à criação de personagens que procuram ocupar o espaço de outras identidades.

⁵¹ Na procura da “saída” sugerida por Oliveira escolhi a performance como a linguagem visual que possibilita propor espaços para a manifestação da homoafetividade masculina, bem como a contestação da representação do homem tradicional. Analisarei obras relacionadas ao tema no Capítulo 2.

O que me interessa aqui, portanto, não é a produção do personagem homossexual como contraexemplo do masculino, mas a produção do desejo homoerótico como contraparte afirmativa do ideal de masculinidade. Desejar, nessa perspectiva, é uma forma de sancionar e legitimar um ideal, pois, como queriam os antigos, a beleza é o esplendor do bem percebido como verdadeiro. [Barcellos, 2002, p. 130]

O reconhecimento do desejo homoerótico provoca um fenômeno que a heterossexualidade compulsória ignora: a extensão do erotismo do plano sexual para o plano social. O heterossexismo insiste em valorizar, exclusivamente, a prática sexual em que há posições definidas de sujeito e objeto; o homoerotismo, com a quebra da relação hierárquica entre essas figuras, passa a valorizar, também, o afeto⁵². O ato sexual, que sempre foi o grande troféu do heterossexismo, vê-se obrigado a dividir espaço com uma sociabilidade afetiva que a supervalorização da conquista sexual havia deixado para trás.

Ao longo de séculos, o homem manipulou a prática sexual dentro de uma relação de domínio sem se preocupar com a forma com que a mulher a percebia. A homoafetividade, ao suprir a ausência de consideração com o outro, questiona a heterossexualidade não como prática, mas na condição de uma imposição. Ou seja, por meio da valorização do afeto, o sujeito homossexual masculino demonstra a incoerência do homem dominador.

Em paralelo a esta afetividade, a representação do corpo (especificamente masculino) pode conter significados que recusem o papel que o gênero lhe impôs. Assim, devolve-se ao corpo o sexo que havia sido absorvido; dessa forma, a arte impõe-se diante da construção social que inicialmente negou acesso direto ao sexo. A produção visual atravessa as fronteiras e entra em territórios onde o corpo se manifesta de maneiras impedidas até então. A imaterialidade do corpo masculino é uma construção social que manteve o homem em um patamar superior, em função da sua qualidade intocável. Uma das linguagens visuais que pode contribuir para a ruptura com este estado intocável é a performance, em virtude da sua efemeridade; explorarei algumas obras desta linguagem no Capítulo 2.

Faço aqui uma analogia entre a afirmação de Butler [2008, p. 110] e a condição intocável do corpo masculino. A intangibilidade do corpo masculino corresponde à tangibilidade do corpo feminino. Portanto, para sugerir a reversão do sistema que faz da mulher um objeto de domínio, é necessário o fim da supervalorização do masculino.

Nesse sentido, acredito que a materialização do corpo masculino seja o ponto de inflexão para outro modelo de representação. Considero ainda que adotar a linguagem

⁵² Utilizarei, nesse sentido, o termo homoafetivo para representar a amplitude da relação homossexual.

imagética como ponto de partida seja um atalho para alcançar o campo linguístico, no qual Butler percebe a operação do domínio sobre a materialidade do corpo. Imagens que materializem o corpo antes intocável anulam a discursividade instalada para o controle do gênero. Estes dois caminhos, da corporificação e do ajuste do discurso amparado, sobretudo na imagem, procuram o mesmo destino emancipador.

Em muitos casos, o corpo masculino na condição de um objeto de desejo permanece, ainda, como uma região proibida de discurso. Pois a obrigação do masculino em ser o sujeito social soberano impede a sua transformação em objeto. A representação imagética de sua tangibilidade equivaleria a um discurso sobre uma verdade que, sobretudo, poderia modificar a estrutura social com a desmistificação de um Sujeito secular.

A emancipação gradual da mulher resulta no crescimento proporcional da sua insatisfação com o modelo binário da família. Este fenômeno é visível quando se observa o aumento da taxa de famílias separadas ou núcleos familiares constituídos por apenas um membro e filhos. A fórmula da família caracterizada pelo domínio da figura do pai/marido já não prevalece como protótipo: “Se as tendências atuais continuarem a se expandir por todo o mundo, e asseguro que continuarão, as famílias, tal como as conhecemos, tornar-se-ão uma relíquia histórica no futuro não muito distante” [Castells, 2007, p. 191].

Adotando Simone de Beauvoir, que anuncia uma associação cultural entre o corpo e o feminino e a mente e o masculino [Beauvoir, *apud* Butler, 2003, p. 32], as artes visuais podem partir para o desafio de corporificar o masculino. Neste sentido, busco apelos sexuais que rompam com a associação do masculino com a mente⁵³: toca-se o intocável⁵⁴. Entendo que a representação masculina, que se ocupava em manter a sua superioridade no âmbito social, foi atingida com as transformações e ampliações do papel da mulher na sociedade. Sobretudo, esta transformação atingiu a imagem do masculino, que percebeu a necessidade de adaptar-se. A sociedade passou a reduzir, gradualmente, a distinção entre as funções exercidas pelos homens e pelas mulheres. Como resultado, não bastou admitir a presença feminina na sociedade; foi necessário alargar o espaço para a sua acomodação.

As transformações da sociedade urbana contemporânea tornaram o homem tradicional uma figura obsoleta. De modo que a(s) identidade(s) do masculino só será(ão) novamente

⁵³ “Nada surpreendente que os críticos tenham lidado, de forma mais extensiva, com itens simbólicos que as representações sexuais mais visíveis do corpo masculino; sendo a minha premissa que as duas questões são ligadas, pretendo colocar alguns fatos expondo como a nossa cultura representa a masculinidade e o corpo masculino, evitando meios que não são basicamente sexuais” [Lehman, 1993, p. 55].

⁵⁴ Neste contexto, o termo “tocar” assume um papel metafórico uma vez que est ates [?]trata a questão da visualidade.

reconhecidas(s) se ressurgir fora do sistema falocêntrico⁵⁵ [Luce Irigaray, *apud* Butler, 2003]. A dinâmica atual baseia-se na multiplicidade de papéis sociais para os quais não se admitem figuras ou símbolos entendidos como elementos centrais. Portanto, o masculino necessita se habilitar como integrante de uma sociedade múltipla de constantes transformações.

Todavia, alguns cuidados devem ser tomados na busca da nova identidade masculina. Pois os interesses que mantiveram o modelo da heterossexualidade compulsória possuem raízes profundas na sociedade ocidental. Em decorrência das recentes transformações sociais, adquiriram a flexibilidade que lhes permite adaptar-se às novas exigências. Portanto, não se deve permitir que tais interesses apropriem-se da nova representação do masculino, da mesma forma que manipularam a imagem do homem para estabelecer a relação de domínio. A distância entre a nova proposta e a proposta velha com novo formato é mínima.

Hoje, nas telenovelas, a estética homossexual se afasta também da doença (o que é positivo), mas se aproxima do modismo, o que, de fato, corresponde à forte expansão da indústria gay. As narrativas homossexuais ganham no vídeo, assim, um ar um tanto chique, como uma nova grife. Muitas estéticas são construídas em torno das relações homoeróticas; todas tentam enquadrar e disciplinar a esfera do desejo, que, em vez disso, é sempre singular e ingovernável. [Castello, 2009, p. 2]

A(s) identidade(s) do masculino isenta(s) da tarefa do dominador somente será(ão) revelada(s) quando o enquadramento do desejo for desfeito, afastando a homossexualidade dos padrões heterossexuais e permitindo a manifestação de outras estéticas e seus discursos. José Carlos Barcellos, em 'Literatura e homoerotismo masculino entre a Cultura do Corpo e o Corpo da Cultura', aponta para o potencial da imagem para expor esta questão:

Essa cena⁵⁶ chama a atenção para um elemento muito comum em certas vertentes da cultura gay, a saber, o predomínio da imagem sobre a palavra. Em muitas de suas manifestações, a cultura gay mostra uma tendência muito clara para a visualidade e a gestualidade, o que leva a centrar-se antes em ícones que em discursos. [Barcellos, 2002, p. 128]

Utilizo a reflexão de Barcellos sobre a ênfase visual da cultura gay, sem abdicar das referências escritas, para a análise desta pesquisa. Acredito que o homoerotismo expresso pelo corpo não abala a condição da masculinidade do homem. No entanto, desvincular a

⁵⁵ Termo que define o modelo econômico que é fundamentado na soberania absoluta do homem e que recusa a participação feminina.

⁵⁶ Referindo-se ao trecho de *Monsenhor*, de 1975, por Antônio Carlos Villaça, escritor carioca.

masculinidade da heterossexualidade compulsória pode contribuir para a emergência de novas representações imagéticas do masculino, sem excluir o heterossexual. Características como força, superioridade, manipulação e frieza são desnecessárias para a estética masculina. Em contrapartida, o desejo torna-se um ponto de equilíbrio entre o masculino e o que o machismo procurou subjugar durante séculos. Pois, enquanto o homem dominador transformou o desejo em sua propriedade, o homoerotismo o torna algo acessível para outras representações. Essa abrangência, de forma análoga, permite ampliação das representações que podem ser desejadas.

O homoerotismo indica a viabilidade do desejo mútuo e revertido entre os parceiros; o desejado é o mesmo que deseja. As construções sociais que determinam os papéis de sujeito de desejo para o homem e objeto de desejo para a mulher perdem o seu território de atuação. Com isto, rompe-se a hierarquia de domínio. Reitero que este processo somente ocorre em conjuntura onde nenhum dos parceiros assuma o papel da mulher na relação.

Recorro, por fim, a outro comentário em que Barcellos [2002, p. 135] nota essa relação de equilíbrio: “não é preciso sublinhar que o processo de construção do objeto de desejo é simultaneamente o processo de construção desse mesmo desejo”. Na prática, isto significa que, por meio do estudo do homoerotismo (e sem fixá-lo como verdade única), é possível encontrar um masculino múltiplo e livre da função dominadora. Essa multiplicidade é relevante para a mudança nos valores que qualificam o masculino. Já o papel que o desejo deve exercer neste processo é o de quebrar a unicidade que a heterossexualidade compulsória impõe. O desejo não aceita restrições para as suas escolhas. E o homoerotismo, neste contexto, é uma forma de recusa de tais limitações. Ou seja, “a construção do objeto do desejo homoerótico e sua localização num corpo masculino não implicariam mais a desvalorização da masculinidade do sujeito desse desejo, nem a atribuição prévia de papéis sexuais mais ou menos fixos” [Barcellos, 2002, p. 142].

No próximo capítulo apresento artistas que, nas suas obras, debatem a decadência da representação do homem tradicional e propõem novas representações para o masculino. Apresento também obras onde as manifestações homoafetivas contribuem com a renúncia do masculino ao papel do dominador. Mais uma razão pela qual escolhi a linguagem visual de performance para o próximo capítulo por esta linguagem ser contemporânea às contestações contra a representação do homem dominador bem como à emergência do movimento gay.

Capítulo 2

Performance e o masculino

As formas de manifestação da sexualidade (independente da sua orientação) podem não estar inseridas nos modelos que induzem os indivíduos a determinadas práticas da sexualidade previamente definidas. Elas emergem da relação de desejo entre estes indivíduos sem uma forma única ou pré-estabelecida; ela é múltipla. A homossexualidade masculina, dentro desta noção, se apresenta como uma das formas que podem contestar as representações convencionais. Na perspectiva do nosso objeto, a diversidade estética que as linguagens visuais podem produzir corresponde à multiplicidade de manifestações amorosas. A imagem torna visível, parcialmente, “as variações do amor” [Castello, 2009] que foram escondidas pela “estética oficial” [Castello, 2009] dentre as quais está o homoerotismo masculino.

Videoperformance é a linguagem visual que proporciona o movimento necessário para a representação de um corpo que busca libertar-se de condição de ser um agente na relação de domínio⁵⁷. Christine Mello, em ‘Corpo e vídeo em tempo real’, debate o potencial desta linguagem para tornar o corpo em sujeito:

Não se trata de percebermos necessariamente um corpo definido por intermédio do processamento eletrônico, mas sim de identificarmos um corpo que se torna o sujeito do discurso diante da câmera. Um corpo crítico, político, que questiona sua própria condição, aberto, frontalmente à exposição pública, e que se desconstrói a nossa frente, insubordinado às convenções vigentes da linguagem videográfica e ao que a cultura dominante habitualmente lhe impõe como natural e aceitável. [Mello, 2006, p. 432/463]

O corpo, independentemente do seu dispositivo biológico, se coloca em movimento. O dominador, que até então era único detentor de discurso, perde sua exclusividade. Por conseguinte, o corpo feminino exige o direito à palavra e o corpo masculino ganha presença e se torna mais visível.

⁵⁷ Definido o corpo como um agente refiro-me a sua condição de ser um objeto que obedece a normas que sustentam o domínio, no caso a heterossexualidade compulsória. Em ‘Mutilações e normatizações do corpo feminino – entre a bela e a fera’, Tânia Fontenele-Mourão descreve este corpo: “O corpo – o que comemos, como nos vestimos, os rituais diários através dos quais cuidamos dele – é um agente da cultura. Ele é uma poderosa forma simbólica, uma superfície na qual as normas centrais, as hierarquias e até os comportamentos metafísicos de uma cultura são inscritos e assim reforçados através da linguagem corporal concreta.” [Fontenele-Mourão, 2008, p. 263]

2.1. Performance: em busca de expressão

É relevante estudar o significado que o corpo pode assumir nos trabalhos artísticos. Este significado, embora quase sempre relacionado ao sexo, adquire também um simbolismo que é vinculado ao inconsciente dos indivíduos. Desta forma, a relação entre a arte e o sexo ultrapassa o limite da representação erótica; estabelece-se um discurso imagético sobre o desejo. Em ‘*Art and Sex*’, Gray Watson aponta para a amplitude do discurso da imagem tratando o corpo:

*Though the human body has long been represented in art as the site of erotic contemplation, the recent focus on the erotic body has become a mean of addressing a wide range of psychosexual issues. In the theoretical discourse around the body, sex plays a central role, not least because this discourse has been heavily influenced by psychoanalysis, with its focus on the effects of unconscious desires.*⁵⁸ [Watson, 2008, p. 8]

Tradicionalmente, a arte tem utilizado o corpo como um dos seus temas para insinuar o ato sexual. O erotismo proposto pelas artes visuais pode ser análogo à busca de uma realização sexual iminente. Esta iminência corre o risco de jamais se concretizar, por exemplo: um orgasmo não atingido. O foco recente, assinalado por Watson, estende o alcance do erotismo para além da dimensão orgástica. A arte contemporânea, em particular, vem demonstrando que o desejo sexual pode ser expresso de diversas formas e não somente pelo coito entre um homem e uma mulher. Esta afirmação não nega o erotismo existente no referido coito; busca possibilidades alternativas para representar a sexualidade.

Sabemos que o erotismo masculino pode ser expresso, sem a obrigatoriedade da presença feminina. Esta expressão alternativa pode acontecer de diversas maneiras, das quais cito duas: na presença do outro masculino (homoerotismo) ou de forma independente. O homoerotismo masculino, como já foi apontado, é uma variação do amor que a versão tradicional ignorava. A segunda forma, por sua vez, dá autonomia a um corpo que sempre foi retratado como sinônimo da virilidade. Isto é, o corpo masculino somente era exposto para representar a sua condição de dominador. A independência adquirida cria uma visibilidade objetiva para este corpo; o corpo masculino pode ser representado e apreciado pelo que é e

⁵⁸ Embora o corpo humano tenha sido representado pelas artes como o sítio da contemplação erótica, o foco mais recente no corpo erótico assumiu o significado de ser receptor de um vasto domínio de elementos psicosexuais. No discurso teórico sobre o corpo, sexo exerce um papel central, pois este discurso tem sido influenciado pela psicanálise, com seu foco nos efeitos de desejos inconscientes. (Tradução livre do autor)

não pelo que faz. Esta nova mobilização imagética, entre outros fenômenos, resultou no surgimento de um novo fenômeno artístico que é *body art* [Goldberg, 2006].

Esta linguagem da arte apresenta o corpo como um sujeito que interage com os demais sujeitos do seu meio de uma forma equilibrada. A sexualidade inerente neste corpo também é um elemento presente no cotidiano, ingressando para a região de discurso. O sexo tende a perder as características que a repressão lhe impõe. Neste contexto, não há necessidade de justificar nem ocultar a prática sexual, uma vez que a arte contemporânea lhe proporciona a possibilidade de romper com os mecanismos de controle. Esta inovação não somente traz novas soluções imagéticas, mas demonstra a necessidade de buscar concepções teóricas para a própria sexualidade.

*The many ways in which recent art has represented, or in case of Body Art presented, the body, together with an opening out to the many implications of the “body” beyond its literal meaning, have created immense opportunities for re-thinking sex and sexuality.*⁵⁹ [Watson, 2008, p. 16]

Body art apresenta (e não representa) o corpo de uma forma mais autônoma e menos prescrita. Isto permite ao artista utilizar o próprio corpo como tema, o que significa a sua transformação em sujeito. Enquanto representado por meio de diversas linguagens visuais, ele permanece como um objeto que se observava. Ao substituir as linguagens pela própria presença, o corpo se projeta para o observador na condição de sujeito de um discurso. Ou seja, se dissolve aquilo que foi instituído como um objeto que carrega adjetivos que atende às exigências sociais: em *body art*, o belo, puro e desejável, dentre outros adjetivos, perdem a sua soberania. O corpo, além de não se preocupar com a beleza publicitária, aprende a expressar aquilo que ele mesmo deseja.

A reformulação do significado do corpo atinge diretamente a sexualidade que ele propõe. Um corpo sujeito não se prende às práticas sexuais determinadas pelos modelos socialmente convenientes. Ao contrário, ele assume a iniciativa de escolher a prática que deseja; esta escolha abrange os aspectos que envolvem tal prática. Com isso, o parceiro também é escolhido para atender este desejo. Assim, a escolha de parceiro do sexo oposto perde a sua condição de ser única opção naturalizada. A relação, independentemente do gênero, tende a ser mais livre e, por conseguinte, elimina a necessidade de autorização

⁵⁹ De diversas formas diversas formas a recente produção artística representou (e no caso da Arte Corporal apresentou) o corpo, em conjunto com muitas implicações deste “corpo” que vão além do seu significado literal, estas criaram oportunidades para repensar o sexo e a sexualidade. (Tradução livre do autor)

superior (fosse esta autorização divina ou civil).

É relevante buscar o momento histórico em que este processo começa. O início da perda de força de modelos tradicionais da representação do corpo coincide com o crescimento de artistas femininas que retrataram o próprio corpo. A mulher, ao representar o corpo feminino, altera a sua condição de ser objeto para ser um sujeito.

*With women becoming the authors of images, the traditional sense in which 'women is the picture' is inevitably transformed. Now the looked-at becomes, also the looker. To the extent that female spectators traditionally saw images of their own sex through men eyes, as Laura Mulvey has argued, this too has changed.*⁶⁰ [Watson, 2008, p. 26]

A independência do corpo feminino do olhar do homem quebra o seu significado diante o observador. Até então este corpo era uma imagem que buscava satisfazer o desejo do homem que era ser tocado por ele. A produção imagética realizada pela mulher, sobre mulher, introduziu ao menos duas novas tendências em artes visuais: o desejo feminino emerge como um tema a ser especulado e produzido. Sobretudo, pelo fato deste desejo ter a opção de se direcionar ao masculino ou não. Assim, explicita-se a não obrigatoriedade da presença masculina; o corpo sujeito desconstrói a dicotomia de identidades sexuais como ativo e passivo. Em contrapartida propõe uma identidade sexual que aceita novas experiências e que, portanto, é múltipla.

A transformação da imagem do corpo feminino poderá alterar, por conseguinte, a imagem do corpo masculino. O masculino também deve refletir a própria imagem, a começar pelo olhar. Embora o homem tradicional insista em ser ativo e, portanto, sujeito, a ausência de olhar ao corpo masculino pode ser interpretada como a inexistência do mesmo. De forma análoga à produção feminina, o masculino também pode representar (no caso de *body art*) o próprio corpo. Sob este olhar ele pode produzir imagens que transmitam o erotismo, impensável para o homem tradicional. Este erotismo é o meio de corporificação do masculino. Este meio proporciona ao corpo masculino a possibilidade de ser desejado explicitamente, sem lhe tirar a faculdade de desejar.

A partir da metade do século XX, alguns artistas retomam de forma mais explícita este tema, enfocando a homossexualidade masculina. Entendo que esta escolha tenha duas metas:

⁶⁰ Com a mulher tornando-se autora de imagens, o sentido tradicional no qual a “mulher é a tela” inevitavelmente é transformado. Agora aquilo que sempre foi visto também vê. Segundo Laura Mulvey, os espectadores femininos que tradicionalmente viam o próprio sexo pelo olhar do homem, também mudaram. (Tradução livre do autor)

por um lado, atinge o objetivo de expor e palpar o corpo masculino na imagem, rompendo com o seu estado intocável; por outro, ataca de forma simbólica a heterossexualidade compulsória que se sustentava na imagem intocável do homem.

Algumas obras de arte contemporânea são tentativas de desvincular a representação imagética do masculino do seu papel dominador, definido pela heterossexualidade compulsória. A homossexualidade masculina expressa nestas obras é um meio discursivo que procura novos caminhos para ver e mostrar Eu. Este discurso não deve ser considerado único, pois ele está inserido num contexto mais abrangente que trata a questão da sexualidade.

*More recently, not only homosexuality but a diverse range of sexualities have been celebrated in 'queer theory', which has proved highly influential on critical writing in the arts. It should not be forgotten, however, that during the 1960s homosexuality remained largely taboo, so that, as the pioneering work of feminist artists like Schneemann, Wilke and Kasuma, work of that decade which included gay subject matter was courageously innovative.*⁶¹ [Watson, 2008, p. 28]

Esta afirmação de Watson demonstra a relevância de compreender o homoerotismo masculino dentro de um contexto amplo. É evidente que considerar a homossexualidade como a solução absoluta para os problemas originados pela heterossexualidade compulsória nada mais é que transferir o problema de um extremo para outro. A teoria queer⁶², por exemplo, recusa qualquer categoria normativa e considera toda identidade sexual como um campo para investigação. Portanto, todos os comportamentos sexuais relacionados às identidades podem ser considerados construções sociais. A construção social que na década de 1960 considerava a homossexualidade um tabu se vê obrigada a dividir o seu espaço com novas construções emergentes. O equilíbrio proposto pela teoria queer proporciona aos artistas a condição de partir para temas até então marginalizados que inclui o homoerotismo masculino. A condição do tabu ainda não foi superada totalmente, embora o rompimento seja evidente.

⁶¹ Recentemente, além da homossexualidade, uma vasta diversidade de sexualidades foi proclamada pela teoria queer, que comprovadamente influenciou a crítica de artes. No entanto, não se deve esquecer que durante a década de 60 do século XX a homossexualidade permanecia um tabu altamente forte. Neste sentido, trabalhos pioneiros com tema gay, realizados naquela década, eram inovadores de forma corajosa, a exemplo de obras de artistas feministas como Schneemann, Wilke e Kasuma. (Tradução livre do autor)

⁶² Segundo a definição dada por Guacira Lopes Louro, em 'Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer': "Queer é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, *drags*. É o excêntrico que não deseja ser integrado e muito menos tolerado. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambigüidade, do entre lugares, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina." [Louro, 2004, p. 7-8]

Observo, mais uma vez, que o masculino segue os passos do feminino para abrir o caminho para livrar-se da imagem do dominador. É importante buscar caminhos independentes para o masculino encontrar o seu rumo. Percebo perigo em seguir os passos do feminismo na recusa do sistema binário. Os estudos preocupados com a representação do masculino buscam recuperar a defasagem em relação ao movimento feminista, criando as próprias representações. Com a dissociação das diretrizes do feminismo e os estudos envolvendo o masculino, os dois movimentos podem realizar uma caminhada paralela. O paralelo que estes dois movimentos traçam deve tanger à criação e a recriação de identidades sexuais, quantas vezes forem necessárias. A busca de um ponto de chegada nada mais é que retornar para o ponto de partida.

A teoria queer tem potencial para uma colaboração com a produção artística que procura alternativas para o modelo heterossexista. A principal conquista que esta teoria traz, em resumo, é a possibilidade de defender a ideia de que “todas as formas da sexualidade sejam permissíveis”. A produção artística, como um retorno, contribuiu para dar visibilidade a um discurso teórico e acadêmico. Como resultado da parceria entre a produção artística e a teoria queer surge uma indagação fundamental:

*Art's questioning and challenging status at the edge of society, posing questions without easy answers, echoes the marginal position mapped out by queer theorists. The diversity on proliferation of divergent forms of sexuality explored in the art of recent decades puts into a serious question the meaningfulness of any sexual norm.*⁶³ [Watson, 2008, p. 39]

Obras que tendem a se livrar de tais normas devem buscar soluções para aderir a este discurso. Linguagens visuais com movimento possuem um recurso potente para expressar o referido discurso. Há uma linguagem nas artes visuais, que usarei como fonte principal deste trabalho: performance. Percebo, neste momento, a necessidade de uma reflexão maior sobre algumas qualidades desta linguagem.

A primeira qualidade desta linguagem é a sua essência: performance é uma linguagem que dificilmente pode ser definida, exceto por meio de palavras e frases. Uma deliberação precisa contraria a diversidade de expressão que esta linguagem propõe. A performance nasceu da inquietação dos artistas que buscavam romper as fronteiras impostas por outras

⁶³ O questionamento da arte diante da sociedade permanece sem respostas fáceis. Entre quais são os reflexos que a teoria queer fez das posições marginais. A diversidade da proliferação de formas divergentes da sexualidade explorada pela arte, recentemente, questiona o sentido de qualquer norma sexual. (Tradução livre do autor)

formas de expressão. Colocar qualquer limite com intuito de definir performance é sinônimo de arranca-la a sua razão de emergência. O pensar anárquico desta linguagem “proibi qualquer proibição” que possa vir diretrizes ou paradigmas [Goldberg, 2006].

Outra qualidade que me levou a estudar a performance é o seu contato direto com o público. Esta qualidade permite lidar com temas cotidianos no seu contexto real. Isto é, o performer tem a prerrogativa de utilizar âmbitos para o palco que fazem parte do dia a dia da sua plateia. Museus e galerias deixam de ser ambientes compulsórios para a exposição dos artistas visuais. No entanto, esta nova possibilidade não lhe tira o recurso de criar cenários apropriados para a sua produção. Ou seja, há liberdade de mesclar o existente com aquilo criado para determinada obra. Sobretudo, há possibilidade de inserir o próprio público na obra. O observador pode se tornar parte integrante da obra, que, por sua vez, permite ao artista se tornar um observador.

Performance é uma linguagem múltipla, ela interage com outras linguagens da arte. Pode-se performar desenhando, pintando, esculpindo, dentre outras. Além de libertar-se das limitações destas linguagens, pode-se inseri-las na proposta. A interação que interessa especificamente a esta pesquisa é com vídeo. Quando utilizado dentro de um contexto performático, o raio da narrativa da imagem videográfica é ampliado. A presença ao vivo do artista diante a plateia proporciona vivacidade ao vídeo. Isto é uma forma de tirar a imagem videográfica do ecrã e levar para o cotidiano; ou levar o público para dentro da tela. No caso específico deste trabalho, vídeo e performance, em conjunto, permitem ao artista interagir com si mesmo.

Em parceria com as qualidades acima, há outro dispositivo que torna o estudo desta linguagem relevante. A linguagem visual ganha um elemento representativo autêntico para a representação do corpo que é ele próprio. Elimina-se dependência às técnicas, materiais ou conceitos que expõem o corpo para o observador, em demais linguagens. Neste sentido, RoseLee Goldberg, em ‘A arte de performance’, aponta:

Nos dois últimos anos da década 60 e nos primórdios dos anos 70, a performance refletiu a rejeição pela arte conceitual, de materiais tradicionais como a tela, o pincel ou o cinzel, e os performers se voltaram para os seus próprios corpos como material artístico. [Goldberg, 2006, p. 142]

Sendo o corpo o material e a técnica de representar a si mesmo, o artista pode fazer o uso das demais linguagens para dar sentido e significado ao seu corpo. O corpo possui

movimentos próprios; a dinâmica é inerente a este “material e técnica” representativa. Ou seja, o movimento acontece no presente e não precisa ser captado e trazido do passado como ocorre, por exemplo, na imagem videográfica. A performance tem, ainda, a prerrogativa de poder transmitir a dinâmica em três dimensões; o vídeo, embora apresentável numa tela bidimensional, possui características tridimensionais⁶⁴ tais como de escultura.

Estas duas propriedades, uso do corpo e movimento, são indispensáveis para esta pesquisa. O primeiro em virtude da principal proposta desta tese que é a corporificação do masculino; o segundo em função do papel que atribuo ao movimento no processo que tende a permitir esta corporificação. Ao aliar o próprio corpo à obra, o artista o torna visível e, conforme a proposta da performance, tocável. A figura do artista na condição de um sujeito externo (como o pintor ou escultor) dissolve e é integrado ao personagem/papel que exerce na performance. A interação com o público, por outro lado, extingue a condição de tornar a obra em objeto de observação. A aproximação destes dois reduz a relação binária imposta pela barreira entre palco e plateia ou artista e público. O toque, embora nem sempre faça parte da proposta, acontece, (ao menos metaforicamente, como já aponado) pela proximidade.

O movimento tem um significado simbólico e outro prático: a simbologia se insere na possibilidade de abdicar de formas estáticas do homem tradicional e propor novas representações para o masculino. O recurso prático que o movimento proporciona é a caminhada que busca o toque. Com a caminhada, neste caso, refiro-me à passagem do tempo que os sujeitos do toque precisam para concretizá-lo; ou seja, o tempo e o movimento agem simultaneamente. Em outro trecho de Goldberg encontrei referências a uma obra de Dan Graham, *Present Continuous Past* (1974), cujos conceitos têm contribuição relevante para este trabalho:

A teoria de Graham sobre as relações público/performer baseava-se na idéia brechtiana de impor ao público um estado de espírito desconfortável e constrangedor, numa tentativa de reduzir o fosso entre ambos. Em obras subseqüentes, Graham aprofundou essa técnica, acrescentando os elementos de tempo e espaço. Técnicas de vídeo e espelho foram usadas para criar um efeito do passado, presente e futuro dentro de um espaço construído. [Goldberg, 2006, p. 152]

⁶⁴ Em ‘Corpos Informáticos: arte, corpo e tecnologia’, Maia Beatriz de Medeiros reflete esta característica da imagem videográfica: “Em outros momentos, no vídeo, o corpo bidimensional das fotos, através da intervenção da câmera, retoma sua tridimensionalidade. A imagem da imagem recria o real. A imagem pulsa na tela. As imagens muitas vezes mais carnis que o próprio corpo se abrem a cada novo olhar, que, na busca pelo corpo, se perde das múltiplas imagens ou no correr os olhos por esta linha: corpo segmento quase infinito.” [Medeiros, 2006, p.62]

Na Figura 1, vemos a reprise das gravações feitas pelas câmeras instaladas na sala poucos segundos após a gravação bem como a gravação da gravação num passado pouco mais remoto. A imagem mais remota assume o papel do passado; a mais recente, do presente, enquanto o observador sempre está no futuro em relação às reprises.



Figura 1 - *Present Continuous Past* (1974)

A relevância do uso das referidas técnicas, para esta pesquisa, encontra-se precisamente na quebra da temporalidade linear do passado, presente e futuro. A possibilidade de ter a “presença” do futuro e do passado no tempo presente é semelhante à dinâmica que proponho para o masculino. Um masculino mutável não se prende a qualquer representação; tampouco permanece preso a qualquer fase temporal. Neste item, já assinalo os recursos que o vídeo proporciona para esta proposta. No caso do espelho, percebo a possibilidade do trânsito temporal que é indispensável para um masculino mutável. A se ver no espelho, o observador não somente dialoga consigo no presente; a imagem refletida contém elementos do passado e sugere o futuro. O diálogo é possível, pois o observador, simultaneamente, está sendo observado pelo reflexo.

De fato, todo este jogo que releva o câmbio entre o observador e observado, flutua na temporalidade não-linear da imagem performática e quebra as fronteiras entre o palco e plateia. Estes são recursos que os artistas contemporâneos encontraram para romper com modelos tradicionais. Eles entenderam que a rigidez de qualquer linguagem pode favorecer a

representação de modelos tradicionais que sustentam o sistema binário. Entenderam, ainda, que não se devam descartar tais linguagens, pois isto pode ser um passo rumo ao binarismo entre o novo e o antigo. Este reconhecimento traz um artifício temático para estes artistas que é a indagação sobre si. Esta indagação refere-se a perguntas que podem abrir horizontes, inclusive para o masculino, por meio de respostas que podem surgir. Realço que cada resposta deva se transformar numa nova indagação que permitirá a mutação e a dinâmica permanente que o masculino deve buscar.

Dentre estas indagações, cito o elo existente entre a obra e a influência que a vida do artista teve na produção de tal obra. Embora uma obra tenha a autonomia de ser compreensível, independentemente do seu autor, o elo existente entre os dois é algo inegável. A derrubada da barreira entre a obra do artista e a sua vida particular é mais visível na performance. Neste sentido, a performance avança além de algumas conquistas de outras linguagens: a quebra das fronteiras.

O exame minucioso de aparências e gestos, bem como a investigação analítica da linha sutil que separa a arte e a vida de um artista, tornou-se conteúdo de um grande número de obras vagamente classificadas como “autobiográficas”. Assim, vários artistas recriaram episódios de suas próprias vidas, manipulando e transformando o material numa série de performances através do cinema, vídeo, som e solilóquio. [Goldberg, 2006, p. 160-162]

A recriação de episódios da própria vida envolve o observador com a obra não somente pela poética, mas também por uma provável identificação. Situações da vida muitas vezes coincidem entre os indivíduos. O observador não somente tem a possibilidade de interagir com uma performance (dependendo da proposta), como pode se identificar com uma certa situação (dependendo do episódio). Ou seja, não somente se dissolve sutilmente a fronteira entre o artista e a sua produção, pois a barreira entre o público e esta produção torna-se cada vez mais sutil.

Percebo uma semelhança entre uma performance, quando retrata um episódio de vida, como flagrantes do cotidiano que marcam instantes da vida. Performar um episódio da própria vida é uma forma de compartilhar estes instantes com outro. O outro, por sua vez, reflete os seus instantes marcantes ao ver a performance.

Esta linguagem conta com o fator movimento, enquanto linguagens tais como pintura

e fotografia⁶⁵ remetem o movimento ao imaginário do observador. Retornando ao masculino, produções performáticas podem sugerir representações, ironizar outras representações ou confrontá-las. No entanto, à medida que estas mudanças rompem barreiras, as novas propostas se tornam mais palpáveis e, por conseguinte, o homem tradicional se distancia. Desta forma, o confronto das duas representações se faz desnecessário. Recordo, busco evitar confrontos, pois este processo pode se transformar em armadilha de binarismo.

Para visualizar as mudanças citadas aprecio algumas características tais como performances de curta duração e apresentação única e espontânea, com intuito de consolidar a sur-preensão assinalada por Stiegler [2007]. Goldberg cita casos em que os artistas adotam apresentações diferentes:

Enquanto as performances eram geralmente eventos rápidos, únicos, minimamente ensaiados e com duração de dez a quinze minutos, as obras ambiciosas de Wilson e Foreman eram ensaiadas ao longo de meses, duravam de duas a doze horas, no caso de Wilson e ficavam meses em cartaz. [Goldberg, 2006, p. 175]

Entendo que algumas apresentações demoradas diminuem a interação do público com a obra. A surpresa dá lugar à tentativa de compreensão, uma vez que a mensagem tende a ser extensa e não pontual. Compreendo ainda que ensaios demasiados enrijecem a produção artística; o cotidiano é repleto de situações não previstas e soluções improvisadas. Performance que relata episódios de vida não pode fugir desta espontaneidade, embora resulte em alguma cena ou situação que não faz parte do plano inicial. Nenhuma cena cotidiana se repete, apesar das rotinas; a obra que representa este cotidiano também deve ser única e sem cópias para preservar a sua autenticidade.

No contexto que compreendo a performance, isto é como uma linguagem com ênfase nas artes visuais, encontrei artistas que tratam o masculino com as qualidades que aponte. Gilbert and George, artistas de origem europeia, deformam a representação formal do homem tradicional com suas propostas. Guillermo Gómez-Peña, de origem ibero-americana, ironiza a representação do “latino macho” e ainda aponta para outra forma de marginalização, a de forasteiro. Estes se apropriam de representações características do homem tradicional (modelos europeu e latino-americano) para propor outras reflexões.

⁶⁵ Utilizei estas duas linguagens como exemplo por serem as minhas fontes para o Capítulo 3.

2.2. A identidade do Gilbert & George

O italiano Gilbert Proesch (1943) e o britânico George Passmore (1942) se conheceram em 1967 na escola integrante da Universidade de Artes de Londres, enquanto cursavam escultura: *St. Martin School of Art*⁶⁶. Desde então eles produzem obras em conjunto, nas linguagens de fotografia, vídeo e performance. Vivem juntos em Londres e embora raramente se manifestem sobre as suas vidas particulares, em 2008 anunciaram o casamento. Estes artistas insistiram em manter produções conjuntas, deixaram de usar os sobrenomes e formaram “Gilbert & George” como nome artístico da dupla. Esta dupla hoje é conhecida pelas fotomontagens em grande escala; porém, nesta pesquisa, concentro-me nas performances que marcaram o início da sua carreira⁶⁷.

A imagem principal da dupla, dois homens bem vestidos e sempre de roupas sociais e gravata, é uma forma de satirizar uma figura elitista que esnoba superioridade. Esta sátira é relevante para este trabalho, pois é uma forma de expor a inconsistência da representação de dominador do homem. A proposta humorista desta dupla estava inserida na tendência emergente do final da década de 1960 na Inglaterra. Isto acontecia por meio da transformação das próprias personalidades em obras de arte. Esta utilização visava, por um lado, remeter a um questionamento da concepção tradicional de arte. Por outro, atribuiu qualidades ao corpo, tais como ser recipiente (de tintas, por exemplo), movimentos não convencionais e visibilidade.

Embora a vida amorosa da dupla seja de conhecimento público, o tema da homossexualidade somente aparece nas entrelinhas de suas obras iniciais. Suas obras atingem todos os públicos. As características que assinali acima são mais relevantes que um eventual discurso ativista. Ser recipiente de tintas é uma forma de tocar o intocável; movimentos diferentes daquilo habitual significam novos horizontes e visibilidade, é o discurso de que o masculino precisa para emergir.

A relevância do Gilbert & George é destacada em texto de Katherine Bourguignon, ‘*Performing the Closet Grids and Suits in the Early Art of Gilbert and George*’ [2000]: neste texto a autora estuda o significado do armário nas performances destes artistas, traçando um paralelo com a identidade gay. Bourguignon associa o armário ao silêncio que procura manter o status heterossexista ao negar o poder narrativo a este sujeito. O armário confina o

⁶⁶ Hoje, *Central Saint Martins College of Art and Design* (<http://www.csm.arts.ac.uk>).

⁶⁷ Informação obtida na página eletrônica <http://metroartwork.com/gilbert-george-biography-artwork-m-80.html>.

homossexual masculino e o separa daquele que existe fora, impedindo que o indivíduo, que se localiza nele, seja alcançado por aquele que está fora. Para analisar o significado do armário, a autora escolheu *Dead Boards*, de 1976 (Figura 2), enfatizando que nas obras do Gilbert & George a distinção entre real e perceptual não é clara em virtude da afirmação dos artistas que consideram a própria obra artificial [Bourguignon, 2000]. A descrição de painel n.º 5 de *Dead Boards* segue:

A preliminary example from Gilbert and George's oeuvre will elucidate the interconnection I see between grid and closet and prepare the way for further investigation. In a 1975 series entitled Dusty Corners, and a 1976 series called Dead Boards, the artists photographed each other blank-faced in empty rooms. Close-up shots of wooden floor planks are paired with gridded windows and faraway images of the artists. Gilbert and George never appear together in the same rectangular segment of these gridded photographs, they rarely face each other or the camera, and their faces convey no emotion. They walk aimlessly about the room, the camera freezing their steps in time and capturing the endless persistence of their isolation. The repeated imagery and the lonely, introspective mood of the work hints at the artists' struggle with the closet, a concept that divided gays in Britain during the seventies "liberation" years. While activist gays wanted to announce their sexual preferences publicly, more conservative homosexual men continued to lead "double lives." Gilbert and George, whose homosexual relationship had not yet been made public, may have struggled with the desire to "come out" through their art. Their two year examination of empty rooms and their use of a strict grid pattern (coming at a transitional moment in their oeuvre) demonstrate an awareness of the prison-like qualities of the close.⁶⁸ [Bourguignon, 2000]

Esta obra, dentre outras, coincide com a emergência de movimentos ativistas gays na Inglaterra no início dos anos de 1970. Os artistas não se ativeram apenas às exposições artísticas. Passaram a frequentar *pubs* ingleses bebendo, dançando e andando de mãos dadas no seu cotidiano. Mesclar as suas performances com as suas atividades cotidianas foi uma

⁶⁸ Um exemplo preliminar da obra de Gilbert e George vai elucidar a interligação que vejo entre grade e armário e que prepara o caminho para uma investigação mais aprofundada. Em uma série intitulada *Corners Dusty* (1975), e outra *Dead Boards* (1976), os artistas fotografaram um ao outro em salas vazias. Tomadas próximas de pranchas de piso de madeira são combinadas com janelas de grade e imagens distantes dos artistas. Gilbert e George nunca aparecem juntos no mesmo segmento retangular dessas fotos, eles raramente encaram uns aos outros ou a câmera, e os seus rostos não transmitem nenhuma emoção. Eles caminham sem rumo pela sala, a câmara congela seus passos no tempo e captura a persistência infinita do seu isolamento. As imagens repetidas e a solidão introspectiva sugerem a luta dos artistas com o armário, um conceito que divide gays na Grã-Bretanha durante os anos setenta, “anos da libertação”. Enquanto gays ativistas buscavam anunciar publicamente suas preferências sexuais, os homossexuais mais conservadores continuaram a levar “vida dupla”. Gilbert e George, cujo relacionamento homossexual ainda não tinha se tornado público, podem ter lutado com o desejo de “sair do armário” através de sua arte. Os dois anos de investigação de salas vazias e seu uso de grade estrita (que vem em um momento de transição em sua obra) demonstram uma consciência das qualidades de prisão do armário. (Tradução livre do autor)

forma para estes artistas procurarem as porta de “saída do armário”. Embora em algumas ocasiões sentissem rejeições ou, em outras, agressões, percebiam estas atitudes como uma forma de libertação.



Figura 2 - *Dead Boards N° 5* (1976)

A importância das performances dos artistas em *pubs* é a busca de proporcionar visibilidade à homossexualidade que, embora legalizada, ainda não era muito aceita pela sociedade britânica [Bourguignon, 2000].

Esta outra fase das produções de Gilbert & George necessitou de uso excessivo de bebidas alcoólicas em público. Bourguignon associa este exagero às tentativas de autodestruição, que poderia destruir a identidade gay emergente. No entanto, enquadrava as

performances no cotidiano de uma sociedade que encontrava dificuldade em aceitar a homossexualidade. Em entrevista, os artistas afirmaram que as imagens produzidas nesta fase assemelhavam suas sensações enquanto estavam embriagados [Bourguignon, 2000]. As fotografias desta fase de embriaguez, que durou três anos, estão expostas em outra série: *Smashed* (1972), na Figura 3.



Figura 3 - *Smashed* (1972)

Nesta montagem fotográfica, as imagens criam uma sensação de caos em seu arranjo onde há cenas fora de foco. As fotografias não apresentam alta qualidade e são impressas de forma torta e penduradas de cabeça para baixo ou diagonalmente. Desta forma, a obra buscava assemelhar a visão do observador à visão de um indivíduo embriagado. Caso o observador se concentre, pode perceber que as dez imagens são reproduções do mesmo negativo que possuem o mesmo tamanho. Além de gerar a sensação de embriaguez, os artistas criam um ambiente que, embora sugira diversidade, na verdade é constituído por monotonia. Bourguignon comenta esta obra:

*These earliest photo works, the nature and drinking series, while not employing a strict grid pattern in their arrangement on the wall, do suggest order and repetition. In addition, although these early works make no explicit reference to gay desire, I suggest they point to coded signifiers of gay identity.*⁶⁹ [Bourguignon, 2000]

Estas produções, dentre outras, conduziu Gilbert & George à condição de serem artistas promissores, no início da década de 1970, para produtores de arte homoerótica de forma explícita. Em todas estas obras, inclusive *Red Morning Killing*, de 1977 (Figura 4), os artistas refletem um ao outro. O armário está representado de forma dúbia, em função da relação homoafetiva que se estabelece nela e relação com o externo que não se estabelece. A tradição da sociedade permanece do lado de fora das grades do armário, reforçando a rigidez das fronteiras entre o armário e o fora.

Uma das representações que contribui para a “saída do armário” é o vestuário usado pelos artistas nas suas aparições públicas. As suas roupas sociais (ternos, calças e sapatos sociais e gravatas) podem ser análogas ao armário que lhes prende ao modelo heterossexista. As suas atitudes e os seus movimentos, portanto, podem significar a busca da saída deste do armário. Simultaneamente, a semelhança na forma de se apresentar, vestir e falar os torna anônimos ao ponto que os primeiros estudos ignoravam a identidade de cada um. O elo criado intencionalmente os tornou em personagem único; não se trata do artista Gilbert, tampouco do artista George.

Nos anos de 1980, os artistas tornaram a sua arte homoerótica num discurso aberto. Apesar de se exporem nus e exporem os genitais masculinos nas suas obras, mantiveram seu

⁶⁹ Estas primeiras fotos, a série natureza e beber, enquanto não empregam um padrão de grade rigorosa em seu arranjo na parede, sugerem ordem e repetição. Embora essas primeiras obras não fazem qualquer referência explícita ao desejo gay, sugiro que eles apontam para os significantes codificados da identidade gay. (Tradução livre do autor).

vestuário tradicional; isto é “marca registrada” dos seus personagens. Os artistas transformaram um tema que é motivo para exercício de repressão em ferramenta para produção artística e aliaram este tema aos seus personagens.



Figura 4 - *Red Morning Killing* (1977)

Em ‘*Red Morning Killing*’ (1977), Gilbert & George produzem uma grade extremamente apertada juntando dezesseis quadros retangulares cujo conjunto formava um tabuleiro de xadrez. As técnicas composicionais permitiram arranjos onde a visão do artista se alternava entre um olhar longe para um lago e um close-up de uma janela. Embora os dois artistas apareçam juntos no mesmo quadro, se comunicam na série. Comentário de Bourguignon segue:

*The artists heightened this juxtaposition of images by their physical closeness; placing individually framed photographs directly adjacent to one another forced the viewer to read them as a unified composition and not as separate pictures.*⁷⁰ [Bourguignon, 2000]

Escolhi outras performances de Gilbert & George para analisar as formas como estas obras podem indagar o modelo tradicional e propor modelos alternativos para o masculino. Começo a análise de obra por *Singing Sculpture*, de 1969 (Figura 5), onde os artistas performam a linguagem plástica que estudavam: escultura. A escultura é um objeto estático que, geralmente, permanece estacionado em meio às galerias, praças e museus; com isso, o observador vê-se obrigado a circular em volta da obra para apreciá-la.

A obra de Gilbert & George utiliza as faculdades e características da escultura, potencializando-as. No entanto, a(s) performance(s) dos artistas não se resume(m) a uma proposta estética. Em ‘*Pregenitality and The Singing Sculpture: The anal-sadistic universe of Gilbert & George*’ (2006), Grant Pooke comenta o significado proporcionado ao corpo por estas esculturas na sequência das apresentações:

*It can be conjectured that the elision of genital universe signifying difference is coded within Gilbert & George’s oeuvre on the absence of any female depiction. Although this is presented by the artists as a deliberate and systematic strategy to resist the objectification of women, it can also be seen as consistent with just such pregenitalit.y*⁷¹ [Pooke, 2006, p. 149]

Recusar em tornar objeto o corpo feminino começando pelo próprio corpo⁷² requer identidade(s) que não se imponha(m) como o dominador. Esta(s) identidade(s) não pode(m) ser fixa(s), tampouco pode(m) ser inventada(s) repentinamente. Nas próximas obras analisamos o desenvolvimento gradual de identidade proposta pelos dois artistas.

⁷⁰ Os artistas intensificam esta justaposição de imagens pela sua proximidade física; colocar fotografias moldadas diretamente junto um ao outro obriga o espectador a lê-los como uma composição unificada e não como imagens separadas. (Tradução livre do autor)

⁷¹ Pode-se conjecturar que a eliminação da diferença genital como significando do universo é codificada dentro da obra de Gilbert & George por meio da ausência de qualquer representação feminina. Embora esta seja uma estratégia deliberada e sistemática dos artistas para resistir a objetificação das mulheres, ele também pode ser visto como fase pré-genital consistente. (Tradução livre do autor)

⁷² Este processo pode ser associado a uma recusa à ordem do falo. Embora, neste trabalho, não estude a psicanálise lacaniana, apresento um trecho de Derek Hook, em ‘*Lacan, the meaning of the phallus and the sexed subject*’, no qual podemos ver esta associação: “*The phallus, in this respect, is a wishful means of defending ourselves against castration. However, given that the phallus is the ‘covering of lack par excellence’ it also becomes the signifier of lack, of the fact that there is something that needs to be covered. The paradox here is that the very thing that promises an Imaginary completeness comes also to signify the very opposite of completion; it calls attention to the fact of a lack that needs to be attended to.*” [Hooke, 2006, p. 71/72]



Figura 5 - *Singing Sculpture* – Austrália (1973)

Numa das apresentações públicas de *Singing Sculptures*, realizada na Austrália (1973), pode-se notar a relação do público com a obra. Os artistas giram em torno deles mesmos e estes giros expõem “as esculturas” para os presentes em todos os seus ângulos. A sutileza dos movimentos, no entanto, sugere um cuidado especial com a obra: como se não quisessem quebrar as esculturas. Apesar do movimento, o formato da obra não altera a flexibilidade do corpo humano. As estruturas simples do palco e da plateia não menosprezam a qualidade do trabalho dos artistas. Ao contrário, valorizam aquilo que propõem que é o próprio corpo. Aproximam o público da obra, uma vez que se impõem uma barreira formal, comum em salas de espetáculos. Interpreto o contraste entre o vestuário formal e a performance inovadora como a principal mensagem; uma forma de apontar para transformações sem necessariamente recusar o existente.

Nos anos seguintes, Gilbert & George performaram diversas versões das suas esculturas vivas em vários países, sob diferentes títulos tais como, *Red Sculptures*⁷³ (Figura 6) e *Drinking Sculptures* (Figura 7)⁷⁴. Nestas reapresentações os artistas buscavam levar ao maior número de espectadores os seus principais temas.

⁷³ Com apresentações realizadas na Alemanha, Itália, Holanda e no Japão e nos Estados Unidos.

⁷⁴ Na maioria das ocasiões em *pubs* britânicos.

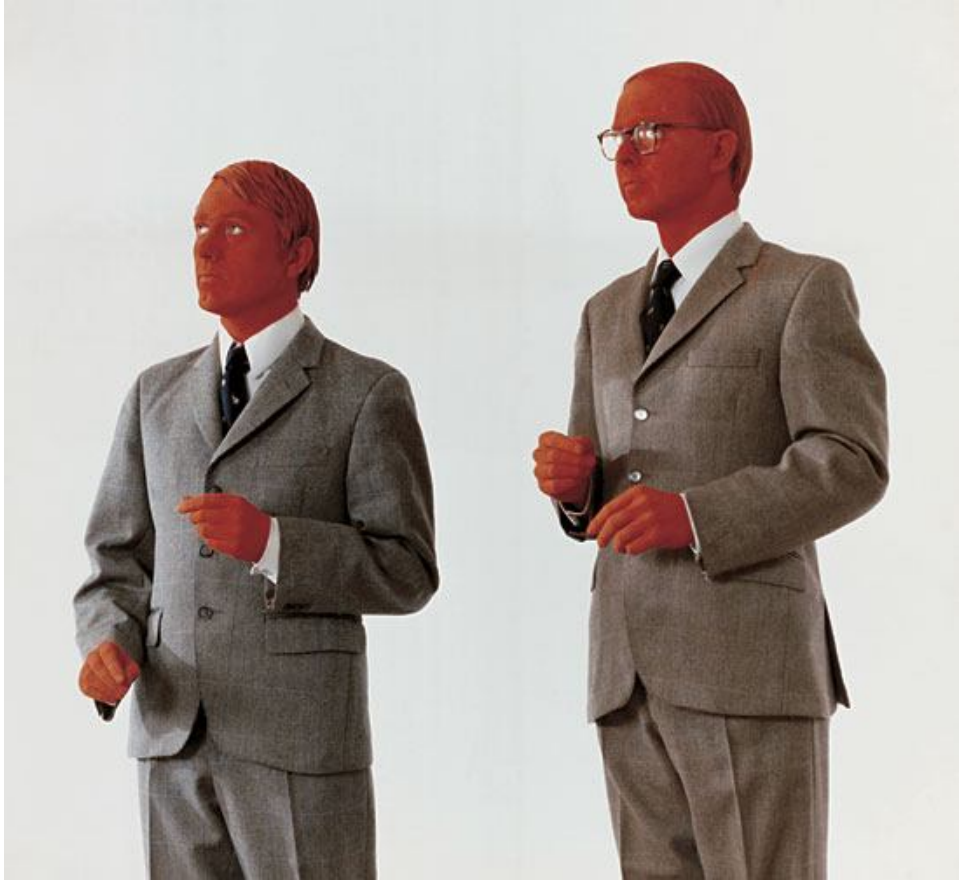


Figura 6 - *Red Sculptures* (1975)



Figura 7 - *Drinking Sculptures* (1972)

Em seguida, duas cenas que são partes integrantes de uma entrevista dos artistas em 1984, intitulado de *On Living Sculptures*. Busco compreender as suas propostas e como estas podem contribuir com esta pesquisa pelo rompimento que propõem⁷⁵.



Figura 8 - *On Living Sculptures* (1984)

Na Figura 8, os artistas vivem um cotidiano aparentemente doméstico. Permanecem estáticos na posição que se vê na imagem ao longo da performance. No entanto, movimentos são introduzidos nos seus rostos pintados e corpos por meio de variação de sombra e luz. Esta variação pode ser observada no ombro direito do Gilbert e braço esquerdo do George. Também percebe-se a alternância entre iluminado e sombreado nos objetos que compõem o cenário. Este recurso demonstra que os caminhos de rompimento são infinitos. Permitir que as

⁷⁵ Em 'Performance: a exposição de um corpo não ficcional', Luciana Hartmann e Claudia Schulz apontam para o impacto que performances tais como as de Gilbert & George podem causar junto ao público: "A partir do que foi elucidado, acredito que a performance rejeite os estereótipos corporais alimentados pelas culturas e pelas sociedades, e desenvolva novas possibilidades de utilização do corpo. A estabilidade que o homem mantém por meio de suas relações pode ser quebrada a partir do momento em que nem todos os gestos e movimentos realizados em uma performance são identificáveis. Assim como os comportamentos mudam com as mudanças de códigos sociais, pode-se ter uma infinidade de ações não previstas, nem conhecidas, compondo o repertório de uma performance. O público se vê frente a um complexo de condutas, relacionamentos e representações, entrando em crise com a denúncia da sua função reguladora dos rituais estabelecidos". [Hartmann & Schulz, 2009]

mudanças (entre luz e sombra) toquem os rostos e os corpos pode ser entendido como uma forma de aceitar mudanças. As cores dos rostos pintados contrastam com os ternos cinza da dupla. Nesta performance, Gilbert & George levam para o cotidiano doméstico opostos: luz e sombra, dinâmica da luz e corpo estático, presença e ausência de cor.

As performances do Gilbert & George sempre envolviam o público e se caracterizavam pela sur-preensão que causavam justo a estes públicos. No entanto, os seus registros videográficos também são relevantes para o discurso inerente das suas performances. Neste sentido, Nara Cristina Santos, em “Possibilidades da imagem: a arte da performance e a extensão do registro”, afirma:

Os registros da performance ao tornarem-se objetos de exposição, tendem a se desdobrar, podendo aparecer em diferentes suportes, que se relacionam com o ambiente em que reaparecem e o contexto de sua recepção. Portanto pode-se dizer que, no que se refere à captura e mídiatização de imagens da performance, na medida em que estes se desenvolvem, emergem outros desdobramentos para arte da performance, podendo estender-se em múltiplas possibilidades ainda em devir. [Santos, 2011]

No caso de Gilbert & George, estes registros mantêm a proposta da efemeridade que é inerente à proposta de *Drinking Sculptures*. Enquanto a dupla, por meio da sua arte, leva alternativas para a vida privada, carrega também uma parte da sua vida para a sua arte.



Figura 8 - *On Living Sculptures* (1984)

Na Figura 9, enquanto Gilbert profere seu depoimento, George permanece estático e quando a palavra é do George a situação se inverte. Gilbert & George buscam romper a barreira que separa a arte dos indivíduos; pode-se viver a arte e pode-se viver com a arte. Sobretudo no caso específico das esculturas vivas onde obra é a mesma que artista, o artista não pode deixar a obra para trás, enquanto se apresenta como tal.

As esculturas vivas, além do seu significado simbólico, apresentam qualidade plástica que é inerente à linguagem performada. A simplicidade do palco (Figura 10) não se repete nas maquilagens da dupla (Figura 11). A escultura, que pode ser compreendida como obra/artista, foi pintada com preocupação nos detalhes plásticos. As cores escolhidas interagem com as luzes do ambiente, proporcionando expressão às faces estáticas. Contrariam as cores opacas dos ternos bem como as paisagens distantes das obras de arte (pintura) que cercam a escultura. Desta forma, obra/artista transforma tais obras em segundo plano. Embora haja luminárias direcionadas para os painéis, a qualidade performática ofusca esta iluminação.



Figura 10 - *Singing Sculpture* (1984)

Não se trata de duas esculturas ou dois personagens: tanto nas esculturas quanto na entrevista eles buscam unicidade entre as duas figuras. As performances, tanto nos palcos quanto nas entrevistas, não atribuem funções diferenciadas aos personagens, tampouco oferecem tratamentos plásticos distintos (com exceção de diferenças biológicas que inclui os óculos do George). Gilbert & George busca a aproximação máxima entre o Gilbert e o George. Aproximação que, por sua vez, tende a evaporar as forças do sistema binário que se coloca entre dois membros de qualquer dupla. Enquanto as diferenças simbólicas e plásticas desaparecem, o equilíbrio encontra espaços apropriados para se manifestar.



Figura 11 - *Singing Sculpture* (1984)

Um objeto que frequentemente faz parte das performances do Gilbert & George é uma única bengala que de fato combina com as suas roupas tradicionais. Enquanto em alguns momentos o George utiliza este objeto (Figura 13), em outros ele surge na posse do Gilbert (Figura 12). Em alguns casos, a exemplo da performance na Austrália (1973), a bengala é passada de um para outro durante a apresentação. Temos duas interpretações possíveis para a unicidade deste objeto: a bengala única, que pertence aos dois, é o símbolo do elo existente. Uma separação, tanto na carreira artística quanto na vida pessoal, seria impossível pelo vínculo que esta simbologia estabelece; em raras cenas os artistas atribuem características fálicas à muleta por meio dos movimentos das suas mãos. Na imagem à esquerda, esta

dinâmica é introduzida por Gilbert, enquanto em outra performance (Figura 13) George realiza o movimento.

Podemos ver nesta manifestação uma forma de contestar os adjetivos “ativo” e “passivo” que são atribuídos às relações homossexuais masculinas. Isto pode ser um meio de demonstrar que o falo⁷⁶ é dispensável e, por conseguinte, pode-se renunciar à ordem do falo. Novamente, Gilbert & George parecem recusar papéis que estabelecem diferenças entre os seus personagens artísticos, bem como entre as suas identidades particulares. A hierarquia entre o dominador e o dominado tende a dissolver e, em seu lugar, emergir identidades que podem coexistir no mesmo patamar.



Figura 12 - *Singing Sculpture* (1973)



Figura 13 - *Singing Sculpture* (1984)

As obras do Gilbert & George não se resumem às esculturas vivas. A ênfase dada a estas obras deve-se à dinâmica proporcionada a uma linguagem plástica, habitualmente estática. Outras três obras ajudam-nos a explicitar as representações gênero em Gilbert & George. Em 1972, gravaram um vídeo de 60 segundos, *A Portrait of the Artists as Young Men*, onde permanecem inalterados ao longo da performance (Figura 14). O único movimento ocorre quando George lentamente fuma o seu cigarro. Analisando esta obra de forma isolada, representa dois personagens estáticos e aparentemente sem perspectivas. Os seus olhares sem vida, rostos sem cores e corpos bidimensionais reforçam a lacuna de perspectiva. A sátira do título, que é uma alusão à obra de James Joyce, está na ausência de qualquer desenvolvimento⁷⁷. A imutabilidade do vídeo que transforma os 60 segundos em eternidade é

⁷⁶ Refiro-me à ótica de Judith Butler que determina falo como uma ordem: “*It gains its legitimacy through the binary and asymmetrical naturalization of bodies in which the phallus, though clearly not identical to the penis, deploys the penis as its naturalized instrument and sign.*” [Butler, 203, p. 135].

⁷⁷ ‘*A Portrait of the Artist as a Young Man*’ (1916) retrata o desenvolvimento de um artista.

apenas o primeiro registro de todos os movimentos que a dupla irá propor sobre estruturas imóveis. Em artigo publicado em *'The Guardian'* (2000), Jonathan Jones comenta esta obra de Gilbert & George sob outro olhar:

*A Portrait of The Artists as Young Men is about masquerade, play-acting, about becoming something other than what you were told you were. Gilbert and George assert the right not just to reinvent themselves but to resemble an alien life form. They are not hiding behind masks but assert that they are the mask, the "sculpture".*⁷⁸ [Jones, 2000]



Figura 14 - *A Portrait of the Artists as Young Men* (1972)



Figura 15 - *Bend It* (2007)

Trinta e cinco anos depois, em 2007, em *Bend It* (Figura 15) os artistas dançam, têm expressão facial, são coloridos e se movimentam como se estivessem comemorando algo; talvez chagada ao ponto que haviam visualizado trinta e cinco anos antes. Em comum com a performance de 1972, vê-se a união, desta vez simbolizada pela busca do outro. Há semelhança também no cenário limpo das duas performances, como se insinua que apenas existe o casal.

A última das três obras que cito é *'Ten Commandments for Gilbert and George'* (2007), na sua versão escrita⁷⁹:

⁷⁸ *A Portrait of The Artists as Young Men* é sobre máscaras, performar e sobre como se tornar algo além daquilo que lhe foi dito que você era. Gilbert e George afirmam o direito não apenas de se reinventar, mas para se assemelhar a uma forma de vida alienígena. Eles não estão se escondendo atrás de máscaras, mas afirmam que eles são a máscara, a "escultura".

⁷⁹ Há uma versão performada pelos artistas.

*I Thou shalt fight conformism; II Thou shalt be the messenger of freedoms; III Thou shalt make use of sex; IV Thou shalt reinvent life; V Thou shalt grab the soul; VI Thou shalt give thy love; VII Thou shalt create artificial art; VIII Thou shalt have a sense of purpose; IX Thou shalt not know exactly what thou dost, but thou shalt do it; X Thou shalt give something back.*⁸⁰ [Gilbert & George, 1995]

Atentemo-nos, por exemplo, ao nono mandamento como uma provocação, embora cada um mereça reflexões. A complexidade do tema e a carência de horizonte foram os principais obstáculos para encontrar um caminho para o masculino. Seria impossível traçar um caminho para esta busca, inclusive pela proposta original: abertura de horizontes. Caminhos pré-definidos impedem experiências; o risco será inevitável. Se soubesse qual é o caminho e qual será o destino, não haveria a necessidade de caminhar.

Em ‘*Masculinity, Scatology, Mooning and the Queer/able Art of Gilbert & George: On the Visual Discourse of Male Ejaculation and Anal Penetration*’ (2011), Cüneyt Çakırlar aponta para uma fase posterior do trabalho destes artistas quando partem para a exposição do corpo masculino nu. Segundo o autor, nos anos de 1990 os artistas enfatizaram a ejaculação masculina e a penetração anal nas suas obras. A primeira representação pode ser associada à ordem do falo e a segunda, ao temor de ser tocado⁸¹.

Nas obras do referido período, os artistas expõem seus corpos nus como exemplo *Blood Tears Spunk Piss* de 1996 (Figura 16). Esta atitude pode ser lida como uma forma de representar a sua vulnerabilidade, enfatizando fluidos corporais. A abjeção à própria representação por meio da valorização destes fluidos pode ser análoga à recusa do poder que o falo dispõe ao homem [Çakırlar, 2011]. Este procedimento, no entanto, se resume a questionar a representação do homem tradicional que se prende ao falo. As obras anteriores (anos de 1970) propunham novas representações para masculino sem utilizar o nu, pornografia ou apreciando dejetos humanos. Portanto, atendo-me a comentar a simbologia que esta fase representa para a(s) nova(s) identidade(s) que o masculino procura:

Gilbert & George’s pastiche of gender, their performance of a self-embarrassing, self-shaming masculinity, operates in similar multifaceted layers of ambiguity and aporia, parody and seriousness. The funny is confused with the serious. Through scatological exposure, they supplement

⁸⁰ **I** Deverás combater o conformismo; **II** Deverás ser o mensageiro das liberdades; **III** Deverás fazer uso do sexo; **IV** Deverás reinventar a vida; **V** Deverás agarrar a alma; **VI** Deverás dar o seu amor; **VII** Deverás criar arte artificial; **VIII** Deverás ter um senso de propósito; **IX** Não deverás saber exatamente o que faz, mas deverá fazê-lo; **X** Deverás devolver algo. (Tradução livre do autor)

⁸¹ Çakırlar define esta fase do Gilbert & George como algo situado entre teria queer e psicanálise lacaniana.

*and mix the dysgraphic pathos of heteronormative masculinity with the parodic bathos of their mundane, blank, philistine self-presence in such a way that 'the affects of the one bleed into that of the other.'*⁸² [Çakirlar, 2011]

Mesclar o engraçado e o sério em uma única obra é um método que elimina discursos absolutos. A mescla conduz o observador a refletir. As exposições agressivas contestam o *status* que o falo detém na relação heterossexual. A perda da condição de “produtor por meio de engravidar” se configura ao participar de uma relação homo-afetiva [Çakirlar, 2011]. Gilbert & George puseram um ponto de interrogação diante da representação do homem tradicional, ora imitando-o ironicamente, com seus vestuários tradicionais, ora despindo esta representação.



Figura 16 - *Blood Tears Spunk Piss* (1996)

Gilbert & George criaram e performaram um masculino independente. A independência ora acontece por meio da introversão da dupla em relação ao que está ao redor, ora pelo consumo mútuo e consentido que um faz do outro. O universo independente de Gilbert & George contesta o mundo machista por meio da sua poética.

⁸² A sátira do Gilbert & George sobre gênero, as suas performances de uma masculinidade que prega autoconstrangimento e auto-humilhação, opera em camadas semelhantes multifacetadas da ambiguidade, aporia, paródia e seriedade. O engraçado é confundido com o sério. Por meio de exposição escatológica, eles complementam, misturam e desprezam a masculinidade heteronormativo com a queda paródica de sua autopresença ordinária, de tal forma que “os afetos de um penetram no outro”. (Tradução livre do autor)

2.3. Gómez-Peña: subvertendo o masculino

Da Inglaterra para o México: Guillermo Gómez-Peña nascido em 1955(Figura 17) é considerado um dos pioneiros da performance na América Latina⁸³. Ao mudar para os Estados Unidos em 1978, levou as suas características hispano-americanas para este país, entre estas o bigode, cabelos e trajes de um Emiliano Zapata⁸⁴ antagônico. Gómez-Peña seguiu caminho semelhante ao de Zapata naquilo que trata de contestar estruturas opressoras. Porém, foi diferente, considerando a arma que escolheu para enfrentar o domínio: a arte da performance. A linguagem visual proporcionou ao Gómez-Peña exibir e criticar fronteiras que estabelecem relações binárias. Os temas abordados por este artista nem sempre discursam sobre desigualdades entre gêneros ou orientações sexuais. No entanto, estes temas quase sempre estão presentes mesmo que em segundo plano.

Gómez-Peña concentra boa parte do seu trabalho expondo a posição de dominado do imigrante hispano-americano no sul dos Estados Unidos. A relação binária entre o imigrante e o residente (que também um dia foi imigrante considerando que, com exceção dos nativos das Américas, todo norte-americano é imigrante ou descendente de imigrante) assemelha-se à relação binária entre o homem dominador e a mulher. Assemelha-se também àquele que coloca heterossexualidade compulsória acima das formas diversas de orientação sexual. Com a sua obra, contesta a fronteira geográfica que transforma um indivíduo em dominado ou dominador conforme o lado da fronteira onde nasceu.

Outra fronteira que Gómez-Peña contesta e ironiza é a barreira imposta pelos diferentes idiomas. Embora domine com fluência a língua espanhola e a inglesa, em algumas das suas performance ele usa *Spanglish (espanglés)*⁸⁵. Este uso é uma sátira sobre o status que o uso de uma língua proporciona: enquanto o inglês pertence ao dominador e o espanhol ao dominado, o *Spanglish (espanglés)* é marginalizado pelos dois. Aquilo que poderia ser uma região de encontro entre o dominador e dominado se torna em zona de marginalização dupla. Acima de tudo, a relação de domínio é mantida e um eventual equilíbrio parece remoto.

Gómez-Peña, por meio da sua organização *La Pocha Nostra* (formado em 1993), vem

⁸³ Embora América Latina inclua Brasil, entendo que Gómez-Peña deve ser analisado apenas no contexto hispano-americano.

⁸⁴ Revolucionário e guerrilheiro mexicano do início do século XX (personagem ficcional do filme *Viva Zapata*, 1952). Zapata (interpretado por Marlon Brando) representava força de resistência e esperança do povo oprimido mexicano, assassinado pelos corruptos ao final do filme.

⁸⁵ Mescla das duas línguas, geralmente praticada pelos imigrantes hispânicos do sul dos Estados Unidos ou norte-americanos que residem em bairros hispânicos. Na maioria dos casos, envolvem pessoas com pouca escolaridade.

atuando em diversos lugares dos Estados Unidos e recentemente em outros países, inclusive no Brasil. Desde 2001 atua como uma Organização não beneficente composta ainda por outros performers: Violeta Luna, Michéle Ceballos e Roberto Sifuentes⁸⁶. Algumas das indagações de *La Pocha Nostra* coincidem com as inquietações que me levaram a esta pesquisa; as indagações de *Pocha Nostra* são expressas por meio de treze perguntas⁸⁷. Analiso a décima primeira: “*As performance artists, how to re-humanize, re-politicize and decolonize our own bodies wounded by the media and intervened by the invisible surgery or pop culture?*”⁸⁸

O questionamento sobre como humanizar, politizar e descolonizar o próprio corpo que se encontra ferido pela mídia é equivalente à minha busca da corporificação do corpo masculino. Contestar a censura do governo e a passividade dos cidadãos nada mais é que criticar a relação de domínio mantido pela força do opressor e conformismo do oprimido. E principalmente, a procura de novas fronteiras para ultrapassar é não reconhecer nenhuma solução como absoluta.

Cito também como Gómez-Peña encerra o texto que compõe as treze perguntas: “*I have no answers. We have no answers. We politely ask the visitor these questions*”⁸⁹. Embora Gómez-Peña não tenha respondido às próprias indagações, abriu o caminho para a procura de

⁸⁶ Violeta Luna é graduada em Teatro pelo *Centro Universitario de Teatro* (1995) e pela *Casa del Teatro* (1998), na Cidade do México; Michéle Ceballos é bailarina, performer e diretora de origem mexicana e nascida em Nova Iorque; Roberto Sifuentes é performer com ênfase em temas que variam nos universos psico / sexual / político (informações obtidas na página eletrônica <http://www.pochanostra.com/who/>).

⁸⁷ As treze perguntas, na íntegra, seguem: *13 Questions for which we have no answers: 1. What is our new place, our role as performance artists in the new century? 2. What are future formats for performance art? 3. What do words like 'radical,' 'transgressive,' 'rebellious,' and 'oppositional' mean after 9/11? 4. Where are the new borders we must cross? 5. What are the new reasons for sitting at the table together, so to speak, in a time where all progressive political projects seem to be bankrupt? 6. What binds our otherwise extremely diverse ethnic identities, aesthetics and community concerns? The search for 'radical' tolerance and for a new way of presenting and distributing important ideas?...Or the need to find a new spirituality emerging out of the debris of our recently fallen world? 7. Where should we place most of our energies; in the local or the international? In the artistic or the pedagogic project? 8. Is it possible to make politically pertinent art in the face of globalization gone wrong, government censorship, panic culture, mindless interactivity, Reality TV, and the general passivity of the citizenry? Are we able to recuperate the possibility of change in a society like ours, in which all changes implode or are instantly commodified? 9. If we are interested in performing for non-specialized audiences, what certainty do we have that these audiences won't misinterpret our "radical" actions and our complex performative identities as merely spectacles of radicalism or stylized hybridity? 10. If our new audiences are more interested in direct stimulation than in content, can we effectively camouflage content as experience? 11. As performance artists, how to re-humanize, re-politicize and decolonize our own bodies wounded by the media and intervened by the invisible surgery or pop culture? 12. How can we continue to deal with extremely sensitive issues without sounding self-righteous or scaring away our audiences? 13. Can we get our audiences to co-create work with us?*

⁸⁸ Na condição de performers, como podemos re-humanizar, re-politizar e descolonizar nossos corpos feridos pela mídia intervindo[?] por uma cirurgia invisível ou cultura pop?. (Tradução livre do autor)

⁸⁹ Eu não tenho nenhuma resposta. Nós não temos nenhuma resposta. Perguntamos aos visitantes que gentilmente reflitam. (Tradução livre do autor)

respostas. A arte de performance, ou simplesmente performance, emerge como uma possibilidade em meio a tantos questionamentos.



Figura 17 - Guillermo Gómez-Peña

Olhar amarrado e rosto sem sorriso são qualidades que se repetem com frequência nos personagens interpretados por este artista. O uso de armas e a atitude violenta também surgem como contraexemplos para enfatizar as formas que o dominador utiliza para manter a estrutura que o protege. As roupas variam de típicas roupas de guerrilha às saias femininas. A exposição do próprio corpo musculoso também é frequente nas suas performances. Os cenários geralmente são simples, no entanto cuidadosos.

Diana Taylor, em *'A Savage Performance: Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco's 'Couple in the Cage''* (1998), analisa uma das performances do Gómez-Peña realizada em parceria com Coco Fusco⁹⁰. Nesta obra, os artistas latino-americanos reprisam um acontecimento histórico no quingentésimo aniversário da conquista das Américas (1992). O

⁹⁰ Artista cubano-americana, nascida em 1960, em New York, nos Estados Unidos. Possui obras que tratam o feminino, política e raça. Mais informações sobre artista na página eletrônica <http://www.thing.net/~cocofusco/work.htm>.

acontecimento é descrito no texto de Taylor e se refere à chegada do Cristóvão Colombo no continente americano:

In his first letter from his First Voyage (1493), Columbus writes of the people he “discovered” as unarmed, naked, generous, “timid and full of fear”. Columbus also popularized images of “natives” he never saw—the cannibals “born with tails”, who “wear their hair long like women”. The women were equally threatening, for they “employ themselves in no labour suitable for their sex, for they use bows and javelins”. To prove his point, Columbus captured “some Indians by force”. Their use-value was multiple: The “Indians” could facilitate his recon-naissance mission if “they might learn our language, and communicate to us what they knew respecting the country”. Secondly, the physical presence of the “Indians” would authenticate his story: “I bring with me individuals of this island and of the others that I have seen, who are proofs of the facts which I state.”⁹¹ [Taylor, 1998]

O pensamento binário do explorador europeu se sustenta na hierarquia que ele estabelece entre o seu modo de viver e o dos nativos da terra descoberta. Os adjetivos atribuídos revelam as qualificações que o dominador atribui a si mesmo: armado, egoísta, vestido e destemido. Percebe-se a dicotomia que o conquistador estabelece entre o homem e a mulher, transferindo valores europeus para os nativos. Os valores europeus são tomados como verdade absoluta e, portanto, os demais valores são abolidos. Capturando alguns nativos por meio de força nada mais é que hierarquizar a relação. A análise do processo de colonização e o pensamento do colonizador contribuem para a compreensão da diferença que se instala entre duas extremidades. O binarismo apontado por Taylor não se resume à relação entre o colonizador e colonizado.

A performance realizada pelos dois artistas, Gómez-Peña e Fusco pode ser interpretada como um amplo questionamento do binarismo e não somente um discurso político que contesta a ação da colonização. De fato, a colonização foi instalada pelo mesmo pensamento que instala a relação binária entre o homem e a mulher.

⁹¹ Na sua primeira carta sobre a Primeira Viagem (1493), Colombo fala das pessoas que ele havia descoberto como sendo desarmados, generosos, nus, tímidos e medrosos. Colombo também popularizou as imagens de “nativos” que nunca havia visto tais como canibais ou “nascido com cauda”. Porém que “usavam cabelos compridos como as mulheres”. As mulheres eram igualmente ameaçadoras, pois ela “empregam-se em nenhuma função adequada para o seu sexo, e sobretudo usam arcos e lanças. Para provar o seu ponto, Colombo capturado “alguns índios à força”. Seu valor de uso era múltipla: os “índios” poderiam facilitar a sua missão de reconhecimento caso aprendessem a nossa língua, e comunicar-nos aquilo que sabiam a respeito d o seu país”. Em segundo lugar, a presença física dos “índios” autentica sua história: “Eu trago comigo os indivíduos desta ilha e dos outros que eu já vi, que são provas dos fatos que eu estive”. (Tradução livre do autor)

O corpo nu dos nativos é um dos aspectos no qual o colonizador enfatiza a sua posição de sujeito. Embora o relato cite o fato (de nativos estarem despidos), não há descrição sobre a referida nudez. O silêncio característico do cotidiano do colonizador invade a particularidade dos nativos. Este silêncio garante ao colonizador a condição de ser o observador (o sujeito) e transforma o nativo em objeto de exposição. A relação unilateral de observador e observado pode ser comparada a um palco onde o colonizador assume o papel de espectador e atribui o papel do espetáculo ao colonizado [Taylor, 1998].

Na sua performance, por ocasião das comemorações de 500 anos da “descoberta” da América, Fusco e Gómez-Peña contaram uma versão diferente da história oficial. A começar pela dicotomia que esta versão oficial impôs ao inverter o vocabulário utilizando o termo descoberta em substituição ao vocábulo conquista. A descrição da performance segue, segundo Fusco:

Our plan was to live in a golden cage for three days, presenting ourselves as undiscovered Amerindians from an island in the Gulf of Mexico that had somehow been overlooked by Europeans for five centuries. We called our homeland Guatinau, and ourselves Guatinauis. We performed our "traditional tasks," which ranged from sewing voodoo dolls and lift-ing weights to watching television and working on a laptop computer. A donation box in front of the cage indicated that, for a small fee (one dollar), I would dance (rap music), Guillermo would tell authentic Amerindian stories (in a nonsensical language), and we would pose for Polaroids with visitors. Two "zoo guards" would be on hand to speak to visitors (since we could not understand them), take us to the bathroom on leashes, and feed us sandwiches and fruit. At the Whitney Museum in New York we added sex to our spectacle, offering a peek at authentic Guatinaui male genitals for \$5. A chronology with highlights from the history of exhibiting non-Western peoples was on one didactic panel and a simulated Encyclopedia Britannica entry with a fake map of the Gulf of Mexico showing our island was on another.⁹² [Apud Taylor, 1995, p. 393]

Dentre outras características, esta performance visava realçar a condição de selvagem

⁹² Nosso plano era viver em uma gaiola de ouro por três dias, apresentando-nos como os índios americanos, não descobertos, de uma ilha no Golfo do México que, de alguma forma, tinham sido esquecidos pelos europeus durante cinco séculos. Chamamos a nossa pátria Guatinau, e nós mesmos de Guatinauis. Realizamos nossas “tarefas tradicionais”, que variavam de costurar bonecos de vodu, levantar pesos, assistir televisão e trabalhar em um laptop. Uma caixa de doação em frente à gaiola indicava que, por uma taxa pequena (um dólar), eu dançaria (rap), Guillermo contaria histórias autênticas de índios americanos (numa linguagem sem sentido) e que posaríamos para fotos instantâneas de Polaroid com visitantes. Dois “guardas” estariam presentes para falar com visitantes (já que não poderíamos entendê-los), para nos levarem ao banheiro na coleira, e alimentar-nos com sanduíches e frutas. No Museu Whitney, em Nova Iorque, adicionamos o sexo para o nosso espetáculo, oferecendo uma espiada em autênticos genitais masculinos Guatinaui por \$ 5. Um painel didático mostrava uma cronologia com os destaques da história de povos não-ocidentais junto a um Encyclopedia Britannica simulada e havia um mapa falso do Golfo do México mostrando a nossa ilha. (Tradução livre do autor)

que o colonizador atribuía ao corpo do índio-americano. Esta performance foi repetida em diversos países, tais como Inglaterra, Espanha, Argentina e Austrália. Estas performances também enfatizaram a forma como os museus tradicionalmente expõem a história da colonização de uma forma teatral e/ou escrita. Estes museus, utilizando a sua monumentalidade, valorizavam a colonização ao ponto de transformá-la em “descoberta”.

Em ‘Culturas Híbridas’, Nestor Garcia Canclini assinala o papel da arquitetura monumental, bem como dos museus na condição de agentes discursivos em prol do poder, associando-os da seguinte forma: “Houve uma época em que os monumentos eram, ao lado das escolas e dos museus, um cenário legitimador do culto tradicional. Seu tamanho gigantesco ou sua localização destacada contribuía para enaltecê-los” [Canclini, 2008, p. 291]. Colocar uma gaiola num museu⁹³ significou confrontar a história da descoberta contada pelo museu e a violência da história da colonização. As grades da gaiola podem ser interpretadas como a segregação que imposta independe da natureza desta segregação (entre homem e mulher, conquistador e nativo, dentre outros). As atividades cotidianas do casal atravessavam os cinco séculos (de boneca de vodu até laptop) simbolizando a permanência dos valores binários ao longo do tempo [Taylor, 1998].

Na Figura 18, vemos os dois artistas simulando uma hipotética cena do cotidiano dos séculos XV e XX simultaneamente. Alguns objetos utilizados na performance pertencem a ao presente (óculos escuro), enquanto os personagens representam a figura dominada que pertenceu também ao passado. A quebra da linearidade temporal contesta a versão do dominador em todos os momentos.

A performance de Gómez-Peña e Fusco se associa às imagens captadas nos finais do século XIX onde nativos eram encaminhados aos abrigos e reservas que simulavam o *habitat* original destes. Estes *habitats* na verdade eram gaiolas simbólicas onde os nativos permaneciam segregados. Transformavam-se em atração quando exibidos por meio de imagens fotográficas e cinematográficas, próprias da antropologia oitocentista. Uma imagem que faz parte do vídeo (Figura 19) retrata a cena de uma índia americana recebendo alimentos da mão do conquistador. A relação de domínio se estabelece por meio de suprimento de uma necessidade básica que é o alimento (economia).

⁹³ Em outro trecho, Canclini realiza uma comparação entre museus e monumentos e aponta para formas distintas que os seus discursos operam: “Enquanto nos museus objetos históricos são subtraídos à história, e seu sentido intrínseco é congelado em uma eternidade em que nunca mais acontecerá nada, os monumentos abertos à dinâmica urbana facilitam que a memória interaja com a mudança, que os heróis nacionais se revitalizem graças à propaganda ou ao trânsito: continuam lutando com os movimentos sociais que sobrevivem a eles” [Canclini, 2008, p. 301].



Figura 18 – *The Couple in the Cage* (1992)



Figura 19 - Vídeo como parte integrante de *The Couple in the Cage* (1992)

Esta performance não contestou apenas o ato da colonização expresso no relato de

Colombo. Desafiou a forma como a história foi empacotada e vendida para justificar tais violências. A transformação do nativo em objeto contou com “voyeurismo” dos corpos destes nativos. Enquanto o corpo do conquistador era protegido pelas roupas europeias da época, o corpo (fosse masculino ou feminino) poderia ser visto utilizando estes objetos descobertos/conquistados. A impossibilidade da comunicação pode representar a ausência de diálogo entre os extremos do sistema binário que se estabelecia entre o conquistador e o nativo [Taylor, 1998]. Ampliando o campo interpretativo de obra, podemos dizer que os artistas nos oferecem um modo de também questionar a construção do gênero nos modos definidos pela heterossexualidade compulsória. A gaiola (que neste caso pode ser análoga ao armário de Gilbert & George) pode simbolizar a prisão que a heterossexismo representa. Na condição de um casal heterossexual, Fusco & Gómez-Peña distorceram sutilmente as representações tradicionais de “fêmea & macho”. Fusco buscou sombrear o assédio sexual recebido pelos homens presentes na sua performance. Enquanto isso, Gómez-Peña incomodava com a sua performance da hombridade. A erotização do corpo masculino, por meio da exposição do corpo e do uso de cabelos compridos (como relatou Colombo), desafiava o modelo tradicional do homem. Ao receber os cinco dólares, ao invés de mostrar o pênis, Gómez-Peña expunha um triangulo com pernas fechadas como uma alusão ao genital feminino. Ele usava correntes e botas (mais frequentemente utilizadas por mulheres) e permitia que o seu corpo fosse tocado por mulheres [Taylor, 1998]. Os artistas envolveram os seus espectadores nas suas indagações ao permitirem as suas participações:

As "objects," Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña out-fetished the fetish. Fusco played scientific specimen and exotic curio with her face painted, her voluptuous torso, her grass skirt, wig, sunglasses, and tennis shoes. Gómez-Peña wore his "enmascarado de plata" mask, sunglasses, bare chest, briefcase (with a snake in it), and black boots. Silent, impassive, enticing, they performed the subaltern in style. Their self representation belonged less to the colonial grotesque than to a postcolonial chic. Nonetheless, there was also something Latin American, something proud, rebellious, humorous, and contemptuous in the way Fusco and Gómez-Peña approached their audiences. Pure critique, and pure relajo⁹⁴[Taylor, 1998].

⁹⁴ Na condição de “objetos”, Coco Fusco e Guillermo Gómez-Peña desenfeitiçaram o feitiço. Fusco mesclou cientificidade e curiosidades exóticas com o rosto pintado, seu torso libidinoso, a saia de grama, peruca, óculos escuros e tênis. Gómez-Peña usava seu “mascarado de prata” máscara, óculos de sol, peito nu, pasta (com uma serpente) e botas pretas. Silenciosos, impassíveis sedutores eles performaram o subalterno em grande estilo. Sua autorrepresentação associava menos a um colonial grotesco do que a um pós-colonial chique. No entanto, havia também algo latino-americanos, algo orgulhoso, rebelde, bem humorado, e de desprezo na maneira que Fusco e Gómez-Peña aproximavam ao seu público. Crítica pura e relaxo. (Tradução livre do autor).

Apesar da interação dos observadores em *The Couple in the Cage*, a intervenção que seria ideal não aconteceu. Gómez-Peña afirmou, para Taylor, que a melhor intervenção seria abrir a gaiola e libertar o casal [Taylor, 1998]. Outro fator que se destaca nesta performance é a maior dificuldade de contestar as barreiras do gênero do que as imposições da colonização. Estes exemplos refletem a natureza da obra que não visa um público específico ou um determinado gosto⁹⁵. A preocupação se concentra em perguntar e permitir que as respostas surjam espontaneamente por parte do observador (a exemplo das 13 questões). As obras do Gómez-Peña são estímulos para revelar os temores e as fantasias que as gaiolas mantêm encarcerados, numa estrutura binária entre aquilo que está dentro ou fora da referida gaiola.

Nas obras que analiso a seguir, há uma contestação múltipla contra formas de discriminação. Em *Macho Man in Two Takes*, de 2004, Gómez-Peña trata temas como gênero, nacionalidade/idioma, e classe social em dois minutos de vídeo. Semelhante a diversas outras obras, a performance inicia por um monólogo direcionado à câmera videográfica. Gómez-Peña ofende com palavrões em espanhol e ameaça o videografista. Em duas ocasiões, tampa com a câmera com a mão para evitar a gravação; aos pouco se altera e se torna agitado (Figura 20). Mostra os músculos e as tatuagens do corpo despido para acuar mais ainda o observador.



Figura 20 - *Macho Man in Two Takes* (2004)



Figura 21 - *Macho Man in Two Takes* (2004)

⁹⁵ Em 'Corpo, dispositivo e subjetivação: experiências entre performance e vídeo', Ayrson Heráclito Novato Ferreira aponta para uma qualidade da arte de performance que é visível nas obras de Gómez-Peña: "Em seus primórdios, a arte da performance desenvolve-se como uma estratégia de fuga do produto artístico mercadológico. O seu caráter transitório de evento, a transforma em uma ação política, sendo de difícil comercialização e inserção nos sistemas comerciais da arte. Porém, não escapou da absorção do capitalismo, pois a sua memória e os seus registros foram transformados em fetiche disputados no grande mercado de arte." [Ferreira, 2011]

O artista representa nestas cenas uma figura dominadora, agressiva e, acima de tudo, intolerante. Mantém-se na posição de soberano e humilha o observador; observador que pode ser compreendido como tudo e todos que vivem fora do seu âmbito. Após diversas ofensas em espanhol, o artista finalmente se pronuncia em inglês, perguntando ao referido observador se jamais havia visto um mexicano macho⁹⁶. Aparentemente, como uma resposta o observador muda o foco da sua câmera para a parte baixa do corpo do performer, que até então estava camuflado. Saia, meias e sapatos femininos vestem o mexicano macho abaixo da sua cintura (Figura 21).

O contraste entre a face bruta e vestuário de mulher não se estende ao comportamento do personagem. Agressividade, intolerância e ofensas continuam praticadas pelas duas faces do personagem. Enquanto o *Macho Man* “mulher” chuta o “observador” escada abaixo, o *Macho Man* “homem”, continua xingando. Ao final da performance, quando o personagem aparece com o corpo todo, um gesto ofensivo encerra o vídeo (Figura 22).

O cenário onde a performance se realiza é um ambiente simples, que sugere um edifício residencial de classe média baixa. Este âmbito retrata as condições inferiores dos imigrantes; a figura do mexicano macho, de certa forma, busca compensar tal inferioridade por meio de agressividade e demonstração da força muscular. Toda representação que *Macho Man* esnoba, desmorona simbolicamente ao apropriar-se de roupas de mulher. Nesta performance, Gómez-Peña contesta a representação imagética do dominador no contexto do gênero com a combinação das roupas femininas e atitudes *Macho Man*. Sobretudo mostra que tais representações podem se manifestar tanto pelo homem quanto pela mulher.

⁹⁶ Termo utilizado em espanhol para referir-se à virilidade, força e soberania da figura de homem dominador. Embora em português o termo tenha representação semelhante, a sua força em espanhol é mais significativa.

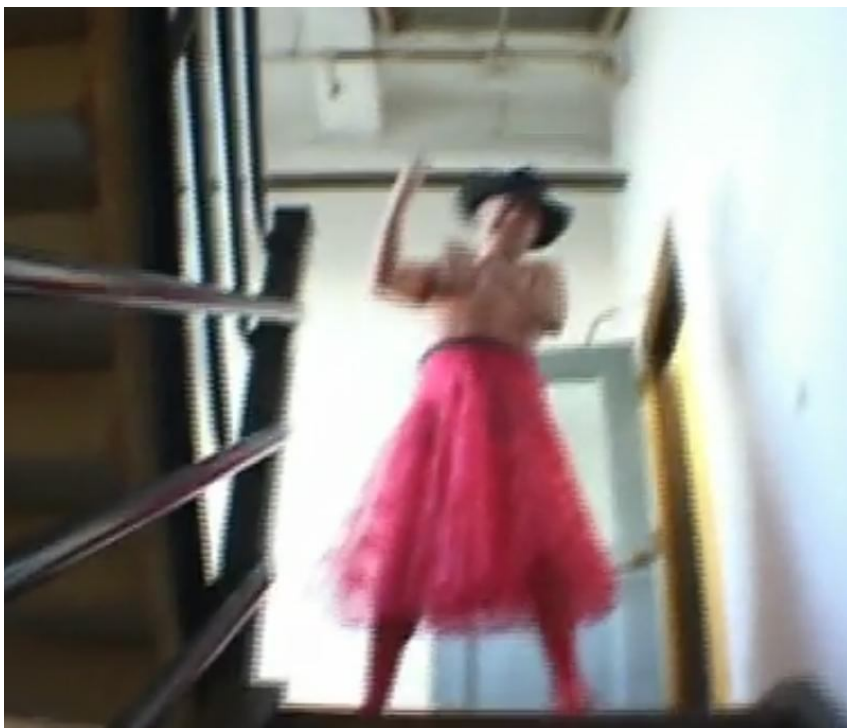


Figura 22 -*Macho Man in Two Takes* (2004)

A relação de domínio entre o imigrante e o nativo emerge no discurso do personagem. O imigrante tenta livrar-se da posição de dominado inferiorizando o “observador” com ofensas. Ou seja, não há tentativa de eliminar o sistema binário; apenas busca-se inverter as posições impostas por este sistema. O idioma também assume uma função na manutenção de fronteira: *Macho Man* pergunta ao observador se é surdo ou não sabe falar espanhol com tom de menosprezo. Somente após esta pergunta muda de idioma para o inglês. Ou seja, o idioma mais do que um conhecimento tende a representar um elo que prende cada indivíduo à sua representação.

Conforme anunciado no título, a performance se realiza em duas tomadas quase idênticas. Interpreto a repetição das cenas como uma mensagem que expressa um modelo que não se altera. Gómez-Peña anuncia uma tendência que mantém as estruturas que ele contesta e ironiza neste trabalho. Todas as imagens apresentadas neste item foram selecionadas na segunda tomada. Noto uma sutil diferença entre as duas tomadas tratando a qualidade artística. Os ângulos da gravação, a distância mantida entre a câmera e o performer e a cena final transmitem a mensagem da obra com mais clareza.

The Exploratorium é uma das obras onde Gómez-Peña performa em inglês. Trata-se de uma reconstrução da descoberta da América, quinhentos anos depois. O monólogo com a câmera começa com um depoimento do artista, vestido com roupas de conquistador europeu,

afirmando que aguarda Cristóvão Colombo pela quinquagésima vez na praia. Muda o tom da voz para o de um discurso oficial, anunciando que, aos doze de outubro, junto com a mídia, está aguardando o conquistador. Aos poucos, o artista enrola a língua, ao ponto de tornar incompreensível a sua fala: uma forma de ironizar o discurso histórico oficial.

Ao falar de forma compreensível novamente, o performer lembra da rivalidade entre os italianos e espanhóis que se preocupavam mais com os créditos da conquista do que com o que a América poderia proporcionar. Podemos interpretar este lembrete como uma forma de apontar para a relevância da conquista em si: o importante é ser o dominador, não importa a que ou a quem este domínio é exercido. Revoltado, Gómez-Peña encerra a gravação e levanta olhando para um local distante como se estivesse aguardando alguém ou algo (Figura 23). Esnoba seu vestuário que imita roupas de europeu conquistador do século XVI (mesclados pelos óculos escuros típicos do século XX). Após desistir de esperar, o artista passa a se mover, sai do foco da câmera; ao retornar, surge com adereços indígenas que substituem o chapéu europeu (Figura 24). Neste momento, é possível compreender a frase anterior em que afirma: *‘But this time Columbus never arrived’*⁹⁷.



Figura 23 - *The Exploratorium*



Figura 24 - *The Exploratorium*

Colombo não vem para o nativo. Conquistador não vê o conquistado, pois o brilho do domínio cega seus olhos. No entanto, esta cegueira tem um preço: não ver que domínio se exerce em todas as direções. Numa perspectiva diversa e elucidadora, Canclini descreve um dos efeitos da mescla de representações (tais como entre o passado e o presente ou entre o

⁹⁷ Mas desta vez, Colombo não chegou. (Tradução livre do autor)

conquistador e o conquistado) que Gómez-Peña nos elucida com a linguagem visual:

O incremento de processos de hibridação torna evidente que captamos muito pouco se só registramos os confrontos e as ações verticais. O poder não funcionaria se fosse exercido unicamente por burgueses sobre proletários, por brancos sobre indígenas, por pais sobre filhos, pela mídia sobre receptores. Porque todas estas relações entrelaçam umas com as outras, cada uma consegue uma eficácia que sozinha nunca alcançaria. Mas não se trata simplesmente de que, ao se superpor umas formas de dominação sobre as outras, elas se potencializam. O que lhes dá a sua eficácia é a obliquidade que se estabelece na trama. Como discernir onde acaba o poder étnico e onde começa o familiar ou as fronteiras entre o poder político e econômico. [Canclini, 2008, p. 346/347]

Em 2007, Gómez-Peña retorna com um personagem semelhante ao mexicano *Macho Man*, em *A muerte: Segundo duelo*. O seu alvo, novamente, é o observador representado pela câmera e o videografo. A busca pelo domínio e a conversa unilateral continuam presentes nesta performance; no entanto, com uma estratégia discursiva alternativa. O idioma é o espanhol, todavia falado de forma correta e paulatina; palavras são substituídos por argumentos e a partir de certo momento o silêncio assume o papel que pertencia ao discurso para o exercício do domínio. Gómez-Peña inicia o monólogo com a câmera comentando uma indagação sobre a arte de performance (Figura 25). Após citar algumas qualificações desta linguagem artística, o artista sugere ao videografo uma tentativa de tomar riscos: uma aposta, um duelo. O duelo consiste em apontar a câmera e a arma carregada um para outro (Figura 26) e o fim do duelo seria decretado quando um dos dois desistisse.

Apostas, duelos e todo tipo de desafio são o passo inicial para estabelecer o binarismo. A procura pela figura vencedora necessariamente produz uma figura perdedora. Envolver o fator risco reforça o temor de regressar para a posição de dominado; é preciso eliminar esta probabilidade. Na luta pela vitória e, por conseguinte, pelo domínio, empate, igualdade e equilíbrio não são cogitados.

Equivaler câmera à arma é uma forma de reconhecer o potencial da linguagem visual, pois ser visto e exposto pela câmera proporciona risco para aquele que se torna visível. Recordo que uma das formas para preservar a representação do homem dominador é mantê-lo invisível e, por conseguinte, intocável. Gómez-Peña reconhece este risco e submete o seu personagem à visibilidade que a câmera provoca. No entanto, o seu lado *Macho Man* percebe a necessidade de se proteger desta exposição; a arma carregada entra em duelo contra a gravação em cenário dominado pelo silêncio.



Figura 25 - *A muerte: Segundo duelo* (2007)



Figura 26 - *A muerte: Segundo duelo* (2007)

Ao longo de um período de um minuto e meio, o artista aponta a arma para a câmera em várias poses. Em alguns momentos, baixa a arma ou se posiciona de costas para a câmera como uma forma de reduzir a ameaça momentaneamente. A alternância entre ataques e recuadas aos poucos gera a sensação de incômodo para o videografista. Pessoalmente, senti muito incomodo ao assistir este vídeo pela primeira vez; o silêncio e sequência de movimentos contribuem para a transmissão da ameaça por meio do vídeo. Durante a sua performance, Gómez-Peña enfatiza o fato de que a gravação ocorre no estúdio onde trabalha (Figura 27). Cumpre a ideia comentada no discurso inicial de não utilizar artifícios e de agir em tempo real e, recursos que aumentam o incômodo por eliminar elementos que possam sugerir ficção.

Após uma série de ameaças, o videografista comenta a gravação. O personagem armado responde em voz baixa: “*filma-te*” e repete a frase imperativa após alguns segundos. Ao avançar na direção da câmera, o videografista solicita “*ah, para-te*”, para ouvir novamente “*filma-te*”. Acuado, Gustavo Vasquez, o *cameraman*, gira a câmera na direção do seu rosto e grava o próprio desespero e a arma apontada simultaneamente (Figura 28). Instantes depois, Vasquez desliga a câmera e a performance se encerra com o som de disparo de uma arma de fogo. O duelo tem um vencedor e a estrutura do domínio mantém-se firme.

Considero esta obra de Gómez-Peña de uma relevância especial devido ao peso do fator domínio nesta performance. *A muerte: Segundo duelo*, durante dois minutos e quarenta e sete segundos, põe em nossas telas alguns aspectos das teorias que apresentei sobre o exercício de domínio. O artista domina um jogo de poder, que ele próprio criou; jogo que acontece dentro do território do dominador e com as regras estabelecidas por este

personagem. Sobretudo, a sua relação com esta pesquisa aumenta na medida em que o tema abordado nesta performance é a própria performance. A metalinguagem visual entra neste jogo como a arma, neste caso do dominado.



Figura 27 - A muerte: Segundo duelo (2007)



Figura 28 - A muerte: Segundo duelo (2007)

Encerro o estudo das performances de Gómez-Peñá analisando o seu texto *'In Defense of Performance Art'* (2004)⁹⁸, paralelamente a sua performance *Instant Identity Ritual* (2007). Ao iniciar o referido texto, Gómez-Peña apresenta, de forma irônica, algumas definições dadas à arte de performance.

Question:

"Excuse me, can you define performance art?"

Answers:

- "A bunch of weirdoes who love to get naked and scream about leftist politics." (Yuppie in a bar)

- "Performance artists are...bad actors." (A "good" actor)

- "You mean, those decadent and elitist liberals who hide behind the art thing to beg for government money?" (Politician)

- "It's...just...very, very cool stuff. Makes you... think and shit." (My nephew)

- "Performance is both the anti-thesis of and the antidote to high culture." (Performance Artist)

- "I'll answer you with a joke: What do you get when you mix a comedian with a performance artist?...A joke that no one understands" (A friend)⁹⁹

[Gómez-Peña, 2004].

⁹⁸ Disponível na página eletrônica da *The Hemispheric Institute of Performance and Politics*, hemisphericinstitute.org/hemi/.

⁹⁹ Pergunta: "Desculpe-me, você pode definir a arte de Performance?" Respostas: "Um bando de caras esquisitos que gostam de ficar nus e gritar sobre política esquerdista." (Yuppie num bar); "Artistas de performance são ... maus atores." (Um "bom" ator); "Você quer dizer, esses liberais decadentes e elitistas que se escondem por trás da coisa da arte para pedir dinheiro do governo?" (Político); - "É ... apenas ... coisas muito, muito legal. Faz você pensar e ... cagar" (meu sobrinho); "A performance é tanto antítese quanto o antídoto para a alta cultura" (Performer) "Eu vou te responder com uma piada:.. O que você tem quando você mistura um comediante com um artista de performance? ... Uma piada que ninguém entende" (Um amigo). (Tradução livre do autor)

Em todas as definições (ou contradefinições) relatadas a Gómez-Peña existe um grau de resistência ou até preconceito. Enquanto um associa a arte de performance a personagens esquisitos, outro atribui a sua produção à busca de dinheiro. O esquisito se configura pela oposição ao convencional. Procura pelo dinheiro a qualquer custo se caracteriza pela relação de domínio que a economia impõe. O binarismo reaparece nas definições dadas para uma linguagem artística, fato que talvez tenha contribuído para que o artista utilizasse esta linguagem para denunciar o domínio.

Gómez-Peña inicia a própria definição expondo aquilo que o performer¹⁰⁰ não é: um performer não é ator nem é poeta, embora tenha algumas características em comum com estas duas categorias; tampouco performer é um teórico da academia. A frase que melhor define a forma de aproximação do performer a um determinado tema está expressa a seguir: *They have binoculars; we have radars*¹⁰¹. Enquanto os demais veem uma questão e, por conseguinte, a demonstram para que seja vista por outros, o performer a percebe e faz com que o observador a perceba também. Por exemplo, ao utilizar o humor, o performer não busca o riso. O interesse está em provocar a ambivalência das risadinhas melancólicas ou sorrisos dolorosos [Gómez-Peña, 2004].

Procuo detectar estas qualidades em *Instant Identity Ritual*, uma performance com duração de um minuto e quarenta e oito segundos, com cenário¹⁰² semelhante ao de *A muerte: segundo duelo*, e que também conta com a gravação de Gustavo Vasquez.

O vídeo se inicia com a apologia a um produto que o artista segura em suas mãos, apenas por meio de gestos (Figura 29). Após alguns instantes, comunica ao observador (videografa) “*my favorite salsa picante*”; abre a tampa e numa única tentativa bebe quase todo o seu conteúdo (Figura 30). Enquanto Gómez-Peña bebe o líquido, ouve-se uma música do estilo *Heavy metal*¹⁰³. Demonstra, por meio de expressão facial, sensação de alívio e, em seguida, esconde o próprio rosto por meio de um capuz.

¹⁰⁰ Embora no seu texto o autor utilize o termo “performance artist”, a partir deste momento opto por usar performer ao invés de artista de performance.

¹⁰¹ Eles têm binóculos; nós temos radares. (Tradução livre do autor)

¹⁰² Em ‘Performance artística e espaços de fogo cruzado’, Maria Beatriz de Medeiros afirma sobre a relação desta linguagem visual com o seu espaço: “Ela (performance) se inventa a cada atuação relacionando-se com o espaço específico onde se dá, improviso. Ela é linguagem sem gramática, sem léxico. Não funda conceitos, testa, experimenta. Realiza-se e nada conclui” [Medeiros, 2007, p. 114]

¹⁰³ Gênero de música rock caracterizada por altas distorções amplificadas, prolongados solos de guitarra e batidas enfáticas.



Figura 29 – *Instant Identity Ritual* (2007)



Figura 30 – *Instant Identity Ritual* (2007)



Figura 31 – *Instant Identity Ritual* (2007)

O som que acompanha assemelha a chiadeira de rádio mal sintonizado e ao fim se ouve a seguinte frase em sotaque norte-americano: “*In this particular broadcast I want to get in to it this way*”¹⁰⁴. A performance termina com o olhar fixo do homem encapuzado com a sigla EZLN¹⁰⁵ bordada em seu capuz (Figura 31). Ao contrário do início do vídeo, nos créditos o título da obra é escrito em espanhol: *Rito instantáneo para recuperar la identidad*.

O título em espanhol expressa com mais clareza a percepção que Gómez-Peña busca transmitir. Recuperar uma identidade perdida, elogiar um tempero local, ouvindo músicas estrangeiras, beber pimenta num ritual masoquista, escutar noticiário estrangeiro, assumir posição política, em apenas menos de dois minutos, confunde o observador. Traçar um paralelo entre sofrimento que pimenta “local” causa e o incômodo que música “importada” gera é um ponto de interrogação. Igualmente, escutar noticiário sensacionalista enquanto se assume uma posição política questiona os valores distintos que um indivíduo possa viver. Iniciar o trabalho com título em inglês e encerrar em espanhol, bem como uso de *Spanglish* (*españolés*) representa a presença destes valores distintos de forma simultânea.

A simultaneidade no aparecimento dos valores é uma referência à difícil tarefa de enxergar as fronteiras que separam o dominador do dominado. O domínio na condição de uma instituição está inerente a todos os momentos do cotidiano¹⁰⁶. Gómez-Peña induz o observador a perceber a própria relação com os sistemas de controle que o cercam. Ao exemplo das 13 questões não respondidas, o artista pergunta ao observador o seu grau de envolvimento com as imposições de domínio. No caso específico da relação entre Estados Unidos e México, Canclini assinala para um fenômeno que contribui para a geração do “estado” visto em *Instant Identity Ritual*:

As migrações multidirecionais são o outro fator que relativiza o paradigma binário e polar na análise das relações interculturais. A internacionalização latino-americana se acentua nas últimas décadas, em que as migrações não

¹⁰⁴ Quero entrar nesta transmissão em específico deste jeito. (Tradução livre do autor)

¹⁰⁵ *Ejército Zapatista de Liberación Nacional*, uma organização de guerrilha, formada por maioria de indígenas que está oficialmente em guerra com Estado mexicano de 1994.

¹⁰⁶ Neste caso, Gómez-Peña se refere à relação de domínio entre o norte-americano e o mexicano. Em entrevista concedida ao Orlando Britto-Jinorio, o artista trata da relação com a Espanha. A entrevista na íntegra está na página eletrônica <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/entrevista-con-guillermo-gomez-pea.html> cujo trecho segue: “OBJ: -¿Cómo ves el etiquetado de “minoritario”, “subcultural” o “alternativo” que algunos curadores en Europa pretenden imponer al trabajo de La Pocha Nostra y de otros artistas “de color” que provienen de Estados Unidos? GGP: -Es racismo puro. Nuestro trabajo no es de ninguna manera “minoritario” o “subcultural”. Nosotros nos presentamos con regularidad en foros internacionales, y nuestras propuestas artísticas, musicales y literarias son parte del gran dialogo transcultural de nuestra época. “Subculturales” son las acuarelititas que pintan las esposas de los políticos. “Minorías” son los que en el siglo XXI siguen pintando cuadros abstractos y haciendo instalaciones enigmáticas, investigando la luz y el color de su propia angustia”.

abrangem apenas escritores, artistas e políticos exilados, como ocorreu desde o século passado, mas populações de todos os estratos..... Não é por acaso que a reflexão mais inovadora sobre a desterritorialização esteja se desenvolvendo na principal área de migrações do continente, a fronteira do México com os Estados Unidos. [Canclini, 2008, p.311/312]

Na perspectiva desta pesquisa, podemos interpretar este fenômeno como um passo rumo ao rompimento com algumas imposições. *Spanglish (espanglés)* pode ser considerado um exemplo da multiplicidade que pode flutuar entre dois pontos extremos e possuir uma própria identidade sem pertencer, necessariamente, a um destes pontos¹⁰⁷. A relevância do pensamento de Gómez-Peña está na relação que este artista estabelece entre a performance e o corpo. Gómez-Peña aponta para horizontes que esta linguagem artística pode proporcionar para o corpo: a procura pela desterritorialização é estendida ao corpo diante dos sistemas de controle que buscam manipulá-lo:

*Our bodies are occupied territories. Perhaps the ultimate goal of performance, especially if you are a woman, gay or a person "of colour," is to decolonize our bodies; and make these decolonizing mechanisms apparent to our audience in the hope that they will get inspired to do the same with their own.*¹⁰⁸ [Gómez-Peña, 2004]

A propagação da descolonização do corpo é passo essencial para diluir as barreiras que estabelecem binarismo. Por esta razão, Gómez-Peña e Fusco tiveram mais dificuldade em contestar as grades que cercavam a constrição do gênero que criticar as grades que literalmente colonizaram os nativos. Um dos meios de ruptura com o controle exercido sobre o corpo é a ampliação dos âmbitos de debate. Perceber o corpo masculino sob a ótica da linguagem de performance permite a exploração de um território inexplorado. Estes estudos podem proporcionar a desconstrução de funções atribuídas ao homem na condição do dominador. Ao descolonizar o corpo, rompe-se também com os mecanismos que praticam o poder, por meio de proliferação de práticas padronizadas. Noções como “beleza feminina” e “força masculina” se dissolvem ao seguir a proposta do Gómez-Peña. O “adjetivo” deixa de ser generalizante e os indivíduos são identificados e identificam-se de acordo com os próprios desejos e não pelas metáforas que o corpo expressa.

¹⁰⁷ Vide Capítulo 1, página 42/43.

¹⁰⁸ Nossos corpos são territórios ocupados. Talvez o objetivo final da performance, especialmente se performer for mulher, gay ou uma pessoa “de cor”, é descolonizar o nosso corpo, e tornar esses mecanismos descolonizadoras aparente para o nosso público, na esperança de que eles se inspirem a fazer o mesmo com o seu próprio corpo. (Tradução livre do autor)

2.4. Journiac & Abdoh: um encontro no tempo

A distância entre a Cidade do México e Londres é precisamente de 8.932 quilômetros¹⁰⁹; “se fosse à linha reta”. Ou seja, a distância entre Cidade do México e Londres depende do caminho que o andarilho escolhe, sem falar no fato que a terra é um globo e as distâncias sempre curvas. De forma análoga, entre o trabalho do Gómez-Peña e do Gilbert & George, pode se encontrar inúmeros artistas que tratam temas semelhantes. Nesta caminhada “não cartesiana” entre Cidade do México e Londres, fiz uma escala no ano de 1995¹¹⁰. Neste ano, faleceram dois performers, o iraniano Reza Abdoh (Figura 32) e o francês Michel Journiac (Figura 33) nos meses de maio e outubro, respectivamente. Estes dois artistas representaram múltiplas faces de um masculino que busca romper com as grades que lhe prendem a uma identidade pré-fixada. Enquanto Gilbert & George e Gómez-Peña, que performam personagens introvertidos e extrovertidos, respectivamente, os dois artistas expuseram a própria dor e angústia para mostrar as grades.



Figura 32 - Reza Abdoh (1963-1995)



Figura 33 - Michel Journiac (1935-1995)

¹⁰⁹ Informação obtida na página eletrônica de Infoplease: <http://www.infoplease.com/ipa/A0759496.html>.

¹¹⁰ Lembro que os eixos cartesianos em duas dimensões são x e y e em três x, y e z. O eixo t (tempo) não é considerado.

Optei para iniciar este item aparentemente pelo fim (morte), em virtude de outras coincidências que percebi nas obras dos dois. Publicamente homossexuais, ambos contestaram modelos estereotipados da sociedade, buscando expor representações que não se enquadravam nos modelos tradicionais. Temas como diferenças entre classes sociais, raças e gêneros eram frequentes nas suas obras, com ênfase na representação do próprio corpo. Ambos foram contaminados pelo vírus da AIDS, embora a causa formal da morte do Journiac tenha sido hemorragia cerebral.

Journiac teve origem numa família de origem humilde e de extrema religiosidade. Estudou na escola Católica de Paris, porém ao tornar pública a sua homossexualidade optou por abdicar da carreira de sacerdócio. No entanto, “o sagrado e o religioso” estiveram presentes em diversas obras deste artista, tal como em *Sacrifice* (1963). Este artista ocupa uma posição decisiva na história da performance da França. Em novembro de 1974, Journiac produziu uma série de fotografias, *24 heures de la vie d'une femme ordinaire*, onde confundia seus sonhos *drags* mais selvagens como uma apoteose da fantasia da homossexualidade. Em ‘*Michel Journiac's Masquerades: Incest, Drag and the Anti-Oedipus*’, Sarah Wilson descreve a obra do Journiac:

Based on the stereotypes promoted by women's magazines such as Marie-Claire, the series also makes a parodic yet devastating contribution to feminist debates in France: women trapped in what Jean-Luc Godard had once called “the gestapo of structures”. Journiac, in his mother's guise, was photographed - by a local commercial photographer - going through the rituals of what Henri Lefebvre had glorified in its masculinist form as everyday life¹¹¹ [Wilson, 2003].

Esta série de fotografias narra a vida cotidiana de uma mulher casada, não muito jovem, trabalhadora da classe média baixa. Ao se travestir e performar esta mulher, Journiac não somente questiona a condição intocável do corpo masculino, aponta também a representação da mulher que foi criada pelo homem tradicional. Em todas as séries¹¹², a

¹¹¹ Com base nos estereótipos promovidos por revistas femininas, como Marie-Claire, a série também faz uma contribuição paródica, mas devastadora aos debates feministas na França: as mulheres presas naquilo que Jean-Luc Godard certa vez chamou de “gestapo de estruturas”. Journiac, ao estilo da sua mãe, foi fotografado - por um fotógrafo local comercial - passando pelos rituais do que Henri Lefebvre tinha glorificado na sua forma machista de vida cotidiana. (Tradução livre do autor)

¹¹² A obra completa é constituída por três séries com as seguintes fotografias: **Le quotidien:** *le réveil, le ménage, la lessive, l'arrivée au travail, le pointage, le travail, le raccord, le repas de midi, le café, la cigarette, le départ au travail, la sortie du travail, le métro, les courses, l'achat, la cuisine, l'arrivée du mari, le repas du mari, la vaisselle, le coucher. Le revê:* *l'attente de l'amant, l'amant. Les fantasmes:* *la dame en blanc, la maternité, la putain, l'allaitement, la lesbienne, le viol, le play-boy, la cartomancienne, la cover-girl, femme travesti en*

mulher é retratada, de forma irônica, sob olhar do homem. Este olhar ora visa o corpo da mulher, na condição do objeto, ora o seu potencial para servir ao homem, cuidando da casa e da família. Nos exemplos abaixo, vemos dois momentos da representação que o homem tradicional proporcionou para a mulher.



Figura 34- *Le raccord* (1974)



Figura 35 - *La cover-girl* (1974)

Na Figura 34, Journiac performa a mulher que se prepara para tarefas diárias fora do lar. Embora fora do lar, a mulher mantém-se apresentável para a figura do homem tradicional e, por conseguinte, a relação de domínio se preserva. Na Figura 35, chega a hora de entretenimento do homem, e o artista performa uma outra representação da mulher que é apropriada para esta hora. Além destes dois momentos, tarefas extra-lar e entretenimento, a mulher tem o seu papel milenar de cuidar do lar; este tema também está presente em *24 heures de la vie d'une femme ordinaire*, que tratarei ainda neste item. Journiac expõe a sua percepção do papel da mulher diante do homem tradicional:

'... Women have been condemned', Journiac said to Marie-Claire, 'to embody desire. Female fashions, make-up, have no other function. A man is proud of two things. His mind and his phallus. So he locks up art in museums

homme, la strip-teaseuse, l'enlèvement (1 et 2), la reine, la communiant, la mariée, la veuve. A maioria disponível na página eletrônica http://phomul.canalblog.com/archives/journiac__michel/index.html.

*and women in perfectly irrational outfits incarnating a stereotypical desire...*¹¹³ [Wilson, 2003].

Abdoh é outro artista que buscou libertar-se da representação do homem tradicional, recusando a relação sujeito/objeto com a mulher apontada por Journiac. Embora muitos críticos da arte classifiquem Abdoh com artista cênico, opto pela referência que Goldberg faz ao artista, compreendendo a sua obra também como performance:

*The identity of otherness also provided a platform for marginalized groups – gays, lesbians, sex-workers, cross-dressers, even the chronically ill and disabled developed performance material that was intentionally deeply disturbing..... Reza Abdoh, self-style outsider, queer, HIV positive, émigré artist of colour, born in Iran and educated in London and Los Angeles, created complex events on as many as ten fragmented platforms in a large warehouse on Manhattan’s West Side.*¹¹⁴ [Goldberg, p. 212]

Daniel Mufson¹¹⁵, em texto disponível na sua página eletrônica (danielmufson.com) apresenta uma crônica sobre uma das últimas obras do Abdoh, *Quotations from a Ruined City* (1994). Nesta obra, o artista retrata sexualidade, identidade política, crueldade cotidiana e morte com referências diretas a Sarajevo, Beirute, Los Angeles, Nova Iorque, bem como aos campos de concentração da II Guerra Mundial. A performance acompanha a história de dois pares de personagens masculinos, sendo o primeiro um casal homossexual. Embora abalados pela vida cotidiana, o casal acumula o sofrimento ao magoar um ao outro. Os seus personagens são alusões a fantasmas que permanecem assombrados por uma doença de inferno. Enquanto o primeiro casal vê-se preso diante da maldição, o segundo casal (aparentemente assexuado) vagueia pela história, assumindo diversos papéis, desde Puritanos até empresários contemporâneos [Mufson, 1995].

Em *Quotations from a Ruined City* (1994), Abdoh traz o real, que se escondia atrás das estatísticas e noticiários, de uma forma despida e desmascarada.

¹¹³ ... Journiac disse a Marie-Claire: “As mulheres têm sido condenadas a encarnar o desejo. Modas femininas e maquiagem não têm outra função. Um homem tem o orgulho de duas coisas. Da sua mente e do seu falo. Assim, ele tranca a arte em museus e as mulheres em trajés perfeitamente irracionais para a encarnação de um desejo estereotipado”..... (Tradução livre do autor)

¹¹⁴ “A identidade da alteridade também proporcionou uma plataforma para os grupos marginalizados - gays, lésbicas, trabalhadoras do sexo, travestis, até mesmo doentes crônicos e pessoas com deficiência desenvolveram material para performance que, de forma intencional, foi profundamente perturbador. Reza Abdoh, *outsider* de autoestilo, queer, HIV positivo, artista emigrante de cor, nascido no Irã e educado em Londres e Los Angeles, criou eventos complexos em até dez plataformas fragmentadas num grande armazém em West Side de Manhattan.” (Tradução livre do autor)

¹¹⁵ Escritor norte-americano autônomo, com Doutorado em Belas Artes pela *Yale School of Drama*.

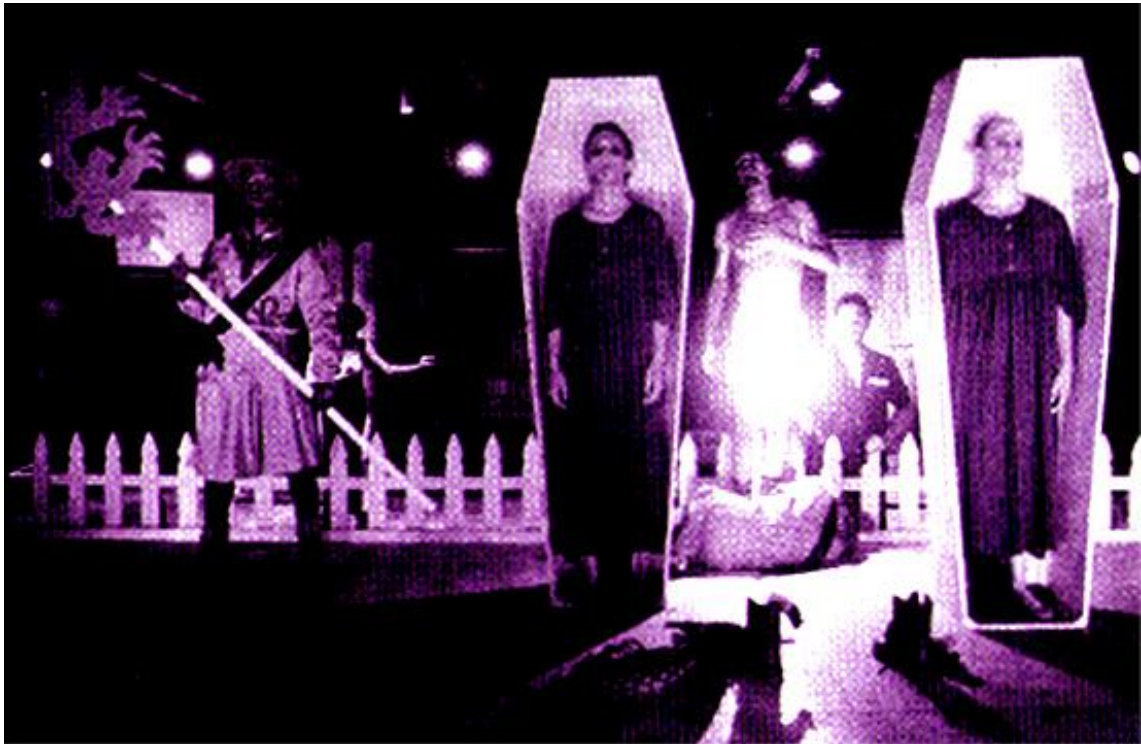


Figura 36 - *Quotations from a Ruined City* (1994)



Figura 37 - *Quotations from a Ruined City* (1994)

Seguindo a mesma linha dos trabalhos anteriores, esta obra se caracteriza pela repetição das imagens e textos com destaque para a fragmentação das cenas. Morte em decorrência da AIDS é o tema central da performance; as cenas oscilam de forma frenética de cemitério para máscaras de oxigênio que soam uma busca pela respiração, partem para um hospital e em seguida aparecem caixões (Figura 36). Os personagens que sofrem com a AIDS surgem cada vez mais fracos e transparentes. A luta pela vida aparece por meio de danças; provavelmente o momento mais doloroso da performance¹¹⁶ em virtude da derrota eminente [Mufson, 1995].

Enquanto a batalha pela vida tende para a perda, o capitalismo vence nas viagens tempo-territoriais do segundo casal (Figura 37). O casal discute status econômico de grandes empresas, preços dos próprios pertences e possibilidades para futuro. A vitória do capitalismo é tão iminente quanto a derrota da vida diante da AIDS.

Em entrevista concedida ao Mufson¹¹⁷, Abdoh descreveu a própria obra:

*MUFSON: How are you defining sentimentalism? ABDUH: Emotions that are not real, that are there for the purpose of evoking some kind of response that is not genuine. Our culture is saturated with sentimentality. Ninety percent of the films that come out of Hollywood, even when they're dealing with subjects that are extremely brutal, they deal with it in a way where you don't get under the skin of these people. You just shed a few tears. Most viewers in America get off on sentimentality. But for my work, you should try to create a certain reality that is not dependent on sentimentalism in order to work*¹¹⁸ [Mufson, 1995].

Abdoh, nesta obra, procurou proporcionar visibilidade a um real¹¹⁹ que se escondia por

¹¹⁶ Renato Cohen, em *Performance como linguagem*, aponta para uma característica da performance: “A característica do evento de performance (muitas vezes os espetáculos são únicos, não se repetem ou quando se repetem são diferentes) acentua essa condição dando ao público uma característica de cumplicidade, de testemunha do que aconteceu [Cohen, 2011, p. 98]. Desta forma, o observador se envolve com o sofrimento do portador da doença.

¹¹⁷ Texto na íntegra disponível na página eletrônica <http://danielmufson.com/>. Esta entrevista está anexa à tese de doutorado de Mufson.

¹¹⁸ Mufson: “Como você define sentimentalismo? Abdoh: Emoções que não são reais, que “estão lá com o fim de evocar alguma resposta que não seja genuína”. Nossa cultura está saturada com sentimentalismo. Noventa por cento dos filmes que saem de Hollywood, mesmo quando estão lidando com assuntos extremamente brutais, tratam o tema de uma forma em que você não possa se colocar na pele dessas pessoas. Você apenas derrama algumas lágrimas. A maioria dos espectadores na América saía[?] em sentimentalismo. Mas, para o meu trabalho, você deve tentar criar uma realidade que não dependa de sentimentalismo, a fim de funcionar”.

¹¹⁹ Remeto-me às perguntas do Cohen sobre a relação da arte com o real: “Qual o desígnio da arte: representar o real. Recriar o real? Ou, criar outras realidades? Isso, sem esquecermos da questão primeira, que extrapola o campo da especulação estética, ou seja de definir o que é real? Tomando como o ponto de estudo a expressão artística performance, como uma arte de fronteira, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado arte-estabelecida, a performance acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte” [Cohen, 2011, p.38]. Abdoh ultrapassa a função estética da arte e estabelece um diálogo com o

trás de estatísticas e noticiários que tratavam do tema AIDS. A realidade que o artista cria rompe a barreira entre o observador e noticiários, fazendo com que perceba a morte anunciada. AIDS deixa de ser uma metáfora e passa a ser uma ideologia de vida. Esta ideologia compara a brutalidade da doença com a crueldade de capitalismo, nacionalismo e fanatismo que promovem repressão. Questiona pensamentos tradicionais sobre a sexualidade, questionando a cura também, com a justaposição da doença e sistemas de repressão. Exagerando na sua expressão artística, Abdoh contesta os exageros [Mufson, 1995].

Em ‘*Corpos Informáticos: performance, corpo, política*’ (2011), Maria Beatriz de Medeiros nos fornece uma definição para a arte na qual compreende-se melhor *Quotations from a Ruined City*: “A arte é comunicação não-linguística, voz do corpo, e cor do grito. Trata-se de criar um outro do discurso, a ordem do grito. Grito do ser humano. Significações incertas. A indeterminação é desejada: obra aberta” [Medeiros, 2011, p. 34]. Em 1993, numa obra não concluída, Abdoh trata a homossexualidade masculina ao se travestir: *The Tryst* (1993). Podemos verificar afinidades entre esta obra e uma fotografia da série *24 heures de la vie d'une femme ordinaire* (1974).



Figura 38 - *La vaisselle* (1974)



Figura 39 - *The Tryst* (1993)

Destaco, ao longo dos cinquenta e dois segundos deste trecho, o rosto do outro personagem¹²⁰. Imóvel, mudo e sem expressão facial, este personagem parece não acreditar na relação homossexual que acabara experimentando. A aparência feminina, proporcionada pelo

observador, sobre o tema da vida e morte.

¹²⁰ Interpretado pelo norte-americano Tom Pearl.

travesti talvez tenha diluído o choque de “viver uma experiência gay”¹²¹. Em *La vaisselle* (1974), Journiac usa um procedimento semelhante para expor uma cena gay: ao vestir-se de mulher, adquire o direito a tocar o corpo do companheiro. Ou seja, cenas eróticas entre dois homens são toleráveis se um dos dois fingir ser mulher. A relação de domínio é mantida e a representação do homem permanece intocável.

Estes dois artistas debatem outro tema nas respectivas obras: o papel de mulher na condição de dominada. Em *La vaisselle*, Journiac inclui, dentre inúmeras funções atribuídas à mulher, “a cama”. Na fotografia (Figura 38), o companheiro está alheio ao artista concentrado na leitura do seu jornal. No vídeo (Figura 39), o companheiro fecha o zíper do vestido apenas ao ser solicitado. Na primeira, a “mulher” está à disposição aguardando o momento que o homem a desejar; na segunda é menosprezada após ser desejada. Ambos os artistas repudiam a posição de sujeito dominador que o homem assume e que é representado com a performance dos artistas coadjuvantes. Ambos abdicam desta representação ao assumirem o papel daquela que o sujeito domina. Em conjunto, ironizam e contestam a imagem da relação de domínio como um todo.

* * * * *

Neste capítulo, procuramos expor o tema desta tese por meio da análise de diversas obras, produzidas numa linguagem característica própria da arte contemporânea. A escolha desta linguagem deve-se à característica que permite representar o “real” com maior intensidade que outras linguagens. Em ‘A arte da performance’, Jorge Glusberg comenta uma conquista que esta linguagem proporciona:

Neste sentido, a arte de performance é o resultado final de uma longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e artificialismo. Usamos a expressão “longa batalha” por que muitas das etapas anteriores – ao menos as do século XX – foram relatadas neste capítulo. E, se é possível falar-se num triunfo, isto se deve principalmente ao advento de novos suportes, particularmente duas novas mídias – gravação de som em fita e o vídeo – que ampliaram muito os recursos da fotografia, do cinema e do disco, possibilitando um registro mais completo das informações perspectivas emitidas pelo artista. [Glusberg, 2009, p. 46]

Os recursos apontados por Glusberg reduzem empecilhos para a produção de obras,

¹²¹ Vide Capítulo1, *Sandy Storm*.

ampliam o raio das possibilidades performáticas e mantêm acessíveis as produções para futuros estudos. Enquanto a fotografia não poderia captar e expor o movimento (inerente ao cotidiano), gravações cinematográficas requereriam equipamentos sofisticados e profissionais especializadas. Gravações de discos de vinil apresentavam as mesmas dificuldades, enquanto o vídeo proporcionara ao artista o registro da própria obra de forma simplificada. Posterior à gravação de som em fita e em vídeo, emergiu outro recurso, a rede de alcance mundial, que permitiu a propagação das obras produzidas. Tratarei este tema no Capítulo 3.

Todas as obras apresentadas neste item questionam a representação do domínio ou sugeriram representações alternativas que distanciam o dominador. Gilbert & George, Gómez-Peña, Journiac e Abdoh demonstraram que é possível atravessar a barreira que é construída em volta da representação do domínio com intuito de protegê-lo. Sobretudo, em todas as performances comentadas neste capítulo, o corpo assume um papel de interrogação posto diante da representação do domínio. Estes artistas não somente questionaram as diferenças de tratamento entre o corpo masculino e o feminino e indagaram principalmente o corpo na condição de objeto estético. Glusberg aponta para outras qualificações do corpo:

Até hoje, na história da arte, o corpo tomou parte do espetáculo: hoje ele é o espetáculo em si, porém um espetáculo no qual a dialética entre os padrões da conduta humana e as estruturas nas quais se apóia entram em crise. As performances detonam simbolicamente novas alternativas, abrem novos panoramas para a concepção do corpo como matéria significante, logrando significados múltiplos que se interligam em contextos artificiais. A naturalidade se esfuma, num duplo sentido, no contexto (a cenografia) e no texto (o corpo). [Glusberg, 2009, p. 46]

Esta percepção do corpo é essencial para desconectar-se da dicotomia corpo/mente, desfazer a detenção unilateral do direito ao toque e diluir os efeitos do binarismo sujeito/objeto entre os gêneros. Performance, ao alterar o papel do corpo, provoca uma ruptura com toda a estrutura que era mantida como “característica objeto” do corpo feminino e “característica ausente” do corpo masculino. No próximo capítulo, analisarei tais representações em outras linguagens artísticas, inclusive apresentando contraexemplos onde a arte contribuiu para a preservação da estrutura de domínio.

Capítulo 3

Flagrantes do cotidiano do masculino na pintura e na fotografia

No capítulo anterior, identifiquei um masculino que contesta a representação do homem dominador na linguagem artística contemporânea, performance. Neste, busco estender esta identificação em outras linguagens artísticas com intuito de demonstrar que a visibilidade do masculino não se resume a uma linguagem ou a certo grupo de artistas. Todavia, encontrei dilemas tanto na hora de optar pelas linguagens, quanto no momento da escolha de obras que representassem o masculino corporificado. Por um lado, enfrentei a indesejada possibilidade de estabelecer uma relação hierárquica entre as linguagens artísticas e, por outro, temi que o texto tendesse a se transformar em “colcha de retalhos”. Finalmente, a solução surgiu ao ler ‘Radicante – por uma estética da globalização’, de Nicolas Bourriaud:

Uma imagem, uma idéia: tal foi o ritmo que quis imprimir a este ensaio. Minhas leituras de Walter Benjamin e George Bataille me ensinaram que às vezes a exposição de um tema por estilhas, uma escrita fragmentária e errante, pode delimitar melhor seu objeto do que muitos desenvolvimentos retilíneos. Seja como for, tal método correspondia ao tema que eu me propunha a tratar. Concebi, portanto, este livro como uma espécie de apresentação em Power-Point: uma imagem, uma orientação. [Bourriaud, 2011, p. 8]

Optei, portanto, pela pintura e pela fotografia, disponíveis na rede de alcance mundial, pela identificação pessoal com as duas linguagens. Ao distribuir os fragmentos escolhidos no texto, percebi que poderia vincular as obras da pintura ao tema da corporificação do masculino e da fotografia à relação homoafetiva. De certa forma, as obras se ajustaram dentro da proposta da tese e reforçaram as indagações¹²² dos capítulos anteriores. A conexão entre as obras aconteceu, sobretudo pelo olhar: a arte dialoga com o contexto social onde está inserida e este diálogo potencializa um discurso que pregue mudanças [Bourriaud, 2011]. Todos os fragmentos estão acoplados a um tema central e, por conseguinte, ligados uns aos outros.

¹²² Em ‘Esculpir o tempo’, Andrei Tarkovski aponta para uma das metas da produção artística: “De qualquer modo fica perfeitamente claro o objetivo de toda arte – a menos, por certo, que ela seja dirigida ao consumidor, como se fosse uma mercadoria – é explicar ao próprio artista, e aos que o cercam, para que vive o homem, e qual é o significado da sua existência. Explicar às pessoas a que se deve sua aparição neste planeta, ou se não for possível explicar, ao menos propor a questão” [Tarkovski, 1990, p.38]. As obras que apresento neste capítulo se enquadram na última categoria.

3.1. *Rendez-vous*¹²³

As mudanças na concepção do espaço contemporâneo que resultaram em mudanças na sua construção proporcionaram também um novo espaço ao homem, diferente daquele hospitaleiro e confortável que os geômetras ofereciam. A exemplo da arte contemporânea, que coloca a compreensão em segundo plano [Stiegler, 2007], o espaço contemporâneo não procura frequentemente refugiar aqueles em busca de abrigo. Esse espaço rompe com a estabilidade proposta pela racionalização, por apresentar qualificações não mensuráveis que, quando estendidas ao homem, desmistificam a sua representação sólida.

Ao ler Bernard Stiegler, afirmando que “o desejo não pode ser pré-fabricado (...), no entanto pode ser manipulado” [Stiegler, 2007, p.28], percebo a relevância da imagem em prol da manutenção da representação do homem dominador. Percebo, ainda, que a arte contemporânea possui o potencial de contestar tal representação. Perseguir e eliminar as exceções são formas de manter modelos padronizados, e a imagem pode se tornar uma arma em favor dessa perseguição. Bombardeios imagéticos na mídia, por exemplo, podem padronizar as representações. Tratando do caso específico da representação de gênero, a mídia procura determinar o padrão de belo, a sociedade assume esse padrão como verdade e o adota como seu objeto de desejo. O indivíduo padronizado passa a se identificar com esse padrão, buscando a semelhança com os demais membros da sociedade, ao mesmo tempo em que descarta outras possibilidades de representação e recusa a capacidade de buscar algo novo.

A padronização é o interesse da vida industrial para massificar a oferta. No entanto, esse processo contraria a singularidade do objeto do desejo. Procuo modelos não massificados de representação de gênero com a intenção de proporcionar a condição da singularidade à representação do corpo masculino como um objeto de desejo. Os modelos padronizados têm o potencial de se tornar uma forma de controle na esfera social. “Toda sociedade repousa no controle da cultura: a cultura, em geral, é controle” [Stiegler, 2007, p. 17]. A compreensão das origens desse controle e os seus interesses são relevantes para verificar as representações que, compulsoriamente, ficariam fora da esfera controlada. Possivelmente, estas representações seriam objetos de desejo singulares.

O controle foi imposto por diversos agentes durante séculos e desde a revolução industrial¹²⁴ surge um novo agente, o mercado. A necessidade de oferecer mercadoria induz

¹²³ Termo da língua francesa que define um encontro com local e hora definida.

¹²⁴ Iniciada aproximadamente na segunda metade do século XVIII, na Inglaterra.

esse agente a manipular o desejo do indivíduo, que é conduzido a abrir mão dos seus desejos singulares, pois a vida industrial detém a amplitude dos desejos dos indivíduos. Desejos amplos ultrapassam as fronteiras determinadas pela indústria, que precisa do consumo. O controle do desejo, por sua vez, destrói a busca do singular e impõe o seu produto [Stiegler, 2007].

Tratando-se do gênero, a destruição ocorre com a transformação da própria representação do desejo em objeto de consumo, no ato de fazer desaparecer pelo uso ou gasto. Podemos ler esse processo como consumir-se a si mesmo, isto é, o reconhecimento do Eu como singular é um primeiro passo para o reconhecimento do outro também como singular. Ou seja, recusar o controle da energia libidinal, que é uma arma da manipulação, como caminho de retornar-se a si mesmo. Nesse sentido, Stiegler considera “narcisismo primordial” [2007] como algo que pode projetar o reconhecimento do Eu: “O amor, ou o apego, direcionado aos objetos da libido, é o que permite projetar, manter e também transformar, fora de si, um amor primordial dirigido a si, que é a condição do amor para outros” [Stiegler, 2007, p.34].

Escolhi precisamente o Narciso para refletir as possibilidades do reconhecimento que assinala acima, mais especificamente escolhi *Metamorphosis of Narcissus* (1937), do Salvador Dalí. A relação que o personagem da mitologia grega estabelece com o próprio reflexo é o primeiro passo na busca do outro. O modo que esta pintura, em específico, retrata Narciso permite uma leitura contemporânea sobre um tema mitológico.

Em ‘*Textual Analysis - Metamorphosis of Narcissus*’ (2000), Alice Atkinson-Bonasio destaca uma característica do Narciso que foge dos critérios convencionais conhecidos para manifestação do desejo:

*In the painting there are two sets of representations of idealized desire as opposed to reality. In the foreground to the left we see Narcissus representing the ephemeral androgynous beauty, seeming neither male nor female and yet both. To the right we see the hand representing harsh reality. On the background to the left we have a crowd of animated naked individuals. These individuals are either male or female and represent reality, while on the right hand side we have the image of perfection in a pedestal, again androgynous and signifying the perfection of idealized unity.*¹²⁵ [Atkinson-Bonasio, 2000]

¹²⁵ Na pintura, existem dois conjuntos de representações de desejo idealizados em oposição à realidade. Em primeiro plano, à esquerda, vemos Narciso representando a beleza efêmera andrógina, aparentemente nem masculino nem feminino, todavia de certa forma sendo ambos. À direita, vemos a mão representando alguma dura realidade. No fundo, à esquerda, temos uma multidão de indivíduos em entretenimento e nus. Estes indivíduos são tanto do sexo masculino e do feminino e representam a realidade, enquanto no lado direito, temos

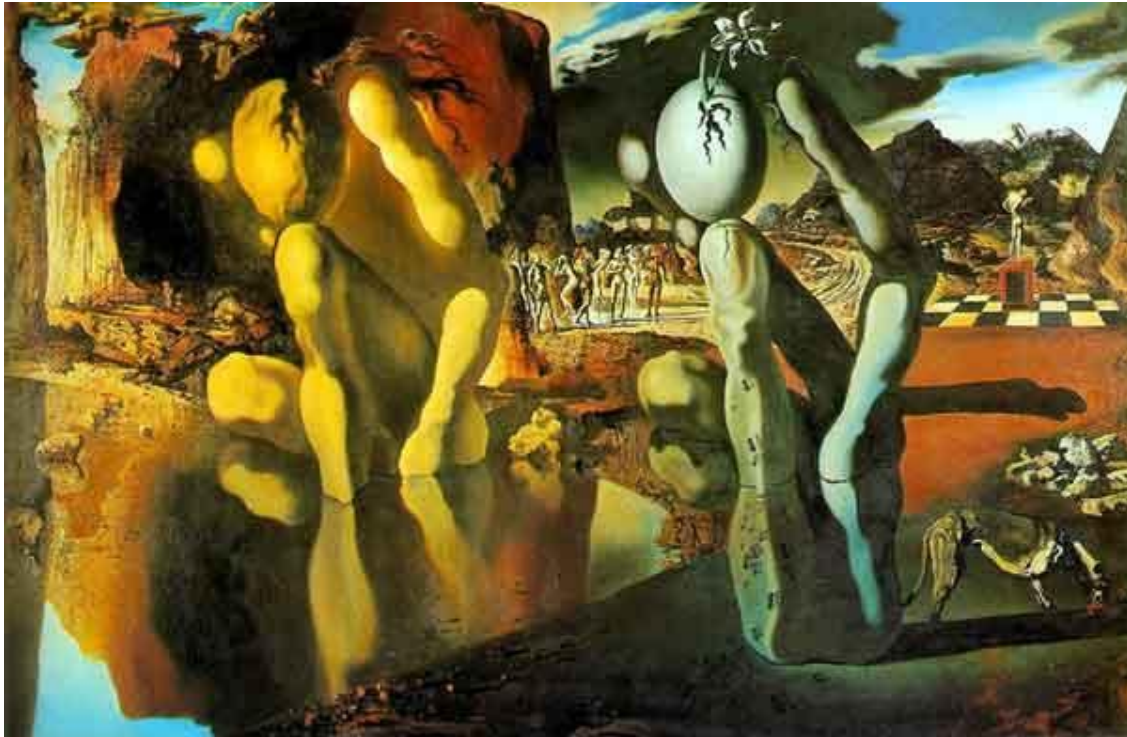


Figura 40 - *Metamorphosis of Narcissus* (1937)

A oposição do desejo à realidade deve-se às imposições das normas (no caso da heterossexualidade compulsória) que buscam direcionar desejos. Tais normas lutam por sua perpetuação, ao se enquadrarem em molduras rigorosas que se desmancham com o estado efêmero da beleza do Narciso.

A efemeridade deve-se ao fato de poder flutuar entre o masculino e feminino, assumindo alternadas posições no intervalo e abolindo a condição de extremidade atribuída aos dois pontos (masculino e feminino). A semelhança e a proximidade entre o desejo e a realidade transformam a busca do outro em desafio complexo, uma vez que o outro também está localizado em algum ponto do intervalo que recusa as extremidades.

A multidão com gênero indefinido (ou pertencente a ambos) representa o âmbito desejado para a convivência. Embora distante, e aparentemente inatingíveis, demonstram a liberdade e expressam desvinculação com a(s) normatividade(s) por sua nudez e vivacidade. Outro andrógino nu ainda mais distante se destaca pela posição privilegiada sobre um pedestal; posição que também torna o personagem algo inatingível.

a imagem de perfeição em um pedestal, novamente andrógina, que significa a perfeição da unidade idealizada. (Tradução livre do autor)

*Towards the background we see the already mentioned naked figure on a pedestal. This for me could represent love sublimation, the act of putting someone on a pedestal and raising that person to the status of "Thing". Yet it is not the person per se that we are raising to that level, but the idea of completeness that we aspire to. The figure on the pedestal, like Narcissus, is androgynous, neither obviously male nor female, representing the unity of the two halves that is impossible and that we all idealize.*¹²⁶ [Atkinson-Bonasio, 2000]

A insistência da pintura em expor o encontro com algo impossível de acontecer se deve ao pensamento binário inerente e permanente. Enquanto a presença simultânea do Narciso e o seu reflexo representam a consumação do desejo, a mão no mesmo plano não deixa esquecer a realidade. A impossibilidade da união das metades se dá pelas posições extremas que estes assumem no sistema binário que recusa flutuações entre estes pontos.

O pedestal (reforçado pela base de um tabuleiro de xadrez) se transforma em barreira entre os pontos extremos onde um se passa por aquele que deseja e outro se torna em desejado (sujeito/objeto). Conforme vimos no primeiro capítulo, enquanto persistir esta dualidade não haverá o encontro. Esta pintura abre um caminho para romper com estruturas que impedem tal *rendez-vous*. A subjetividade da obra de Dalí permite interpretações múltiplas que demonstram a diversidade de caminhos, sendo uma análise da repressão contra o desejo.

Em prol do rompimento com a manipulação e o controle do desejo, a arte pode assumir um papel fundamental. Já que o domínio do consumo utilizou a imagem como uma ferramenta para massificar o gosto, a arte tem a condição de devolver ao desejo a singularidade que lhe foi tirada, pois a arte pode intensificar a singularidade. A massificação do consumo torna os indivíduos idênticos e afastados das suas libidos¹²⁷. O artista, por meio de sua produção, devolve a singularidade que lhes foi retirada pela massificação [Stiegler, 2007].

* * * * *

¹²⁶ No fundo, vemos a figura já mencionada nua em um pedestal. Isto poderia representar a sublimação do amor, o ato de colocar alguém em um pedestal, elevando essa pessoa ao status de "COISA". No entanto, não é a pessoa em si que estamos elevando a esse nível, mas a ideia da completude que aspiramos. A figura do pedestal, como Narciso, é andrógina, nem homem nem mulher, o que representa a impossível unidade das duas metades que é o que todos nós idealizamos. (Tradução livre do autor)

¹²⁷ Michel Déguay, em entrevista à 'Reading Interview', discorre sobre a ausência de criatividade como fruto da massificação da produção imagética: "A imagem publicitária é uma das grandes pragas de hoje. Há um dilúvio, uma inundação de imagens. Odeio a publicidade. Ela diz: Seja original imitando todo mundo. É a brutalização do paradoxo" [Déguay, 2011].

A arte possibilita distanciar-se da temporalidade imposta pelo consumismo. Parte da produção artística não obedece à velocidade que a produção industrial adota para produzir e ofertar uma mercadoria ao consumidor e induzir ao consumo rápido para que haja uma nova demanda. A apreciação de uma obra de arte também não segue essa imposição: para ouvir uma música ou olhar uma pintura, não há tempo determinado nem quantidade determinada de vezes de ouvi-la ou olhá-la [Stiegler, 2007]. Para ouvir e olhar a mesma obra infinitas vezes, é necessário sentir o desejo de apreciar aquela obra. Ao apreciá-la diversas vezes, passa-se a criar um vínculo com ela, que significa a criação de gostos singulares, e, ao admitir gostos singulares, aprende-se a recusar os gostos universais impostos pelo mercado consumista.

O objetivo fundamental do *marketing* é menos criar gostos, dizem estas pessoas, e mais criar repugnância para que se tenha desejo de encontrar outra coisa – e que se possa, a partir daí, criar gostos de fato. Mas são esses verdadeiramente gostos ou, de preferência, condicionamentos estéticos? [Stiegler, 2007, p. 48]

A arte contemporânea, especificamente, oferece um elemento que contribui para a quebra desses condicionamentos. A busca de surpreender, antes da tentativa de ser compreendido, pode levar o público a deixar de lado os gostos condicionados. Dessa forma, a arte contemporânea afeta o seu alvo abrindo novas formas, não somente de representação, mas também de concepção. Com essa abertura, o artista explora a experiência do sensível e vai percebendo o indivíduo num contexto social. “Se a obra não abre, ela não é nada. Se a obra abre apenas o artista ele mesmo, ela não abre nada. A obra só pode abrir o outro, e o outro é aquele que está fechado” [Stiegler, 2007, p. 55].

Essa característica da obra de arte é fundamental, pois possibilita o encontro do Eu e do outro sem a necessidade de uma lógica de subordinação que o modelo binário impõe. Nesse caso, ao invés de subordinação, o elo passa a ser a obra de arte, permitindo a representação imagética de um masculino com identidades sexuais isentas de modelos padronizados. Possibilidade que pode ser ampliada, se percebermos a arte como um meio de exploração do sensível.

3.2. Passos curtos de cada indivíduo, longa caminhada do masculino¹²⁸

O masculino visível e tocável precisa abrir o seu espaço no cotidiano da sociedade. A expansão da relação homossexual masculina aos momentos pré-genital e pós-genital provoca a entrada desse sujeito em âmbitos restritos à heterossexualidade compulsória, ou seja, esse sujeito sai da margem e penetra na malha social. Essa penetração não deve acontecer de forma opressiva, pois mais uma vez seria o caminho de retorno ao binarismo. Estabelecer barreiras pelas diferenças não é uma forma para apresentar a homossexualidade; a diversidade deve ser tratada como uma forma de agregar.

Início a análise de obra neste item com uma analogia entre a moldura da pintura e o armário do Gilbert & George e a gaiola do Fusco & Gómez-Peña: pintura é uma das linguagens que tem representado o corpo humano durante séculos, tradicionalmente está cercada por molduras¹²⁹, seja na perspectiva material ou na forma do enquadramento perceptoespacial. As mesmas pinceladas que mantiveram o corpo feminino visível nestes séculos podem dar corpo ao masculino¹³⁰. A visibilidade que lhe proporciona o desvincula com a representação do homem tradicional. Variação de cores, perspectivas alternativas, valorizações parciais, entre outros recursos, podem harmonizar uma identidade ao masculino que lhe dê a coragem de sair da moldura (armário, gaiola).

Fora da moldura metafórica, o encontro com o outro é iminente. A pintura tem o potencial de realizar esse encontro, independente da moldura. Essa linguagem pode oferecer perspectivas para esse *rendez-vous* ou pode manter a hierarquia binária. A diversidade cromática no uso das cores pode significar novas possibilidades ou repetições, respectivamente. Nos casos analisados, a pintura pode propor apenas um coito genital ou o encontro entre o Eu e o outro como um todo. Uma solução pictórica que propusesse um encontro fora da moldura, que tivesse alguma perspectiva, que fosse diversa e que buscasse o masculino como um todo propõe também o fim da clausura para este masculino.

A família com núcleo heterossexual vem perdendo a exclusividade desse recinto. A entrada desse sujeito no lar, por meio das artes plásticas, é uma forma de estabelecer o

¹²⁸ Apropriação da frase de Niel Armstrong ao pisar na lua em 1969: “*That's one small step for (a) man, one giant leap for mankind*” (Este é um pequeno passo para um homem, um salto gigantesco para a humanidade).

¹²⁹ Embora molduras sejam originalmente ornamentos com que embelezavam os ambientes destinados às pinturas, em certas ocasiões assumem papéis significativos tais como prender ou supervalorizar algum significado da obra.

¹³⁰ O coletivo feminista *Gerrilla Girls*, em sua obra “*Do women have to be naked to get into the Met?*”, de 1989, explicita como os corpos das mulheres foram utilizados como modelo-objetos, enquanto o espaço dedicado às artistas nas coleções e na circulação da arte é restrito e desigual.

equilíbrio entre os diversos. *Domestic Scene* (1963), de David Hockney, é um bom exemplo para a nossa análise. Esta obra nos mostra uma cena do cotidiano de um casal homossexual masculino. A forma que Hockney retrata este cotidiano permite a ruptura com a moldura.



Figura 41 - David Hockney, *Domestic Scene* (1963)

Hockney retrata um ambiente fechado com um chuveiro no canto direito. Percebo uma sugestão de rompimento com representações convencionais de espaço construído e interpreto este rompimento como uma forma de questionar a multiplicidade inerente a uma relação, negado pela unicidade imposta por heteronormatividade. Interpreto ainda o vaso de planta que está suspenso no ar (a tarja preta não apresenta profundidade) como sugestão de liberdade,

uma forma de dizer “objetos fixos estão presos”. A relação perpendicular entre a tarja preta e a linha divisória do piso e a parede sugere uma dobra na própria parede. No entanto, a parede branca não tem canto, o que significa a deformação do espaço convencional para lhe oferecer um novo significado [Genette, 1966]. A poltrona de frente para a parede em conjunto com a mancha amarela são elementos fora de lugar comum que completam a desconstrução¹³¹ proposta pelo artista, como um recurso que se direciona para a retirada do homossexual da marginalidade. Assim, o rompimento com a rigidez do espaço construído abre horizontes novos para esse sujeito.

Os corpos dos personagens da pintura não acompanham a fantasia espacial. Tanto a anatomia quanto o toque são naturais; o estranho da cena reside em se banhar o outro calçado com meias. Há um elemento em cada obra com significados em comum. O telefone vermelho (também suspenso) proporciona a possibilidade de se conectar com realidades além do mundo retratado por Hockney. A representação do gay cria um meio de se comunicar com os demais que permite a sua saída da marginalidade. Em ‘*A Companion to Gender History*’ (2004), a relevância desta obra é citada:

..... however it was David Hockney, in images like *Domestic Scene, Los Angeles, 1963*, who normalize or perhaps normativized a picture of gay domesticity. *Domestic Scene, Los Angeles* is a compositive narrative of images poached from different sources (homo-erotic magazines, women’s magazines)..... Silver interprets as Hockney’s couple bound together not so much by sexual attraction, as by a shared domestic space.¹³² [Meade, 2004, p. 163/164]

O desafio do Hockney vai além de questionar a imagem do homem tradicional ou propor uma representação para o masculino. Esta obra insere a relação homossexual masculina em contexto cotidiano, levando o casal gay além do genital (embora haja um apelo sexual representado por uma possível ereção do personagem à esquerda). O casal gay, após se

¹³¹ Em ‘Arte contemporânea – uma introdução’, Anne Cauquelin aponta para uma característica da arte contemporânea na qual podemos identificar *Domestic Scene*: “A arte contemporânea é sua imagem. Esse espelho oferecido aos artistas e no qual eles podem perceber o conjunto – o sistema – do mundo artístico contemporâneo reflete a construção de uma realidade um tanto diferente da que existia há algumas décadas. (...) A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação” [Cauquelin, 2005, p.80-81].

¹³² no entanto, foi David Hockney, em imagens como *Domestic Scene, Los Angeles, 1963*, que normalizou ou talvez normatizou uma imagem da domesticidade gay. *Domestic Scene, Los Angeles* é uma narrativa de imagens compositivas apropriadas de diferentes fontes (revistas homoeróticas, revistas femininas) Silver interpreta que o casal de Hockney se vincula não tanto pela atracção sexual, mas por compartilhar um espaço doméstico. (Tradução livre do autor)

inserir no núcleo primordial da sociedade, a família, precisa sair para a praça¹³³.

Duas outras obras, *Gay Street*, de Raphael Perez¹³⁴ (Figura 42), e *Christmas Kiss*, de Rick Chris¹³⁵ (Figura 43), podem elucidar melhor nossas leituras. Enquanto Perez utiliza a fantasia para levar o “casal gay” para a praça, Chris realiza a mesma passagem com representações do cotidiano norte-americano. Ambas as pinturas permitem que o gay vagueie pela praça com a mesma facilidade que um casal heterossexual. Entre a fantasia e o real, prevalece a busca de um espaço na urbe, sem invadir outros espaços. A invasão significaria oposições que são bases de sustentação do binarismo.



Figura 42 - Raphael Perez, *Gay Street*

¹³³ Recorro à definição dada por Carlos Edinei de Oliveira, em ‘A praça como lugar da diversidade cultural’: “Entretanto para que haja as trocas ou diversidade cultural necessita-se de um espaço físico e concreto, por isso nos ateremos aqui à praça como lugar da diversidade cultural, pois como se pode constatar ao longo da história a praça é o lugar por excelência das ambigüidades e das trocas culturais” [Oliveira, 2010].

¹³⁴ Nasceu (1965) e cresceu em Jerusalém, Israel, e atualmente reside em Tel Aviv. É graduado pela Escola de Artes Visuais de Jerusalém produzindo pintura e desenhos. Os seus trabalhos iniciais representavam momentos íntimos de casais (gays, lésbicas e heterossexuais) enfatizando o sentimento entre os dois. A cor vermelha possui uma presença forte que significa, para o artista, a paixão e o domínio (Informação extraída da página eletrônica <http://www.artofpainting.com/>).

¹³⁵ Nasceu e cresceu em Milwaukee, Estados Unidos, e se graduou pelo programa de belas artes da Universidade Milwaukee. Concentrou-se em trabalhos para organizações direcionadas ao caso gay e se aperfeiçoou em ilustração tech (Informação extraída da página eletrônica <http://www.rickchris.com/aboutrc.htm>).



Figura 43 - Rick Chris, *Christmas Kiss*

A primeira chamada de atenção da obra de Perez é feita pela perspectiva: o ponto de fuga permite ao observador caminhar na rua principal e ainda o leva para outra rua com destino oculto. Interpreto a ocultação do destino como um meio de desconsiderar a necessidade de um ponto final. As relações podem seguir infinitos caminhos e os sujeitos desse(s) relacionamento(s) não precisam buscar um ponto de chegada. O infinito é enfatizado pela direção do olhar dos personagens da rua e os corações desenhados no piso. Enquanto a perspectiva guia o observador para um extremo da via, esses corações apontam para lados diferentes, e os olhares conduzem para o céu.

O vínculo existente entre os personagens na rua e os moradores dos edifícios na rua sugere que a homossexualidade não se resume ao relacionamento de um casal. A janela assume o papel de conectar o reservado e o exposto. A presença do homossexual em todas as esferas da sociedade é um passo essencial para dissolver a sua marginalização. O número ímpar de personagens na via (dois casais e um personagem sozinho) reforça a amplitude desse sujeito além do casal homossexual masculino, sendo esse sujeito uma das representações do masculino que recusa o papel de dominador.

O casal de pássaros e o disco voador ampliam o raio de ação da fantasia. As regras são ignoradas não somente pelos personagens nus. Placas que apontam para todas as direções, portais de casas fora do esquadro e até postes que dialogam entre si (dois postes marrons à direita da pintura) avançam para além do dia a dia urbano. Estes recursos sugerem mudanças.

A presença forte da cor vermelha é diluída suavemente, com o amarelo das luminárias e o verde das plantas. Os becos estreitos nas laterais, embora não transmitam a mesma fluência e perspectiva da rua principal, emergem como alternativas. Perez, por meio desse último recurso, traz o observador de volta à realidade: nem todos os caminhos são iguais. O título da obra traduz a simplicidade da proposta: simplesmente uma rua onde há pessoas que andam, convivem com o diverso, se comunicam entre si e, sobretudo, sonham.

Como o pintor anterior, Rick Chris também retrata pessoas comuns do cotidiano que convivem com o diverso e que sonham. O sonho começa pelo título da obra: *Christmas Kiss*. Natal é um evento associado à família com núcleo heterossexual¹³⁶. Introduzir as manifestações homoafetivas (e os casais homossexuais) nesse evento representa a quebra da exclusividade da heterossexualidade compulsória numa esfera que foi secularmente do seu domínio. A simbologia da magia natalina, com forte representação na sociedade cristã, pode estar realizando mais um sonho: permitir que os diversos vivam os mesmos espaços. A presença simultânea de vários grupos, abraçados, em comunicação ou namorando, é o retrato de um momento do cotidiano. O casal em destaque não se preocupa com as pessoas à volta e tampouco elas se preocupam com o beijo natalino. Nem todos os presentes na obra são necessariamente gays ou lésbicas; não se trata de criar um ambiente exclusivo, pois isto seria um discurso binário.

A multiplicidade de comunicação e convívio é realçada pela variedade de opções comerciais apresentadas na tela: café e cinema, entre outras, fazem parte da vida urbana. Semelhantemente à obra de Perez, Chris busca inserir o homossexual no contexto urbano. Aponto para o discurso ativista, presente na maioria das obras de Chris, sem adentrar no debate ativista: as bandeiras de arco-íris ou o cartaz do filme *‘O segredo de Brokeback Mountain’*¹³⁷ são exemplos deste discurso.

O principal acontecimento dessa obra, o namoro do casal que está em primeiro plano,

¹³⁶ Na página eletrônica http://www.americanfamilytraditions.com/christmas_traditions.htm, a exemplo de muitas outras páginas, encontrei diversos depoimentos que quase sempre remetem as lembranças natalina à família heterossexual. Apresento aqui um trecho curto como exemplo: “*My first memories of Christmas go back to a time when I remember just the Christmas tree, Mom singing and Dad decorating*” (As minhas primeiras lembranças de Natal remontam a uma época em que me lembro apenas da árvore de Natal, mamãe cantando e papai decorando).

¹³⁷ Vide comentário do Capítulo 1.

traz uma solução artística diferente de Perez: esse casal aproxima o observador. Recordo que em *Gay Street*, o ponto de fuga afasta o observador do primeiro plano. Aponto para o fato que para apresentar essa solução o artista esconde, de forma discreta, o ponto de fuga, localizado na via à esquerda da pintura. Interpreto essa técnica como uma forma de aproximar o observador do tema que ele trata neste caso: a homoafetividade.

As duas obras procuram proporcionar espaços para um sujeito secularmente marginalizado. Com metodologias diferentes, os artistas demonstram que o cotidiano urbano está se preparando para esse sujeito. A presença múltipla de figuras que insinuam homossexualidade masculina, como ocorre na obra de Perez, é reflexo da necessidade de afirmar a(s) nova(s) identidade(s). A presença do masculino, embora de forma sutil, na obra do Chris (o homem que está com a criança nos ombros e o outro que carrega um presente), representa um masculino que pode ter outro masculino como companheiro ou não. Admite-se identidade(s) múltipla(s) para esse masculino, independentemente de sua orientação sexual. O masculino insere-se no contexto social, sendo homossexual ou não: o fator perceptível em ambas as obras é o desaparecimento gradual da figura do homem tradicional.

* * * * *

O nu masculino nas artes plásticas é um tema que deve ser tratado com extremo cuidado. Enquanto a produção imagética do corpo masculino pode contribuir para a ruptura com a representação do homem tradicional, poderá reforçar esta representação. Isto é, nem toda pintura que retrata este corpo rompe com a associação do homem à mente e da mulher ao corpo anunciada por Simone de Beauvoir [Beauvoir, *apud* Butler, 2003, p. 32]. O dominador ressurge em muitas obras que utilizam o nu masculino para manter este corpo intocável ou para exercer o seu domínio em outros âmbitos¹³⁸. Neste sentido escolhi três pinturas com tema de nu masculino para detectar as duas possibilidades assinaladas. Recorro novamente a

¹³⁸ Em ‘Dois masculinos, dois discursos: a representação do homem vaidoso nas revistas *VIP* e *Men’s Health*’, Robson Batista de Lima aponta para uma situação onde as transformações na imagem do homem não significam abolição da sua representação de domínio: “Na contemporaneidade, sob as bênçãos do novo capitalismo, a beleza e a moda deixaram de ser assuntos exclusivos das mulheres e voltaram a ser também uma preocupação dos homens. Como vimos, por ter alto poder aquisitivo, o novo homem vaidoso logo despertou o interesse do mercado e teve seu corpo transformado em mercadoria - assim como ocorreu anteriormente com o corpo feminino. Os textos da mídia, por sua vez, não tardaram a noticiar essas mudanças e a revista masculina é um desses textos que vem transcodificando os discursos sociais sobre o que é ser homem em tempos de consumo. Várias publicações surgiram - ainda no final do século passado - para revelar e legitimar essa nova masculinidade. Mas essas revistas não vêm simplesmente reproduzindo a realidade social. Nas suas páginas, encontramos um trabalho de representação/interpretação de uma realidade, trabalho esse que se realiza através da linguagem e que é decisivo na construção do imaginário social de seus leitores.” [Lima, 2008]

uma pintura de Raphael Perez para iniciar esta análise.



Figura 44 - Raphael Perez, *Relax Man* (1998)

Nessa pintura, Perez apresenta o corpo masculino em num momento íntimo do cotidiano de um indivíduo, o repouso. O título, *Relax Man* (Figura 44), sugere um estado ideal para alguém que esteja em repouso, embora o genital esteja em estado de ereção. A figura transmite, de certa forma, a ausência de preocupações e tampouco demonstra preocupação com a condição de ser observado. Associa a combinação da ereção e o repouso como uma forma de naturalizar o erotismo do corpo masculino. A condição de ser observado, embora aparentemente possa transformar esse personagem em objeto, é secundária, na medida em que ele se expõe deliberadamente.

Percebo ainda o fato de estar com um pé e uma mão fora da cama¹³⁹ como uma forma simbólica de recusar fronteiras. Um corpo deitado integralmente na cama poderia significar conforto; poderia também representar o enquadramento nas molduras predefinidas. Percebo a saída da área da cama como uma forma de avançar para regiões proibidas; o corpo despido não pertence somente à moldura imposta pela cama e, por conseguinte, a sexualidade inerente

¹³⁹ Perez utiliza este recurso em outras obras tais como *Connection* e *2 Men*, disponíveis na página eletrônica http://www.artmajeur.com/?go=artworks/display_mini_gallery&login=rafiperez&mini_gallery_id=1320.

desse corpo não se resume ao ato sexual (equivalente à saída do armário de Gilbert & George e à saída da gaiola de Fusco & Gómez-Peña). A extensão do corpo masculino para além do ato sexual, por sua vez, cria identidade(s) para o masculino diferente(s) daquela(s) em que necessita ser o sujeito e o dominador.

A valorização do corpo é ressaltada com a iluminação, enquanto o ambiente predominante é pintado com cores mais escuras. A referida valorização proposta pelo artista é um discurso que reforça que se enquadra na nossa perspectiva. O masculino que, enquanto homem dominador foi associado à mente, ganha corpo. O destaque proporcionado pela iluminação resulta na visibilidade de um corpo que sempre se ocultou por trás de uma representação que se declarou intocável. A invisibilidade do corpo é aliada ao estado intocável do corpo do homem para protegê-lo do toque. E ainda, a perspectiva escolhida pelo artista permite ver o corpo de cima para baixo, isto é, quebra-se a hierarquia que é utilizada na representação do homem para manter a sua superioridade.

O corpo masculino dessa pintura possui uma característica relevante: ele não é musculoso de forma exagerada para potencializar a força do homem, tampouco apresenta qualidades de corpo feminino. Não é uma representação com recursos artificiais que busque transmitir simbologias; esse corpo é simplesmente masculino. Corpos exageradamente musculosos simbolizam a força e, portanto, podem remeter à superioridade do homem. Um corpo sem esta característica, a exemplo do *Relax Man*, elimina a soberania. Essa recusa é reforçada pela forma que o corpo é pintado como um todo. Não isolar o genital é um modo de evitar a representação do falo atribuída ao pênis.

Interpreto na poética dessa pintura uma forma de proporcionar ao masculino qualificações diferentes da representação do homem tradicional. *Relax Man* pode ser considerado como uma tentativa de sugerir valores: um corpo masculino desejável, mais do que uma proposta erótica, subverte valores e sugere novos personagens sociais, tais como o masculino que é a nossa proposta.

No entanto, o papel da arte pode funcionar em direção contrária. A arte em muitas ocasiões contribuiu para manutenção da representação do homem dominador. Neste sentido, Cauquelin aponta para o papel que a arte exerce:

A arte é o local de reunião simbólica, unificador das diferenças, que deve exercer uma função de ligação e servir de substituto a uma coesão difícil de ser conseguida; em suma, deve tomar o lugar do consenso político. Essa operação de reunificação não data de hoje: a atividade artística sempre foi requisitada pelo poder para dar visibilidade aos conceitos que lhe servem de

princípios. [Cauquelin, 2005, p. 162]

Portanto, analisar uma pintura que abdica da subversão proposta por Perez, na condição de um contraexemplo, pode nos mostrar que nem todo nu é sinônimo da corporificação do masculino. Por exemplo, valorizar o corpo do homem por meio de músculos ou do falo não é o único meio de reforçar a sua superioridade. Em processo inverso, introduzir características femininas no corpo masculino pode ter resultados que tenham os mesmos significados. Neste sentido, apresento uma pintura com intuito de analisar algumas formas de manutenção da percepção sobre o corpo, questionado por Simone de Beauvoir, entre os quais cito a recusa de ver o corpo masculino¹⁴⁰.

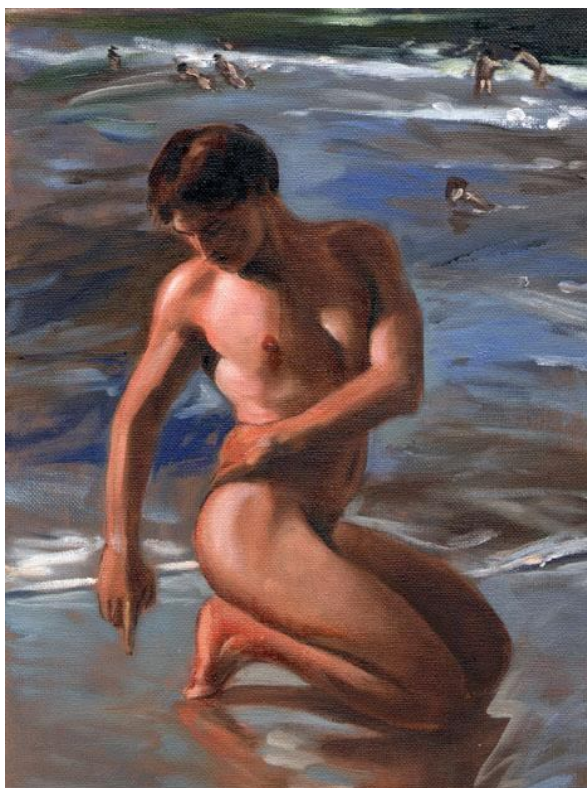


Figura 45 - Felix D'Eon, *Jeremy of the Shore* (2008)

Felix D'Eon, em *Jeremy of the Shore* (Figura 45), representa o corpo masculino

¹⁴⁰ Em *'The Invisible Male Body'*, Hiroshi Yoshioka afirma que a manutenção do corpo masculino invisível é uma forma de transferi-lo para uma dimensão mítica. Decretar o corpo de um masculino comum (não musculoso nem afeminado) como “feito” procura preservar este corpo de ser olhado e desejado. Ele acrescenta: “I believe that various attempts to recover the visibility of the male body could radically change our view over many problems in our society, many of which are caused by stiffness of masculinity” [Yoshioka, 2002]. “Acredito que várias tentativas para recuperar a visibilidade do corpo masculino poderiam mudar radicalmente a nossa visão sobre muitos problemas da nossa sociedade, muitos dos quais são causados pela rigidez da representação do homem tradicional.” (Tradução livre do autor)

utilizando traços que o feminizam. As curvas que, em geral, caracterizam o corpo feminino estão presentes nos membros de *Jeremy*, e a própria pose é tradicional dos modelos femininos. Atribuir características femininas é uma forma de colocar o masculino no mesmo patamar que o binarismo põe a mulher. A ausência do genital pode significar que o personagem feminizado não mereça o falo. E ainda, a distância que o separa das demais figuras na tela o torna quase invisível para elas, ou seja, a busca de dar visibilidade ao corpo masculino não se concretiza.

Todavia, essa pintura apresenta um elemento que considero relevante: o olhar na direção contrária ao mar demonstra que *Jeremy* está despreocupado com as demais figuras na tela. Existe o vermelho do corpo cercado pelo ambiente predominantemente azul. O patamar igual com o personagem da obra coloca o observador no mesmo nível que o observado, eliminando-se, dessa forma, a hierarquia de patamares que ainda se percebe no *Relax Man*, embora de forma inversa. Após a análise comparativa das duas obras anteriores, aponto para quatro pontos extraídos nestes casos. A estética masculina pode também surgir de forma independente da estética padronizada da beleza feminina, e não necessariamente deve apoiar-se nas representações que buscam ressaltar alguma forma de superioridade inerente à figura do dominador. A beleza feminina é um aliado da relação binária que o homem utiliza para manter a mulher na condição de objeto. Atribuir essa estética ao masculino é sinônimo de transformar também em objeto o masculino visível. Dessa forma, o homem preserva a sua representação, mantendo-se como invisível e intocável¹⁴¹.

Ângulos frontais de observação colaboram para o desaparecimento das relações hierárquicas impostas pelo binarismo. Técnicas artísticas que colocam o observador em patamares espaciais diferentes do personagem podem desabar em uma armadilha. Tradicionalmente, a arte e a arquitetura sacras utilizaram essas técnicas para estabelecer relação de hierarquia entre o divino e o homem, pondo o segundo sempre em posição inferior. Todavia, essa mesma representação artística pode ser utilizada para declarar o mesmo homem

¹⁴¹ Em ‘Efeitos de discurso sobre a nudez com nome próprio: inflexões do masculino na revista *G Magazine*’, Sandro Braga aponta para uma situação semelhante nas revistas especializadas em nudez masculina. “Num primeiro momento, ou fora do processo analítico, quem olha para a revista *G Magazine* tende a pensar que a pretensão editorial dela é de mesclar as masculinidades, confundir as posições quanto à orientação sexual e, no limite, pôr em cheque as posições heterossexuais apresentadas no ensaio fotográfico. Pode-se pensar que a revista quer colocar em questão o fato de como um sujeito heterossexual permite ser intercalado num espaço midiático homossexual, querendo, com isso, pôr em dúvida a “macheza” deste sujeito. O trabalho analítico realizado nos tira dessa interpretação automatizada e nos faz olhar para o enunciado a fim de poder extrair os funcionamentos lingüísticos que marcam a discursividade da revista” [Braga, 2002]. Ou seja, o corpo masculino que se refere à representação do homem tradicional permanece intacto e a imagem do gay continua associada ao afeminado.

superior em relação àquilo que ele observa. Nesse sentido, entendo que ângulos frontais sejam interessantes para visualizar o corpo masculino. A representação do genital masculino tem de ser dissociada da representação do falo na condição de uma ordem de soberania. O pênis é um membro do corpo masculino que possui uma simbologia vinculada ao falo [Butler, 2003]; um tratamento destacado pode significar a supervalorização da representação do falo. Esta eventual supervalorização pode resultar em retorno à ordem que o falo atribui ao homem. A sua ocultação, ou menosprezo, pode ter dois significados: pode ser considerada uma forma de manter o falo invisível e intocável, ou pode ser traduzida como desmerecimento de um masculino que recusa o papel de dominador.

Em suma, os pontos que apresentei, ao comparar as obras de Perez e D'Eon, podem ser enquadrados em uma hipótese só: é de extrema delicadeza definir uma fronteira entre o binarismo e a diversidade. O retorno ao binarismo é um risco iminente a cada tentativa de driblá-lo. As artes visuais não se isentam desse risco: representar o corpo masculino, embora seja um dos meios de quebrar a representação do homem dominador, sempre estão sujeitos a reforçar essa mesma representação pelo emprego de algum detalhe.

Nesse viés, busquei uma pintura que reúne elementos que diluem essas oposições binárias¹⁴². Nebojsa Zdravkovic¹⁴³, em *Dawn* (Figura 46), representa o corpo masculino em um contexto que elimina inúmeros elementos que poderiam reforçar o binarismo. Nessa pintura, observo um masculino retratado sem exageros ou agregações de características femininas. Ultrapassar todos os obstáculos para representar o masculino que busco é um desafio ainda longe de se concretizar. As conquistas que assinaei ainda estão cercadas por uma série de situações que as impedem de se expandir. Em 'Corpos invisíveis: corpos que importam', Alexandre Santos aponta para alguns impedimentos:

A situação da clandestinidade e/ou marginalidade de iconografia ligada ao homoerotismo é uma recorrência que se estende até os dias de hoje inclusive no discurso da história da arte. Mesmo com a chamada revolução sexual, a partir da década de 1960, o mundo ocidental não parece estar ainda suficientemente preparado para receber nem a imagem do corpo masculino em um sentido de exploração de atributos desejantes, nem a imagem desse mesmo corpo manifestando sinais evidentes de homoerotismo. [Santos, 2011, p. 291]

¹⁴² A opção pelo emprego do verbo “diluir”, em vez de “confrontar” ou algum conexo, deriva da rejeição de um discurso binário.

¹⁴³ Nasceu em Belgrado, em 1959, estudou em diversas escolas de arte e concluiu mestrado em artes. Atualmente é membro da Associação de Belas Artes Sérvios (Informação extraída da página eletrônica <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2008/07/30/the-art-of-nebojsa-zdravkovic/>).



Figura 46 - Nebojsa Zdravkovic, *Dawn*

O rosto do personagem também não busca enfatizar beleza, demonstrando apenas a juventude. Semelhante à obra de Perez, o corpo ultrapassa os limites da cama e o personagem ignora o observador. A iluminação parcial contribui para a representação do corpo sem destacá-lo do resto do ambiente¹⁴⁴, como ocorre com *Relax Man*. De fato, as cores utilizadas para pintar o corpo são as mesmas do ambiente, com tons levemente sutis. O lado iluminado do corpo é oposto à posição do observador, assim pode-se visualizar claramente o contraste. Em ambos os lados, as cores usadas são as mesmas, com alteração apenas da tonalidade. Única massa de cor mais reforçada, o lençol azul está à margem da cama e, embora próximo

¹⁴⁴ Nesta pintura, o artista apresenta o ambiente de tal forma que percebamos o corpo do personagem. Ou seja, o espaço físico que retrataria “o nascer do sol” (*Dawn*) na verdade destaca o corpo masculino. Em ‘A invenção da paisagem’, Anne Cauquelin aponta para a relação entre o *locus* e aquilo que se artista propõe neste *locus*: “A imagem não está voltada para manifestações territoriais singulares, mas para o acontecimento que solicita sua presença. E assim como o lugar (*topos*) é, segundo a definição aristotélica, o invólucro dos corpos que limita a pretensa ‘paisagem’ (lugarzinho: *topion*) nada é sem os corpos em ação que a ocupam. A narrativa é primeira e sua localização é um efeito de leitura” [Cauquelin, 2007, p. 49]. O “nascer do sol”, de forma metafórica, pode ser compreendido como a emergência do masculino que é representado pelo personagem da pintura e reforçado pelo ambiente que sugere o início de uma manhã.

do observador, encontra-se distante do personagem.

O genital é pintado de forma discreta, estando presente como qualquer outro membro do corpo. Pode ser visto e, inclusive, desejado em um contexto amplo, como o todo corporal. Sobretudo, essa pintura apresenta dois elementos ausentes nas outras obras: enquanto *Jeremy* está pousando e *Relax Man* dorme, o personagem de *Dawn* está lendo, o que oferece uma dinâmica simbólica ao masculino. Outro elemento simbólico que considero relevante é a janela, a que considero, nas artes plásticas, como um ponto de fuga: a possibilidade de atravessá-la e partir para planos diferentes e até desconhecidos são sinônimos de romper com as barreiras impostas pelas paredes.

Os fragmentos que compuseram este item são passos de uma caminhada que a meu ver não tem ponto de chegada, pois considero que o masculino se configura por uma multiplicidade permanente. No item seguinte, apresento um ambiente que pode contribuir para ampliação de rumos que esta caminhada pode tomar: ciberespaço.

3.3. Ciberespaço: a fronteira final?¹⁴⁵

A partir do final do século XX, a produção científica ganha um aliado para a propagação dos seus discursos e das suas conquistas: a internet disponibiliza esses discursos e conquistas para um número muito grande de leitores. No caso da linguagem visual, não foi diferente. No entanto, as possibilidades que a rede mundial de computadores proporciona para a produção artística não se resumem apenas aos ganhos quantitativos; houve, também, ampliação qualitativa na relação entre a obra, o indivíduo que a cria e aquele que a observa.

A internet, embora possa gerar solidão, quando utilizada apenas como meio de comunicação, isto é, como meio de informação, pode criar, ser utilizada como instrumento de pesquisa e busca do outro singular, espaço para germinação de singularidades onde o eu se individua em um processo de individuação do nós, possibilidade de criação da diacronia. Sendo a arte aquela que, por excelência, permite a singularização, amalgamada à internet, ela pode ser instrumento de possibilidade de amar, de se amar e, conseqüentemente, de nos amar. [Medeiros, 2007, p.101]

Esse instrumento criou um ambiente apropriado para o surgimento de relações que se baseiam na igualdade dos indivíduos. Os critérios que promoviam as classificações entre as pessoas podem ser dissolvidos e, com isso, o equilíbrio pode ser estabelecido em função de um espaço, e não em torno de um ponto único.

Com a internet, a coexistência do eu e do outro, em um patamar de igualdade, ganha um novo território para se consolidar. A internet cria um universo diferente do habitual, com potencial a afastar-se de algumas oposições binárias tais como apontadas no primeiro capítulo; esse universo permite a manifestação de uma infinidade de qualificações, não em oposição umas às outras, mas interligadas em um espaço único: o ciberespaço. Nesse lugar, “Qualquer que seja a mensagem abordada, encontra-se conectada com outras mensagens” [Lévy, 1999, p. 118].

Esses pontos são conectados sem hierarquia. A igualdade entre os indivíduos que estão acoplados a esses pontos os transforma em membros de uma sociedade onde podem identificar-se, independentemente dos dualismos impostos no cotidiano. Por exemplo, no caso específico do gênero, o ciberespaço tem gerado novos ambientes de socialização, que introduzem modificações na forma da comunicação e, por conseguinte, permitem outros

¹⁴⁵ Adaptação da frase de abertura da série de televisão “Jornada nas Estrelas”, criada por Gene Roddenberry e declamada pelo capitão James T. Kirk: espaço, a fronteira final. Naquele momento, a frase era uma afirmação, transformada em uma interrogação, que busco responder nesse item.

padrões de relacionamento.

A transformação da oralidade para a escrita eliminou a necessidade dos atores da comunicação de dividirem o mesmo ambiente. O surgimento do ciberespaço possibilita a participação de um número elevado de atores na mesma praça, embora distantes no espaço físico. Isso significa que o receptor da mensagem pode, também, emitir mensagens quase imediatamente. Os pontos na rede não estão localizados em um eixo e de forma linear; na rede, não se diverge de um ponto inicial e tampouco se converge para um ponto conclusivo¹⁴⁶.

Aponto para uma transformação conceitual que essa percepção do espaço provoca: o ciberespaço não necessariamente segue a fórmula do espaço cartesiano. Essa mudança não está unicamente direcionada ao modelo que explica os fenômenos da área de ciências exatas. Essa fórmula, durante séculos, foi estendida à esfera social, buscando determinar diretrizes que promovessem a ordem.

A mudança na percepção conceitual que apresento aqui pode provocar uma reflexão sobre a compreensão dos indivíduos acerca do próprio universo e, por conseguinte, da própria vida. Acessar a internet e navegar no ciberespaço não significam uma transformação imediata na estrutura social nem nas crenças dos indivíduos que compõem essa sociedade, mas refletir sobre um modelo milenar é um passo fundamental para pensar novas possibilidades.

O crescimento quantitativo da transmissão da informação, bem como a ampliação qualitativa dos meios de comunicação, tornam obsoletos até modelos sociais e culturais, o que decorre de transformações introduzidas na mente humana. No caso específico dessa pesquisa, uma dessas transformações refere-se à compreensão do próprio corpo. O conhecimento é alimentado continuamente e, portanto, nenhuma verdade permanece intacta ou absoluta [Lévy, 1999].

A reavaliação sugerida por Lévy recusa regras irredutíveis e modelos tradicionais impostos a qualquer sociedade. Ao contrário do que a ciência positivista e a religião pregaram, nenhuma norma pode prevalecer *ad aeternum*. As mudanças introduzidas pela internet, além de instalarem um sistema de comunicação mais eficiente, permitem aos seus usuários questionarem e modificarem tudo que está inserido nela. As indagações e mudanças

¹⁴⁶ A participação de um número elevado de emissores não é exclusividade do ciberespaço. Há diversos exemplos onde outras fontes contêm informações originadas de outras, das quais atendo-me a citar a história oral. Em 'A voz do passado – História Oral', Paul Thompson afirma: "A realidade é complexa e multifacetada; e um mérito principal da história oral é que, em muito maior amplitude do que a maioria das fontes permite que se recrie a multiplicidade original de pontos de vista" [Thompson, 1978, p. 25]. A recriação da multiplicidade é um diálogo entre a fonte escrita e outras fontes que pode ser comparada ao diálogo entre as fontes interconectadas da rede. No entanto, aponto para a velocidade que o ciberespaço pode proporcionar para a presença mútua destes emissores.

exercidas no ciberespaço ocorrem com a mesma velocidade com que as imposições são colocadas. A relação ator/receptor, sinônimo do binarismo sujeito/objeto, vê o seu terreno de atuação reduzido; os lados opostos da relação binária trocam de função a todo instante e, como resultado, abdicam da sua função única e fixa.

Para comparar esse novo modo de comunicação, apresento dois contraexemplos: a imprensa e a mídia formam uma conexão unidirecional entre um ponto único (ator) e infinitos outros (receptores). Enquanto isso, telefone ou correio representam a conexão de um indivíduo ao outro. No ciberespaço, o contato acontece entre todos os presentes, o que significa a possibilidade de questionar, rejeitar ou complementar a informação.

A esse respeito, lembro as conquistas femininas [Plant, 1999]: o ciberespaço é uma zona onde as relações acontecem em rede (tecer), as comunicações acontecem de forma imediata (sistema telefônico) e o contato configura-se por uma questão de toque (digitar). As mulheres, ao romperem com algumas bases que sustentavam o sistema binário, perceberam o futuro, ao passo deixarem para trás alguns modelos sociais tradicionais. Curiosamente, 1 e 0, com todas as características binárias rejeitadas pelos movimentos feministas (sendo 1 a representação de falo, Deus, coisa, vida, bem, ação e homem, e 0 a representação de íone, diabo, orifício, morte, mal, passagem e mulher), deram origem à quebra de um modelo secular, criando um ambiente onde as extremidades não fossem categorias opostas. De fato, estes pontos perderiam a condição de serem extremos, mas outros pontos dentro de um universo infinito e, portanto, podendo coexistir.

Essa mudança atinge, inclusive, uma característica do discurso na sociedade antes feito numa única direção (de cima para baixo), ou seja, em qualidade imperativa¹⁴⁷. Em contrapartida, havendo a possibilidade de resposta, aquele que era até então o detentor da verdade se vê diante novos fenômenos. A acessibilidade da internet permite que todo participante visualize o discurso do outro participante e que, ainda, comentem esse discurso, que também pode ser visualizado por todos. Ao contrário da mídia e da imprensa, a última palavra deixa de pertencer ao poder. Na verdade, não há mais a última palavra imperativa, início de uma democratização no processo discursivo. Os blogs, por exemplo, permitem que uma ideia originada por um membro seja complementada e aperfeiçoada por um número ilimitado de participantes, colaborações que tornam possível o surgimento de novas ideias e

¹⁴⁷ Esta mudança é uma contribuição com o processo que busca reduzir as hierarquias sociais, proporcionando o discurso para os diversos setores da sociedade. Um passo anterior à conquista da rede na democratização do acesso ao discurso é expresso em 'A função epistemológica e ideológica da história oral no discurso da história contemporânea', por Michel Trebitsch: "História visto de baixo, história do local e do comunitário, história dos humildes e dos sem história tira do esquecimento aquilo que a história oficial sepultou" [Trebitsch, 1994, p.23].

de novas participações infinitamente [Lévy, 1999].

Essas duas inovações na forma de comunicação (todos com todos e a quebra da exclusividade do discurso para o dominador) provocam uma mudança no cotidiano de uma sociedade que se estrutura de acordo com as diretrizes dadas por um discurso externo. O surgimento de um discurso da sociedade para si mesma significa o rompimento com o modo totalizante por meio do qual a comunicação se realiza. Rádio e televisão, de fato, oferecem informações a um universo de indivíduos infinitamente maior que os meios de comunicação escritos (jornais, revistas, livros). Todavia, a mídia continua com o poder de filtrar as informações que repassa como modo de manipular gostos, hábitos e preferências daqueles que acompanham suas programações.

Fenômenos hoje denominados de microblogs de redes sociais ofereceram aos indivíduos o poder de questionar, responder ou corrigir informações com visibilidade para todos os que estejam conectados à rede. A geração da informação passa a ser uma atribuição de todos, reforçando-se, assim, a sua condição de ser universal. Surge um novo meio de resposta paralelo ao recorrer a artifícios judiciais tais como o direito de resposta, comum na imprensa. As redes sociais são propriamente o direito de resposta, nas quais não há a necessidade de emissão de autorização de resposta, lembrando que essa tal autorização é emitida pela mesma estrutura que detém o poder da palavra.

Resumindo, a cibercultura dá forma a um novo tipo de universal: o universal sem totalidade. E, repetimos, trata-se ainda de um universal acompanhado de todas as ressonâncias possíveis de serem encontradas com a filosofia das luzes, uma vez que possui uma relação profunda com a idéia da humanidade. [Lévy, 1999, p. 119]

Um dos frutos desse novo universal que posso extrair para esse trabalho é a possibilidade de mutação que a cibercultura proporciona. As regras sociais que permanecem protegidas pelo discurso totalitário tornam-se frágeis no ciberespaço. A sociedade pode debater entre si tais regras e, quando necessário, contestá-las sem pedir autorização ao poder, que não exerce autoridade sobre os debates no ciberespaço por esse ser uma criação da própria comunidade (embora busque censurar temas que não lhe interessa, inclusive nas redes sociais). “O crescimento da comunicação baseada na informação foi iniciado por um movimento de jovens metropolitanos cultos que veio à tona no final dos anos 80” [Lévy, 1999, p. 125]. O poder, independentemente de sua natureza (Estado, Igreja, dentre outros), não promove essa expansão. A sociedade criou, por sua conta, uma forma de comunicação em

massa e, aos poucos, definiu as normas que a regem.

Um tema que permanece como tabu na sociedade contemporânea¹⁴⁸ e surge como tópico de debate no ciberespaço é a representação do masculino. Se, por um lado, por meio de blogs é possível debater o tema que até então era restrito às pesquisas científicas ou aos movimentos políticos, em que a sociedade tem a oportunidade de conhecer e questionar a decadência de um modelo baseado na desigualdade, por outro, o ciberespaço é onde se pode apresentar e ver imagens do masculino diferentes daquelas que representam o homem dominador. A corporificação do masculino torna-se possível ao ver o invisível. Embora a mídia já tenha avançado nesse processo, ainda se encontra presa a algumas exigências de sistemas conservadoras da sociedade, e o ciberespaço não obedece, rigorosamente, a essas estruturas hierárquicas¹⁴⁹.

Os temas debatidos no ciberespaço, assim como as imagens disponibilizadas, são originados por vários grupos de indivíduos que formam um coletivo e que possuem um recurso relevante: a inteligência coletiva. As diretrizes da evolução de qualquer discussão são esboçadas por essa inteligência. Os interesses políticos, religiosos, econômicos, dentre outros, são forças secundárias no prosseguimento dos debates nesse âmbito, e aí não exercem com tanto rigor o seu poder de censura. Aquele que foi detentor da verdade poderá, inclusive, buscar censurar os debates virtuais, enquanto os usuários do ciberespaço podem seguir o processo de democratização do discurso, evitando as tentativas de censura [Lévy, 1999].

¹⁴⁸ Isto reflete que tabu não é exclusividade de épocas anteriores às nossas, ao ponto de presenciarmos manifestações que demonstram a existência de tabu na sociedade contemporânea. Steven Pinker, em 'Pela ciência da diferença: erros e acertos de um discurso e sua repercussão', relata um exemplo de tais manifestações: "O psicólogo Philip Tetlock defende que a mentalidade do tabu - a crença de que certas idéias são tão perigosas que pensar nelas já é pecar - não é uma idiossincrasia da cultura polinésia ou uma superstição religiosa estranha em nosso meio moral. Em 2000, Tetlock pediu a estudantes universitários que opinassem sobre algumas propostas antipáticas, porém defensáveis como, por exemplo, a permissão para que as pessoas possam comprar ou vender órgãos humanos, ou, ainda, leilões de licenças de adoção para os pais que fizerem os maiores lances. A maior parte dos entrevistados nem sequer tentou refutar as propostas, reagindo com indignação. Eles se recusaram a considerar a possibilidade de que as idéias apresentadas tivessem algum argumento positivo e tentaram se purgar oferecendo-se como voluntários para combatê-las" [Pinker, 2005].

¹⁴⁹ Em 'As representações da homossexualidade: construções da memória na cultura Brasileira', Thiago Ianez Carbonel questiona o discurso sobre o gay; "O homossexual é um elemento da fauna social e as representações sobre ele são, desde a Antiguidade, parte da memória que se consolidou dessa existência periférica à normalidade. A diferença estipulada a partir da pressuposição da heteronormalidade é foco, ora da repulsa advinda dos valores religiosos e morais, ora do olhar perscrutador dos desvios patológicos e, mais recentemente, de discursos de aceitação que oscilam entre a associação da condição homossexual, a formas de hedonismo exacerbadas e a analogia das relações homoafetivas com os padrões heterossexuais. Nesse cenário, interessa, sobretudo, o modo como os meios de comunicação materializaram essas variações discursivas em torno da homossexualidade. A questão que se impõe é se a memória coletiva em torno do gay foi determinante do modo de representação midiática, ou se, ao contrário, o discurso de aceitação é que moldou uma memória artificial do homossexual, gerando, assim, estereótipos que povoam as representações do gay masculino em novelas, filmes, campanhas publicitárias etc" [Carbonel, 2011]. Ou seja, este sujeito é discutido dentro das regras que o abominavam, enquanto deveria ser debatido de acordo com as próprias normas. A rede de alcance mundial é uma possibilidade para promover este debate.

Essa afirmação abre um horizonte para a figura que recusa a posição de dominada que segue obedientemente as regras do dominador. Assumir posições divergentes ao domínio tem um requisito: exigem-se comparações, escolhas e, por conseguinte, decisões. Essa novidade não se resume às escolhas sobre ocorrências cotidianas, mas se estende a uma esfera mais íntima, que é a do conhecimento de si. Os indivíduos, ao questionarem as regras impostas por qualquer hierarquia, veem-se diante de um dilema: “quem sou eu?”. Bauman aponta uma outra forma de dirigir esta indagação:

Afinal de contas, perguntar “quem você é” só fez sentido se você acredita que possa ser outra coisa além de você mesmo; só se você tem uma escolha, e só se o que você escolhe depende de você; ou seja, só se você tem de fazer alguma coisa para que a escolha seja “real” e se sustente [Bauman, 2005, p. 25]

Pontos de interrogação postos diante de “identidades predefinidas”, seja de si mesmo seja do outro, podem conduzir a transformações. Nesta perspectiva, podemos compreender as particularidades do ciberespaço como elementos que o potencializam na condição de mais uma região onde a(s) indagação(ões) possa(m) ser respondida(s) e onde cada resposta possa ser transformada em nova indagação.

No item seguinte, apresento três fotografias que contêm significados relacionados ao tema da pesquisa. As fotografias que compõem este item foram encontradas na rede¹⁵⁰, nem sempre estão disponíveis de forma ordenada ou por assunto. As três fotografias escolhidas introduzem o masculino corporificado à sociedade que o rejeitou secularmente. Estas fotografias captam um masculino poetizado nas entrelinhas do cotidiano escrito de acordo com as normas da heterossexualidade compulsória.

¹⁵⁰ Em ‘A vida no ecrã: a identidade na era da internet’, Sherry Turkle aponta para uma das características da rede que é relevante para manifestações tais como as fotografias do item seguinte: “Quando a identidade era definida como unitária e sólida, os desvios em relação à norma eram relativamente fáceis de reconhecer e censurar. Uma percepção mais fluida do eu permite uma maior capacidade de acolher a diversidade... Não nos sentimos compelidos a classificar ou julgar os elementos da nossa multiplicidade. Não nos sentimos compelidos a excluir o que não se enquadra nas normas” [Turkle, 1997, p. 391]. A rede permitiu a divulgação ampla de manifestações que estavam presas a exposições destinadas aos temas específicos como homoerotismo.

3.4. Derrubando os muros

O músico Britânico Roger Waters, ao compor uma das músicas do álbum *The Wall*, perguntou ao seu pai¹⁵¹: “*The snapshot in the family album, Daddy what else did you leave for me?*”¹⁵². O questionamento deu-nos subsídios para refletir sobre as imagens captadas do cotidiano, mais especificamente fotografia instantânea.

Congelar um instante é um meio curioso, talvez até paradoxal, de eternizar movimentos: a fotografia inscreve memórias no tempo. O álbum familiar, por exemplo, contém essa vivacidade. Não importa a ordem da disposição das fotografias nem a época em que cada instante foi vivido, o álbum sempre está no presente. Portanto, todo momento conecta-se ao outro, como acontece na rede. Responderia a Waters que, além do álbum, o seu pai lhe havia deixado um elo entre ambos. Em ‘Imaginário e representação: alguns apontamentos sobre a fotografia no processo de criação’, Maristela Salvatore enfatiza esta qualidade:

As imagens como que “congelam” instantes fugidios, servindo como um estímulo, ponto de partida, quase um elemento lúdico – se considerarmos que a imagem retida nestes registros tem o poder de evocar o momento, ativar a memória e a fantasia. [Salvatore, 2007, p. 138]

As fotografias que apresento nesse item, encontradas em pesquisa na internet, são congelamentos da transformação do masculino, nas quais busco repassar essa dinâmica por meio da sur-preensão que cada uma tenta transmitir [Stiegler, 2007]. Tento, ainda, estabelecer uma conexão entre essas fotografias que possam demonstrar que o “presente álbum” não tem página final, isto é, o surgimento do masculino e sua transformação é um processo infinito. Durante a pesquisa, cada sítio onde continha uma fotografia me conduziu a outro por meio de um *link*. Essas fotografias estão conectadas, tendo em comum a sua disponibilidade na rede e o seu significado. A região geográfica e o período de cada uma não se tornam obstáculos para o estabelecimento desse elo.

A primeira fotografia desse item, *Wedding Hats* (Figura 47), de Jonathan Ryan¹⁵³, traz dois símbolos do vestuário do homem ocidental do século XIX para um casamento gay do século XXI, geralmente composto por terno, colete, calça e sapato, em tons escuros e

¹⁵¹ O pai de Waters foi assassinado durante a Segunda Guerra Mundial, antes de ele completar um ano de idade. A sua ausência influenciou em quase toda a obra de Waters.

¹⁵² Pai, o que você me deixou além da foto instantânea no álbum familiar? (Tradução livre do autor). Trecho da letra da música *Brick in the Wall Part 1*, do álbum *The Wall* (Pink Floyd, 1979).

¹⁵³ Fotógrafo britânico, especialista em cerimônias de casamento.

acompanhados de camisa clara, surgidos com a industrialização inglesa. Chapéu e bengala eram complementos estéticos desse conjunto, que se tornou um dos símbolos do homem¹⁵⁴.



Figura 47 - Jonathan Ryan, *Wedding Hats* (2005)

Um close de um par de chapéus sobre duas cadeiras estofadas propõe trazer um símbolo do século XIX para participar de uma conquista do século XXI. O objeto que compôs a imagem do homem aguarda um sujeito que recusa a simbologia desse objeto. A viagem simbólica do chapéu ao longo de quase duzentos anos significa a passagem desse objeto do homem para o masculino. A proposta do artista quebra as barreiras da temporalidade linear. Um objeto pertencente ao homem dominador pode ser entregue ao masculino; igualmente, o sujeito emergente pode adquirir elemento do passado. O surgimento do masculino não requer o rompimento absoluto com tudo o que houve anteriormente, mesmo porque esse rompimento

¹⁵⁴ Quase todas as páginas eletrônicas que tratam o tema do vestuário masculino apontam para a relevância destes dois objetos na representação do homem do século XIX. Em A *'Suitable Wardrobe'* (um guarda-roupas apropriado), encontramos: *"At the beginning of the twentieth century, no man of quality would have been seen without a walking stick any more than he would have been without a hat. The practice continued among well-dressed men until it virtually disappeared in the 1970s. Today, as you know, hats are rare and the walking stick virtually extinct on the street"*. "No início do século XX, nenhum homem de qualidade teria sido visto sem uma bengala tampouco sem chapéu. A prática continuou entre os homens bem vestidos, até que praticamente desapareceu na década de 1970. Hoje, como se sabe, os chapéus são raros e a bengala praticamente extinta da rua" (tradução livre do autor). Texto na íntegra disponível na página eletrônica <http://asuitablewardrobe.dynend.com/2010/07/stick-is-just-dandy.html>.

significaria o binarismo entre passado e presente que, por analogia, promoveria o binarismo entre presente e futuro. O masculino que recusa o trono de dominador não surge repentinamente no final de século XX e nem estacionará no início do século XXI.

A viagem do tempo de Ryan não se resume ao objeto de sua escolha: fotografia em preto e branco era a linguagem visual comum do século XIX¹⁵⁵, recurso incomum para um casamento em 2005. Vejo essa opção do artista como uma forma de afirmar que a homossexualidade masculina não é produção de hoje. Ele vem, atualmente, abrindo o seu espaço por meio de conquistas tais como o casamento entre pessoas de mesmo sexo. A sua existência, anterior às conquistas sociais apontadas, estava reprimida, justamente porque desfilava a própria soberania com o chapéu e a bengala.

Outro acessório estético do vestuário do homem do século XIX, a bengala, também participa de *Wedding Hats*. Bengalas, objetos confeccionados originalmente para apoiar um corpo debilitado, transformaram-se em peças custosas que tornam a elegância do homem por meio de referência ao falo. Nessa pesquisa, optei por não aprofundar as origens dessa transformação; prefiro partir para uma poética da representação da bengala. Compreendo esse objeto como algo que sustenta uma figura obsoleta, a do homem dominador. Interpreto, ainda, trazê-la para o século XXI como um recado do masculino emergente para aquela figura dominadora que utilizava a bengala: o início do fim do seu domínio.

Conforme aponte, o patriarca manteve o casamento como a instituição básica de preservação de valores heterossexuais [Castells, 2007]. O casamento gay, nesse sentido, ultrapassa uma conquista jurídica, já que representa o término da exclusividade. A utilização das bengalas, igualmente, vai além do uso de um objeto pertencente ao dominador, cuja simbologia igualmente faz o gay alcançar os territórios até então exclusivos do dominador, o que não significa assumir os valores do dominador. Com essa simbologia, elimina-se a associação do homossexual masculino ao feminino, tendo em vista que a utilização de roupas e objetos femininos seria uma forma de manter esse sujeito como inferior. O masculino tem a própria imagem, independente (porque não imita o feminino e nem busca semelhanças com a representação do homem dominador) e abrangente, porque pode apropriar-se de qualidades imagéticas pertencentes a outras representações, após o que desconsidera os significados desses objetos em tais representações e cria os próprios significados.

A composição “quase espelhada” dos chapéus e bengalas nos leva de volta para outro

¹⁵⁵ Embora a primeira fotografia colorida seja de meados do século XIX, esse recurso só se tornou popular quase cem anos depois.

tema tratado neste capítulo: Narciso. Em ‘O ato Fotográfico’, Philippe Dubois comenta o Narciso por meio de análise de pintura. No entanto, percebo a possibilidade de estender a análise de obra de uma linguagem para outra dentro da proposta deste capítulo. No espelhamento de *Wedding Hats*, observo uma associação ao Narciso na conjuntura apontada por Dubois:

Se a imagem observada na fonte é seu próprio reflexo “pintado” e se o quadro, como a fonte, é também uma pintura, então será sempre a imagem do espectador que a observa, que nela se observa. Sou, portanto, sempre eu que me vejo no quadro que olho. Sou como Narciso: acredito ver um outro, mas é sempre uma imagem de mim mesmo. [Dubois, 1990, p. 53]

No âmbito das nossas reflexões, podemos interpretar o chapéu e a bengala em primeiro plano como um Eu que olha para o outro que nada mais é que seu reflexo, neste caso, simbolizado pelo chapéu e bengala no segundo plano. Podemos especular ainda a fronteira entre as duas cadeiras como abismo que é constituído pela superfície da água [Genette, 1966]. Ver metaforicamente esta fotografia nos proporciona perspectivas que podem ultrapassar as propostas do artista; no entanto, não extrapolam os territórios que o masculino procura.



Figura 48 - Autor, título e data desconhecidos

O gay, ao atravessar as fronteiras metafóricas de *Wedding Hats* e entrar no cotidiano

heterossexista, volta a ser questionado. Os sistemas de controle que debatemos no Capítulo 1 não desaparecem totalmente. Ainda em metrópoles e no século XXI, que em teoria aceita a homossexualidade masculina, presencia-se resistência ou dificuldade em lidar com manifestações homoafetivas. O sujeito que se introduziu diante da sociedade por meio de movimentos sociais e políticos causa incômodo ou surpresa ao retirar a sua imagem do armário e colocar no mesmo âmbito que pertenceu ao homem tradicional.

A manifestação pública da relação homoafetiva é uma nova ruptura com os modelos tradicionais. A representação do gay, ao ampliar a sua visibilidade, questiona mais um reduto da heterossexualidade compulsória: a demonstração pública do afeto significa a multiplicidade de um sujeito que também é social. O gay, como uma possível ponte na direção do masculino que busco, não se define somente em função de sua orientação sexual. A sua presença, acompanhado do parceiro, também não pode ser considerada como única referência à sua identidade.

Um centro urbano é uma opção para a manifestação da homoafetividade: embora possa parecer paradoxal a busca da tranquilidade na metrópole, sinônimo de tumulto e agito, na fotografia apresentada (figura 48) verifico essa conquista. Encontrar a paz em uma das avenidas mais movimentadas de uma das maiores urbes da terra é análogo às coexistências que o sistema binário recusa. Esse *snapshot* foi tirado na Avenida Paulista, no centro da cidade de São Paulo. É fácil encontrar o ponto de fuga da imagem: basta estender os extremos da passagem de pedestre que nos leva para um ambiente iluminado, porém não identificável¹⁵⁶. O sinal verde reforça o convite da faixa de pedestre para a caminhada rumo ao local iluminado. Embora não se presencie o movimento típico da metrópole nessa tomada, a iluminação desse centro realça a presença da vida urbana.

Se a aventura da fotografia foi iniciada com a tentativa de reter, de fixar, as imagens na câmera escura, o registro mecânico, que se realiza na imagem fotográfica, oculta alto grau de arbitrariedade..... A imagem fotográfica apresenta tal fascínio que parece nos fazer esquecer que além das múltiplas possibilidades e escolhas do fotógrafo pode sofrer manipulações em todas as etapas do processo [Salvatore, 2007, p. 141].

A fotografia em questão destaca um curto momento de dois personagens que insinuam homoafetividade masculina: um repouso metafórico após busca da identidade procurada. Os

¹⁵⁶ Extraí esta fotografia de uma exposição on-line com tema “diversidade”. Infelizmente esta exposição não se encontra mais na rede de alcance mundial.

dois personagens aparentemente estão alheios a tudo¹⁵⁷. Atravessar a faixa com sinal verde não passa de uma opção entre outras, em que a principal delas é viver a presença do outro. O casal homoafetivo que buscou o seu espaço numa praia deserta e ousou desafiar a espionagem das janelas repressoras emerge despreocupado com os demais. Aquilo que o cerca também demonstra indiferença com sua presença. Esse *snapshot* insere a homossexualidade masculina no âmbito que o recusou por séculos. Lembro que a poética dessa fotografia, bem como dos outros *snapshots*, não afirma o fim do binarismo ou de preconceitos.

A permanência de resistência contra manifestações homoafetivas pode ser vista em outro *snapshot*, também tomado numa metrópole. A manifestação homoafetiva em público gera, no mínimo, estranheza devido à força da heteronormatividade. Em *Sidewalk* (Figura 49), enxergamos uma cena onde o afeto homossexual é indagado pelos observadores. O homossexual, assim como o heterossexual, o bissexual ou o assexuado¹⁵⁸, define-se como indivíduo em primeira instância. O reconhecimento da individualidade proposto por Ryan levaram-me a procurar imagens de um masculino independente para acrescentar no *Family Album* de Waters. Porém, esta identidade se manifesta também por meio de afeto à pessoa do mesmo sexo, que resulta em cenas não convencionais¹⁵⁹.

Nos textos que apresentei até o momento, a homossexualidade foi tratada como a emergência de uma identidade independente. No entanto, pouco foi visto sobre a visualização da relação homoafetiva no cotidiano. Isto é, o possível casal fora dos âmbitos específicos, tais como bares, discotecas ou bailes gays, ainda é motivo de surpresa e incômodo para os membros da sociedade que permanecem presos às normas da heterossexualidade compulsória. Sobretudo, a estranheza aumenta quando o casal se veste e se comporta sem distinções

¹⁵⁷ Em ‘Cindy Sherman e gênero: formas de olhar’, Ângela Prada assinala para a condição de “objeto de olhar” da mulher e a sua relação com o “sujeito de olhar” por meio de análise de fotografias da artista norte-americana Cindy Sherman. Prada utiliza John Berger, crítico britânico, para descrever esta relação: “Assim, Berger classifica o olhar como uma ação praticamente exclusiva do homem: Os homens agem e as mulheres aparecem. Homens olham para as mulheres e as mulheres observam a si mesmas sendo olhadas. Ele ressalta que, desde o Renascimento, as mulheres são representadas conscientes do fato de serem observadas por um espectador masculino. Ora, no trabalho de Sherman, como já apontamos, existe uma forte implicação da presença do outro. A presença de um outro masculino que parece determinar desfechos de situações dramáticas, crises emocionais, está implícita nas fotografias, tanto através de uma sugestão narrativa (o desfecho da próxima cena), quanto na questão do olhar” [Prada, 200]. Analogamente, percebo a alienação apontada nesta fotografia (Figura 41) como um desprezo ao olhar do homem dominador, que na condição de “sujeito de olhar” olhou sempre com desprezo ao homossexual masculina.

¹⁵⁸ O indivíduo que não sente atração pelo sexo oposto nem pelo mesmo sexo. Nessa pesquisa, não me referi a essa orientação sexual até o momento por tratar temas que abrangiam a atração e a prática da sexualidade. No caso da busca de individualidade, a assexualidade também deve ser considerada.

¹⁵⁹ Encontrei esta fotografia numa página eletrônica com conteúdos diversificados <http://www.sodahead.com>. A fotografia em questão abre um debate na referida página que até o momento da redação deste item permaneceu sem movimento.

exageradas em comparação aos homens tradicionais; ou seja, não se travestir tampouco agir de forma afeminada¹⁶⁰.



Figura 49 - *Sidewalk*, Autor e data desconhecidos

Os dois pedestres mostram um deslocamento por viverem um abraço simples de casal

¹⁶⁰ Em 'Madame Satã e as interfaces do homossexual no Brasil', André Ricardo Pinheiro Lima aponta para esta situação: "Em se tratando da representação da figura do sujeito homossexual, a memória discursiva que se teve, até bem pouco tempo atrás, foi de indivíduos absolutamente afetados, efeminados, exageradamente delicados. Não é possível afirmar com precisão se esse deliberado afemeamento era decorrente da premissa de que a tolerância social para um homem que se desviasse de sua condição de masculino estava condicionada à necessidade de esse indivíduo assumir uma posição de estereótipo da mulher, ou seja, era necessário supervalorizar a questão de gênero em detrimento à questão sexual, ou se esses sujeitos homossexuais buscavam tornar-se cada vez mais femininos, quer nas suas vestimentas quer nos seus trejeitos ou mesmo no seu modo de falar, porque era preciso imitar as mulheres para poder atrair os homens. O que parece acertado considerar é que o cenário contemporâneo testemunhou o nascimento de homossexuais que nem de longe lembram as bichinhas de outrora: cada vez mais masculinos, esses novos sujeitos visam à conquista de amantes ainda mais masculinos" [Lima, 2010].

homoafetivo. O gay sai do território discursivo e invade o espaço que era exclusivo da heterossexualidade compulsória. Talvez o principal motivo do deslocamento seja a forma simples da manifestação do afeto. A ruptura com a heteronormatividade ocorre na medida em que o homossexual masculino demonstra a “normalidade¹⁶¹” da sua relação. Ao deixar de ser “anormal”, aquilo que foi considerado “normal” secularmente perde o seu sentido.

As fotografias deste item podem ser interpretadas de modo a identificar um masculino que aceita a própria afetividade, numa esfera pública, no encontro com o outro masculino. Esta linguagem visual permitiu traçar um caminho entre um momento realizado no cotidiano e uma interpretação simbólica no âmbito da nossa pesquisa. O “real” que esteve presente no instante do acontecimento se multiplica pela interpretação que a fotografia proporciona. Retornando a Dubois vemos:

Finalmente a terceira maneira de abordar a questão do realismo em foto marca um certo retorno ao referente, mas livre de obsessão do iluminismo mimético. Esta referencialização da fotografia no meio de campo de uma pragmática irreduzível a imagem foto torna-se inseparável da sua experiência referencial, do ato que afunda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo). [Dubois, 1990, p. 53]

Em nossa perspectiva, analisar as imagens apresentadas aqui isoladamente ocultaria a multiplicidade procurada pelo masculino. O sentido apontado pelo autor se configura pelo contexto que define o masculino como real.

¹⁶¹ Equivalente ao termo inglês *straight* (correto) que é atribuído ao heterossexual para menosprezar o homossexual (incorreto).

Considerações finais

O tema da tese esclarece algumas dúvidas referentes a diversos acontecimentos diários. O desafio de transformar as respostas em afirmações científicas me revela as origens dos acontecimentos que provocam as indagações. Surpreendente é o fato de que em quase todas as relações de domínio do cotidiano, a representação do homem tradicional tem alguma participação. Diferenças sociais e hierarquias ou abusos ao volante no trânsito e confusões nos bares dificilmente isentam a responsabilidade desta representação de dominador. Inclusive, quando os autores do exercício de domínio são mulheres, de alguma forma, percebo a contribuição da representação do homem tradicional neste contexto. O homem dominador, no sentido simbólico, é a identidade almejada por qualquer um que busca se colocar na posição de dominador.

A segunda metade do século XX representa um momento de rompimento com esta identidade. Diversas manifestações sociais questionam as relações de domínio, tais como o movimento negro e de direitos trabalhistas, que buscam reduzir o desequilíbrio na relação entre os indivíduos. No entanto, um movimento em específico, o feminista, indaga para além das diferenças causadas pelo domínio; questiona a essência da figura dominadora que se mantém em virtude das diferenças de gêneros.

A arte, e mais especificamente arte contemporânea, é um meio de expressão que permite propor rupturas com sistemas convencionais e sugerir outras possibilidades¹⁶². As linguagens que apresentei neste trabalho, mais do que mostrar as mudanças, debatem as raízes que mantiveram o a relação de domínio durante séculos.

A dificuldade do homem em compreender as conquistas femininas é associada à perda de identidade de si mesmo. O impacto do feminismo na condição de uma crítica teórica e como um movimento social contribui para o deslocamento do sujeito que se distingue por ser centrado e unificado [Hall, 2000]. Este sujeito unificado define os homens e as mulheres como partes integrantes da mesma identidade; feminismo propõe o rompimento desta identidade unificada. O homem sai da condição de ser o centro e se vê diante de outra(s) identidade(s) autônoma(s), identidade(s) que não somente questiona(m) a humanidade como

¹⁶² Sheila Cabo Geraldo, em 'Arte e gênero: o debate da produção transversal de diferenças', aponta para uma característica que potencializa a arte contemporânea como ferramenta de indagação e sugestão: "Estando a arte e a expansão de seu sentido no mundo contemporâneo intimamente associadas ao questionamento das hegemonias e das centralidades tanto no nível cultural, quanto político, pensar a arte hoje significa, assim, ter em mente relações, ou seja, os acontecimentos que articulam, necessariamente, as produções e as circulações em nível local e em nível global" [Geraldo, 2010, p. 9].

única, mas contesta(m) toda estrutura que mantém este homem como o seu centro. A perda desta referência contesta, dentre outras questões, a identidade do homem dominador.

As obras que apresentei ao longo deste trabalho retratam esta contestação. As performances escolhidas rompem com as representações que buscam permanecer estáticas diante das mudanças da sociedade. O homem mantém a sua representação de dominador por meio da preservação da sua imagem de especulações ou alterações. Impedir que a dinâmica aproximasse a representação imagética do homem colabora com a manutenção do seu estado intocável. A arte contemporânea permitiu a transformação do homem em algo visível; permitiu novas representações que, por sua vez, anunciam o início de um rompimento com o homem dominador. Esta quebra, que pode tender à dissolução desta representação, coincide com o surgimento de outra representação: um masculino independente da figura do dominador e dinâmico¹⁶³.

O dominado, por sua vez, participa do jogo de poder, interpretando o papel que o dominador lhe atribuiu. Por ver a identidade simbólica do dominador como algo superior, em comparação à própria representação, frequentemente adota dois caminhos. Por um lado, assumir a posição de inferior, uma vez que esta oferece uma condição aparentemente confortável ao dominado. Permitir que o domínio seja a diretriz da própria vida significa abdicar da criatividade e aceitar o pré-fabricado. Romper com a estrutura existente provoca o surgimento do desconhecido e este, muitas vezes, é assustador. Por outro lado, lutar, opor-se, derrubar e destruir o dominador são meios de livrar-se da posição do dominado. Reivindicar o trono do derrotado é a garantia de não retornar à posição incômoda do inferior. Eliminando o dominador, o dominado ocupa o espaço deixado para trás, transformando-se em dominador. Ambos os caminhos levam ao mesmo destino: a prevalência do domínio.

O masculino representa uma terceira via que se define por recusar qualquer posição na relação binária. O desafio do masculino, no entanto, é delicado. A possibilidade de deslizar e tender para um dos extremos é uma iminência constante. A barreira entre a região onde o masculino se manifesta e os dois extremos do binarismo é altamente frágil. Nesta região, aponto para o movimento gay que, em conjunto com o movimento feminista, questiona a figura do dominador. A relevância deste movimento está no fato de que, além de recusar o papel de dominador, proporciona um horizonte para o masculino.

Uma das qualificações deste masculino é a ruptura que promove com a relação binária

¹⁶³ Marko Monteiro aponta para a relevância da visualidade neste processo: “É vital para articulação desse novo discurso sobre o masculino o elemento visual, ou a visualização do homem e de seu corpo e de seu corpo, mas o mesmo processo pode ser inferido a partir da análise de textual” [Monteiro, 2000, p. 81].

de ativo/passivo. Nas performances apresentadas, vimos a eliminação da necessidade de agir para que haja o sujeito (diluindo os papéis categóricos de ativo e passivo); ou seja, basta existir. Esta forma de representação do sujeito contradiz o pensamento tradicional ocidental¹⁶⁴, pois este pensamento recusa a essência ao sujeito inativo [Hall, 2000]. Na referida sociedade, a existência do indivíduo se realiza em função das suas ações, uma vez que o sujeito tem a obrigação de ser ativo. As obras que compõem este trabalho mostraram que linguagem visual pode representar um sujeito livre do seu papel compulsório de ser ativo. A liberação deste papel significaria para o homem recusar ao seu trono de dominador e esta recusa é algo inaceitável para esta figura; o masculino que proponho recusa.

Assim, performance torna o masculino visível; toma riscos e perde o receio de ser tocado. Mudanças podem surgir, ao permitir aceitar o desconhecido. A ausência de artifícios na performance, sobretudo torna o masculino real: a heterossexualidade compulsória, por exemplo, perde terreno em região onde não há artifícios. As artes visuais, em geral, geram regiões onde os pontos do binarismo se diluem diante da diversidade, e o compulsório perde força diante das possibilidades. Em geral, as obras apresentadas neste trabalho atendem características que permitem excluir a figura do dominador, sem se transformar nesta figura, tais como: o masculino não se apresenta como o sujeito central de um sistema; reconhece a(s) própria(s) identidade(s) em relação ao outro e sob olhar do outro; aceita o fato de que os significados transmitidos não são absolutos, inclusive o significado da própria identidade. As rupturas com o sujeito que se considera agente das próprias ações, senhor dos seus desejos e detentor de discurso da verdade, deslocam a identidade do sujeito da posição central. Saber que a sua formação é anexada a inúmeras outras formações reflete a existência do outro; por exemplo, ver o feminino independente demonstra o fim da relação de domínio. O outro emerge em condições equilibradas com este sujeito.

O masculino reconhece que a representação do homem está degradada e que a convivência num patamar em fluxo é algo inevitável. Este trabalho, portanto, é uma busca de formas imagéticas que sugerem representações para o masculino diferentes daquela do homem dominador. A corporificação que algumas pinturas proporcionam representa o momento do nascimento deste sujeito. A ausência do corpo simboliza uma figura que se esconde para perpetuar; a invisibilidade é fruto dos receios que perseguem esta figura. Presença do corpo e visibilidade, em contrapartida, permitem emergência, mudança,

¹⁶⁴ Referir à sociedade ocidental não significa ausência de características semelhantes em demais sociedades; esta referência apenas apresenta o objeto de estudo deste trabalho.

envelhecimento, morte e renascimento. No entanto, nem toda imagem do masculino significa rompimento com representação do dominador¹⁶⁵. Por isso, é necessário que o masculino se transforme constantemente; cada mudança pode ser considerada a morte de uma simbologia e, analogamente, o nascimento de outra; o masculino tem que nascer a cada mudança. As fotografias disponíveis na rede, por exemplo, registram o(s) renascimento(s) de um outro masculino. Estas obras encontram um ambiente para transmitir as transformações que o domínio escondeu, mostrando a presença do masculino no cotidiano.

Transformações na representação imagética do masculino, como resultado direto das mudanças simbólicas, significam subverter valores que predominaram na sociedade ocidental. A coexistência daqueles que o sistema binário pôs em pontos extremos torna o masculino mutável. A representação imagética de um masculino sujeito às mudanças é sinônima de haver um masculino tocável por tempo¹⁶⁶. Um masculino tocável rompe com a associação única do homem à mente que, por conseguinte, permite a corporificação do homem. Este processo é semelhante ao anunciado por Simone de Beauvoir, que propõe a descorporificação da mulher. Isto se deve ao fato de que o corpo masculino ganha a sua autonomia do papel imutável que carrega. Ao mudar, este sujeito se vê diante da possibilidade de exibir tais mudanças, que é sinônimo de exibir o próprio corpo, até então escondido. Sair do esconderijo transforma o corpo em objeto de especulações imagéticas, que significa torná-lo tocável; e isto significa a eliminação gradual da figura dominadora do homem.

A corporificação do masculino não significa a sua transformação em dominado, da mesma forma que o branco na presença de cores não significa necessariamente ausência. Branco, cercado por cor, atrai o observador para a imagem: talvez um abismo. A sensação enganosa da falta de cor sugere uma profundidade sem um ponto de chegada. E, precisamente, a falta de destino pré-fixado possibilita a quebra da representação do homem dominador. Esta representação sempre se manteve imóvel para a preservação do status do dominador. A dinâmica é o elemento suficiente para ameaçar o dominador, pois o movimento na direção do abismo pode significar um caminho sem volta.

¹⁶⁵ Recorro novamente ao Monteiro: “..... uma objetificação crescente do homem não significa necessariamente uma diminuição ou eliminação do patriarcalismo. O olhar que se volta para ele, apesar de sinalizar uma mudança, o faz sob uma regulamentação rígida, a fim de escapar do efeito de efeminação que pode ser associado a isso” [Monteiro, 2000, p. 74].

¹⁶⁶ Tarkovski discorre sobre a relação do indivíduo com o tempo: “O tempo é necessário para que o homem, criatura mortal seja capaz de se realizar como personalidade. Não estou, porém, pensando no tempo linear, aquele que determina a possibilidade de fazer alguma coisa e praticar um ato qualquer. O ato é uma decorrência, e o que estou levando em consideração é a causa que corporifica o homem em sentido moral” [Tarkovski, 1990, p. 64].

Referências

1. Bibliografia

1. ABREU, Caio Fernando. **Os dragões não conhecem o Paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
2. BARCELLOS, José Carlos. Literatura e homoerotismo masculino: entre a cultura do corpo e o corpo da cultura *in* LYRA, Bernadette & GARCIA, Wilton (organizadores). **Corpo & Imagem**. São Paulo: Arte & Ciência Editora, 2002.
3. BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
4. BEAUVOIR, Simone de. *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1987.
5. BEZERRA, Kátia da Costa. Cerejas meu amor...: um espaço de inserção do desejo homoerótico *in* LYRA, Bernadette & GARCIA, Wilton (organizadores). **Corpo & Imagem**. São Paulo: Arte & Ciência Editora, 2002.
6. BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante – por uma estética da globalização**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
7. BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los limites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2008.
8. BUTLER, Judith. **Problemas do gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
9. CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2008.
10. CASTELLO, José. Existe uma estética homossexual? In **Revista Bravo!** São Paulo: Agosto de 2009.
11. CASTELLS, Manuel. **A era da informação: economia, sociedade e cultura; Volume I, A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
12. CASTELLS, Manuel. **A era da informação: economia, sociedade e cultura; Volume II, O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
13. CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea – uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
14. CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
15. COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
16. CRESCÊNCIO, Cintia Lima. **Veja o machismo: discursos sobre machismo produzidos por Millôr Fernandes na revista Veja (1968-1984)**. Anais do XXVI Simpósio Nacional

- de História – ANPUH, São Paulo, 2011.
17. DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch: o frio e o cruel**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2009.
 18. DÉPÊCHE, Marie-France. Reações hiperbólicas da violência da linguagem patriarcal e corpo feminino *in* SWAIN, Tania Navarro & STEVENS, Cristina (organizadores). **A construção dos corpos: perspectivas feministas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.
 19. DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus Editora, 1990.
 20. FERREIRA, Ayrson Heráclito Novato. **Corpo, dispositivo e subjetivação: experiências entre performance e vídeo**. Anais de 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Salvador, 2011.
 21. FONTENELE-MOURÃO, Tânia. Mutilações e normatizações do corpo feminino – entre a bela e a fera *in* SWAIN, Tania Navarro & STEVENS, Cristina (organizadores). **A construção dos corpos: perspectivas feministas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.
 22. FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
 23. FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade, Volumes III: O cuidado de si**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1985.
 24. FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade, Volumes II: O uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1984.
 25. FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade, Volumes I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1978.
 26. FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
 27. FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1997¹⁶⁷.
 28. FREUD, Sigmund. **O mal estar na civilização *In: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud; Volume XXI***. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1974¹⁶⁸.
 29. FREUD, Sigmund. ***Totem and Taboo: Resemblances Between the Psychic Lives of Savages and Neurotics***. Nova Iorque: Moffat Yard and Company, 1919.
 30. GENETTE, Gerard. **Figuras**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
 31. GLUSBERG, Jorge. **A arte de performance**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
 32. GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

¹⁶⁷ Versão original de 1905.

¹⁶⁸ Versão original de 1929.

33. GONÇALVES, Andréa Lisy. **História & Gênero**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2006.
34. HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2000.
35. HALL, Stuart. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Thousands Oaks/CA: Sage Publications, 1997.
36. HOOKE, Derek. *Lacan, The Meaning of the Phallus and The 'Sexed' Subject*. London: LSE Research, 2006.
37. HUGO, Victor-Marie. *The Hunchback of Notre Dame*. Nova Iorque: Penguin Group (USA) Incorporat, 2010¹⁶⁹.
38. JOHNSON, Steven. **Cultura da interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.
39. JOYCE JAMES. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Londres: Modern Library, 1996.
40. KOSOVSKI, Ester. Corpo: posse e propriedade *In Que corpo é este? Novas Perspectivas*, VILLAÇA, Nizia *et al.* (Organizadores). Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
41. LEHMAN, Peter. *Running scared: Masculinity and the representation of the male body*. Filadélfia: Temple University Press, 1993.
42. LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 1999.
43. LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2002.
44. LOURO, Guacira Lopes. Teoria Queer: uma política pós-identitária para a educação *In Estudos Feministas*. Florianópolis: Revista Estudos Feministas, Volume 9, N.º 2, páginas 541-553, 2001.
45. LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
46. MEADE, Teresa & WIESNER-HANKS, Merry. *A Companion to the Gender History*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
47. MEDEIROS, Maria Beatriz. **Corpos Informáticos: arte, corpo, tecnologia**. Programa de Pós Graduação em Arte / UnB, Brasília, 2006.

¹⁶⁹ Versão original de 1831.

48. MEDEIROS, Maria Beatriz. Performance artística e espaços de fogo cruzado *In* MEDEIROS, Maria Beatriz & MONTEIRO, Marianna (organizadores). **Espaço e performance**. Programa de Pós Graduação em Arte / UnB, Brasília, 2007.
49. MEDEIROS, Maria Beatriz. **Corpos Informáticos: performance, corpo, política**. Programa de Pós Graduação em Arte / UnB, Brasília, 2011.
50. MELLO, Christine. Corpo e vídeo em tempo real *In* **Crítica da arte no Brasil: Temática Contemporânea**, FERREIRA, Glória (organizadora). Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
51. MONTEIRO, Marko. **Tenham piedade dos homens: masculinidades em mudança**. Juiz de Fora: FEME, 2000.
52. MUCHAL, Selma Tannus. Marginalização filosófica do cuidado de si: o momento cartesiano *in* ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de *et al.* (Organizadores). **Cartografias de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
53. MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. Sobre o gênero, sexualidade e *O Segredo de Brokeback Mountain* *in* SWAIN, Tania Navarro & STEVENS, Cristina (organizadores). **A construção dos corpos: perspectivas feministas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.
54. PAIVA, Antonio Cristian Saraiva. Amizade e modos de vida gay: por uma vida não-fascista *in* **Cartografias de Foucault**, ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de *et al.* (Organizadores). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
55. PLANT, Sadie. **Mulher digital: o feminino e as novas tecnologias**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999.
56. POOKE, Grant. *Pregenitality and The Singing Sculpture: The anal-sadistic universe of Gilbert & George* *in* **Sculpture and Psychoanalysis**. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2006.
57. PRADA, Ângela. **Cindy Sherman e gênero: formas de olhar**. Caderno Espaço Feminino, Volume 20, N°.02, Agosto / Dezembro, 2008.
58. OLIVEIRA, Antônio Eduardo de. Cartografias homoafetivas na espacialidade da urbe: Percursos na obra de Caio Fernando de Abreu, *in* ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de *et al.* (Organizadores). **Cartografias de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
59. ORWELL, George. **Animal Farm**. Londres: Secker and Warburg, 1945.
60. READ, Herbert. **The Philosophy of Modern Art**. Londres: Faber and Faber, 1951.

61. SALVATORI, Maristela. Imaginário e representação: alguns apontamentos sobre a fotografia no processo de criação *in* **Visualidades**. Goiânia: Revista do Programa do Mestrado em Cultura Visual (UFG), Volume 5, páginas 136-145, 2007.
62. SANDY STONE, Pseudo de Allucquere Rosanne. *The “Empire” Strikes Back: A Posttranssexual Manifesto in* **Body Guards: The Cultural Politics of Gender Ambiguity**. Nova Iorque: Routledge, 1991.
63. SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. Michel Foucault e os paradoxos do corpo e da história *in* ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de *et al.* (Organizadores). **Cartografias de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
64. SANTOS, Alexandre. Corpos invisíveis: corpos que importam *in* História da Arte **Ensaio contemporâneo**, Marcelo Campos, Maria Barbara, Roberto Conduru, Vera Beatriz Siqueira (organizadores). Rio de Janeiro: Eduerj, 2011.
65. SANTOS, Rick. Resgatando o erótico nosso de cada dia: por uma poética camaleônica de desejo *in* LYRA, Bernadette & GARCIA, Wilton (organizadores). **Corpo & Imagem**. São Paulo: Arte & Ciência Editora, 2002.
66. SCHULZ, Cláudia & HATMANN, Luciana. **Performance: a exposição de um corpo não ficcional**. Anais de 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Transversalidades em Artes Visuais, Salvador, 2009.
67. SEFFNER, Fernando. **Derivas da masculinidade: representação, identidade e diferença no âmbito da masculinidade bissexual**. Tese de Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Educação/UFRGS. Porto Alegre: 2003.
68. SHAKESPEARE, William. *Hamlet, Prince of Denmark*. Londres: International Thomson Business Press, 2007¹⁷⁰.
69. SOALHEIRO, Nina Isabel & AMARANTE, Paulo Duarte. As instituições da desinstitucionalização: reflexões foucaultianas para a construção de uma prática de liberdade *in* ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de *et al.* (Organizadores). **Cartografias de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
70. STEARNS, Peter N. **História das relações de gênero**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.
71. STEVENS, Cristina. O corpo da mão em literatura: uma ausência presente *in* SWAIN, Tania Navarro & STEVENS, Cristina (organizadores). **A construção dos corpos: perspectivas feministas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008.

¹⁷⁰ Versão original de 1601.

72. STIEGLER, Bernard. **Reflexões (não) contemporâneas**. Tradução e organização de Maria Beatriz de Medeiros. Chapecó: Argos, 2007.
73. SWAIN, Tania Navarro. Para além do sexo, por uma estética da liberação *in*, ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de *et al.* (Organizadores). **Cartografias de Foucault**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
74. TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
75. TEIXEIRA, Josiane. **Espaço mimético e espaço diegético em Colônia Cecília de Renata Pallottini**. Revista de Literatura Itinerários, 1998.
76. THOMPSON, Paul. **A voz do passado – História Oral**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
77. TREBITSCH, Michel. A função epistemológica e ideológica da história oral no discurso da história contemporânea *in* FERREIRA, Marieta de Moraes (Organizadora). **História oral e multidisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Diadorim/Finep, 1994.
78. TURKLE, Sherry. **A vida no ecrã: a identidade na era da internet**. Lisboa: Relógio da Água, 1997.
79. WATSON, Gary. **Art and Sex**. Londres: I. B. Tauris, 2008.
80. WILDE, Oscar. **The Picture of Dorian Gray**. Cleaveland: World Publications, 1945.

2. Fontes eletrônicas (textos)

61. ATKINSON-BONASIO, Alice. **Textual Analysis - Metamorphosis of Narcissus**. [http://westengland.academia.edu/AliceAtkinsonBonasio/Papers/219913/Textual_Analysis - Metamorphosis of Narcissus](http://westengland.academia.edu/AliceAtkinsonBonasio/Papers/219913/Textual_Analysis_-_Metamorphosis_of_Narcissus) (22/02/2012).
62. BOURGUIGNON, Katherine. **Performing the Closet: Grids and Suits in the Early Art of Gilbert and George**: www.genders.org/g31/g31_bourguignon.html (19/01/2012).
63. BRAGA, Sandro. **Efeitos de discurso sobre a nudez com nome próprio: inflexões do masculino na revista G Magazine**. <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/workingpapers/article/view/6125/5672> (21/02/2012).
64. BRITTO-JINORIO, Orlando. **Los centros de poder y la cultura perfumada (Entrevista con Guillermo Gomez Peña)**. <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/entrevista-con-guillermo-gomez-pea.html> (05/02/2012).

65. ÇAKIRLAR ,Cüneyt. *Masculinity, Scatology, Mooning and the Queer/able Art of Gilbert & George: On the Visual Discourse of Male Ejaculation and Anal Penetration* discovery.ucl.ac.uk/1298739/1/1298739.pdf (19/01/2012).
66. CARBONEL, Thiago Ianez. **As representações da homossexualidade: Construções da memória na cultura Brasileira.** <http://revistas.pucsp.br/index.php/revlael/article/download/2001/4358> (22/02/2012).
67. FERREIRA, Ayrson Heráclito Novato. **Corpo, dispositivo e subjetivação: experiências entre performance e vídeo:** www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cpa/ayrson_heraclito_novato_ferreira.pdf (12/01/2012).
68. GERALDO, Sheila Cabo. **Arte e gênero: o debate da produção transversal de diferenças** in Revista Poiésis, nº 15, 2010: http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis15/Poesis_15_ArteGenero.pdf (22/04/2012).
69. GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. *In Defense of Performance Art.* hemisphericinstitute.org/artistprofiles/lpnostra/pocha_DefensePerformanceArt_ENG.pdf (05/02/2012).
70. HARTMANN, Luciana & SCHULZ, Claudia. **Performance: a exposição de um corpo não ficcional.** www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/claudia_schulz.pdf (12/01/2012).
71. LIMA ,André Ricardo Pinheiro. **Madame Satã e as interfaces do homossexual no Brasil.** <http://www.cielli.com.br/downloads/394.pdf> (20/02/2012).
72. LIMA, Robson Batista de. **Dois masculinos, dois discursos: a representação do homem vaidoso nas revistas *VIP* e *Men's Health*.** http://www.fazendogenero.ufsc.br/8/sts/ST9/Robson_Batista_de_Lima_09.pdf (26/02/2012).
73. LINDER, Douglas O. **Wilde's Writings on Trial.** www.law.umkc.edu/faculty/projects/ftrials/wilde/wildeswritings.html (03/01/2010).
74. MAGALHÃES, Dulce Maria. **Consumos e sociabilidades na taberna: estudo preliminar de um caso:** <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1484.pdf> (03/04/2012).
75. MUFSON, Daniel. *Quotations from a Ruined City and the Ends of Reza Abdoh.* <http://danielmufson.com/the-abdoh-files/quotations-from-a-ruined-city-and-the-ends-of-reza-abdoh/> (09/02/2012).
76. OLIVEIRA, Carlos Edinei de & SOUSA, Rafael Oliveira. **A praça como lugar da diversidade cultural:** http://need.unemat.br/4_forum/artigos/rafael.pdf (25/02/2012).

77. POLLOCK, Griselda. *Introduction to Routledge Classics Edition in: Vision and Difference: Feminism, Femininity and the Histories of Art*. Nova Iorque: Routledge, 2003.
78. RAMPTON, Martha. *The Three Waves of Feminism*.
http://www.pacificu.edu/magazine_archives/2008/fall/echoes/feminism.cfm
(11/03/2011).
79. PINKER, Steven. **Pela ciência da diferença: erros e acertos de um discurso e sua repercussão.** http://www.cella.com.br/conteudo/conteudo_82.pdf (25/03/2012).
80. SANTOS, Nara Cristina. **Possibilidades da imagem: a arte da performance e a extensão do registro.**
www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/daniele_quiroga_neves.pdf (12/01/2012).
81. TAYLOR, Diana. *A Savage Performance: Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco's "The Couple in the Cage"*: http://wiki.daviddarts.com/images/0/02/DianaTaylor-A_Savage_Performance.pdf (05/02/2012).
82. Velho Testamento (Bíblia) <http://www.bibliaonline.com.br/> (13/02/2012).
83. YOSHIOKA, Hiroshi. *The Invisible Male Body*:
http://www.iamas.ac.jp/~yoshioka/SiCS/e-text/en_published_021015_malebody.html
(29/03/2012).

3. Fontes eletrônicas (imagens)

1. *Blood Tears Spunk Piss*:
<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/gilbertandgeorge/rooms/room14.shtm>
(12/03/2012).
2. *Christmas Kiss*: <http://www.rickchris.com/> (18/10/2011).
3. *Dawn*: adonisartgallery.3dcartstores.com/Nebojsa-Zdravkovic.html (18/10/2011).
4. *Dead Boards N° 5 & Smashed & Red Morning Killing*:
http://www.genders.org/g31/g31_bourguignon.html (12/03/2012).
5. *Domestic Scene*: http://www.hockneypictures.com/works_paintings_60_09.php
(12/03/2012)
6. *Drinking Sculptures*:
http://slog.thestranger.com/2007/12/your_wednesday_morning_pairing (12/03/2012).
7. *Gay Street & Relax Man*: www.artofpainting.com/ (18/10/2011).

8. **Guillermo Gómez-Peña:** <http://www.elvarapalo.com/node/1010> (12/03/2012).
9. *Jeremy of the Shore:* <http://www.felixdeon.com/Oil/JeremyOfTheShore.html> (12/03/2012).
10. *Le raccord & La cover-girl & La vaisselle:*
http://phomul.canalblog.com/archives/journiac__michel/index.html (12/03/2012).
11. *Metamorphosis of Narcissus:* http://en.wikipedia.org/wiki/Metamorphosis_of_Narcissus (12/03/2012).
12. **Michel Journiac:** <http://radicalart.info/things/wrapped/index.html> (12/03/2012)
13. *Quotations from a Ruined City:* <http://www.iranian.com/Books/2000/April/Abdoh/city2.html> (12/03/2012).
14. *Quotations from a Ruined City:* <http://www.iranian.com/Books/2000/April/Abdoh/city4.html> (12/03/2012).
15. *Reading Interview:* <http://www.youtube.com/watch?v=4FXOw2IKU7s> (20/04/2012).
16. *Red Sculptures:*
http://www.anothermag.com/loves/view/7514/The_Red_Sculpture_by_Gilbert_George_1975 (06/04/2012)
17. **Reza Abdoh:** <http://www.facebook.com/pages/Reza-Abdoh/364126568754#!/photo.php?fbid=10150247853038755&set=pu.364126568754&type=1&theater> (13/12/2012).
18. *Sidewalk:* http://www.sodahead.com/united-states/whats-wrong-with-gay-couples-showing-affection-in-public/question-842771/?link=ibaf&q=&imgurl=http://images.sodahead.com/polls/000842771/polls_gay_couple_sidewalk_3602_768610_xlarge.jpeg (23/02/2012).
19. *Wedding Hats:* peoplebyryan.com/weddings/civil-partnership-and-gay-wedding-photography (07/08/2011).

4. Performances (vídeos)

1. *A muerte (Segundo duelo):* www.youtube.com/watch?v=rkAMQBRAqhE (18/10/2011).
2. *A Portrait of the Artists as Young Men:* www.youtube.com/watch?v=aZ5-HtesvXA (18/10/2011).
3. *Bend It:* www.youtube.com/watch?v=9OGziyW-FY (18/10/2011).
4. *Instant Identity Ritual:* <http://www.youtube.com/watch?v=fIfAk-guplA> (12/03/2012).

5. *Macho Man in Two Takes*: www.youtube.com/watch?v=G7qw2xphIgw (18/10/2011).
6. *On Living Sculptures*: www.youtube.com/watch?v=-Hfg7qlGd-A (18/10/2011).
7. *Present Continuous Past*: <http://www.youtube.com/watch?v=aLNfUB7JtA4>
(12/03/2012).
8. *Singing Sculpture*: www.youtube.com/watch?v=dGBaShS_Ktg&feature=related
(18/10/2011).
9. *The Couple in the Cage*: <http://www.youtube.com/watch?v=gLX2Lk2tdcw> (12/03/2012).
10. *The Exploratorium*: www.youtube.com/watch?v=FsyqZ_xBxQk&feature=related
(18/10/2011).
11. *The Tryst*: <http://www.youtube.com/watch?v=m4yh521J1Fw> (12/03/2012).

Capítulo 0

Análise da produção artística associada à Tese de Doutorado

O cotidiano construído pelo homem dominador protege a sua imagem contra tentativas de desconstrução. Esse cotidiano passa a assumir o papel de um *habitat* simbólico para a representação desse homem. A transferência do homem desse *habitat* para um lócus desconhecido é uma forma de romper com a sua representação do domínio. Em ‘Complexo do Narciso’ in Figuras Gerard Genette explicitar essa idéia: “A água é o lugar de todas as traições e de todas as inconstâncias: no reflexo ela lhe propõe. Narciso não pode reconhecer-se sem inquietude, nem amar-se sem perigo” [Genette, 1966, p.24].

O reflexo na água, diferentemente do espelho, não é estático; os movimentos da imagem no espelho são controlados pelo Eu¹⁷¹, o que lhe garante segurança. Esse reflexo na verdade é a imagem que se deseja ver por temer aquilo que se possa ser. O reflexo na água sofre influências de todo movimento externo, algo que provoca mudanças na imagem refletida. Reconhecer mudanças na própria imagem significa aceitar transformações e estas provocam temor. O medo de se encontrar com um sujeito desconhecido não é a única ameaça. Tremulações fortes fazem com que o Eu desapareça e deixe de existir; simultaneamente, as escoações da água levam o Eu para um lugar desconhecido. A profundidade da água e a escuridão que impede visualizar o fundo e sugerem um abismo. Queda no abismo o maior medo que o reflexo na água proporciona: “A superfície aquática mais inocente esconde um abismo: quando transparente, ela o deixa ver; quando opaca, sugere-o ainda mais perigoso, visto que o oculta. Ficar na superfície é desafiar uma profundidade; flutuar é arriscar-se a um naufrágio” [Genette, 1966, p.27].

Associo ver um Eu diferente nas tremulações à queda da máscara do homem dominador. O reflexo permite que o masculino seja representado para si mesmo, em primeiro lugar. A máscara que o protegia, diante daquele que o dominador buscou dominar, tornou-se uma fachada que o ocultou a sua verdadeira imagem. As possibilidades de mover, desaparecer, reaparecer e cair rompem com o reflexo fixo que o espelho criou para o homem. Porém, a possibilidade de cair, especificamente, promove algo até então impensável para o homem: levantar, reerguer-se e renascer. Esse novo nascimento significa conhecer a si mesmo e, ao se conhecer, surge a possibilidade de estabelecer relacionamento com o outro. Havendo isso, é preciso também determinar o local desse encontro. Na água, o masculino pode se transformar, se expor, se encontrar e, por conseguinte, pode encontrar o outro. O simbolismo

¹⁷¹ Optei por utilizar o “Eu” no lugar de Narciso.

desse encontro na água, transportado para o cotidiano, significa a instalação de nova estrutura de relacionamentos na sociedade. Os indivíduos aprendem a perceber outros com novos critérios que não sejam os da relação de domínio. Aprendem igualmente a buscar, nesse ambiente simbólico, realizações que são inalcançáveis na rigidez do espelho: “Na Astrée¹⁷², o espelho passou a ser uma fonte, a Fonte da Verdade e do Amor, onde se reflete o rosto do bem-amado ausente: o espelho aquático revela as presenças invisíveis, os sentimentos ocultos, o segredo das almas” [Genette, 1966, p.28].

A revelação de “presenças invisíveis, sentimentos ocultos e segredo das almas” não somente introduz novas formas de expressão para indivíduos, mas também demonstra que o universo fechado, proposto em sistema binário, é algo fabricado e sujeito à demolição. Aquilo que se apresentava como verdade absoluta dá lugar a uma verdade condicionada que se modifica de acordo com os desejos dos indivíduos.

Interpreto ainda a reflexão de uma ausência como resposta para uma indagação: onde encontrar-se a si mesmo? Esse encontro ocorre onde a oposição entre o nulo e o vigente perde o seu sentido, onde o Eu e o outro têm o mesmo significado. Assim, o encontro entre o Eu e o outro transforma radicalmente relacionamentos entre os indivíduos, porque não se realiza dentro de moldura, nem há barreira para tal realização. A conquista é a multiplicidade de caminhos que podem ser percorridos. É a busca incessante do outro que se realiza somente no encontro consigo mesmo e o encontro consigo somente acontece na presença do outro. “Narciso contempla na sua fonte um outro Narciso que é mais Narciso que “ele próprio” e este outro é um abismo” [Genette, 1966, p.30], que anuncia uma indagação a toda estrutura no da relação de domínio. A busca do outro não visa cumprir, mas estabelecer, uma relação de sujeito/objeto. Elimina-se a transformação do outro em objeto, pois ser sujeito representa a lei primeira que instala o domínio. Narciso desobedece a essa lei.

Em outro trecho, Genette trata a relação entre o espaço e a linguagem e aponta para a existência de um espaço onde a arte representa o pensamento contemporâneo. A arte, em coexistência com as demais linguagens, valoriza o espaço em função dos significados que lhe atribue e agrega à sua característica física qualidade simbólica: “O espaço das representações contemporâneas é um só” [Genette, 1966, p. 99]. A arte qualifica o espaço de maneira peculiar: permite a sua união com o indivíduo nele presente.

Associo a caminhada no labirinto com a flutuação sobre o abismo a que se propõe Narciso, dado que ambas, caminhada e flutuação, são atitudes necessárias para a auto-

¹⁷² Romance do século XVII escrito por Honoré d'Urfé.

identificação do masculino. A estabilidade da imagem fixa refletida no espelho mantém a moldura da imagem do homem e impede qualquer mudança na sua representação. Da mesma forma, o espaço racionalizado geometricamente nega qualquer mobilidade voluntária ao homem. Sem opções de mudança e movimento, a figura do dominador preserva-se e o masculino não encontra condições para emergir. Em 'Espaço e Linguagem' *in* Figuras, Genette assim explicita:

Vemos que aqui, entre a letra e o sentido, entre o que o poeta escreveu e o que ele pensou, se estabelece uma separação, um espaço, e como todo espaço esse também possui uma forma. Chamamos essa forma uma figura e haverá tantas figuras quantas formas forem encontradas para o espaço formado entre a linha do significante e a do significado, que é evidentemente apenas um outro significante dado como literal. [Genette, 1966:199]

Assim sendo, a figura seria definida como a separação entre o signo e o sentido, mas esse espaço de separação não é apenas um vazio; ele tem relação com aquilo que separa e, por isso, pode ser considerado, também, o espaço que os conecta. A associação entre o orifício e a ausência é desfeita. O vazio pode ser considerado uma presença, um propósito ou até uma recusa àquilo que se diz presente. Nas artes visuais, o branco na pintura, uma abertura na escultura ou um pause num vídeo podem consolidar a representação da cor, da massa ou do movimento, respectivamente. Sob essa perspectiva, a figura não se define de forma isolada nem abandonada, mas como algo vinculado a outra figura que, por sua vez, está vinculada a uma terceira figura, e assim sucessivamente. A sensação do observador está inserida no discurso do artista. Portanto, a obra artística não é uma produção absoluta e deverá conter a ambigüidade como uma interrogação [Genette, 1966].

A ambigüidade do discurso da figura é uma das ferramentas de busca do masculino em oposição ao discurso totalizante do homem tradicional. O masculino não pode existir em um contexto totalizante, nem por meio de independência ou isolamento da figura do homem. Essa quebra é indispensável para a existência do masculino. Há outro ambiente, aparentemente vazio, que transforma figuras independentes em membros de um coletivo sem hierarquias.

* * * * *

Ao ingressar no Curso de Doutorado em março de 2009 iniciei a gravação de uma

série de vídeos com durações de cinco a dez minutos¹⁷³. Estes vídeos representam seqüências que pertencem ao meu cotidiano onde sou visualizado realizando tarefas diárias, da mesma forma que faço sem câmera. Todos foram gravados sem diálogos e apenas com som do ambiente. Inicialmente, pretendia retratar o isolamento e o distanciamento do indivíduo dos demais. Portanto, o ambiente urbano foi meu alvo por ter vivido em grandes metrópoles¹⁷⁴ a vida toda. As gravações que realizei em ambientes fechados também retratam momentos do cotidiano urbano.

Em momento posterior, surgiu a idéia de utilizar estas gravações como uma forma de promover um *rendez-vous* comigo mesmo. Ensaiei alguns diálogos com a projeção destes vídeos na parede para promover tal encontro, sem sucesso. À medida que acerta os detalhes o resultado do encontro tendia a ser cada vez mais artificial. Naquela ocasião este fato foi decepcionante; hoje compreendo as razões da falha. Enquanto o Eu gravado age de forma espontânea, o Eu presente busca dominar a relação e torná-lo conveniente para si. O domínio exercido impede o equilíbrio que é inerente a *rendez-vous*.

Apesar da decepção momentânea encontrei uma solução para a performance que pretendia realizar. Desisti da idéia de realizar o encontro e inseri a minha decepção na performance, promovendo um encontro fracassado. Escolhi uma das gravações (duração de 4 minutos e 38 segundos e sem título, na ocasião) que retrata um cenário comum na urbe. A gravação ocorreu no Bar da Codorna¹⁷⁵ e hoje denomino esta obra *Taberna*¹⁷⁶ (Figura 50). Escolhi o fim de tarde como horário da gravação em virtude da movimentação dos veículos. O meu personagem passa toda a duração do vídeo alheio a toda pressa dos motoristas, ciclistas e pedestres que correm freneticamente para chegar a algum lugar. Bebe a sua cerveja lentamente como se estivesse assistindo a um filme.

A passagem, representada pelos personagens anônimos remete ao homem que permanece estático nas tabernas enquanto o feminino aprende a prever o futuro. A alienação é sinônima de não reconhecimento da existência do outro; a solidão reflete o abandono pelos indivíduos que cansaram de permanecer estáticos nas tabernas. O cenário sugere uma barreira entre o personagem e aquilo que se passa fora da taberna.

¹⁷³ Todos os vídeos comentados neste capítulo estão disponíveis no DVD anexo.

¹⁷⁴ Teerã, Londres, São Paulo. Considero ainda o Plano Piloto de Brasília, onde resido desde 1987 um grande centro urbano embora tenha características diferentes das demais cidades citadas.

¹⁷⁵ Localizada na CLN 403, Asa Norte Brasília/DF.

¹⁷⁶ Vide capítulo 1, página 29.



Figura 50 - *Taberna* (2009)

Não há eminência de atravessar de um plano para outro, tanto da parte deste personagem quanto dos anônimos. Procuo transmitir um contraste entre o tempo que aparentemente voa para os aqueles que passam e que parece uma eternidade para aquele que permanece estático. No entanto a passagem do tempo mostra outra possibilidade: aquele que está estático observa aquilo que o tempo proporciona e não valoriza estes momentos enquanto os desconhecidos desaparecem. A escolha do horário contribui ainda para gravar o pôr-do-sol que é mais um elemento que transmite mudanças e passagens de uma fase para outra.

A relação do personagem do vídeo com a cidade não se resume às suas observações: ele está à margem da tela. Aprecia mas não participa; o ponto de fuga da tela onde se localiza é uma garrafa de cerveja. O movimento da cidade começa a assumir o tom de monotonia; os figurinos entram e saem cumprindo o papel que o curto tempo que possuem lhes impõe. Após alguns minutos, o personagem sai e deixa as garrafas para trás. Com a sua saída surge uma segunda cadeira que estava levemente camuflado; o visitante aguardado não veio. A dinâmica leva fez o outro passar pela taberna para poder ver o futuro (Figura 51).



Figura 51 - *Taberna* (2009)

Como apontei pretendia promover o encontro do Eu com o tal visitante, porém diante a impotência desta promoção optei por repetir a performance, numa sala e com as mesmas roupas. Considerando que a performance aconteceu às oito da manhã optei por tomar café. Enquanto o vídeo era apresentado repetia as mesmas ações do personagem e ao fim me retirei e deixando duas cadeiras vazias para trás¹⁷⁷. O encontro novamente não se consumiu.

A relevância desta obra, além de ser o primeiro durante o meu curso de doutorado, está no reconhecimento da própria alteridade. Ao me colocar à margem de um vídeo onde o centro é uma garrafa de cerveja, questiono a minha posição no meio que convivo. Por outro lado, apreciar a vida urbana, mas não se envolver com o seu cotidiano, é um questionamento sobre aquilo que esta vida me oferece (ou me impõe). A alteridade me permite absorver com menor impacto os efeitos das imposições de uma estrutura dinâmica, porém imperativa e efêmera.

A decepção de não executar a performance como havia imaginado aos poucos deu

¹⁷⁷ Infelizmente não há registro desta interação na sala de aula. Ao perceber esta lacuna providenciei registros nas disciplinas seguintes.

lugar à vontade de conviver com a situação que não conseguia solucionar. Como acontece na vida real aprende-se a suportar as inconveniências. Uma performance que aparentemente fracassou deu origem a uma trilogia. Busco compreender o personagem marginalizado da *Taberna* e tentei contextualiza-lo no meio onde vive. Esta contextualização pode ser um caminho para encontrar como outro.

Entendo ainda que este personagem deve viver o cotidiano e não permitir que ele passe por ele. Os veículos nos quais os indivíduos passavam têm significados embora não participem diretamente na performance. Vivendo cada movimento que a cidade produz torna-se possível manter o registro dos momentos; a passagem do tempo não representa o fim de cada não-acontecimento. O tempo pode proporcionar mudanças que, por sua vez, podem auxiliar Eu com encontro do outro.

A segunda parte da trilogia, *Quotidiano* foi elaborada aproximadamente seis meses depois. Neste trabalho optei por inverter a postura do personagem referente à sua cidade. Enquanto em *Taberna* a cidade passava por ele, em *Quotidiano* o fiz passar pela cidade. Enquanto o tempo permite a coexistência com si mesmo na margem, acredito que o movimento possa trazê-lo para o centro onde possa acontecer o encontro.

Mantive as roupas pretas bem como o anonimato. As roupas inteiramente pretas simbolizam uma localização específica do Eu. Com esta definição, define também alvo da busca: uma outra localização do Eu. Introduzi o chapéu como elemento estético e segurei a jaqueta enquanto na *Taberna* a vestia. Associe anonimato ao retrato escondido por Dorian Gray. do Eu preto esconde algo que o incomoda; a esperança é que o outro não tenha nada a esconder e que possa mostrar o próprio rosto. Mudei o horário da gravação para o início da tarde para evitar a *rush*; pretendia ainda aproveitar a iluminação natural ao máximo, embora na prática as variações de sombra e luz sobressaem a esta proposta.

Quotidiano tem a duração de 09 minutos e 40 segundos e se realiza na Via L1, entre CLN 406 e CLN 404, Asa Norte, Brasília/DF (Figura 52). Ressalto que esta via é o caminho que quase diariamente percorro para chegar ao bar onde gravei *Taberna*. O personagem percorre a via de pedestre com passos lentos e presta pouca atenção àquilo que passa em sua volta. Ao contrário de *Taberna* está centralizado na tela e mantém distância do sistema viário. Semelhante a *Taberna* aprecia a paisagem da região urbana.



Figura 52 - *Quotidiano* (2010)

Introduzir um maior movimento deu opções ao personagem da performance: poucos segundos após aparecer na gravação vira para esquerda e sai da tela novamente. Videografista¹⁷⁸ não o acompanha e segue a caminhada na mesma direção. A intenção é transmitir a sensação de vazio onde o performer supostamente deve estar caminhando. Após quarenta segundos o personagem retorna para tela, aproximadamente na mesma distância da câmera quando saiu e continua com a caminhada. A entrada e saída se repetem quatro vezes que na verdade é o número de blocos residenciais existentes neste percurso. A cada bloco o performer sai como se estivesse procurando algo, e ao (não) encontrar este alvo, retorna para o seu caminho.

Nesta seqüência de entradas e saídas procuro estabelecer um vínculo maior entre o Eu e seu âmbito. Embora sem sucesso na sua busca ele sempre retorna para a via que o leva algum lugar (para *Taberna* na trilogia). Ele busca a sua centralização na tela enquanto em *Taberna* permanecia estático e desinteressado em mudanças. Enquanto vive a passagem do tempo como uma eternidade na primeira parte da trilogia, em *Quotidiano* transfere a

¹⁷⁸ Artista plástica Camila Soato,.

monotonia para o observador. Vive cada entrada e saída da tela como uma nova experiência enquanto o observador, aos poucos, desiste de algum acontecimento diferente. Nestes minutos, o personagem, rompe com o domínio que o estado estático da urbe lhe impõe; se move para encontrar aquilo que possa lhe trazer mudanças.

Nas quatro seqüências em que está ausente na tela, o performer provoca indagações ao observador, que conforme assinalei, não são respondidas no vídeo. A sua ausência gera certa curiosidade nas primeiras seqüências e certo incômodo nas seguintes. Curiosidade por aquilo que o personagem pode estar fazendo e incômodo por ele não fazer algo.



Figura 53 - *Quotidiano* (2010)

Na apresentação que realizei posteriormente numa sala tentei alimentar a curiosidade bem como acalmar o incômodo. Criei o complemento do personagem preto e performei em tempo real vestido todo de branco, com chapéu e jaqueta. Expus o rosto que o Eu sem face escondia para poder comunicar o observador. Projetei novamente a gravação e me aproximei mais da tela tentando promover o encontro que não aconteceu em *Taberna*. E, sobretudo registrei a tentativa de *rendez-vous*. Uso o termo tentativa, pois o encontro não aconteceu outra vez.

Intencionalmente me ausentei a cada vez que o Eu vestido de preto comparecia na tela. Quando ele saía da tela em busca de algo, o Eu vestido de branco entrava na sala e permanecia sentado na cadeira próxima da tela. A indiferença do branco e a seqüência sistemática do preto recusam a coexistência dos diferentes. Esta impossibilidade deve-se à forma binária que estas localizações vêm um a outro. Enquanto um procura ser soberano diante do outro o encontro não acontecerá. Neste sentido percebi que precisava encontrar outros recursos imagéticos para abolir as extremidades onde estes dois personagens se localizam. o encontro dos dois; fossem mudança nas cores ou nas tonalidades. Ao assumir uma posição na extremidade, o indivíduo elimina a possibilidade de mudar. Movimento no espaço físico não necessariamente significa mutações.



Figura 54 - *Quotidiano* (Em sala de aula - 2010)



Figura 55 - *Quotidiano* (Em sala de aula - 2010)

Na imagem à esquerda Eu branco aguarda a chegada do seu complemento que está ausente no vídeo. Na imagem à direita, na chegada do Eu preto o outro Eu se retira e se esconde num espaço reservado na sala. O desencontro se repete quatro vezes e a performance se encerra da forma que começou: sem a presença de nenhum dos dois. Associo a incompatibilidade de presença mútua à necessidade de ser o sujeito que somente coexiste diante da figura do objeto. Uma vez que ambos se definem como sujeitos, não podem ocupar o mesmo *lócus*. Portanto, os dois lados do Eu devem abdicar das suas representações absolutas e procura formas de representação que não necessitem se localizar num eixo binário.

Os dois personagens que criei Eu branco e Eu preto, na verdade são personificações do sistema binário. Bem e mal, presença e ausência, certo e errado são representados por esta

dupla. Nenhum dos dois assume um dos dois papéis especificamente; eles formam uma situação na qual o sistema binário prevalece, embora sejam iguais. Não me preocupo em atribuir o papel de dominador a um e dominador ao outro. Concentro-me em transmitir a existência obrigatória de diferença. Nesta performance, a diferença é representada pela distância simbólica que separa os dois. Não há modo de instalar igualdade ou equilíbrio e onde não há igualdade nem equilíbrio o domínio se estabelece. O fato de não distinguir as figuras de dominador e dominado não elimina a existência da relação de domínio.

O *Quotidiano* foi o episódio que me incomodou comparado aos outros dois. Diferente de *Taberna* que havia provocado a sensação de fracasso no território artístico/performativo, *Quotidiano* me mostrou a incapacidade do(s) sujeito(s) que havia(m) assimilado mudanças. Percebi ainda que este(s) sujeito(s) se encontra(m) tão presos aos seus personagens que não há como inseri-los em qualquer outro contexto. Esta percepção por sua vez esclarece a razão pela qual o outro episódio da trilogia, *Réquiem* deveria ser o último. Ressalto que este episódio foi elaborado no intervalo das outras duas partes. No entanto, depois de encerrada a série optei por alterar a ordem da seqüência, contrariando as execuções cronológicas. Sobretudo, esta inversão me permite romper com a linearidade temporal que contesto neste trabalho. Um acontecimento posterior pode ser a razão daquilo que já havia acontecido. De fato hoje acredito que o desencontro do *Quotidiano* foi o principal motivo dos acontecimentos da terceira parte da trilogia, mesmo tendo acontecido depois.

Ao contrário dos outros dois episódios, a gravação não capturou cenas do meu cotidiano. Gravei-me numa sala fechada performando de costas para uma parede branca. Além dos meus movimentos e da minha própria sombra nada mais foi gravado durante aproximadamente três minutos de vídeo. Contrariando novamente os outros episódios, o Eu branco participou da gravação para permitir, finalmente a performance em tempo real do seu outro. A gravação se iniciou com uma tomada da parede vazia, seguida por minha entrada. Permaneci diante da câmera durante dois minutos e na seqüência saí na direção oposta da qual havia entrado. Com o meu movimento, passei por algo que aparecia na gravação.

Ao fim da gravação optei por realizar uma segunda tomada como alternativa, sem sucesso. Uma vez que a performance aconteceria apenas dois dias depois e não havendo tempo hábil para outra gravação, isto representa a necessidade de tomar riscos. Teria que acertar com uma única tentativa.

A performance estava agendada para acontecer na abertura da Exposição Computacional no 8º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia - #8ART, na Universidade de Brasília. Em virtude da minha participação na organização logística do evento houve

pouco tempo para a preparação da performance. Improvisei uma porta quebrada como uma maca e substituí a mesa que era necessária para a apresentação por dois cavaletes. Faltando poucos minutos para a minha performance obtive sucesso na instalação do aparelho que projetaria o vídeo do Eu branco. Coloquei as roupas pretas e juntei-me aos demais participantes do coquetel de abertura, como se não fosse apresentar a performance naquele evento. Com isso buscava inserir o elemento sur-preensão na minha obra.

Uma vez que havia outra performance agendada antes da minha, tive tempo para me concentrar para a minha participação. Ao fim da referida performance autorizei o início da marcha fúnebre¹⁷⁹ e me retirei do ambiente da exposição. Utilizei um lenço, também improvisado para cobrir a porta que estava sendo segurada por outros quatro performers¹⁸⁰. Deitei sobre a maca improvisada com mãos cruzadas sobre peito como se estivesse num caixão. Permiti que os quatro performers me carregassem, de olhos fechados ao meio do público presente.



Figura 56 - *Réquiem* (2009)

Considerando que poucas pessoas sabiam da proposta da minha performance, consegui atingir o objetivo de provocar sur-preensão. Enquanto deitado na maca ouvia comentários tais como “O que está acontecendo?” e “Que foi? Shahram passou mal?” Atinge também um grau de risco que Gómez-Peña sugere, uma vez que jamais havia ensaiado o

¹⁷⁹ Executado por também doutorando em Artes e performer, Eufrásio Prates.

¹⁸⁰ Diego Azambuja, Márcio Hofmann Mota (integrantes do grupo Corpos Informáticos), Thiago Pinheiro Silva e um espectador voluntário.

“cortejo fúnebre” com os outros performers. Este cortejo, que durou aproximadamente dois minutos encerrou-se no interior da Galeria Espaço Piloto e sobre os cavaletes que havia deixado ao lado de uma parede livre. Ressalto que temi uma queda no momento da entrada, pelo fato da escada que dá acesso ser extremamente estreita. Percebi, sobretudo que estava na galeria pelo aumento da força de luz. Hoje considero a ausência de ensaios como um fator relevante para a performance. Acredito que teria evitado alguns riscos caso houvesse ensaios anteriores que, e teria introduzidos artificios, contrariando as sugestões de Gómez-Peña em *A murte: Segundo duelo*.



Figura 57 - *Réquiem* (2009)

Ao deitar no “caixão” não lembrava para que lado havia o Eu branco havia gravado o vídeo e por conseguinte para que lado a minha cabeça deveria ficar. Sugeri, em voz baixa para Diego, a direção que o corpo deveria pousar; ouvi como resposta “cala a boca, morto não fala”. Enquanto performava o “falecido” (página 173) pensei em outros riscos que tomei, inconscientemente. O maior imprevisto desta performance foi uma questão aparentemente simples: não tive tempo para convidar/contratar um técnico para acionar o projetor no momento certo. Poucos segundos antes de entrar na cena, solicitei a um amigo¹⁸¹ que estava presente, para ligar o aparelho assim que meu corpo chegasse ao “velório”. Comentamos e imaginamos até o presente como terminaria a performance se o amigo tivesse falhado ao apertar o botão *play!* Seria algo equivalente ao disparo da arma do Gómez-Peña ao fim de *A*

¹⁸¹ César Andrés Burgos.

murte: Segundo duelo.

Somente dois anos depois, ao ver o vídeo, percebi ainda outro risco: não havia designado ninguém para apagar as luzes para realçar a projeção do vídeo. No entanto alguém o fez. De certa forma a falta de preparo contribuiu para transmitir uma sensação real para os observadores; ninguém se prepara para um velório. Tudo acontece rápido e no imprevisto diante o peso das circunstâncias. As pessoas se tornam solidárias e se envolvem com os acontecimentos. Esta performance pôde contar com a participação do público, embora de forma tímida. As pessoas abriam espaço para passagem do corpo e avisavam àqueles que estavam de costas para fazer o mesmo.



Figura 58 - *Réquiem* (2009)

De fato, gostaria que o público se aproximasse do corpo como acontece num velório, talvez em fila. Porém o público preferiu manter distância aguardando o momento que mais me preocupava: *play*. Quando percebi que a projeção do vídeo estava em andamento pude finalmente “descansar em paz”. O Eu branco entrou pelo lado direito da tela olhando para o lado onde estava a minha cabeça (página 179); mais um risco que tomei e deu certo. Também estou satisfeito com as proporções do personagem projetada em relação ao presente uma vez que não havia calculado este detalhe. O eu branco velou o corpo do Eu preto durante os dois minutos da gravação. Chorou, lamentou e antes de sair lhe deu o adeus. No meio dos comentários da platéia que consegui captar um marcou: “É ele?” A resposta veio de várias vozes conhecidas: “É”. Tive a sensação de missão cumprida: a trilogia tem o seu fim.

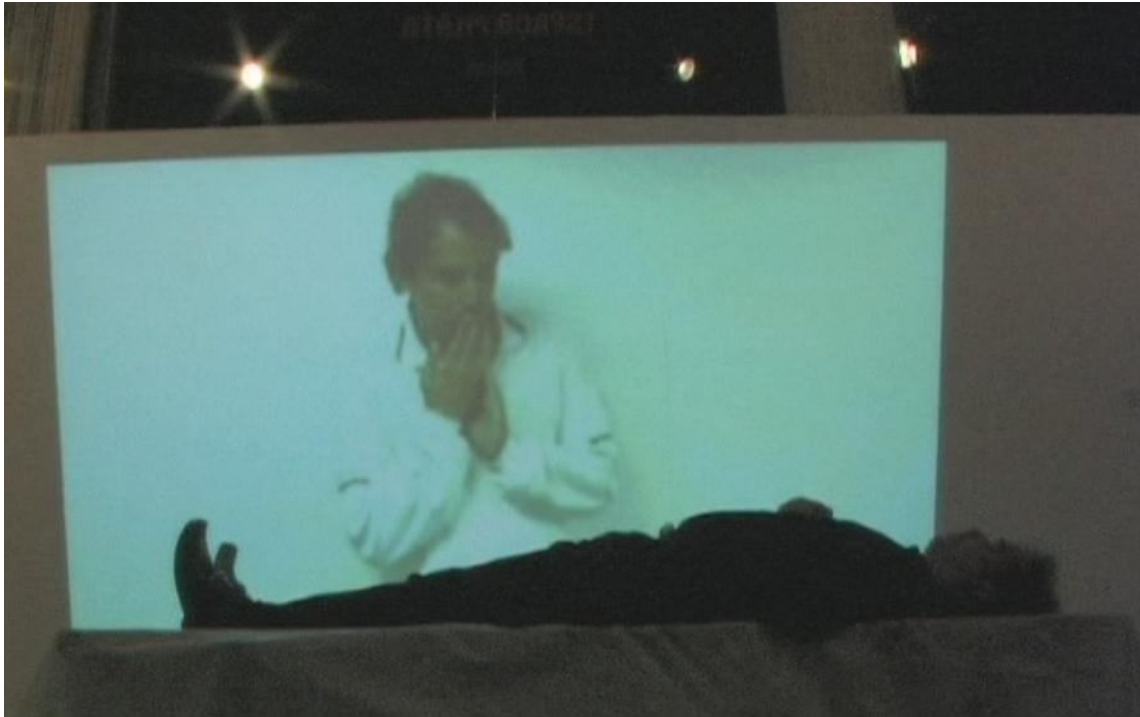


Figura 59 - *Réquiem* (2009)

O encontro dos dois personagens se mostra como algo paradoxal, e impossível de acontecer. Ao velar e despedir do outro Eu, o Eu branco também saí; a morte de um significa a morte do outro. Se um não podia coexistir como outro e por isso o encontro não acontecia, tão pouco um pode viver sem o outro. Na verdade a morte já havia sido decretada ao dividir-se em dois. O reencontro não busca somar, novamente, as partes fragmentadas: trata-se de buscar um Eu indivisível, que não tenham extremos e que seja completo diante de si. O eu que foi dividido nunca foi completo e, portanto a soma das suas partes não resulta na completude que se busca. A morte das partes é necessária para o nascimento deste Eu completo.

Esta trilogia também é uma forma de contestar a heterossexualidade compulsória. Tentativas frustradas de encontro entre dois personagens são comparáveis a relações heterossexuais na condição de norma. Relação entre os indivíduos incompatíveis não podem ser forçadas. Encontros somente podem ser realizados diante da própria vontade. Em *Réquiem* Eu branco está no velório por vontade própria, Eu preto não. Em *Taberna* a situação é inversa enquanto em *Quotidiano* os tempos são diferentes. Associo ainda a dificuldade em realizar o encontro ao fato de E u e outro serem o mesmo, apesar de estarem posicionados em pontos diferentes. A heterossexualidade compulsória ensina que o outro somente pode ser o diferente. Por isso, Se posicionar nos dois extremos para atingir a distância máxima do

semelhante é resultado do receio de amar este semelhante. O Eu branco somente assume este amor quando não pode ser consumado e por isso morre junto Eu preto. O Narciso ao perder este receio e renasce.

* * * * *

Preciso me deformar para romper. Deformar a representação que me impuseram, romper com esta imposição. E que me cobrem o mais alto preço pelo rompimento e pela deformação: pago expondo a minha deformação. Não sabem que o rompimento que a minha deformação causa destrutura toda a formação que tanto prezam. Sou deformado, mas não deficiente como queriam que eu fosse.

Em poucas ocasiões a unanimidade e a diversidade estiveram tão próximas quanto aconteceu em Notre Dame. Unânime pelo desejo de condenar. Pobres e ricos compartilharam o seu ódio para afastar o indesejado das suas ceias fartas ou escassas; homens e mulheres estiveram de mãos dadas para garantir que o intruso não entrasse nos seus lares; leprosos e sadios se uniram para apontar a corcunda; dominados e dominadores derrubaram as barreiras que os dividiam para erguer uma barreira ainda mais alta. A unanimidade está na condenação: não importa o motivo.

Não se trata de um personagem passando por vítima: trata se de um personagem que questiona diferenças. A diversidade está na percepção do condenado: ao assumir a sua forma de ser, Quasimodo recusa a condição de dominado. Ao me deformar sinto-me mais leve. Assumo a minha face e não mais preciso esconder-me atrás dos muros que me separam do mundo. Não temo mais me expor; transfiro o temor para aqueles que vêem a minha deformação.

Porém nem sempre tive a coragem de me expor; na verdade nem tinha a coragem para os meus próprios olhos. Mas porque não podia me ver no espelho? Porque não devia olhar para o meu retrato? Qual seria o segredo que estes reflexos escondiam? E se matasse este reflexo estarei livre destes segredos? E porque não poderia conviver com ele? Porque não seria feliz com ele, se ele não é ninguém a não ser eu mesmo? Pedi ao meu reflexo para mudar para que eu não precisasse mudar. Desejei ter um retrato que assumisse tudo aquilo que eu desejava para que pudesse ocultar desejos. Estes desejos são segredos. Quiz matar este reflexo, mas não posso: morreria junto. E não podia conviver com este reflexo, pois ele é a verdadeira imagem que temo revelar.

Estas perguntas não foram respondidas por Dorian Gray e talvez por muitos outros. Eu

ousaria e responderia a todas estas perguntas com uma única resposta: a máscara que homem criou para ocultar a sua verdadeira face, não é destinada ao outro, pois o principal temor é ver a si mesmo. Esta nova identidade tem algum elo com a identidade de um outro qualquer? Este outro é justamente aquele reflexo que tanto temo ver? Quero me ver, quero conviver comigo mesmo e quero que me vejam convivendo comigo mesmo. Isto é possível: quando tive a coragem de olhar para o espelho, ele estava olhando na minha direção. Há um elo entre nós.

Ao olhar para espelho surgiu uma pergunta: Sou ou não sou? Indagação cruel que me obriga a escolher uma das faces da moeda que sou. Obrigação cruel que demonstra aquela face da moeda que escondo por não suportar o seu reflexo. Demonstração cruel que indaga a autenticidade daquela face da moeda em quem nem eu acredito.

Digamos que sou! O que devo fazer? Como devo agir para justificar esta essência? E o que esta essência vai me causar? Sou aquele que querem que eu seja e por isso faço aquilo que querem que eu faça. Sofro as deliberações do meu destino e as obedeco para poder continuar a ser. Digamos que não sou! O que será feita comigo? Como devo pagar por esta inexistência? E o que esta inexistência vai me causar? Não sou nada daquilo que me determinaram, pois não faço nada que querem. Oponho a uma montanha de desavenças para dar lhes dar um fim.

Ser e sofrer o destino não é a resposta; não ser e aceitar tão pouco. A dúvida de Hamlet não é dele: é forjado por aqueles que querem que ele seja ou não seja. Pois aquele que é e não se torna uma ameaça. Ameaça as fronteiras principalmente: ser e não ser, simultaneamente, derruba barreiras entre os dois estados. Barreiras mantêm distâncias; distâncias impedem realizações. Perguntas categóricas que exigem respostas categóricas não foram elaborados para indivíduos flexíveis. Estes indivíduos têm a faculdade de escolher não somente as opções que lhe são dados, mas de criarem as próprias opções. A indagação remetida ao Hamlet não é uma pergunta de múltipla escolha. A resposta é múltipla.