



IMAGENS DO CORPO E DA SENSUALIDADE NA ARTE
CONTEMPORÂNEA PARAENSE:

o erotismo masculino nas fotografias de Sinval Garcia e
Orlando Maneschy

ADELAIDE OLIVEIRA DE OLIVEIRA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO ACADÊMICO

ADELAIDE OLIVEIRA DE OLIVEIRA

IMAGENS DO CORPO E DA SENSUALIDADE NA ARTE
CONTEMPORÂNEA PARAENSE:

o erotismo masculino nas fotografias de Sinval Garcia e
Orlando Maneschky

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre, sob a orientação do Prof. Dr. José Afonso de Medeiros de Souza.

Belém
2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

779.21

O48i OLIVEIRA, Adelaide Oliveira de

Imagens do corpo e da sensualidade na arte contemporânea paraense: o erotismo masculino nas fotografias de Sinval Garcia e Orlando Maneschy / Adelaide Oliveira de Oliveira. – Belém: 2012.

109 f.: il.; 30 cm

Orientador: Prof. Dr. José Afonso de Medeiros de Souza

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes. Belém, 2012.

1. Nu na arte - fotografia. 2. Arte Moderna – Pará. 3. Nu Masculino na arte. 4. Arte erótica. 5. Garcia, Sinval – 1966-2011. 6. Maneschy, Orlando – 1968-. I. Souza, José Afonso de Medeiros de. II Título.

ADELAIDE OLIVEIRA DE OLIVEIRA

IMAGENS DO CORPO E DA SENSUALIDADE NA ARTE
CONTEMPORÂNEA PARAENSE:

o erotismo masculino nas fotografias de Sinval Garcia e
Orlando Maneschky

Data de aprovação: ___/___/___

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Afonso de Medeiros – Orientador
Doutor em Comunicação e Semiótica na Literatura e nas Artes – PUC/SP
Universidade Federal do Pará/ICA

Prof. Dr. Joel Cardoso da Silva
Pós Doutor em Artes – UFF/UFRJ
Universidade Federal do Pará/ICA

Prof. Dr. Alexandre Silva – membro externo
Doutor em Educação – UFG
Universidade Federal do Pará

Prof. Dr. Orlando Maneschky – Suplente
Doutor em Comunicação e Semiótica – PUC/SP
Universidade Federal do Pará/ICA

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por não serem de domínio público, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Local e data:

Assinatura:

A Sinval, que sabia escrever com a luz

AGRADECIMENTOS

À Alaíde, minha mãe, pelas lições diárias de generosidade e persistência.

À Natali Ikekami, Rafael de Paula, Bruno Sérvulo, amigos queridos de sala de aula no mestrado.

A Fabrício Queiroz, Vinícius Monteiro, Lara Lages, Ana Paula Bezerra, Francinéa Pimenta, Tim Penner, Maria Chistina Barbosa, Rodrigo Barata e Danilo Baraúna, pela colaboração preciosa.

Aos queridíssimos Peter Carvalho (in memorian) e Chico Vaz por me fazerem acreditar em um mundo mais tolerante.

Às meninas do ICA, Wânia Contente e cia, pela presteza e simpatia desde o primeiro encontro.

Aos amigos e companheiros de trabalho da Rede Cultura de Comunicação.

À Ivana Oliveira, Tadeu Costa e Ana Paula Andrade, amigos queridos que me incentivaram a prosseguir na vida acadêmica e estiveram sempre por perto no processo dessa pesquisa.

Aos meus amores, Mauro e Igor Pontes, a vida é muito melhor com eles por perto.

A Orlando Maneschy, pela total disponibilidade, pela generosidade desmedida e pelo olhar delicado.

A Sinval Garcia - in memorian - que soube como poucos construir uma vida rica de sentidos e significados.

A Afonso Medeiros, meu orientador, que, nos momentos cruciais, sempre tinha a palavra certa e me proporcionou horas prazerosas de leitura.

“A felicidade só é real quando é compartilhada”

Alexander Supertramp

“A beleza tem de ser exibida.
E ela pode aprender a melhor maneira de se exibir”

Susan Sontag

RESUMO

O tema proposto é o estudo da representação do corpo masculino e as características do erotismo na fotografia contemporânea paraense. Para o estudo, foram escolhidas obras dos artistas Sinval Garcia (série “Automatic Men”) e Orlando Maneschy (série “Homens de Sangue”) produzidas nas décadas de 1990 e 2000. A investigação desta pesquisa contou com levantamento bibliográfico sobre arte contemporânea, fotografia, erotismo e homoerotismo. Para isso, foram usados os ensaios sobre fotografia de Susan Sontag, o estudo de Charlotte Cotton sobre fotografia e arte contemporânea, além do pensamento de Kátia Canton sobre a relação e implicações de imagem e mundo, e como essa relação é evidenciada através do corpo. George Bataille e Afonso Medeiros são referências para o estudo do erotismo. Esse trabalho pretende colaborar para as reflexões sobre a produção fotográfica do Pará e na construção do panorama da arte contemporânea nacional.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Erotismo. Fotografia. Imagem.

ABSTRACT

The proposed theme is the study of the representation of the male body and the characteristics of eroticism in the contemporary paraense photograph. For the study were chosen works from the artists Sinval Garcia (series "Automático Men") and Orlando Maneschy (series: "Homens de Sangue") produced in the decades of 1990 and 2000. The investigation in the research relied on bibliographic examination on contemporary art, photography, eroticism, and homoeroticism. For this, we used the tests on photograph of Susan Sontag, the study of Charlotte Cotton on photography and contemporary art, in addition of the thought of Kátia Canton on the relationship and implications of image and world, and how this relationship is demonstrated through the body. George Bataille and Afonso Medeiros are references for the study of eroticism. This work aims to contribute to the reflections on the photographic production of Para and in the construction of the national contemporary art's panorama.

Keywords: Contemporary Art. Erotism. Photography. Image.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1	– Misty and Jimmy Paulette in a taxi, NYC	29
Fotografia 2	– Charles Bowman/Torso	30
Figura 1	– Lutadores.....	34
Figura 2	– Estudo para Lutadores.....	35
Fotografia 3	– Zu anstößig für eine Ausstellung?.....	36
Fotografia 4	– Self-Portrait, Three Times.....	37
Fotografia 5	– Gyahtei: #17.....	38
Fotografia 6	– Charles “Tex” Smutney e Charles “Buddy” Stanley.....	47
Fotografia 7	– George Platt Lynes.....	47
Figura 3	– Two Men on a Bed.....	48
Figura 4	– Tom of Finland, sem título, 1986.....	49
Figura 5	– Pierre et Gilles, The Cowboy, 1978.....	50
Fotografia 8	– Série “Sonatinas, Four Feet nº 3. Alair Gomes, 1997.....	53
Fotografia 9	– Série “Symphony of Erotic Icons”. Alair Gomes, 1966-1977.....	54
Fotografia 10	– 1ª Exposição Caixa de Pandora.....	56
Fotografia 11	– Dândi. 1ª Exposição Caixa de Pandora.....	57
Fotografia 12	– Sinval Tríptico.....	58
Fotografia 13	– Sem título (Série Samsara).....	61
Fotografia 14	– Marleni Dietrich (Série Samsara).....	61
Fotografia 15	– Sem título (Série Totem).....	62
Fotografia 16	– Sem título (Série Totem).....	63
Fotografia 17	– Template do blog Transcotidianas.....	64
Fotografia 18	– Autorretrato.....	65
Fotografia 19	– Paisagens In-Visíveis.....	67
Figura 6	– Exposição Câmara de Transmutação Secreta.....	67
Fotografia 20	– Automatic Men.....	69
Fotografia 21	– Automatic Men.....	73
Fotografia 22	– O transformista Marlene Dietrich.....	75
Fotografia 23	– Ensaio com Marlene Dietrich.....	76
Fotografia 24	– Babeth Taylor (Série Drag-Queens na Amazônia).....	78
Fotografia 25	– Travesti na noite.....	79
Fotografia 26	– Alex (Série Homens de Sangue).....	82
Fotografia 27	– Alex (Série Homens de Sangue).....	83
Fotografia 28	– Alex (Série Homens de Sangue) – Obra original com efeito positivo.....	86

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	O CORPO.....	19
2.1	O CORPO NA ARTE.....	20
2.2	O CORPO NA FOTOGRAFIA.....	24
2.3	A FOTOGRAFIA REVELADA E NUA.....	31
3	EROTISMO E EROTISMOS.....	39
3.1	A CONCEPÇÃO DE EROTISMO.....	40
3.2	HOMOEROTISMO – A CONVERGÊNCIA DE OLHARES.....	44
4	O EROTISMO NAS FOTOGRAFIAS DE SINVAL GARCIA E ORLANDO MANESCHY.....	55
4.1	A FOTOGRAFIA EXPANDIDA DE SINVAL GARCIA.....	58
4.2	OS NUS DE SINVAL GARCIA: SÉRIE AUTOMATIC MEN.....	68
4.3	A FOTOGRAFIA-OBJETO DE ORLANDO MANESCHY.....	74
4.4	OS HOMENS DE SANGUE DE ORLANDO MANESCHY.....	81
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
	REFERÊNCIAS.....	90
	APÊNDICE(S).....	95
	ANEXO(S).....	101

1 INTRODUÇÃO

Este estudo é um permanente desafio, ainda introdutório, mas já apto a despertar o interesse de outros pesquisadores sobre o erotismo na fotografia paraense, particularmente do erotismo masculino. A ousadia da afirmação se justifica. Falar, materializar, pesquisar o erotismo sempre será um desafio. Não é de hoje que o tema desperta olhares de artistas, pesquisadores, ou, simplesmente, de homens e mulheres de todas as classes, orientações sexuais e identidades. Afinal, o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem que, quando manifestado, busca objetos que correspondam a essa necessidade, a esse desejo. E o objeto mais contemplado e desejado pelo olhar erótico é o corpo. Afonso Medeiros (2008, p. 31) afirma, “o corpo está na ordem do dia. Na verdade, ele sempre esteve na ordem não só dos dias, mas também dos séculos, e dos milênios - ele é, sem sombra de dúvida, o objeto mais representado na história da imagem”.

A representação do corpo, como já foi dito, atravessa os séculos, e o corpo é um objeto privilegiado de representação, pois revela o humano na cultura no qual está inserido, seus padrões de comportamento, suas idades e identidades, muitas vezes, até suas manifestações ideológicas e políticas. Os adereços das mulheres girafas de Mianmar, as transformações físicas do ídolo pop Michael Jackson ou da artista plástica Cindy Sherman, as tatuagens dos membros da Yakuza, as intervenções cirúrgicas dos transexuais e, ainda, a pintura feita com carvão, urucum ou jenipapo pelos indígenas ou a pele enrugada da velhice são testemunhas disso. Tudo é evidenciado através do corpo. Vestido, adornado, uniformizado, ou nu, não importa. Cada corpo é único. Como bem frisa, Kátia Canton (2009, p. 35), o corpo “é a nossa existência materializada e estetizada”.

Se existem muitos corpos e diversidade de olhares possíveis sobre cada um deles, para o desenvolvimento deste estudo, foi essencial estabelecer uma convicção que o acompanha desde o início: o que nos interessa aqui é o olhar masculino sobre o corpo também masculino. Um olhar erótico, por vezes revelador, por vezes provocador.

A vida humana sempre teve, na sua essência, o suporte imagético. Isso foi indispensável para que o homem pudesse compreender o mundo que o cerca desde a ancestralidade, até o tempo vigente. Ou seja, imagens são mediações entre homem e mundo (FLUSSER, 2011).

As imagens e principalmente as imagens fotográficas são importantes pelo que sugerem e estimulam. Quantos pensamentos são revelados e construídos a

partir de uma imagem? Como dimensionar o poder de uma imagem, e ainda, como é possível sintetizar ou desvendar um pensamento com uma única imagem? O que vai determinar essa compreensão é o repertório de significações e referências de cada observador, além dos significados embutidos pelo próprio autor em sua obra: “necesitamos signos que glorifiquem nuestros días y que dejen costancia de ellos. La fotografía es un signo que cumple esta función, actúa como indicio de que fue” (LEO, 2007, p. 207).

Se a imagem é um dos critérios básicos para que o mundo faça sentido, para a construção de elos, a fotografia, por sua vez, é considerada, por alguns autores, como a reprodução ou o testemunho mais fiel e evidente da realidade, embora, como qualquer imagem, ela possa ser manipulada e servir também de falseamento da realidade, até mesmo a pretensão da vida eterna é supostamente garantida através da fotografia. “Actualmente, la fotografía ha facilitado esta práctica. Confrontada con la débil memoria y la mortalidad, la gente quiere crear una impresión permanente del mundo y dejar um recuerdo. Las fotografías garantizan que este deseo se cumpla” (LEO, 2007, p. 15).

Mas como é possível refletir com o bombardeio diário de novas imagens estimuladas pela mídia? A “overdose” imagética pode deixar a relação entre homem e mundo extremamente frágil. Não existem mais “espaços vazios”. O homem produz fervorosamente novas imagens em um tempo cada vez mais curto. “Não se trata apenas do sentimento da necessidade urgente de se ter mais imagens, mas sim da velocidade com que elas seguem umas às outras, refletindo-se e se atropelando. Hoje o tempo é mais fluido” (SARLO, 2005, p. 95).

Essa profusão de imagens foi intensificada nas décadas de 1980 e 1990, época em que a tecnologia começou a ser popularizada, mas também época em que os fotógrafos começaram a ter um olhar mais multicultural, um prenúncio de uma relação mais próxima das questões políticas e socioeconômicas.

A tecnologia digital acelerou o processo que já estava em curso. Mesmo com limitações, hoje, a criação e disseminação das câmeras digitais permitem que uma pessoa, a qual jamais teve experiências com laboratório, filmes ou negativos, possa fotografar, e o resultado é evidente: o mundo está cada vez mais povoado de imagens. Com esse fluxo constante de imagens, cuja produção e exposição estão ao alcance de qualquer um, o discurso visual autoral ou o reconhecimento de um registro peculiar, torna-se um desafio para todo e qualquer artista.

Aqui se evidencia o objetivo central deste estudo, qual seja identificar as características peculiares do erotismo presente na produção dos fotógrafos Sinval Garcia e Orlando Maneschy, utilizando principalmente os conceitos de erotismo evidenciado na obra de Georges Bataille (1968). Para início de conversa, o erotismo é o desequilíbrio que o homem coloca a si próprio conscientemente, afirma o autor do clássico *O Erotismo* (1968).

Há pelo menos três gerações (anos 1980, 1990 e 2000), a fotografia paraense é reconhecida pela inquietação e criação singular. Muitos fotógrafos tiveram o primeiro contato com a fotografia através das atividades realizadas na Associação FotoAtiva. Os dois artistas escolhidos para este estudo, Sinval Garcia e Orlando Maneschy também fazem parte deste contexto.

Nos anos 1990, a FotoAtiva se consagra como a grande responsável pela formação de novas gerações de fotógrafos e artistas visuais paraenses. Porém, só no ano 2000, a FotoAtiva formaliza a sua natureza jurídica como associação, adquire uma sede própria, um antigo casarão localizado na Praça das Mercês, no bairro do Comércio. Ao longo de vinte e oito anos, mais do que o ensino e a aprendizagem da fotografia, a FotoAtiva, através de oficinas, palestras, fotovarais, etc., estimula um novo pensamento voltado à imagem e a seus significados.

As provocações no pensamento e os estímulos visuais que surgiram na FotoAtiva foram essenciais para a criação de outro grupo importante para as artes visuais paraenses, o Movimento Caixa de Pandora. Formado por Claudia Leão, Flávyta Mutran, Mariano Klautau Filho e Orlando Maneschy, o Movimento Caixa de Pandora apresentou a primeira exposição em 1993 na Galeria Theodoro Braga, no Centur, apostando em suportes não tradicionais para a exibição das obras. Os quatro integrantes do grupo também participaram das atividades da FotoAtiva para, em seguida, iniciarem trajetórias individuais com trabalhos mais experimentais e conceituais. Sinval Garcia também integrou o grupo participando como convidado em alguns trabalhos e exposições.

Refletir sobre significados e analisar criticamente a produção artística fotográfica do estado do Pará contribui para a construção de um panorama da arte contemporânea paraense e nacional. Mapear essa produção é uma tentativa de destacar autores e obras em um mundo cada vez mais submerso na produção e consumo de imagens. É não deixá-la cair no ostracismo, fenômeno que já vitimou grandes artistas brasileiros.

Um desses exemplos é Alair Gomes, fotógrafo fluminense, que só teve a obra reconhecida depois de sua morte. Alair registrou, principalmente entre as décadas de 1970 e 1980 do século XX, corpos de homens nus, seminus e que praticavam exercícios físicos nas praias cariocas, muitas vezes, sem saber que eram alvos das lentes do fotógrafo. O vasto legado artístico deixado é considerado de uma originalidade, coerência e dimensão sem iguais na fotografia brasileira e internacional. Nada mais justo do que levantar o material produzido no Pará, não com a intenção de tirar de Alair o mérito incontestado, mas também provocar reflexão sobre o material produzido aqui, e, principalmente, não deixar que as obras se percam no tempo ou que nunca cheguem à ribalta. Só assim é possível garantir o conhecimento e respeito de um dos maiores conjuntos imagéticos produzidos no país, garantir permanência, vida para a arte e para todos os momentos registrados, já que, como bem salienta Lúcia Santaella e Nöth (2001, p. 134) a fotografia perpetua instantes únicos. “Ao congelar pessoas, coisas, ou situações em instantâneos, a fotografia funciona como um repetido testemunho de que aquele instante já passou, não mais existe, desapareceu para sempre, morreu”.

É importante registrar a dificuldade e escassez de estudos aprofundados que abordem esta temática proposta nas universidades brasileiras, com recorte mais específico sobre o erotismo nas obras fotográficas. Daí a importância de trabalhar este tema para se compreender como a fotografia interpreta o erotismo masculino na contemporaneidade.

Até porque, se já faz tempo que a fotografia deixou de ser ignorada pelos museus e grandes galerias, não se pode dizer o mesmo da fotografia erótica. Mesmo em publicações importantes que contam a trajetória da fotografia no Brasil e no Pará, o espaço para o olhar erótico é mínimo, isso, quando ele existe. É como se essa produção não tivesse representatividade suficiente para merecer tal destaque ou, simplesmente, fosse relegada à menor importância na história da visualidade brasileira, como, aliás de qualquer outra obra não fotográfica sobre o corpo e a sexualidade na história da arte.

Este trabalho estabelece diálogo com os estudos de Eva Lakatos e Marina Marconi (1992) no que se refere às concepções de metodologia científica. Para tal, estabelecemos um método de abordagem hipotético-dedutivo, na medida em que partimos de uma lacuna de estudos referentes ao nosso objeto de estudo em particular para constituir relações com estudos e teorias já consolidados. No que se

refere ao método de procedimentos, valemo-nos de estudo de caso de algumas produções fotográficas dos artistas Sinval Garcia e Orlando Maneschy.

Enquanto técnicas de pesquisa, valemo-nos de observação direta intensiva a partir de entrevista não estruturada, acompanhada de levantamento e análise bibliográfica sobre arte contemporânea, pós modernidade, identidade, fotografia e erotismo, na tentativa de empreender uma compreensão e análise significativas das questões que envolvem o objeto de estudo. Vamos trabalhar os conceitos de Stuart Hall (2006) sobre identidade e pós modernidade. Assim como os estudos de Giorgio Agamben (2010), Charlotte Cotton (2010), Ângela Magalhães e Nadja Peregrino (2004) sobre a relação da fotografia com a arte contemporânea e ainda o aprofundamento teórico de Chistine Greiner (2005), que traz à tona a discussão sobre o corpo. Henri-Pierre Jeudy (2002) contribui com reflexões sobre o corpo como objeto de arte na vida cotidiana e levanta questionamentos se ele é ao mesmo tempo sujeito e objeto das representações.

Além da pesquisa bibliográfica, foi feito contato direto com o acervo visual dos artistas a partir de pesquisa documental, o que também se tornou fundamental para o desenvolvimento da pesquisa. Realizamos, então, uma observação empírica das obras de Sinval Garcia – com atenção redobrada para a série Automatic Men – e Orlando Maneschy, destacando neste o trabalho Homens de Sangue.

Busca-se, portanto, revelar o olhar masculino, o olhar do artista homem sobre o corpo também masculino, aqui estudado com base na análise conceitual e contextualização histórica da Belém dos anos 1990 e 2000 do século XX, com reflexos ainda evidentes na atualidade.

O estudo se organiza em três capítulos. O segundo capítulo diz respeito às relações entre corpo e arte, a constituição desse corpo, relações com a nudez e suas especificidades na representação fotográfica em consonância com discussões acerca do erotismo presente nessas produções. Qual ou quais os lugares de mediação do corpo com a imagem e de que forma acontece o deslocamento para o campo da arte. Os pensamentos de Chistine Greiner (2005), Henri-Pierre Jeudy (2002), Kátia Canton (2009), Afonso Medeiros (2008) e Viviane Matesco (2009) vão fundamentar os estudos.

A investigação teórica que fundamenta o terceiro capítulo tem como ponto de partida o conceito de erotismo em Georges Bataille (1968), quando a pesquisa concentra-se na relação entre arte e erotismo. Para isso, vamos recorrer aos

estudos de Afonso Medeiros (2008), Wilton Garcia (2004), dentre outros, de modo a aprofundar a pesquisa em busca de uma cartografia do erotismo na arte contemporânea a partir dos anos 1960, com recorte particular para as artes visuais, especialmente para a fotografia.

O quarto capítulo parte da pesquisa documental realizada a partir do acervo do fotógrafo Sinval Garcia, focando em análise crítica da série “*Automatic Men*”. Também partindo de pesquisa documental, o quarto capítulo traz à tona uma análise dos trabalhos “*Homens de Sangue*” e “*Amazonian Dream’s*” de Orlando Maneschy, estabelecendo discussões acerca de identidade e homoerotismo na produção dessas imagens, embasado principalmente nos autores Stuart Hall (2006), Boris Kossoy (2001), Susan Sontag (2004) e Charlotte Cotton (2010).

2 O CORPO

2.1 O CORPO NA ARTE

Viviane Matesco (2009) observa que na Idade Média não existia a representação do corpo individual como o entendemos hoje. Foi somente a partir do Renascimento que o homem percebeu a “consciência de seu existir social”, quando surge, então, uma nova visão do mundo e, nesse novo, contexto nasce também uma nova representação do corpo. A Itália, berço do Renascimento, ainda tinha forte tradição da cultura romana, a realidade socioeconômica das cidades italianas incentivava o desenvolvimento cultural e o estudo das artes, e essa nova visão era baseada em princípios como naturalismo, interesse pela antiguidade greco-romana, pelo ser humano e pelo paulatino distanciamento da cultura visual medieval. É neste período também que o homem começa a perceber-se como centro e intérprete do mundo, a se dar importância, a se valorizar. Nas palavras de Matesco (2009, p. 14), “foi a partir do corpo como imagem que a noção de integridade pôde ser pensada”. Portanto, o corpo e sua representação ajudaram a organizar uma outra visão de mundo, de sociedade, de cultura, de individualidade, de subjetividade e de identidade – questões estas que se tornaria, importantes para a modernidade.

O corpo fala, comunica. O modo como o percebemos, interpretamos e estabelecemos relações, são criações humanas que se constroem na cultura. O corpo é capaz de revelar o tempo, o espaço, as diferenças e as singularidades de cada civilização. Mas é claro que, antes desse processo cultural ser iniciado, o corpo já traz consigo uma gama de informações. Francisco Camargo e Tânia Hoff (2002, p. 11) afirmam que o corpo é uma caixa rica de informações biológicas e vazia de informações culturais e que cada sociedade apresenta uma visão sobre o corpo, que representa os valores, mas parece estar sempre em choque com o biológico. Para eles, tal fato mostra a distância entre o corpo biológico e o cultural. Ou seja, o que vai confirmar a existência e a representação de um corpo uno, a fundir o biológico e o cultural é a consciência da própria existência e também o olhar do outro, “é como se o corpo não fosse nada sem o sujeito que o habita” (JEUDY, 2002, p. 20).

Porém, mesmo inserido em culturas e sociedades semelhantes, cada sujeito vai buscar ou sofrer diferenciações que serão exibidas através do corpo: tatuagens, próteses, pinturas, intervenções cirúrgicas, cicatrizes, trajés, vestimentas. O corpo, então, vai refletir sobre todas as experiências acumuladas durante a vida do indivíduo, vai carregar a marca indelével de seus passos e experimentos e, mais

ainda, vai interpretar cada uma das escolhas e tornar-se a representação física e estética de todas elas.

Christine Greiner (2005) afirma que as informações emitidas pelo mundo são capturadas durante o processo perceptivo humano e transformadas em corpo.

O corpo não é um meio onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde essas informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia a qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo (GREINER, 2005, p. 131).

Através dos séculos, o corpo e a representação do mesmo sempre ganharam espaços nas mais variadas formas de conhecimento. A princípio, os estudos sobre o corpo não tinham proeminência – no Renascimento, por exemplo, a dissecação de cadáveres feitas por Leonardo Michelangelo (1475-1564) para estudos anatômicos, era uma atividade praticamente clandestina. Na atualidade, o corpo tornou-se objeto privilegiado de muitos estudos e teorias. Greiner (2005) assevera que existe uma nova forma de pensar o corpo e faz uma breve apresentação da história dos nomes do corpo. 1 (do latim corpus e corporis); 2 (dicionário indo-iraquiando, krp, que significa forma); 3 (Grécia: soma, em referência ao corpo morto, e demais para tratar do corpo vivo). Em todas as nomeações, a autora percebe uma tentativa de estabilizar o termo “corpo” em torno do material. Para Greiner (2005), muitos trabalhos foram desenvolvidos a partir de teorias específicas como a sociologia e a filosofia, mas ela busca tratar de autores que realizaram pesquisas, principalmente, a partir dos anos 1980 e 1990, afirmando que é nesse período que surgem pesquisas que exploram “pontes interdisciplinares” e que, portanto, contribuíram para o surgimento de importantes teorias contemporâneas.

O corpo humano sempre foi matéria-prima para a arte e foi representado de diversas formas. As esculturas da arte paleolítica, os afrescos dos egípcios, os ideais de liberdade, otimismo e glorificação do corpo espelhados na arte grega e até mesmo durante a Idade Média, quando acontece o esvaziamento do sentido do corpo humano na arte Bizantina, a representação do corpo ganhou mais evidência na cultura ocidental e, por conseguinte, tornou-se ainda mais intensa através do cristianismo e da doutrina judaico-cristã. Alguns artistas, como Rafael (1483-1520)

fazem com maestria a “conciliação do paganismo com o cristianismo” na arte (BATTISTONI FILHO, 1989, p. 69). Michelângelo, escultor, pintor, arquiteto e poeta, atende ao pedido do Papa Júlio II e pinta o teto da Capela Sistina, onde muitos dos corpos pintados pelo artista estão nus e fará o mesmo décadas depois no afresco do Juízo Final. “Enquanto o judaísmo proíbe a representação, o catolicismo (numa época de extrema permissividade da Igreja), ao contrário, consente a representação do corpo entrelaçando-o com a tradição iconográfica greco-latina” (MEDEIROS, 2008, p. 48). Fora o incontestável valor das obras criadas – que evidenciavam o corpo – para a história da arte, a Igreja Católica reconhecia o “caráter pedagógico da imagem” (MEDEIROS, 2008, p. 46) e a Igreja soube usá-lo de acordo com seus interesses, entretanto, nascia ali uma relação conflituosa, de admiração e negação do corpo representado principalmente nas pinturas. O fato é que, com mais ou menos divergência ao longo dos séculos, o corpo sempre despertou o interesse da arte.

Já a arte contemporânea profanou a antiga imagem de um corpo idealizado, o “gênero artístico-metafísico” (MATESCO, 2009, p. 8) que era cultuado na antiguidade. Paralelo a isso existe todo o bombardeio de imagens do corpo no pós-guerra¹. O mundo, especialmente a Europa, sofria as consequências políticas e econômicas da II Guerra Mundial e, mesmo com dificuldade, rende-se à moda, ao cinema e à fotografia. A publicidade descobre o poder do corpo nos anúncios. As musas e ídolos do cinema ficam mais expostos, o consumo é estimulado, a exposição do corpo ajuda a vender. Neste período, a arte se tornou mais híbrida e, segundo Afonso Medeiros (2008), a exposição pública do corpo através da arte colaborou para uma idealização do mesmo e também para a sublimação do desejo; corpo e desejo ficam, dessa forma, intocáveis e inatingíveis. O pesquisador atenta para o fato de que, com as técnicas de reprodutibilidade, o processo foi acelerado, intensificado, ou seja, as imagens do corpo ganharam “escala”, não eram mais privilégio de poucos, uma imagem antes restrita aos museus, palácios e/ou igrejas começava a correr o mundo e, mesmo que ainda timidamente, a imagem se libertava para iniciar aí o seu processo de globalização.

¹ Pós-guerra: depois da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) a Europa fica enfraquecida e o mundo fica dividido entre duas novas potências econômicas e militares: os Estados Unidos representando o capitalismo e a União Soviética, o comunismo, episódio da história que ficou conhecido como Guerra Fria.

Henri-Pierre Jeudy (2002) estimula a discussão quando afirma que o que caracteriza um objeto de arte “é o fato de ele ser intocável” (p. 19) e continua o pensamento complementando que, em contraposição a esta característica nós temos o corpo, uma metamorfose ambulante, sempre vulnerável às modificações cronológicas do tempo ou ainda vítima e objeto da vontade de homens e mulheres. Mas seria o próprio corpo uma obra de arte? Para aprofundarmos esta discussão, vamos recorrer a uma definição de Antonio Costella (2002, p. 14) sobre o conceito de obra de arte: “A obra de arte, como entidade física, é inteira e única”. É notório que nem toda obra é considerado um cânone, por isso, faz-se necessário o auxílio de outra definição, desta vez, de Dana Arnold (2008, p. 21): “Assim, o cânone é a obra de arte tida como da mais alta qualidade por indivíduos influentes - em especial os conhecedores de arte.” Será que a definição pensada para a obra de arte se encaixa ao corpo humano? Ora, se pensarmos que cada corpo é único, que mesmo irmãos gêmeos univitelinos – os quais trazem no corpo semelhanças físicas e biológicas capazes de confundir até o parente mais próximo – não possuem a mesma impressão digital e, no decorrer da vida podem modificar completamente o corpo “inicial”, corpo e obra de arte, portanto, são sinônimos. E ainda se uma obra precisa ser referendada por determinado grupo para ser considerada um cânone, será que o corpo, para ser considerado belo, também precisa da aprovação de um grupo? Não restam dúvidas que, neste quesito, corpo e arte padecem das mesmas críticas. Para que um corpo, na pós-modernidade, seja considerado belo, são necessários a idolatria de “especialistas” e os holofotes da mídia e da publicidade.

[...] para o melhor ou para o pior, o corpo pode ser tratado como objeto de arte sem a menor intenção artística. Quando se fala do corpo como objeto de arte, pensa-se comumente em uma representação possível da transcendência; faz-se uma referência implícita à imagem única, soberana, atemporal do corpo em toda sua beleza. É preciso acreditar que a metamorfose do corpo em objeto de arte é um momento singular da experiência estética na vida quotidiana, quando a percepção do corpo é muito próxima à criação artística? Não diremos “seu corpo é um objeto de arte”, nem consideraremos nosso próprio corpo como tal, mas a maneira de nos prepararmos, de nos maquiarmos, de nos vestirmos, de nos olharmos no espelho estudando nossos sorrisos e trejeitos faciais, o surgimento de nossas rugas, o modo de nos vermos vendo os demais são sinais indubitáveis de uma obsessão quotidiana do estetismo. As encenações de cada dia e essa teatralização da vida fazem parte de uma obstinação estética. O “corpo como objeto de arte” é um estereótipo implícito que, caso não seja enunciado, impulsiona e orienta uma quantidade inacreditável de intenções e atos (JEUDY, 2002, p. 17).

Nesse sentido, pode-se afirmar que tanto o corpo quanto a arte são instâncias privilegiadas da experiência estética, para onde convergem a noção e a experimentação da beleza, do feio, do grotesco, do trágico, do cômico e do sublime, segundo muitos estetas de ontem e de hoje.

A década de 1960 é considerada por Stuart Hall (2006) como o grande marco do século XX, uma modernidade tardia que trouxe a explosão dos movimentos negros, estudantis, feministas e a revolução sexual.

Essa nova configuração da sociedade impactou diretamente nas artes, na política, na informática e na cultura. Todas as expressões humanas apresentavam opiniões e atitudes diversas, a mensagem da década passa a ser, opine, atue, participe, a mudança na sociedade mexe com a identidade de cada indivíduo. Portanto, a sociedade pós moderna, globalizada, confronta-nos com uma gama de identidades, todas elas são a matéria-prima de uma identidade sem unidade, que está em processo contínuo, sempre sendo formada, moldada. Sobre todas essas transformações, Hall (2006) diz

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados (HALL, 2006, p. 9).

A descrença nas identidades rígidas e unívocas, calcadas em dualismo e oposições, prepara o terreno para a fragmentação típica da pós-modernidade. Nesse contexto, as transformações sociais e artísticas abrem caminho para uma exibição frenética do corpo na cultura visual, a intenção era “extirpar dele todas as possibilidades de linguagens” (JEUDY, 2002, p. 115). E assim foi feito nos últimos cinquenta anos através de happenings, body art, performances e outras formas de abordagem do corpo nas artes visuais recolocaram o corpo e a sensualidade no centro das atenções, seja como tema, seja como suporte.

2.2 O CORPO NA FOTOGRAFIA

As imagens fazem parte do processo de comunicação desde a história pré-escrita e sempre foram um meio para ler e interpretar o mundo, a cultura e a

natureza. Quando o inglês Willian Fox Talbot (1800-1877), em 1839, criou o primeiro processo fotográfico moderno, que consistia em obter um negativo e, a partir dele, muitas cópias em positivo, método conhecido como Calotipia, a produção de imagens foi intensificada. Giulio Argan (1995), sobre fotografia, afirma que,

Com a produção industrial dos aparelhos, a fotografia está doravante ao alcance de todos; as suas imagens instantâneas pertencem à experiência visual da colectividade: é um fato que os artistas devem ter em conta, se quiserem manter o contacto com a sensibilidade do público: desde cedo, a fotografia estroboscópica e, depois, o cinema permitem a reprodução do movimento através de uma sucessão de imagens [...] (p. 57).

A fotografia proporcionou, pela primeira vez, para milhares de pessoas, o contato com o próprio corpo para além do espelho, da pintura e da escultura idealizadas. Já que, a partir da Idade Média, os retratos pintados eram um luxo só permitido para a aristocracia e às classes da alta burguesia, os retratos fotográficos eram a perfeita representação da aspiração de ascensão social e um sopro de democracia na representação imagética. O status do corpo humano foi alterado na medida em que as fotografias se tornaram mais acessíveis. Mesmo assim, os primeiros retratos eram realizados por fotógrafos reconhecidos dentro de seus estúdios e eram relativamente caros. Antes disso, a maioria das pessoas não podia guardar qualquer registro de seu próprio corpo. As câmeras multiplicaram a sensação e a possibilidade de registrar momentos que antes eram privilégios dos nobres, dos clérigos e dos burgueses. Com o surgimento da fotografia, os valores das imagens da pintura foram alterados, e as imagens feitas pela nova técnica artística industrial se incidem sobre essas mudança de valores. Segundo Argan (1992), o impacto influenciou o “direcionamento da pintura e o desenvolvimento das correntes artísticas” (p. 78). A invenção, com rápido progresso técnico, contribuiu para que muitos serviços, como ilustrações, imagens da natureza, das cidades, dentre outros, tivessem um caráter mais documental fazendo surgir uma nova classe de profissionais: os fotógrafos.

Para John Pultz (2003), a fotografia sempre teve usos diversos e distintos. No século XIX, os europeus colecionavam fotografias dos nativos de terras distantes que haviam sido colonizadas pelos europeus. O fardo material também foi usado por antropólogos, a criminologia avançou quando incluiu retratos de criminosos nas fichas de cada um, com isso, facilitando a identificação; a fisiologia avançou no

estudo do movimento do corpo a partir de retratos que registravam a sequência de uma ação. A fotografia de mortos também era muito comum, principalmente de crianças, que, em vida, nunca haviam sido fotografadas e que, depois de mortas, recebiam uma espécie de homenagem das famílias.

A fotografia foi inventada quando a pintura já tinha alto nível de representação da realidade. Foi primeiramente com o Realismo e posteriormente com o Movimento Impressionista que referências do passado, do Classicismo e do Romantismo, foram decididamente rompidas, para surgir uma nova “visão plástica do mundo” (BATTISTONI FILHO, 1989, p. 98). Mas o Impressionismo não foi inicialmente bem recebido nem pelo público e muito menos pela crítica. Os artistas eram acusados de abandonar as regras tradicionais da pintura e os princípios da arte. A consagração institucional só veio em 1927 com a criação do Museu dos Impressionistas. Depois de consagrada pelos artistas sucessores, finalmente os outrora renegados pintores Monet (1840-1926), Renoir (1841-1919), Coubert (1819-1877), Cézanne (1839-1906) e vários outros tiveram reconhecimento. O Impressionismo teve como um dos grandes incentivadores o fotógrafo Félix Nadar (1820-1910), e foi em seu estúdio que aconteceu a primeira exposição impressionista em 1874. Neste período, fotografia e Impressionismo vão conviver juntos e com a mesma intensidade, como explica Argan (1992),

[...] a fotografia permite ver um grande número de coisas que escapam não só à percepção, mas também à atenção visual. O Impressionismo, estreitamente ligado à divulgação social da fotografia, tende a competir com ela, seja na compreensão da tomada, seja na instantaneidade, seja com a vantagem da cor (ARGAN, 1992, p. 79-80).

Desde então, a vida passa a ser construída com o auxílio do suporte imagético da fotografia e abre-se espaço também para novas possibilidades estéticas. A fotografia passa a ter valor histórico, documental e científico, mesmo quando não é possível reconhecer qualidade artística na foto. Com o passar do tempo, o ato de fotografar foi ganhando outros contornos e potencializando experiências do passado. Para Susan Sontag (2004, p. 21), “Uma foto não é apenas o resultado de um encontro entre um evento e um fotógrafo; tirar foto é um evento em si mesmo, e dotado dos direitos mais categóricos de interferir, invadir ou ignorar, não importa o que estiver acontecendo”. Nos anos 60 e 70 do século passado, a fotografia ganha novos ares na difusão da arte. O ano de 1968 é considerado por

muitos autores como um marco histórico do século XX; suas transformações vão ecoar em todo mundo; surgem a Minimal Art e a Arte Conceitual, Jean Baudrillard (1990) fala sobre esse cenário,

Tudo tomou sentido político, principalmente depois de 1968: a vida cotidiana e também a loucura, a linguagem, a mídia, assim como o desejo, tornam-se políticos à medida que entram na esfera da liberação e dos processos coletivos de massa. ao mesmo tempo, tudo tornou-se sexual, tudo é objeto de desejo: o poder, o saber, tudo se interpreta em termos de fantasma e de recalque, o estereótipo sexual está em tudo. Ao mesmo tempo, tudo se estetiza: a política se estetiza no espetáculo, o sexo na publicidade e na pornografia, o conjunto de atividades naquilo que se convencionou chamar cultura, espécie de semiologização midiática e publicitária que invade tudo - o grau Xerox da cultura (p. 15).

A fotografia documentava as mudanças históricas, culturais e artísticas da época. A Guerra do Vietnã (1959 - 1975) horrorizava o mundo com fotos de jovens soldados americanos mortos e com a imagem de uma garota vietnamita nua, gritando e correndo para escapar da destruição da guerra. Registro que, para muitos, até hoje simboliza a intolerância humana nos efervescente anos 1960. A cultura de massa e de consumo se estabelece com reflexos permanentes nas décadas seguintes. A fotografia tornou-se testemunha dos fatos históricos e também, nas palavras de Sontag (2004),

um passatempo tão difundido quanto o sexo e a dança - o que significa que, como toda forma de arte de massa, a fotografia não é praticada pela maioria das pessoas como arte. É sobretudo um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder (p. 18).

Nos décadas de 1970, 1980 e 1990, a relação dos fotógrafos com o mundo se modificou, estabelecendo-se um olhar mais multicultural, apoiado em um discurso também mais político e ligado a questões socioeconômicas. É época em que uma verdadeira overdose de imagens é “injetada” todos os dias na retina dos observadores, provocando uma overdose visual que, paradoxalmente, anula a potencialidade crítica e conceitual da imagem.

Como os barrocos, somos criatura ávidas de imagens, embora secretamente sejam, os iconoclastas. Não desses que destroem imagens, mas desses que fabricam uma profusão de imagens em que não há nada para ser visto. A maioria das imagens contemporâneas, vídeo, pintura, artes plásticas, audiovisual, imagem de síntese, são literalmente imagens em que não há nada para ser visto, imagens sem vestígios, sem sombra, sem consequências (BAUDRILLARD, 1990, p. 24).

Neste período, vários temas considerados tabus foram quebrados, capturados pelos artistas e exibidos através das fotografias: erotismo, homoerotismo, homossexualidade, prostituição, drogas, momentos de intimidade revelados através das lentes das câmeras. Alguns nomes tiveram repercussão internacional. O fotógrafo Robert Mapplethorpe (1946-1989) famoso por suas fotos de moda, estudou arte no Instituto Pratt, em Nova York, e logo no início da vida profissional, criou fotomontagens com imagens de revistas pornográficas gays. Mapplethorpe usou a fotografia para eternizar imagens homoeróticas. Sua argúcia/acuidade profissional era visível nas imagens produzidas, como os cuidados extremos com a luz, enquadramentos, poses, conceitualizando cada fotografia. Tudo isso para que o corpo nu, definido e bem torneado fosse artisticamente celebrado. Mapplethorpe mostrou a representação de corpos masculinos no período crítico da disseminação do vírus HIV nos Estados Unidos e ainda cruzou as fronteiras do erotismo, exibindo homens de diferentes etnias, assumindo uma postura declaradamente homossexual. A exibição de algumas de suas obras, numa retrospectiva póstuma, causou acaloradas discussões sobre as fronteiras entre erotismo e pornografia.

Outra artista, que também bebeu na fonte de imagens com referências fortes de orientação e identidade sexual, gênero e corpo, foi a norte-americana Nan Goldin (1953-). A fotógrafa capturou as primeiras imagens ainda no fim da adolescência, e suas fotos traziam momentos de intimidade de duas drags queens que moravam na mesma casa da artista. Entre 1978 e 1979, Nan Goldin leva seu trabalho para exposições públicas nas casas noturnas de Nova York, a intimidade de seu cotidiano sendo revelada para todos. As imagens, quase sempre acompanhadas por uma trilha sonora escolhida pela própria fotógrafa, exibiam, sem qualquer pudor, cenas de uma vida boêmia, com referências claras às drogas, álcool, aids, noitadas e sexo. Os personagens fotografados faziam parte de seu círculo de amigos; definitivamente, ela não estava ali como espectadora, a intimidade registrada também era compartilhada e, em algumas vezes, a própria artista aparecia nas fotos. Goldin escancarava ao mundo personagens que não faziam parte de uma cultura visual já estabelecida. Para Charlotte Cotton (2010),

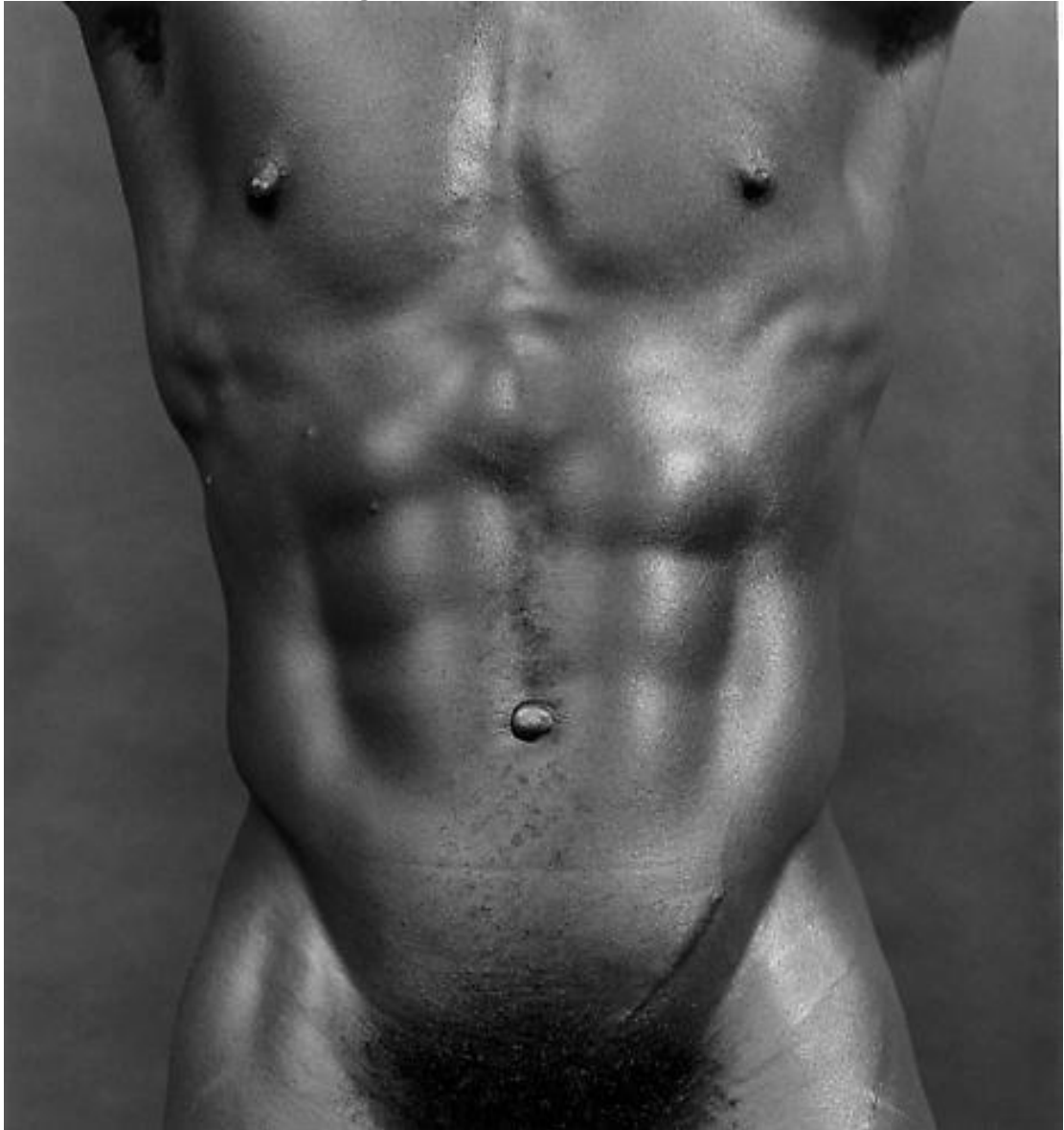
[...] sua investigação, iniciada há 33 anos e ainda ativa, dos momentos de sua "família", de amigos e amantes não só faz a crônica das narrativas de seu círculo pessoal como também estabelece de diversas maneiras o padrão por meio do qual a fotografia íntima e seus criadores são julgados (p. 138).

Fotografia 1 – Misty and Jimmy Paulette in a taxi, NYC.



Fonte: Nan Goldin, 1991.

Nos últimos anos, Goldin tem incorporado novos elementos ao seu universo fotográfico. Os personagens agora são crianças, filhos de amigos, casais heterossexuais e/ou homossexuais comprometidos e até mesmo paisagens urbanas. As imagens, antes sombrias e escuras, ganharam um recurso extra: a presença da luz solar. Cotton (2010, p. 141) assinala que a entrada da fotógrafa no circuito das artes foi “quase sem querer”, pois a fotografia íntima de Goldin não tinha a pretensão de glamourizar ou enfeitar os momentos ali retratados, tornando-se uma produção artística que representa bem as inquietações e a época que vivemos. e que, em certa medida, denuncia a exposição da intimidade tão presentes nas redes sociais e nos reality shows. Segundo Argan (1995, p. 55), “A arte contemporânea não é tal apenas porque ‘é’ a arte do nosso tempo, mas porque ‘quer’ ser do próprio tempo: contemporânea e participante, em sentido positivo ou negativo, da situação não só política como cultural”.

Fotografia 2 – Charles Bowman/Torso

Fonte: MAPPLETHORPE, 1980.

A fotografia é um forte elemento constitutivo da arte contemporânea. Mais do que nunca, as imagens são criadas através de “estratégias, performances e eventos especialmente para a câmera” (COTTON, 2010, p. 7). O ato artístico, propriamente dito, acontece muito antes do clic; a criação surge no momento em que o fotógrafo direciona uma imagem específica para a câmera. Não se trata de exterminar a observação, característica inerente ao ato de fotografar, mas sim, potencializar a criação prévia. Muitas obras nascem de uma performance previamente estabelecida, na qual o observador não testemunha a atuação do performer, e sim, o registro fotografado dela. Como explica Cotton (2010),

A arte conceitual usou a fotografia como meio de transmitir ideias ou atos artísticos efêmeros, fazendo as vezes do objeto de arte na galeria ou nas páginas de livros e revistas de arte. Essa versatilidade do status da fotografia, como documento e evidência da arte, tem uma vitalidade intelectual e uma ambiguidade bem usadas pela fotografia artística contemporânea (p. 22).

A fotografia contemporânea paraense também foi influenciada por essa nova possibilidade de pensar e fazer arte. Não só pelo uso da performance como mais um elemento na construção artística – os trabalhos de Sinval Garcia e Orlando Maneschy evidenciam essa característica – mas também como uma legítima representante do processo de codificação e significação cultural. Segundo Cotton (2010, p. 192), um verdadeiro convite para que a consciência seja disparada através do que vemos, como vemos e, principalmente, de “como essas imagens disparam e moldam as nossas emoções e o nosso entendimento do mundo”. Agora os artistas são protagonistas, descartam o papel de meros observadores para atuarem de fato e se envolverem nos temas que estão propondo.

2.3 A FOTOGRAFIA REVELADA E NUA

Segundo Matesco (2009, p. 12), o nu foi um gênero artístico criado na Grécia, um “divino nu” que se perpetua ao longo dos séculos e em outras sociedades. É importante ressaltar que, segundo a autora, o corpo belo e nu não é objeto natural, mas sim uma conquista e construção civilizatória; o denominado nu artístico se funda sob esse princípio do belo e do nu divino que se entrelaçam a valores morais, os quais ditam modelos aceitáveis de virtudes sociais. Pensamento que também é explorado por Daniela Calanca (2008),

Enquanto a cultura clerical na Idade Média teme a beleza feminina como “lugar” de pecado, o neoplatonismo renascentista, como já se disse, atribui um novo valor à beleza. Concebida como sinal, ela manifesta exteriormente uma “bondade” interior e invisível. A exterioridade do corpo torna-se espelho da interioridade da pessoa. Nesse sentido, a beleza não é mais considerada como um elemento perigoso, e torna-se um atributo indispensável da posição social e do rigor moral. Daí vem a obrigação de ser belo, já que a feiúra se torna sinal de inferioridade e de depravação moral (p. 88).

No Renascimento, houve uma redescoberta do nu antigo, ou seja, uma nova perspectiva do corpo humano, com a nudez novamente liberada, mas isso não quer dizer que não houve reação negativa e excesso de pudor da população. Muitas

obras que abusaram da nudez foram mal interpretadas. Surge, então, uma onda de censura que coincide com a ruptura entre as Igrejas Católica e Protestante. Em 1542, é restabelecida a Inquisição e, em 1545, o Concílio de Trento reúne para a primeira sessão, e o Papa Paulo III aprova a ordem dos Jesuítas, religiosos que fizeram votos de total obediência às ordens da Igreja Católica. Os instrumentos da Contra Reforma se voltam rapidamente contra os artistas; até Michelângelo é acusado de ser um pornográfico, em panfleto distribuído nas ruas de Florença. A consequência disso é que o século XVI fica dividido entre uma corrente artística e aristocrática que redescobriu a nudez e a beleza antiga, e outra corrente mais popular, impregnada do pudor defendido pelo catolicismo. As duas, que surgiram na Itália, rapidamente se disseminaram por toda a Europa católica. No século XVIII, a folha de parreira foi usada indiscriminadamente para cobrir o “sexo”, o “desejo”, as “vergonhas” de diversas esculturas e pinturas. “Uma referência à natureza, ao vestuário espontâneo do selvagem que andava nu” (BOLOGNE, 1990, p. 244), mas também uma referência ao pecado original e à expulsão do homem do “paraíso” judaico cristão. A representação do corpo nu já não era bem-vinda.

Para Georges Vigarello (2006), o nascimento da fotografia marca o fim do mimetismo na arte, a fidelidade do real deixa de ser “critério de beleza” com o surgimento e aperfeiçoamento das câmeras fotográficas. A partir das vanguardas artísticas do início do século XX, essa noção de corpo representado acaba por perder seu objetivo sacro para se recompor e se assumir enquanto objeto de desejo. O corpo nu representado vem à tona sem medos e censura. A fotografia participa ativamente deste processo, e alguns artistas ficaram célebres exaltando a representação do corpo nu.

Em 1998, David Leddick lança a importante publicação “*The Male Nude*”, na perspectiva de resgatar a história da produção fotográfica que objetivava a representação do nu masculino, conferindo, assim, um erotismo a essas imagens. Leddick (1998) percorre os séculos para mostrar como estas imagens interferiram socialmente no próprio modo de ver esse corpo, aferindo-lhe uma perspectiva carnal e de desejo, e discutindo os tênues limites entre erotismo e pornografia no trabalho dos fotógrafos selecionados para comporem a publicação.

Segundo o autor, as características mais marcantes do século XIX surgem aproximadamente entre os anos 1830 e 1840. Nesse período, a potencialização do processo de industrialização faz surgir uma nova aristocracia que ganha notoriedade

e passa a formar uma nova classe dominante. Nesses mesmos anos, o retrato ganha força no âmbito social a partir da “descoberta” desse pelos pintores da época, os quais passaram a substituir os modelos vivos por fotografias desses modelos para o estudo de suas pinturas. Para o autor, esse é, portanto, a verdadeira origem do nu masculino, homens posando de maneiras não usuais e que pudessem servir aos trabalhos de pintores.

A partir desse momento, os nus se potencializam com a mesma carga de dramaticidade e heroísmo vistas nas pinturas, e a maioria dos compradores da época não eram consumidores de arte: essas imagens eram compradas como objeto de diversão e quase sempre para fins eróticos, nesse sentido, foram as precursoras das revistas de “conteúdo adulto”.

Apesar do surgimento desses retratistas do nu masculino, é o nu feminino que ainda domina a maioria do século XIX, em consonância com a longa trajetória do nu na história da arte. O consumo dessa beleza feminina foi encorajada, enquanto comércio, por importantes personalidades como Napoleão III. O nu masculino é, portanto, ainda muito restrito nessa época e não visto com bons olhos. Grande parte dessa rejeição parte de uma nova concepção capitalista em que dinheiro significa poder, e este deveria ser mostrado. Leddick (1998) aponta que à época, um homem nu, rico e aristocrata como consumidor ou modelo, poderia se tornar desprovido do poder que objetivava declarar socialmente.

Thomas Eakins (1844-1916) é um dos exemplos de artistas que se apropriaram da fotografia para estudos pictóricos. Pintor, escultor, fotógrafo e professor, Eakins sempre manteve uma característica realista na produção de seus trabalhos em arte ao retratar cenas cotidianas e geralmente domésticas, de família e de amigos. Também utilizou de seus conhecimentos científicos para o estudo da anatomia e do movimento humano ao retratar principalmente cenas com esportistas da época. O principal objeto de representação do artista foi, sem sombra de dúvida, a figura humana sem idealizações. Ao ingressar em 1876 no curso de Artes da Academia da Pensilvânia como professor de pintura, Eakins revolucionou o ensino de arte ao propor metodologias inovadoras que incentivavam uma inventividade maior nos estudantes, indo de encontro à perspectiva de seguimento à risca das características das escolas academicistas.

Nesse processo de ensino, o artista também estimulava seus alunos a se utilizarem da fotografia para fins de estudos para suas pinturas e é considerado o

principal responsável pela inserção da fotografia nos ateliês de pintura das instituições de ensino nos Estados Unidos. Thomas Eakins potencializou esse processo ao entrar em contato com o trabalho de Eadward Muybridge (1830-1904), que, em 1872, iniciou seus estudos científicos que levaram à aparição e registro das primeiras imagens fotográficas de nu masculino sem fins artísticos, nas quais desenvolveu um processo o qual Leddick (1998) denominou “*stop-action form*” para o estudo detalhado do movimento humano.

A naturalidade com que Eakins tratava o tema do nu, tanto em seus trabalhos como em sala de aula, levou-o ao envolvimento em inúmeros escândalos envolvendo seus alunos, incluindo insinuações de possíveis relações sexuais mantidas pelo professor com suas alunas e as desconfianças acerca de sua sexualidade e o seu “estranho” relacionamento com os rapazes que eram objeto de seus trabalhos. A partir de 1890, o artista realizou uma série de pinturas retratando cenas de diversos esportes da época a partir de imagens fotográficas. Eakins convidava seus próprios alunos a se despirem e servirem de modelos para seus trabalhos, inserindo um interessante dado a essa pintura realista: a representação não idealizada desse nu inserida em um contexto de paisagem natural, um tema ainda muito incomum na época, que também causou grande furor social, aumentando as desconfianças com relação à sexualidade do artista ao imprimir uma certa sensualidade homoerótica em sua obra.

Figura 1 – Lutadores.



Fonte: EAKINS, 1899.

Figura 2 – Estudo para Lutadores.



Fonte: EAKINS, 1899.

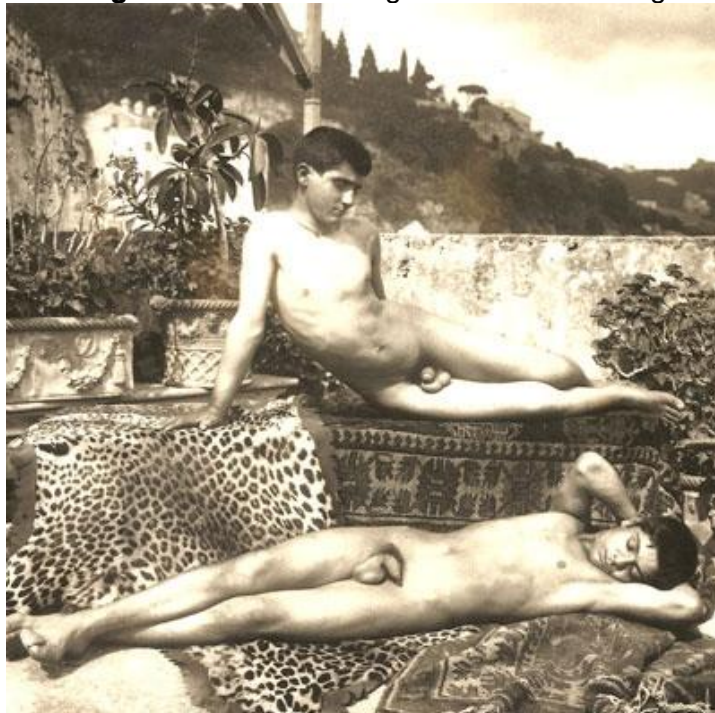
Ainda no século XIX, o aristocrata Barão de Von Gloeden (1856-1931) inicia um trabalho de fotografia com jovens locais simulando cenas da Grécia antiga. Os modelos escolhidos pelo Barão geralmente utilizavam apenas tiaras e sandálias. É provavelmente, a primeira vez em que fotografias de nu masculino não servem a funções científicas ou como estudos para a pintura, mas com fins artísticos em si mesma.

Natural de Mecklenbug na Alemanha, o Barão se mudou para a pequena cidade de Taronina na Sicília, próximo dos 20 anos com a esperança de se curar de uma tuberculose que lhe afetava. No local, encantou-se com a esplendorosa paisagem natural e com a beleza dos jovens que ali habitavam. Aproximadamente em 1895, o Barão de Vom Gloeden se viu obrigado a começar a trabalhar com seu primo Wilhelm Von Pliischow (1856-1931) como fotógrafo comercial após a perda da fortuna de sua família. A partir desse trabalho, pode juntar seu interesse pela fotografia e por jovens homens, podendo tirar algum proveito financeiro disso a partir da venda de cartões postais que objetivavam uma recriação da ideia de vida na Grécia antiga a partir da representação de homens nus em ambientes contextuais.

Os trabalhos de Von Gloeden e de seu primo traziam uma alta carga de erotismo e certo apelo homossexual, também pioneiro na representação do nu masculino em ambientes externos com ar bucólico e de relações aparentemente lentas. Ao ganharem o mercado de arte, já no século XX, as obras do Barão ganharam o status de arte e tornaram-se uma das mais importantes referências na fotografia erótica masculina, mais especificamente no que se refere ao nu. É

importante ressaltar que, durante o século XIX, a maioria dos entusiastas e compradores dos trabalhos do artista era de um público majoritariamente homossexual, já que era difícil priorizar a criação de um mercado consumidor feminino em função das diversas restrições às quais essas mulheres eram submetidas. Nas palavras de David Leddick (1998), era um trabalho produzido para homens que gostavam de homens.

Fotografia 3 – Zu anstößig für eine Ausstellung?



Fonte: VON GLOEDEN, [18__?]; SMALLS, 2008.

Porém, a representação da nudez, nesse período, e trabalhos é quase uma exclusividade da juventude. Raramente encontramos registros de corpos enrugados desnudos ou a exploração da sexualidade na velhice – nesse sentido, o nu fotográfico em nada difere da tradição do nu na pintura e na escultura. “[...] o corpo erótico/obsceno da velhice é insistentemente negligenciado não só pela história da arte, mas também pela cultura visual como um todo” (MEDEIROS, 2008, p. 66).

Porém, algumas raras ocorrências na fotografia contemporânea tentaram rever este abandono. Um exemplo é o londrino John Coplans (1920-2003). Professor, curador, fundador da revista Artforum e diretor de museus nos Estados Unidos, Coplans conseguiu romper o tabu do corpo nu e marcado pelo tempo quando começou a fotografar seu próprio corpo aos sessenta e quatro anos de idade. As imagens em preto e branco nunca mostram o rosto do fotógrafo, são

detalhes, marcas que a velhice conseguiu imprimir, na contra mão da representação idealizada do corpo jovem na cultura visual estabelecida.

Fotografia 4 – Self-Portrait, Three Times.



Fonte: COPLANS, 1987.

Outro fotógrafo que conseguiu relacionar fotografia, nudez e velhice foi o japonês Manabu Yamanaka que produziu a série Gyahtei, retratos em tamanho real de corpos nus de mulheres com aproximadamente 90 anos. Cada imagem do fotógrafo contradiz a nudez atraente e sedutora da juventude, ao mesmo tempo em que esse corpo envelhecido ganha novos contornos, novas formas, uma nova estética.

Fotografia 5 – Gyahtei: #17



Fonte: Yamanaka, [20__?].

3 EROTISMO E EROTISMOS

3.1 A CONCEPÇÃO DE EROTISMO

Para Georges Bataille (1968), existem três formas de erotismo: dos corpos, dos corações e do sagrado. E, em todas elas, é óbvia a necessidade da “substituição do isolamento do ser, da sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (BATAILLE, 1968, p. 17). Ou seja, através de qualquer uma das formas propostas pelo autor, o erotismo sempre faz parte da dimensão humana, uma verdadeira exuberância da vida e, a partir dele, existe um desejo ainda maior, o de continuidade – já que estamos aptos a reproduzir –, que contradiz a descontinuidade da individualidade humana. Portanto, só o erótico pode garantir a continuidade e a infinitude. Bataille explica, ainda, que a atividade erótica está sempre próxima do prazer e da morte, os três caminham lado a lado.

A sensação de infinitude à qual se refere Bataille não está, necessariamente, relacionada ao ato sexual em si – e muito menos à preocupação de procriar – mas ao desejo do ato, à vontade de tocar, ao prazer de olhar, ao momento compartilhado, à excitação que aflora. Tudo isso traz à tona esta sensação. O pensador cita o exemplo dos apaixonados que, na impossibilidade de terem ao seu lado o ser amado, pensam em matá-lo, ou, em muitos casos, preferem morrer a vê-lo com outro e, assim, em uma decisão radical, garantir a continuidade, o elo, a ligação entre dois seres descontínuos.

Mas, contraditoriamente, o prazer que vem com a sensação de infinitude, mencionada por Bataille, leva-nos à solidão. O erotismo está interdito ao público, é um segredo individual – às vezes, compartilhado com o outro – e que, mesmo nos dias de hoje, continua sendo um tabu e, assim como a experiência da santidade, a experiência erótica é extrema. Porém, quando uma fala, a outra cala. Bataille (1968) afirma que a experiência erótica leva-nos ao silêncio.

Ainda seguindo o pensamento de Bataille, o erotismo não pode ser encarado independentemente da história do trabalho e das religiões, até porque o trabalho limitou a liberdade sexual, pois a atividade sexual é considerada uma violência e, no momento do trabalho, ficar à mercê dela deve ser proibido. Por conseguinte, a igreja opôs-se ao erotismo fundamentada na teoria de que não deveria acontecer atividade sexual fora do casamento e, mesmo neste, apenas com fins procriativos.

Georges Bataille (1968) argumenta que, desde a origem, a liberdade sexual foi limitada, o homem sempre foi submetido a regras e a restrições e, a esse

fenômeno ele chama de “proibições”. A proibição vai variar dependendo do povo, do tempo e lugar, “nem todos os povos sentem a mesma necessidade de ocultar os órgãos da sexualidade, mas, geralmente, todos escondem da vista o órgão masculino em ereção” (BATAILLE, 1968, p. 45). O Erotismo é uma infração à regra das proibições; os pudores estabelecidos e socialmente constituídos não conseguiram neutralizar o erotismo. Segundo Bataille (1968), o pudor dos povos “primitivos” ou arcaicos não era mais tênue do que o nosso, só era diferente. Durante a Idade Média, antes do estabelecimento da hegemonia do cristianismo, aconteciam orgias religiosas – os sabbats – manifestações consideradas completamente lícitas e que até eram veículos de intensa devoção. O caráter sagrado do erotismo também está presente nas artes sacras orientais, particularmente nas de influência hindu.

Mais um exemplo de como o erotismo está espreado em todas as épocas e culturas vem de outro país oriental. No Japão feudal, os membros da classe dos guerreiros – homens e mulheres – só apareciam vestidos dos pés à cabeça, influência da China onde “uma vestimenta incompleta é um sinal de barbárie” (GIARD, 2006, p. 49). Já entre os camponeses era comum trabalhar com metade do corpo nu, pois o verão quente e úmido do país não favorecia o uso de tanta roupa ao ar livre. “Os homens, às vezes, usam apenas um tapa-sexo, o fundoshi, e as mulheres apenas um simples saio, sem nada por baixo. Não há nenhuma conotação erótica nessa semi-nudez generalizada” (GIARD, 2006, p. 49). Para os japoneses, durante séculos, uma roupa ou um quimono bonito era muito mais interessante do que a nudez. No Japão antigo, o poder de uma veste agradável ao toque podia ser considerada como uma das sensações mais excitantes do mundo. “O têxtil tem, no imaginário erótico japonês, a mesma função que a pele nua no nosso” (GIARD, 2006, p. 49).

Há séculos existe, no Japão, o culto pagão do Shinto, que associa a ereção à força solar. O culto fala sobre os poderes e as forças contrárias da vida e da morte e faz parte de uma religião de origens anímicas e obscuras, impregnada de xamanismo e preceitos do taoísmo. Antigamente, as festas shintos terminavam frequentemente em orgias. Àgnes Giard (2006) acrescenta ainda que a partir de 1868, o governo do shogun tentou impor regras de “decência” ao povo. A tolerância desaparece quando o Japão decide acolher os ocidentais em seu território e abrir as portas para o comércio estrangeiro, dando fim a duzentos e cinquenta anos de

fechamento ao mundo. O imperador Mutsuhito, – que recebeu após sua morte o nome de Meiji (em sentido literal: governo esclarecido) – muda-se para Edo, rebatizada como Tóquio, e o cenário da cidade é transformado por completo: arquitetura Luís XIII nos prédios, homens circulando de terno e sobrecasaca, damas de chapéu à belle époque. Os samurais não têm mais o direito de carregar o sabre nem o coque. O Japão, que entra na era moderna, freia os cultos considerados impróprios, proíbe os banhos mistos, e passa a considerar a nudez em público ilegal. Muitas leis foram criadas com um só objetivo: provar que o país não era selvagem.

Anthony Giddens (1993) lembra que muitas culturas e civilizações tradicionais fomentaram as artes da sensibilidade erótica; porém, apenas a sociedade ocidental moderna desenvolveu uma ciência da sexualidade. Giddens (1993) cita Michel Foucault (1926-1984), o filósofo francês que acreditava que esta ciência surgiu da associação do princípio da confissão com o acúmulo de conhecimento sobre sexo. Para o autor, com a emergência da modernidade, a emoção se relaciona com a sexualidade para se transformar em um meio de comunicação, compromisso e cooperação com o outro. “O erotismo é o cultivo do sentimento, expresso pela sensação corporal, em um contexto comunicativo; uma arte de dar e receber prazer.” (GIDDENS, 1993, p. 220).

Francisco Camargo e Tânia Hoff (2002) refletem sobre o erótico como discurso e linguagem. Antes, porém, fazem um apanhado das características do erótico. Para iniciar os estudos, os autores citam Platão, o filósofo que considerava que o amor é o delírio que guia as ações humanas e classificava o delírio em quatro tipos: o profético, o purificador, o poético e o delírio erótico ou amor filosófico, sob o poder de Eros. A mitologia grega explica que Eros é filho de Póros (Expediente) e Pénia (Pobreza), o que implica na situação de estar em uma zona intermediária entre a carência e a plenitude. “Amar o erótico é planejar o tempo todo para resolver uma carência.” (CAMARGO; HOFF, 2002, p. 34).

A partir disso, os autores propõem que “o erótico atualiza a vida para adiar a morte” (CAMARGO; HOFF, 2002, p. 34). Tal fato se manifesta na possibilidade de criação de uma nova vida a partir do erótico (procriação). Dessa forma, ao longo do tempo, noções como a de pulsão da vida (desejo) lhe foram associadas. “Assim entendido, o erótico não se restringe ao sexo – função genital -, pois refere-se à

sexualidade, ou seja, a todo tipo de excitação e de atividades que mantêm e alimentam nossa vontade de viver” (CAMARGO; HOFF, 2002, p. 34-35).

O domínio do erótico se estende, portanto, além do corpo (onde se manifesta o sexual) até a consciência (instância de representação e de realização sónica). Além disso, também dá espaço para a expressão do amor à sabedoria composta de uma interrelação de dois aspectos: o filosofar e o gozar (CAMARGO; HOFF, 2002). O erotismo seria a visão de cada um a respeito do outro. A escolha das pessoas com quem nos relacionamos é ação de continuidade, com a possibilidade de ser contínuo no outro.

Compreendendo a linguagem como um sistema de signos que se combinam a partir de regras, Camargo e Hoff (2002) propõem a existência de uma linguagem erótica. É por combinar elementos sónicos e por articular esses elementos para pensar e significar o corpo, e também devido à circunscrição do erotismo no meio social e a sua codificação por meio de regras, que os autores tratam da existência dessa linguagem. Tal linguagem representa a ambiguidade original de Eros, remetendo tanto para experiências carnis como para a representação do sublime. O erótico é considerado um discurso, a expressão que insere o corpo na cultura com a finalidade de comunicar ao outro o desejo de continuidade. Por ter como objetivo a comunicação, o erótico pressupõe o diálogo, a interação sujeito-sujeito. Para os autores, quando essa relação é encarada de outra forma, seja sujeito-objeto ou objeto-objeto, trata-se de pornografia. Questionando as fronteiras fluidas entre erotismo e pornografia, Medeiros assinala que

A pornografia é comumente caracterizada como representação explícita da sexualidade, exposição nua e crua, carnalidade sem amor, física, vulgar grotesca. O erotismo, por contraste, é abordado como representação sugerida da sexualidade, amor sem carnalidade, metáfora, metafísica, transcendental, sublime (MEDEIROS, 2010, p. 467).

Para Bataille (1968), existem sinais anunciadores do erótico que vão ficar evidentes nos limites humanos e serão percebidos por quase todos os sentidos: olfato, visão, audição e paladar. Esses sinais caracterizam um objeto erótico. “Uma mulher bonita nua é, muitas vezes, a imagem do erotismo. O objeto do desejo é diferente do erotismo, não é o erotismo total, mas o erotismo passa por ele” (BATAILLE, 1968, p. 116).

A discussão sobre erotismo e sexualidade não se esgota nos autores citados. As vertentes psicanalistas (Freud) e filosófico-históricas (Foucault) também seriam caminhos pertinentes se o objetivo central deste trabalho fosse o erotismo e a sexualidade em si mesmas.

A representação, portanto, do corpo masculino nu e a relação com o discurso erótico que vão nortear a pesquisa podem ser considerados imagem e objeto de desejo do erotismo, já que os fotógrafos, Maneschy e Garcia, em seu processo artístico, transferem seu próprio olhar erótico sob um corpo que traz consigo uma carga erótica particular. Em síntese, um cruzamento de sentidos que se ressignifica aos de quem contempla as imagens.

3.2 HOMOEROTISMO – A CONVERGÊNCIA DE OLHARES

A arte, desde sua origem, contribui para estabelecer relações com as pessoas através de obras e objetos estéticos; arte e humanidade sempre caminharam lado a lado, e a arte vem permeando todas as discussões do ser humano sobre si mesmo. A discussão erótica, obviamente, não seria apartada desse convívio, pois o erótico não se reduz ao sexo ou somente à relação sexual e, sim, à sexualidade e a tudo o que está ao seu redor: desejo, identidade, prazer, continuidade, poder, comportamento, cumplicidade, subjetividade. No homoerotismo, por exemplo, arte e sexualidade se encontram. Mas como nasce o olhar homoerótico sobre o corpo do outro?

Lúcia Santaella (1998) entende que existe predominância de um sentido sobre os demais, a autora se baseia em pesquisas empíricas as quais apontam que 75% da percepção humana é visual e acrescenta que poderosos meios de extensão do sentido visual foram criados e, dessa forma, contribuíram para esse fenômeno. Santaella (1998) observa, ainda, que tanto a visão quanto a audição são sentidos mais cerebrais e menos corporais como o restante, tato, paladar e olfato. Ainda discutindo sobre a visão, Medeiros (2008) afirma que é no olho que nascem os sentidos do erótico, do obsceno ou do pornográfico, ou seja, cada cultura vai interpretar o que vê, cada indivíduo, no tempo, espaço e cultura em que está inserido vai, a partir do seu próprio olhar, definir conceitos, semelhanças e distinções entre erótico, obsceno ou pornográfico, “o olho é o mais sexual dos órgãos humanos, instrumento por excelência do voyeur” (MEDEIROS, 2008, p. 34).

Mas o olhar também pode ser dividido em gêneros, principalmente quando falamos em corpo, erotismo e arte. MEDEIROS (2008) afirma que o corpo-objeto feminino foi, historicamente, construído pelo olhar masculino, através de diversas expressões artísticas: pintura, escultura, gravura, desenho, fotografia e cinema. Todavia o corpo masculino não teve o mesmo olhar dedicado ao longo da história da arte. O autor atenta para o fato de que, por exemplo, o corpo masculino não teve nenhuma representação que tenha sido mundialmente reconhecida como “um marco histórico do erotismo na arte e na cultura visual – pelo menos não a exemplo de uma Maja Desnuda [Goya] ou de Olympia [Manet] ou de A Origem do Mundo [Coubert]” (MEDEIROS, 2008, p. 59).

Mas isso não quer dizer que exista uma lacuna na representação do corpo masculino na arte, pelo contrário, muitos artistas fizeram do gênero masculino matéria-prima para suas obras e, mais do que isso, muitas obras carregam forte conotação homoerótica.

A relação entre arte e homossexualidade é antiga e durante o Modernismo essa relação ficou ainda mais próxima e intensa. Paris abrigava vários grupos de artistas gays, muitas obras de artes refletiam a identidade sexual e o homoerotismo que fomentava a vida dos seus frequentadores.

A pintora americana Romaine Brooks (1874-1970) circulava em Paris, Florença e Capri e pintou mulheres seguras e independentes, “seu objetivo era fornecer imagens afirmativas de lésbicas que não fossem caricatas e nem sensacionalistas” (SMALLS, 2008, p. 148). Outra lésbica bastante influente neste período foi Gertrude Stein (1874-1946), assumidamente gay, incentivadora das artes e da literatura, porém, com atitudes homofóbicas – Stein diversas vezes chamou os homossexuais masculinos de drogados e promíscuos. Mesmo assim, a artista gozava de grande prestígio e mantinha amizades com grandes artistas da época. Picasso e Stein eram amigos (o artista pintou um retrato de Stein em 1906). A fotógrafa Berenice Abbott (1898-1991) circulava entre Paris e Nova York e foi responsável por inúmeros registros da vida homossexual das duas cidades, porém Berenice era extremamente reservada e pouco se sabe sobre sua vida pessoal. O fotógrafo húngaro, Brassai (1899-1984) pseudônimo de Gyula Halász, também capturou a vida noturna e boêmia de Paris nos anos 1930: prostitutas, cafetões e marginais – era nesse contexto que o mundo gay parisiense estava inserido.

Suas imagens da subcultura homossexual são sensíveis e simpáticas, embora, no final, elas objetivavam e distanciavam os homossexuais da população heterossexual [...] suas imagens constituem a exposição pública da expressão privada entre parceiros do mesmo sexo (SMALLS, 2008, p. 235).

Brassaï também era escultor, cineasta e utilizou câmeras menores e mais sofisticadas para fazer o registro fotojornalístico da vida parisiense.

Entretanto, no período entre as duas guerras mundiais, foi Berlim que ficou conhecida como uma cidade extremamente liberal e aberta aos homossexuais. Marlene Dietrich (1901-1992) era uma das figuras mais emblemáticas dessa cena; a atriz ficou famosa pelos figurinos andróginos e “imortalizou o lesbianismo” (SMALLS, 2008, p. 236). Dietrich protagonizou o filme “*O Anjo Azul*”² e ganhou fama mundial. O escritor Christopher Isherwood (1904-1986), autor de “*História de Berlim*”, livro que inspirou o musical “*Cabaret*”; o cartunista George Grosz (1893-1954), os pintores Mardsen Hartley (1877-1943) e Otto Dix (1891-1969), a desenhista e pintora Jeanne Mammen (1890-1976), que contribuía para revistas de moda e publicações lésbicas, também eram protagonistas de uma Berlim libertária.

O homoerotismo ganha, nos Estados Unidos, um olhar aguçado. George Platt Lynes (1907-1955), fotógrafo que trabalhou na revista Vogue e retratou inúmeras celebridades, não circulava entre os “comuns”. Lynes foi amigo de Jean Cocteau (1889-1963), Gertrude Stein e sua companheira, Alice B. Toklas (1877-1967) e teve trabalhos expostos juntamente com Man Ray (1890-1976) e Cecil Beaton (1904-1980). O inovador trabalho de Lynes trazia à tona o corpo erotizado de jovens atletas por ele descobertos no YMCA Gymnastic, já exibindo um nu frontal. Lynes produziu inúmeros retratos de homens nus sozinhos ou em dupla simulando carícias e preliminares sexuais. A descoberta de um câncer no pulmão encurtou sua trajetória, fragilizou emocionalmente o artista e o fez destruir muitos negativos com as fotos eróticas. Mas, felizmente, antes de sua morte, Lynes doou parte de seu legado ao amigo e sexologista Alfred Kinsey (1894-1956), que usou o material para “dar suporte às suas ideias científicas sobre masturbação, sodomia e homossexualidade” (SMALLS, 2008, p. 181).

² O Anjo Azul (1930), dir. de Josef von Sternberg, baseado em uma obra de Heinrich Mann. <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,486370,00.html>

Fotografia 6 – Charles “Tex” Smutney e Charles “Buddy” Stanley.



Fonte: LYNES, 1941.

Fotografia 7 – George Platt Lynes.



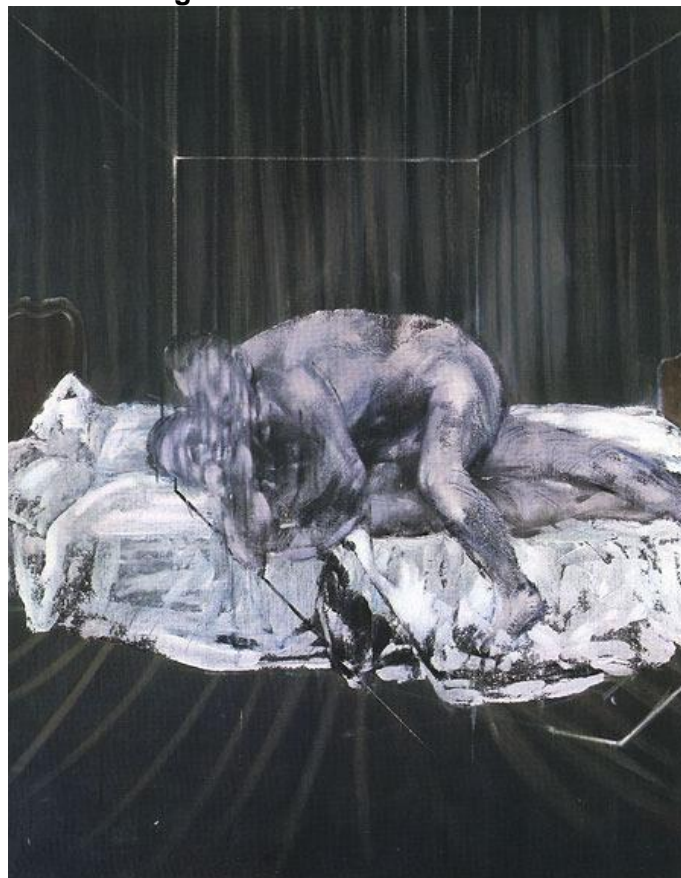
Fonte: GOURMONT, [20__?].

Entretanto, em 1950, o mundo se assusta com as declarações do senador americano e anti-comunista, Joseph McCarthy (1908-1957), que se manifesta

abertamente contra os homossexuais, “houve uma intensa campanha para se apagar a homossexualidade da arte e da história, por branquear a arte e os comportamentos dos artistas do passado conhecidos por serem homossexuais” (SASLOW, 1999 *apud* SMALLS, 2008, p. 181). A Inglaterra replica as leis americanas contra a sodomia e também persegue os homossexuais.

Francis Bacon (1909-1992) recorre ao abstracionismo para exibir pinturas com figuras humanas em situações limites e angustiantes. A homossexualidade não é explícita, mas, em muitas obras, fica clara a ambiguidade entre o erótico e o homem. Na obra “*Two Men on a bed*” (1953), dois corpos masculinos estão deitados em uma clara situação sexual, mas a expressão dos rostos não é evidente. “Em sua arte, os opostos se fundem e entram em conflito: o real e o irônico, amor e violência, heterossexualidade e homossexualidade” (SMALLS, 2008, p. 241). Bacon nunca assumiu publicamente sua orientação sexual.

Figura 3 – Two Men on a Bed.



Fonte: BACON, 1953.

Touko Laaksonen (1920-1992), artista finlandês, mundialmente conhecido como Tom of Finland, soube explorar, nos desenhos homoeróticos, muitos dos

fetiches da comunidade gay americana. Homens fardados, cowboys, motoqueiros com jaquetas de couro, caminhoneiros, vários personagens do imaginário erótico homossexual estampavam as ilustrações abertamente pornográficas e carregadas de bom humor, uma união que, aliada ao talento do desenhista, deu muito certo comercialmente. “Tom of Finland desenhou as equivalentes masculinas das pin-up, só que deliciosamente pervertidos e fetichizados” (MEDEIROS, 2008, p. 60). Com o surgimento da aids, na década de 1980, Laaksonen vai deixar as imagens mais explícitas e obscenas de lado para criar desenhos mais sugestivos e menos devassos. Aliás, o advento da aids, à época pejorativamente chamada de “câncer gay” pela imprensa sensacionalista e preconceituosa, fez refluir não só a força do movimento pela livre orientação sexual, como também influenciou sobre a representação artística homoafetiva – as últimas obras de Tom of Finland e de Mapplethorpe são exemplos dessa influência.

Figura 4 – Tom of Finland, sem título, 1986.



Fonte: SMALLS, 2008.

Pierre (1950) et Gilles (1953), fotógrafo e pintor respectivamente, duo europeu que trouxe para a arte contemporânea irreverência, trabalharam com temas diversos: religião, mitologia, consumo, celebridades entre outros. As imagens coloridas, debochadas e assumidamente kitsch foram preteridas por vários críticos de arte, mas o fato é que Pierre et Gilles conseguiram um reconhecimento difícil de ser contestado. Eles souberam traduzir esteticamente o mundo que os cercava e fizeram isso com bastante humor, numa mescla de pop art com a cafonice de certos ícones gays.

Figura 5 – Pierre et Gilles, The Cowboy, 1978.



Fonte: SMALLS, 2008.

Wilton Garcia (2004) propõe o estudo e delimitação de uma homoarte, e a identidade dos percursos dessa produção também só se dá pela construção de um “olhar de alteridades”, na relação com o outro. Para discutir as relações entre homoerotismo e imagem no Brasil, Garcia indica a importância de nos atentarmos para as relações existentes entre arte, imagem, cultura, estética, performance e poética.

[...] deve ser compreendido como um grande guarda-chuva que abarca a diversidade de imagens, experiências, práticas, teorias, subjetividades, formam-se conteúdos para além de uma arte homoerótica, da qual não se configura um sinônimo textual. A homoarte, aqui, negocia uma noção que amplia e representa sua designação, tanto para a arte homoerótica quanto para arte gay, arte lésbica ou arte queer. Dito de outra forma, esse conceito deve ser visto/lido como um leque de possibilidades enunciativas sobre a dinâmica de alteridades homoeróticas, cujas resultantes deslizam sobre as estratégias discursivas (GARCIA, 2004, p. 15).

A Homoarte propõe pensar o homoerotismo não como possibilidade pura e simples de inserção na produção de objetos de arte, mas como categoria crítica, um modo sistematizado de refletir sobre arte, ou o que o autor chama de uma nova estética gay, uma reelaboração do homoerótico no território da arte, e o principal fator de articulação dessas questões é a própria linguagem, como mediadora e construtora de concepções em alteridade. Assim, Garcia (2004) busca refletir sobre a arte como objeto de estudo crítico das questões homoeróticas, e não tratar o homoerotismo na arte como objeto convencional de estudo da tradicional história e crítica da arte ocidental.

Retomando o trabalho artístico homoerótico, no Brasil, um importante artista ganhou visibilidade principalmente a partir de seus ensaios fotográficos de corpos masculinos nas praias do Rio de Janeiro. Alair Gomes, nascido em 1921, no município de Valença (RJ) foi fotógrafo, professor, engenheiro e crítico de arte. Sua intensa relação com o ambiente cultural, no entanto, não foi suficiente para que seu nome se projetasse internacionalmente no circuito de arte.

Em 1966, Alair Gomes inicia seu trabalho com os jovens nas praias cariocas e impulsiona o surgimento de uma cultura da fotografia de caráter principalmente homoerótico no país. Essas fotografias foram, em sua maioria, capturadas em segredo, da janela de seu apartamento no 6º andar do edifício onde morava localizado em Ipanema. As imagens capturadas nestas séries não eram aleatoriamente concebidas, mas resultado de um trabalho de edição que prezava

por sequências baseadas em relações formais entre as imagens apresentadas, estabelecendo diálogos poéticos com noções de ritmo, como peças musicais.

Em texto escrito em 1983, Alair Gomes declara acreditar em dois tipos de fotografia de nu, as quais circulavam na época em que produzia. De um lado, aquela em que todos costumavam considerar simplesmente pornográfica e, de outro, uma noção de “nu artístico”, responsável pela manutenção de certa respeitabilidade à categoria do nu, nem sempre de fato respeitada. Segundo Gomes, o principal instrumento para a construção desse “nu respeitável” foram os retornos constantes ao longo da história da fotografia às estéticas clássicas da Grécia e de Roma e à Renascença, para conferir-lhes então um ar de pureza e assim proporcionar um distanciamento do que poderia ser uma fotografia pornográfica.

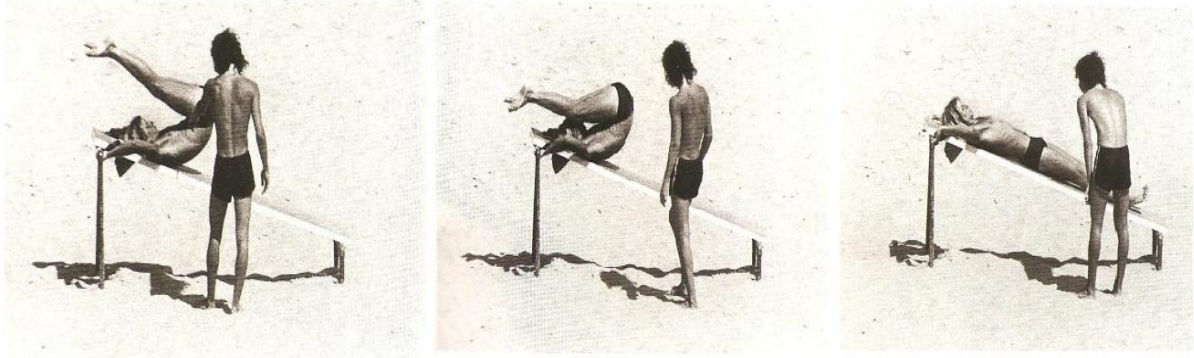
Apesar da atração pela temática greco-romana, Alair Gomes sempre procurou estabelecer, em suas fotografias, um clima de caráter muito mais moderno e contemporâneo, segundo o artista, nunca visto antes nos cânones da academia brasileira. Com uma obsessão latente pelo corpo, pelo homem e pelo erotismo, o artista immortaliza uma obra que se quer descompromissada com o circuito de arte contemporânea, mas que reconhecidamente faz parte deste. Esta obra, composta por aproximadamente 16 mil fotografias e 170 mil negativos, traz à tona o universo do voyeur Alair Gomes, bem como imagens posadas de jovens cariocas.

Gomes considerava o sexo como a melhor maneira de se chegar ao sagrado, que possibilitaria essa transformação das imperfeições da natureza pela arte. Suas imagens refletem, portanto, esse erotismo em um cenário de registro do ambiente esportivo, pano de fundo de seu trabalho. Homens não muito musculosos, mais habilidosos e belos eram o objeto de desejo na imagem de Alair Gomes. Apresentava um estudo da cultura da atividade física a partir dos corpos naquele território ao ar livre, trazia à baila o erotismo presente nessas cenas, maximizando detalhes corporais, saliências musculares em enquadramentos inusitados, transformando a prática do esporte também em um lugar do desejo carnal.

Os elementos de repetição que compõem cada uma das imagens das séries apresentadas conferem uma dinâmica ainda maior à ação daquele corpo masculino no ambiente, gerando uma nova configuração para o espaço onde se encontrava, no momento de lazer. O cotidiano aproximava arte e vida, uma das grandes preocupações do fotógrafo. Mesmo não interferindo no andamento das cenas

registradas, Alair Gomes criava narrativas que estetizavam de maneira sublime cada um dos corpos registrados.

Fotografia 8 – Série Sonatinas, Four Feet nº 3. Alair Gomes, 1997.



Fonte: FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN, 2001.

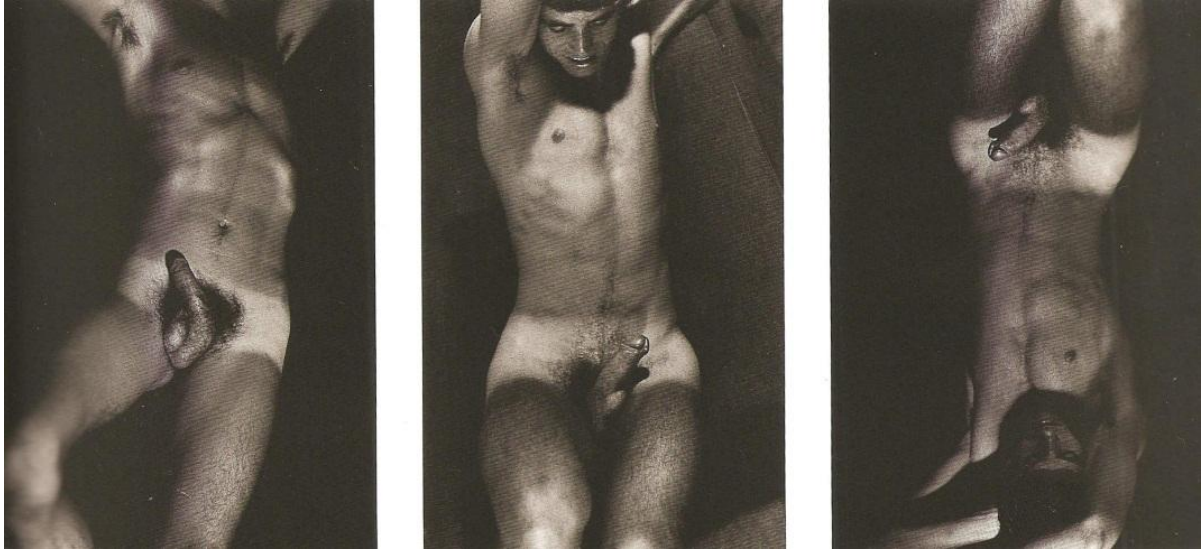
Essas imagens são rigorosamente editadas e, como já citado, Gomes vai além das características formais de cada fotografia para lhes inserir em um contexto poético maior a partir do estabelecimento de séries fotográficas sempre apresentadas em conjunto. Cada série e suas enigmáticas narrativas causavam ao olhar do público a perspectiva de inserção de jogos eróticos imagéticos.

Algumas de suas séries de fotografias são: “*The Course of the Sun*”, enfatizando a projeção formalizada das sombras dos jovens banhistas da praia de Ipanema; “*A Window in Rio*”, em que torna evidente o caráter voyeurístico do trabalho na medida em que temos a sensação ainda mais forte de estarmos espionando pela janela em função dos enquadramentos e poses dos personagens registrados; “*Sonatinas, Four Feet*”, imagens de jovens sempre acompanhados e evidenciando uma relação de caráter cotidiano; “*Beach Triptychs*”, com atenção especial aos corpos atuantes diretamente na areia das praias em situações esportivas e talvez a série com maior riqueza de detalhes quanto aos corpos representados, já que não foram realizadas da janela de seu apartamento, mas diretamente na praia, quase todas posadas e com consentimento dos modelos.

Dentre as séries, a que mais chama atenção é a denominada “*Symphony of Erotic Icons*”, por se diferenciar um pouco das outras, já que apresenta corpos masculinos completamente nus, em ambientes fechados, inclusive com cenas de ereção, focando em partes incomuns do corpo, novamente nos detalhes musculares

e deixando a genitália quase sempre à mostra. Nessa série, o erotismo dilui suas supostas fronteiras com a pornografia.

Fotografia 9 – Série “Symphony of Erotic Icons”. Alair Gomes, 1966-1977.



Fonte: FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN, 2001.

Apesar do apelo homoerótico, as imagens de Alair Gomes não se propunham a estabelecer um espaço discursivo político em defesa das causas homoafetivas. Objetivava sim, mostrar o sublime e imaginário mundo do autor e sua forte relação com o homem, o corpo e a natureza.

A relação do fotógrafo com seu objeto de estudo de captação desdobra-se, obviamente como sendo seu objeto de desejo. A plasticidade do corpo nu masculino é explorada pelo testemunho e a fascinação de Alair que persegue de longe esses corpos na praia carioca. De fato, no trabalho de Alair, os corpos masculinos são enquadrados dentro de um ideal de aproximação em que a lente da câmera, como dispositivo técnico, permite enunciar uma tentativa de apreensão do sujeito fotografado (GARCIA, 2004, p. 206).

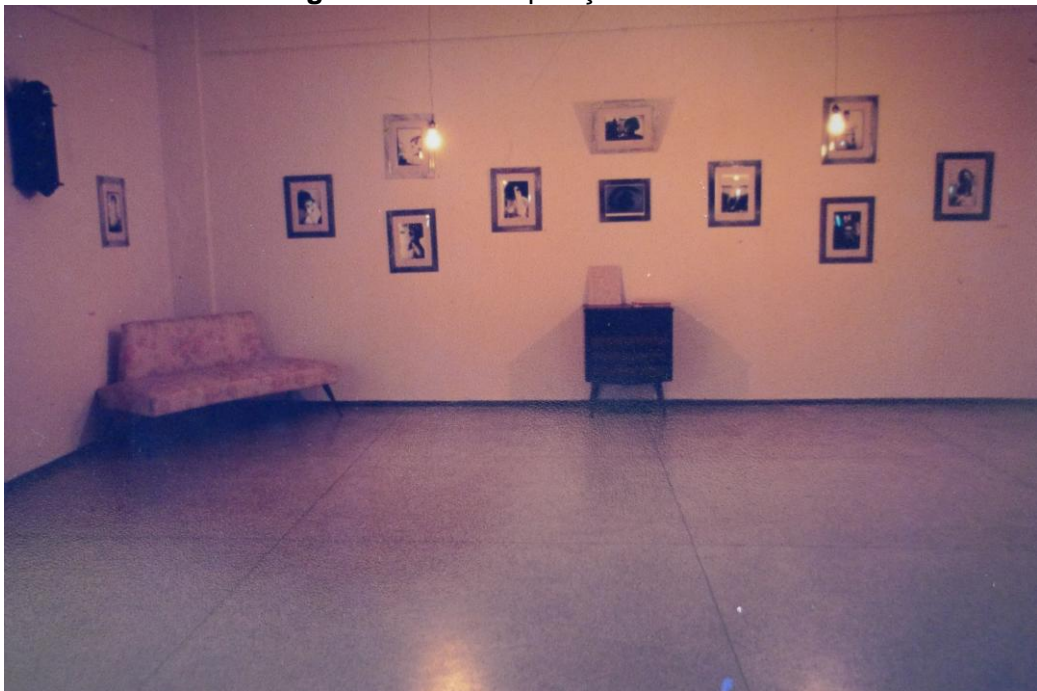
O homoerotismo na arte, ou a homoarte, como propõe Wilton Garcia (2004), objetivam uma série de possibilidades de inserção poética, a exemplo dos artistas e trabalhos explorados neste capítulo. As questões apresentadas se desdobram em âmbito internacional, nacional e também local, principalmente a partir da obra dos artistas que são objetos de estudo deste trabalho, Orlando Maneschy e Sinval Garcia, os quais terão algumas obras analisadas no próximo capítulo.

**4 O EROTISMO NAS FOTOGRAFIAS DE
SINVAL GARCIA E ORLANDO MANESCHY**

Orlando Maneschy e Sinval Garcia conheceram-se em 1993, logo depois da chegada de Sinval a Belém. O primeiro encontro aconteceu em uma sessão de fotos (um amigo em comum os apresentou) e Maneschy foi convidado para fotografar Sinval. Começava ali relação de amizade, cumplicidade artística e emocional que perdurou durante muitos anos. Na primeira exposição do Caixa de Pandora, em 1993, Maneschy apresenta uma foto de Sinval com ares de dândi, Sinval interpreta o personagem com humor e com uma pitada de deboche. Maneschy (2007) fala sobre o grupo Caixa de Pandora,

O discurso passa a ser o ponto principal dos projetos em que vídeo, objetos e instalações são empregados para falar de imagem, tempo, memória, ausência, medo e desejo. Buscando uma fotografia fora dos recortes já pré-estabelecidos, e tomando como premissa o mito de Pandora, os artistas elaboraram mostras coletivas, organizaram eventos, desenvolveram pesquisas e apoiaram fotógrafos e artistas que passaram a empregar a fotografia como elemento de construção poéticas autorais, como Walda Marques, Sinval Garcia e Maria Chistina, que em diversos momentos estiveram juntos em projetos e exposições (p. 31).

Fotografia 10 – 1ª Exposição Caixa de Pandora.



Fonte: MANESCHY, 1993a.

Fotografia 11 – Dândi. 1ª Exposição Caixa de Pandora.



Fonte: MANESCHY, 1993a.

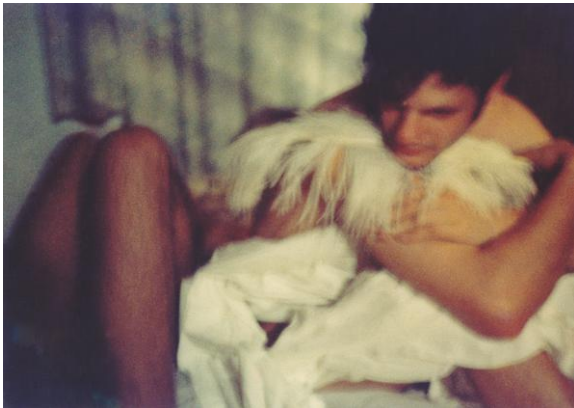
Os dois artistas viveram intensamente a Belém dos anos 1990. Mais do que isso, foram protagonistas nas discussões sobre fomento e políticas culturais que tomavam conta da cidade. As artes visuais e a produção fotográfica paraenses viviam um momento importante, a FUNARTE estava interessada em mapear a “visualidade amazônica”³ um processo que tem início ainda nos anos 1980, mesmo

³ Para saber mais: MAGALHAES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. Apresentação. In: Catálogo A Fotografia Contemporânea Paraense: Novas Visões. Niterói: Universidade Federal Fluminense – UFF; Rio de Janeiro: Funarte, 1997, p.2. As autoras discutem a fotografia paraense e o uso do termo “visualidade amazônica”.

Para Mokarzel (2008), o termo visualidade amazônica refere-se a obras que, em geral, contêm cores puras e fortes, fazem uso de referências provenientes da “cultura popular” relativa aos bairros periféricos de Belém e à região ribeirinha. No caso da fotografia, o termo encontra-se associado à paisagem amazônica, às cenas captadas no contexto social e econômico menos favorecido. O fotógrafo trabalha uma luz específica da região, encontrada ou inspirada na natureza.

período que o circuito internacional de arte começa a discutir com mais intensidade a relação entre fotografia e arte contemporânea. Garcia e Maneschy acompanham boa parte deste processo e, a partir daí, não param mais de criar. Em muitos momentos, a vida artística dos dois fotógrafos se entrelaça, mesmo assim, cada um trilha seu próprio caminho, sempre direcionando o olhar para o outro que não necessariamente precisa estar ao lado.

Fotografia 12 – Sinval Tríptico.



Fonte: MANESCHY, 1993b.

4.1 A FOTOGRAFIA EXPANDIDA DE SINVAL GARCIA

Sinval Garcia (1966-2011) era paulista e durante seis anos morou em Belém (1993-1998). Foi nessa época que iniciou suas atividades como fotógrafo as quais, inicialmente, eram compartilhadas com outros tipos de trabalhos sempre relacionados à arte.

Mais do que com a fotografia, Garcia se relacionava com a imagem. O seu repertório visual estava impregnado de cânones da história da arte, desde muito cedo, o artista se interessou por manifestações artísticas e trabalhou em

consonância com elas. A fotografia é só o início – e algumas vezes pode até ser o final – do processo escolhido para a criação de suas obras. Experimentar linguagens artísticas dentro e fora do laboratório, performar, repensar a luz. O artista flertava com a possibilidade de brincar, recompor, manipular a imagem desejada, buscar uma nova imagem a partir de outra já disponível. Só o registro da imagem fotografada não era o suficiente para expressar tudo o que Garcia pretendia dizer ou provocar. Isso ficou ainda mais evidente com a entrada de Sinval no grupo Caixa de Pandora, a princípio como colaborador, em seguida, como um dos membros efetivos.

Sinval também fez parte de um grupo de jornalistas e jovens fotógrafos chamados de Aluzinados, criado aproximadamente em 1995 com a intenção de fotografar Belém. O grupo brincava com a união de duas palavras: alucinados e luz. Os Aluzinados chegaram a fazer várias exposições, algumas delas ao ar livre e até mesmo fora de Belém. A mostra "*Aluzinados por Aluzinados*", aconteceu no bar Go Fish para comemorar um aniversário do grupo; a ideia da exposição era que cada integrante fosse fotografado por outro aluzinado.

Paralelo ao grupo, Garcia vai intensificar suas experiências no laboratório com a imagem e romper definitivamente com as práticas fotográficas convencionais. Num trabalho muitas vezes solitário que exigia horas de dedicação e paciência. Sobre o trabalho de Sinval, Angela Magalhães e Nadja Peregrino (1997, p. 39) “Aqui, o processo de recriação exprime-se principalmente pela matéria pictórica fundida com a imagem”.

O conceito de fotografia construída ou expandida, como preferem alguns críticos, encaixa perfeitamente no trabalho realizado por Sinval Garcia. Essa nova fotografia é definida nas palavras de Rubens Fernandes Jr (2006a, p. 11),

Denominados essa produção contemporânea mais arrojada, livre das amarras da fotografia convencional, de fotografia expandida, onde a ênfase está na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista, para justificar a tese de que a fotografia também se expandiu em termos de flutuação ao redor da tríade peirciana (signo – ícone, índice e símbolo).

A fotografia expandida vai exigir do fotógrafo uma abordagem além do convencional, a possibilidade de um olhar quase que visionário, penetrar nos conceitos que a imagem carrega, ou seja, ir muito além dos padrões técnicos e

tecnológicos impostos pelo aparelho. Para Flusser (2011, p. 52), “a manipulação do aparelho é gesto técnico, isto é, gesto que articula conceitos. O aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens. Em fotografia, não pode haver ingenuidade”.

Garcia tinha bastante intimidade com a pintura, e essa relação pictórica fica evidente em muitas das suas obras fotográficas, principalmente aquelas que passam pelo procedimento de manipulação. Na série “*Samsara*”, as obras que mostram homens, mulheres e transexuais nus foram expostas em 1997, na Galeria Teodoro Braga, em Belém, e sofreram diversas intervenções laboratoriais. Uma delas, com dois homens nus, entrelaçados e fragmentados, tem dois metros de altura e faz parte do acervo da galeria.

Já meu trabalho de interferências e pesquisas contemporâneas me leva a crer que o grupo Caixa de Pandora teve uma parcela de grande contribuição para que eu percebesse, ao me aventurar por esta linha de trabalho, meu potencial emergindo. Quando me utilizei de referências da História da Fotografia, em especial os darregueótipos, usei a resina para preservar e encapsular, envolver meus trabalhos. Ali eu vi objetos reais, obras palpáveis e um começo que já parecia não ter mais volta. Tinha nas mãos o início de uma linguagem que foi se desenvolvendo aos poucos, mas sempre voltada a experimentar, criar. Acho que neste período tudo se deu de forma concreta (Sinval Garcia).⁴

⁴ Sinval Garcia em entrevista concedida a Orlando Maneschy (MANESCHY, 2005, p. 220-221).

Fotografia 13 – Sem título (Série Samsara).



Fonte: GARCIA, 1997.

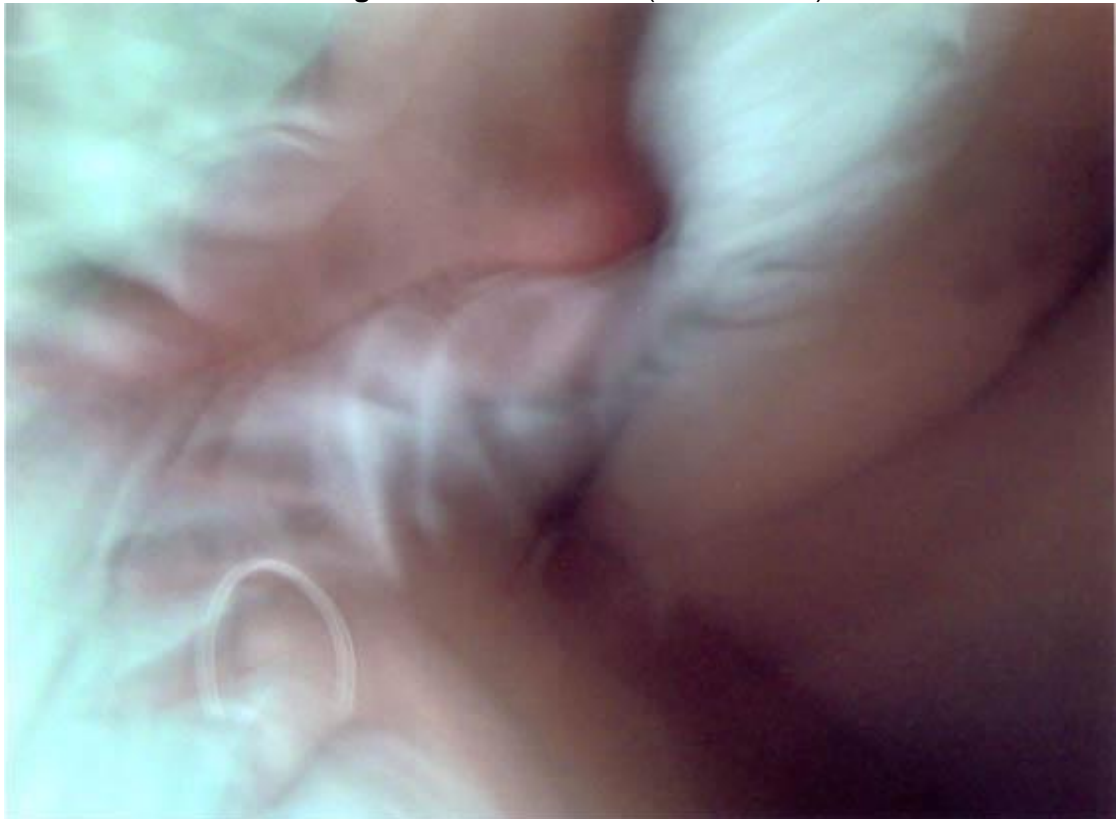
Fotografia 14 – Marleni Dietrich (Série Samsara).



Fonte: GARCIA, 1997.

As experimentações, antes feitas em laboratório, agora também podem ser colocadas em prática por Sinval Garcia com o auxílio de pequenas câmeras digitais ou até mesmo aparelhos celulares. É o que acontece com as obras da série “*Totem*”, são autorretratos feitos com telefone celular, uma dança de movimentos e cores. “Da série Totem, tenho vários ensaios onde meu corpo cria a ilusão de corpo feminino numa ilusão pictórica criada com o uso do celular” (GARCIA, 2011)⁵. Garcia transfere para a era digital a manipulação artesanal que fazia antes com a imagem “física”.

Fotografia 15 – Sem título (Série Totem).



Fonte: GARCIA, [20__?].

⁵ Sinval Garcia em e-mail trocado com Adelaide Oliveira em 5, de junho de 2011.

Fotografia 16 – Sem título (Série Totem).



Fonte: GARCIA, [20__?].

Com a digitalização das máquinas fotográficas e seus formatos e tamanhos cada vez menores, Garcia continua experimentando. Em Janeiro de 2011, o artista cria o blog⁶ Transcotidianas, que se apresenta como um “diário do cotidiano, livro em que se descrevem, dia a dia, as ocorrências de viagem”⁷. Garcia era bastante assíduo na postagem das imagens, às vezes, uma imagem por dia é exibida, uma frase curta ou até mesmo uma única palavra são as referências textuais encontradas para acompanhar a imagem daquele dia. Muitas das imagens do Transcotidianas são fotos instantâneas, momentos que, muito provavelmente, foram compartilhados por pessoas próximas e queridas. As imagens produzidas por Garcia bebem na fonte do trabalho da fotógrafa americana Nan Goldin, que, no início dos anos de 1970, começou a registrar momentos de intimidade compartilhados entre ela e as pessoas com quem convivia. Nos anos de 1990, Goldin foi referência absoluta na

⁶ Site de atualizações rápidas, com textos na ordem cronologicamente inversa. Blog é uma abreviação de weblog, foi criado pelo estudante americano Justin Hall, foi idealizado para ser uma espécie de diário virtual, mas acabou alcançado outros patamares de significação. Cada blog pode ser temático ou não e trazer textos, imagens, áudios, vídeos, gráficos e quaisquer arquivos multimídia.

⁷ Endereço blog de Sinval Garcia: www.transcotidianas.blogspot.com

fotografia da vida íntima, a artista tinha “uma necessidade psicológica de fazer fotos de gente que ama” (COTTON, 2010, p. 139).

Garcia aproveitava esses momentos compartilhados entre amigos e conhecidos, cheios de vida e movimento, para servirem como matéria-prima imagética do blog Transcotidianas. A linguagem corporal das pessoas fotografadas é livre, não existem poses ensaiadas. O apuro técnico das imagens não é o mais importante: fotos desfocadas, feitas através de vidros embaçados, detalhes do mobiliário ou da fachada de uma casa, fragmentos da paisagem urbana que passariam despercebidos por olhos menos atentos. O que valia era o momento, compartilhar o instante clicado. A última postagem data de vinte e sete de setembro de 2011, às 21:59h.

Fotografia 17 – Template do blog Transcotidianas.



Fonte: GARCIA, 2011.

A produção de Garcia sempre foi marcada pela criação de autorretratos, gênero bastante expressivo na história da arte, pois a projeção da própria imagem sempre seduziu pintores, desenhistas, ilustradores, gravadores, escultores e fotógrafos. Em inúmeros trabalhos de Sinval, o autorretrato está presente, muitas

vezes, valorizando muito mais o corpo do que o rosto. A representação do próprio corpo é evidente ao longo de sua trajetória artística, pois Garcia foi modelo durante muitos anos, uma experiência que deu a ele consciência da imagem do seu próprio corpo, das possibilidades estéticas que poderiam ser provocadas, em alguns momentos, encarnando personagens, em outros, revelando-se sem pudores em frente às câmeras. O erotismo e o homoerotismo recorreram muito ao gênero do autorretrato, talvez na tentativa de liberar por completo toda a concepção artística da imagem, sem precisar enfrentar um possível incômodo ou estranhamento de modelos e retratados. O autorretrato permite ao artista a concepção total, um mergulho completo na obra, vivenciar intensamente, experimentar, insistir, ousar ser criador e criatura. Nestes casos, olhar e ser olhado fazem parte de uma única operação: sujeito e objeto não são instâncias separadas no ato da criação.

Fotografia 18 – Autorretrato.



Fonte: GARCIA, [199_?].

Para compreendermos o repertório imagético de Sinval Garcia, é importante analisarmos outras séries do artista que, não necessariamente são eróticas ou homoeróticas, pelos menos não assumidamente eróticas, o que novamente permeia a obra de Sinval é o uso do corpo como possibilidade para extravasar e interpretar conceitos e, com isso, viabilizar boa parte de sua obra. Na série “*Paisagens In-Visíveis*” (2008), Garcia cria, no laboratório, paisagens ficcionais, que são disparadas através de lembranças. Para isso, desenvolveu longa pesquisa iconográfica e cartográfica, “ele recorre aos mapas-múndi e mapas de relevos, impressos, bidimensionais, para buscar seus desertos, suas planícies, seus lagos, e denominar suas imagens”. (FERNANDES JR., 2006b, p. 3). Garcia, em entrevista para o blog do fotógrafo Marcelo Abuchalla, declarou que a série “*Paisagens In-Visíveis*” foi um dos trabalhos mais prazerosos que realizou. Em 2009, Sinval Garcia realiza a exposição “*Câmara da Transmutação Secreta*”, com curadoria de Orlando Maneschy. Nesse projeto, Garcia trabalha com imagens de terceiros, outros fotógrafos, como Diane Arbus (1923-1971) e Helmut Newton (1920-2004), que ficaram guardadas por cinco, oito, dez anos para só depois dessa longa espera sofrerem alterações do próprio tempo e intervenções no laboratório provocadas pelo artista. As imagens “*originais*” são fotos de moda e de beleza que, a partir da interferência de Sinval ganham novos significados. Maneschy define o trabalho como se Garcia estivesse sempre dialogando com o fazer fotográfico e a ideia de preservação, memória e transformação. Para o curador da exposição, as velhas (agora novas imagens) perdem o “adensamento e não perdem a sensualidade” (Maneschy, informação verbal).⁸

⁸ Entrevista com Orlando Maneschy sobre trabalho de Sinval Garcia e a relação artística e pessoal que os unia. Em 2 de janeiro de 2012 (Apêndice A).

Fotografia 19 – Paisagens In-Visíveis.



Fonte: GARCIA, 2008.

Figura 6 – Exposição Câmara de Transmutação Secreta.



Fonte: GARCIA, 1998.

Garcia admirava e dominava a fotografia artesanal, as técnicas de captura usadas nos primórdios da fotografia o inspiravam, o daguerreótipo⁹ e a unicidade de cada imagem registrada por ele motivaram o artista a criar uma série de nus masculinos e femininos com declarada homenagem ao fotógrafo Herbert Lits (1903-1975)¹⁰; todas as imagens de homens da série “*Daguerreótipos*” são do fotógrafo alemão. Garcia intervêm com montagens produzidas em laboratório, inserindo imagens de mulheres e utilizando a resina para lacrar as molduras. “Num certo sentido, a resina é usada pelos seus significados objetivos e simbólicos. num certo sentido, a resina é um santuário sepulcral, através do qual Sinvall aspira à preservação de suas imagens” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 1997, p. 40). As imagens foram consideradas pelas curadoras Angela Magalhães e Nadja Peregrino (1997, p. 40) verdadeiros “daguerreótipos contemporâneos”.

4.2 OS NUS DE SINVAL GARCIA: SÉRIE AUTOMATIC MEN

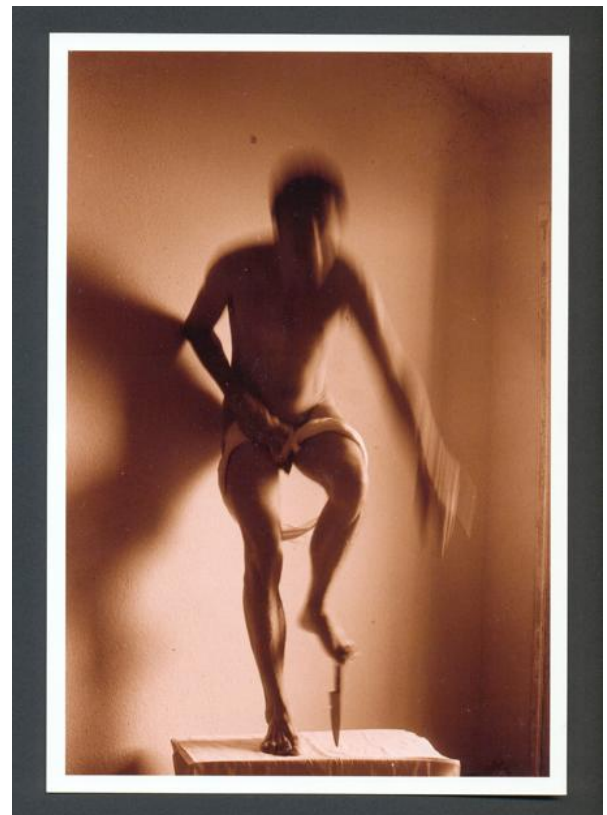
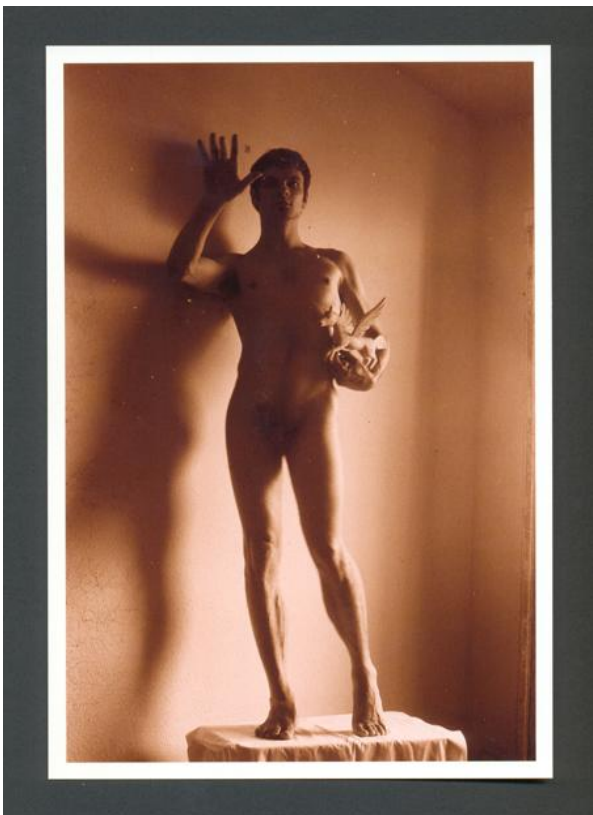
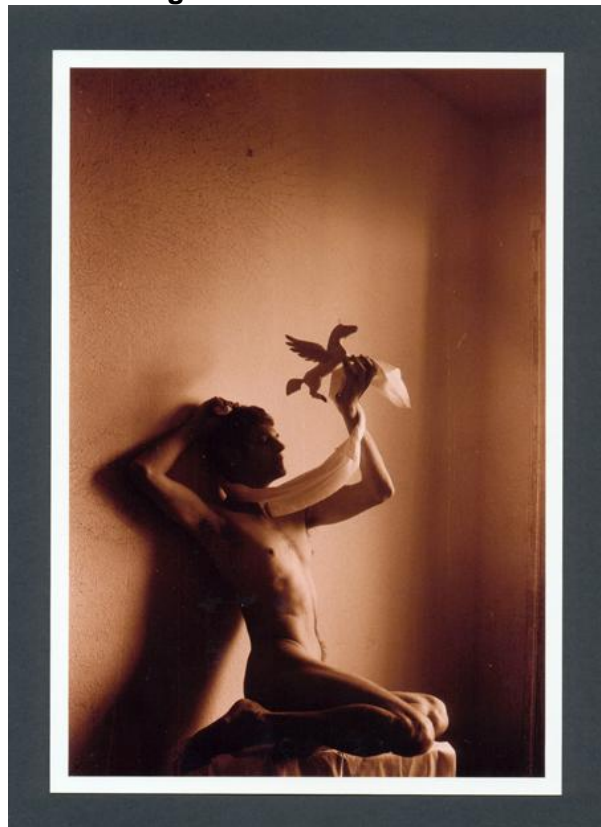
Autorretrato, performance, nudez, releitura dos cânones da arte. A série “*Automatic Men*” (1994) mistura todos esses elementos na constituição da fotografia de Sinval Garcia. As imagens podem ser apresentadas em grupo de seis, em trio e até isoladas, não existem regras para exibi-las. Para a melhor compreensão e análise dessa pesquisa optamos pela mostra com seis fotografias.

Em “*Automatic Men*”, o artista valoriza a exposição do corpo despido, mas com o cuidado de não expor a genitália por completo ou hiper valorizar o nu. Aqui, a nudez não é a protagonista da cena, a força da imagem vem do todo, de cada elemento ressignificado no contexto idealizado pelo artista, mas é impossível não admirar a imagem de um corpo seminu, magro, bem definido, com medidas e proporções perfeitas, a nudez ou a insinuação, características do erotismo, estão presentes nas fotos.

⁹ Daguerreótipo, técnica fotográfica inventada por Louis-Jacques Mande Daguerre (1787-1857), placa com camada de iodeto de prata (sensível à luz) que era exposta à luz e submetida a vapores de mercúrio, a imagem era fixada por meio de hipossulfito de sódio.

¹⁰ Herbert List: fotógrafo alemão com fotos publicadas nas revistas americanas Vogue, Harper's Bazar, Life, Lits foi colaborador da Agência Magnum, durante muito tempo seus trabalhos não foram expostos na Alemanha por causa de sua descendência judaica.

Fotografia 20 – Automatic Men



Fonte: GARCIA, 1994.

A expressão do rosto de Garcia é serena, porém briosa, tal qual uma escultura grega. “*Automatic Men*” é um diálogo com obras de arte universais e também com os personagens da mitologia grego-romana. Segundo Maneschy (2005, p. 157),

Em uma delas, o corpo do artista nos faz relacionar com o personagem David, tema fartamente representado, de Castagno ao famoso David de Michelangelo, em outros momentos, ao empregar objetos, nos remete a imagens do Narciso e até a de Hermes, numa versão contemporânea.

A primeira representação renascentista de Davi foi feita em bronze e assinada pelo escultor florentino Donatello (ca. 1386 - 1466), a escultura é considerada “a primeira figura nua em tamanho natural feita desde a Antiguidade clássica”¹¹. Verrocchio (1435-1488) também escupi Davi, desta vez o personagem bíblico é retratado como um adolescente. Mas é, definitivamente, a imagem de Davi de Michelangelo que se sagrou como definitiva e inspiração para as imagens de Garcia.

Vejo nos meus trabalhos de auto-retrato uma ligação direta da própria história da arte e da fotografia com a da minha vida. [...] As pinturas dos grandes mestres, as estátuas de Michelangelo, o Renascimento, a Arte Clássica, a luz de Caravaggio, a cor das fotos antigas, os métodos artesanais, a luz natural, a pose (no princípio existiam até aparelhos para posar!), os modelos vivos, enfim um pouco de tudo, tanto que fica até difícil imaginar que tudo se concentre em um único fotograma. [...] Quando me coloco como objeto de arte, tento ser parte disto, ser vivo, presente, me transpor e dialogar com meus pensamentos e sentimentos. Talvez algo de criador e criatura, talvez algo narcisista, como todo artista, e como muitos acreditam ser, pela exposição de meu corpo (SINVAL, *apud* MANESCHY, 2005, p. 159-160).

As poses estudadas, a consciência corporal – herança da experiência como modelo – foram fundamentais para que Garcia pudesse reproduzir a imagem de Davi, a imagem de um homem jovem, belo e imponente. A obra inspira o artista, o artista reconhece a própria história da arte e suas tradições como referência e agora as utiliza para reconfigurar, em vez de simplesmente reproduzir. Sinval Garcia passa a se expor como uma obra de arte viva e, tal como assinala Jeudy, “imaginar o corpo como objeto de arte é tê-lo por morto, crendo em sua transfiguração. Quando tomo o corpo do Outro como objeto de arte – ainda que não o coloque a par – não o condeno à morte; delibero sobre sua morte e o immortalizo” (JEUDY, 2002, p. 21). Em

¹¹ http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=326 (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2011).

“*Automatic Men*”, Garcia se apropria de uma imagem consagrada para, a partir dela, imortalizar sua própria obra, fazendo ele mesmo o papel de Davi.

Jean-Marie Schaeffer (2008, p. 31) delimita o renascimento como a “era do belo”, em que os artistas buscaram substancialmente a harmonia e a proporção, e é no nu que esta busca encontra seu terreno mais fértil. O autor aqui faz uma diferenciação entre os conceitos de “nu” e de “nudez”. O primeiro traz consigo ainda uma vontade de espiritualização do corpo, enquanto o segundo representa o próprio momento “animalesco” da condição humana, de desprovemento de qualquer índice espiritual. Por conta dessa dualidade, esse corpo acaba por ser julgado por fatores externos a ele e é, portanto, modelizado de acordo com os princípios vigentes.

No entanto, em ambos os casos, o corpo acaba por se impor como objeto sexuado e indício de uma carnalidade, mortalidade que o torna também objeto de desejo. O olhar desejante lançado sobre esse corpo interrompe o fluxo de interioridade espiritual objetivado na representação do corpo para lhe impor uma condição de corpo vigiado sob o olhar de outro corpo e, por consequência, a ideia de beleza ideal é substituída pela vontade carnal, portanto mortal, de ter aquele corpo, de pertencimento matérico.

O enquadramento das fotografias de “*Automatic Men*” é sempre o mesmo e valoriza o corpo inteiro, o cenário é cru. Nada de estúdio profissional, a própria sala da casa do artista serve como cenário, a parede não tem pintura recente e, ali, há um banco de madeira, coberto com um pano branco, faz o papel de base, um pedestal improvisado onde Garcia pode performar para a câmera, o espectador não tem contato direto com o ato, é a fotografia que se torna testemunha e obra. As imagens são captadas por períodos de 30 segundos, tempo suficiente para Garcia se movimentar até o pedestal, fazer a pose e permanecer quieto, parado à espera do encontro entre a máquina e o registro em si.

Garcia se aproxima novamente dos clássicos da história da arte quando utiliza a luz natural como aliada para fazer o jogo do claro e do escuro, deixando algumas áreas iluminadas e outras na sombra. O contraste garante mais volume ao corpo. Nas palavras de Maneschy (2005, p. 157),

Trabalhando basicamente com a luz natural, fortíssima na região, Garcia utiliza aquela que banha o ateliê quase que o dia inteiro através de grandes portas como fonte luminosa. Este tipo de utilização da luz o aproxima de alguns fotógrafos de estúdio do final do século XIX e primeiras décadas do século XX, que empregavam claraboias e janelas para iluminar suas cenas internas, bem como de diversos pintores, como Vermeer, que contava com uma iluminação lateral proveniente das janelas de seu ateliê.

Em três fotos da série “*Automatic Men*”, Garcia segura uma obra onde se vê o rosto de uma mulher. Tal obra é assinada por Orlando Maneschy, e a modelo retratada é Ira Barbieri (1975-). A moda brasileira vivia, naquele momento um despertar, a cidade de São Paulo despontava como futura capital da maior semana de moda da América Latina, surgiam novos estilistas, e as modelos brasileiras começavam a ganhar, mundialmente, status de celebridade. Ira frequentava esse meio, mas fazia uma linha mais “underground”, era presença constante nos desfiles de um jovem e promissor estilista chamado Alexandre Herchcovitch¹², era musa e amiga do estilista, alta, magra, lábios carnudos, cabelos volumosos e sem afetação, Ira tinha muitos fãs, Maneschy e Garcia estavam entre eles.

O registro visual documenta, por outro lado, a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens, particularmente naquelas que realiza para si mesmo enquanto forma de expressão pessoal (KOSSOY, 2001, p. 42).

A modelo foi clicada quando visitou a casa dos artistas e ficou imortalizada na obra de Orlando, posteriormente “apropriada” por Garcia. Esta não foi a primeira experiência de Garcia trabalhando com imagens criadas por terceiros, para Maneschy existe uma relação erótica muito bem definida entre os três. A relação com o objeto, com a mulher cultuada pelo homem nu revela um triângulo e toda a cumplicidade que se estabelece a partir disso, numa relação erótica entre um homem e uma mulher que estão na imagem e um terceiro que não está. A relação também traz uma forte conotação de poder, mas quem domina quem na imagem? A modelo que é admirada pelo artista ou o artista que exhibe a “representação” da modelo nas mãos? Ira representava muito bem o universo de Garcia que agora se desnuda para fotografar e interagir com a imagem desta mulher sedutora e desejada.

¹² Alexandre Herchcovitch (1971-), paulista, estilista formado pela Faculdade Santa Marcelina.

Fotografia 21 – Automatic Men.



Fonte: GARCIA, 1994.

Sinval Garcia não tem medo do nu. Valoriza a beleza do corpo humano não como uma ferramenta manipuladora, mas como uma possibilidade artística para

exibir o corpo em harmonia com sua aparência e com o seu entorno e fazer desse corpo um canal de comunicação entre arte e conceitos.

4.3 A FOTOGRAFIA-OBJETO DE ORLANDO MANESCHY

Orlando Maneschy (1968-) é paraense e iniciou na fotografia em 1990 com Miguel Chikaoka¹³ na Associação FotoAtiva. É Mestre e Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC/São Paulo, professor do Instituto de Ciências da Arte (ICA) da Universidade Federal do Pará, pesquisador, curador de arte, co-fundador do Movimento Caixa de Pandora, colaborador da FotoAtiva.

Maneschy reconhece uma verdadeira obsessão pelas imagens desde muito criança. Conseqüentemente, muitas de suas fotos foram feitas pelo atravessamento da memória, da vida íntima e das relações afetivas do artista. Seus personagens estão impregnados de um romantismo sutil, às vezes, também decadente. São drags queens, ou ainda, divas trash, como o próprio artista gosta de chamá-las, que estão prontas para qualquer ato, seja um “gesto de amor, seja um assassinato” (MANESCHY, 2006, não paginado); personagens que “não estão na vida a passeio” (MANESCHY, 2006, não paginado) e são facilmente reconhecidos nas ruas, nas boates, nos guetos, nas noites de uma metrópole.

O primeiro encontro entre o artista e uma das suas divas trashes aconteceu em 1990 na boate Camaleão. O transformista, conhecido como Marlene Dietrich, um ícone do mundo gay de Belém, era a “modelo” perfeita nas mãos do jovem estilista paraense, André Lima¹⁴. Marlene também ganhava visibilidade e imortalidade através das lentes de um jovem fotógrafo. O transformista era montado e assumia identidade visual e personalidades dos ícones da cultura pop. Em uma noite, Marlene podia ser Madonna, em outra, Linda Evangelista¹⁵ ou qualquer outra modelo de sucesso da década de 1990. As fotos em preto e branco reforçavam os contrastes de claro e escuro e garantiam a sensação cinematográfica da modelo retratada. Marlene era capturada pelas lentes tal qual uma das estrelas que

¹³ Miguel Chikaoka (1950-), fotógrafo paulista, chegou a Belém em 1980 e em 1983 criou a FotoAtiva.

¹⁴ Estilista paraense que há 20 anos reside em São Paulo, há 21 anos apresenta coleções na São Paulo Fashion Week – SPFW, uma das semanas de moda mais famosas e reconhecidas do mundo.

¹⁵ Linda Evangelista, modelo americana famosa nos anos de 1990. Reconhecida pela sua capacidade de transformação a cada editorial de revistas e campanhas publicitárias de moda.

representava, um ato predatório e intencional. Para Susan Sontag (2004, p. 25), “fotografar pessoas é violá-las, ao vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos”. A cumplicidade estabelecida com Marlene foi intensificada com outros personagens que compõem a obra do artista.

Fotografia 22 – O transformista Marlene Dietrich.



Fonte: MANESCHY, 1992a.

Fotografia 23 – Ensaio com Marlene Dietrich.



Fonte: MANESCHY, 1992b.

A convivência com esses personagens gerou o projeto “*Amazonian Dream’s*”, e a noite passou a ser um laboratório para novas experiências artísticas, sempre investigando personagens que circulavam dispersos pelas madrugadas. A busca aconteceu com mais intensidade entre os anos de 1994 e 1999. Nessa época, o artista esbarrou com uma figura inusitada. A convite de uma amiga, que precisava de fotos para ilustrar sua dissertação de mestrado, Maneschy foi assistir a um show de humor e conheceu Peter Carvalho. Peter era administrador de empresas e, durante o dia, trabalhava na Funpapa (Fundação Papa João XXIII, instituição ligada à prefeitura de Belém), como coordenador das atividades teatrais com os idosos. Peter era portador de uma doença degenerativa no cerebelo, que limitava os movimentos corporais e dava a ele uma aparência frágil, em contraponto à ousadia e perspicácia que lhe renderam muitos admiradores. A transformação, porém, acontecia à noite. Peter assumia, então, a personalidade de Eli Babeth Taylor, ou

Babeth, como ficou mais conhecido. Peter e o ator Chico Vaz criaram, em 1993, a Banda Bagaço, embalada pelo sucesso do filme Priscila, Rainha do Deserto¹⁶ e da Banda Vexame¹⁷. Foram seis anos percorrendo bares e casas noturnas de Belém, no repertório dos shows: dublagens, esquetes com cenas de filmes e novelas, brincadeiras com a plateia, sempre regadas a muita sátira, improvisado e bom humor. O bar Go Fish, assumidamente “gay friendly”, localizado no bairro de Nazaré, endereço nobre de Belém, ou seja, na contramão de outros endereços que aglutinavam o público GLBT, reservava todas às quintas feiras para a apresentação da Banda Bagaço. Casa sempre lotada. Babeth organizava concursos que movimentavam a comunidade homossexual boêmia da cidade, eventos como o Beleza Negra Gay e Miss Universo Gay eram os mais famosos. Maneschy transitava com liberdade por esse universo e registrou cenas de bastidores, drags queens, a montagem dos personagens, figurino, maquiagem, as afetações e performances, nada passou despercebido pelo olhar do fotógrafo.

Mais do que fotografar, Maneschy estabeleceu uma relação de amizade com os integrantes da banda. As lembranças de Peter são especiais para Maneschy,

mesmo com a dificuldade de locomoção causada pela doença, Babeth conseguia fazer humor, não era amarga, tinha uma sofisticação que não vi em lugar nenhum do mundo. Ela fazia uma crítica bem humorada e contava o espírito do tempo que vivíamos. Instigava o público a pensar (informação verbal).¹⁸

Nos anos 1990, o movimento homossexual já não se escondia, mas ainda estava a anos-luz de ter seus direitos reconhecidos. Peter Carvalho ajudou na construção de uma sociedade mais disposta a reconhecer os direitos dos homossexuais. Peter não resistiu às complicações da doença degenerativa que o debilitava desde muito jovem e faleceu em 2000, deixando um vazio ainda não preenchido na vida artística e noturna paraense.

¹⁶ The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert, Direção: Stephan Elliot, Austrália, 1994.

¹⁷ Banda paulista que fez sucesso com músicas debochadas nos anos 1990.

¹⁸ Entrevista concedida a Adelaide Oliveira, 2010.

Fotografia 24 – Babeth Taylor (Série Drag-Queens na Amazônia).



Fonte: MANESCHY, 1996a.

No projeto “*Amazonian Dream’s*”, Maneschy abusa do que é considerado erro, brinca, apropria-se do que está fora do padrão para provocar, discutir uma nova relação com o que é fotografado. Um ruído, uma inquietação atravessa as imagens criadas pelo fotógrafo, imagens que se alimentam de tempo e memória guardados na essência criativa de Maneschy.

A técnica usada na captura das imagens das divas trashes pelas noites de Belém era previamente definida. Maneschy utilizava muitas vezes slides que eram revelados como negativos, processo que garantia distorção e saturação das cores; às vezes o processo inverso também era empregado. Para que a imagem fosse preservada exatamente como havia sido pensada e produzida, Maneschy encomendava as provas de referência em um laboratório pequeno, com poucos recursos, que ficava no centro comercial de Belém. O laboratorista não interferia nas cores e muito menos nas cópias, garantindo, assim, uma imagem carregada de estranhamento e distorção. O resultado não era fruto do uso inábil das técnicas de fotografia, era intencional e refletia o esperado pelo artista que desejava, com

isso, preservar o elemento estético do universo fotografado, carregado de excentricidade e de singularidade.

Fotografia 25 – Travesti na noite.



Fonte: MANESCHY, 1996b.

As fotos de Maneschy construíram uma visão de mundo bem particular, mas, ao mesmo tempo, revelavam fragmentos de uma comunidade que ficava à margem da sociedade, mesmo sendo cada vez mais badalada e desejada. As narrativas íntimas, embaladas pela cumplicidade entre fotógrafo e fotografados, em um estilo aparentemente subjetivo, quase confessional, traziam ao mesmo tempo um elemento performativo, um momento significativo para quem é clicado, agora compartilhado e explorado através das lentes da câmera. Para Maneschy (informação verbal)¹⁹ um momento especial, “Não existia uma obrigação antropológica, fotografava sem a necessidade de descrever tipos, não existia distância entre mim e quem estava em frente à câmera”. A atitude de Maneschy (informação verbal) reforça a tese de que o fotógrafo é um “filtro cultural” (KOSSOY, 2001, p. 42), a realidade do universo gay nas casas noturnas da cidade, os vínculos entre os personagens que transitavam nos corredores, nas pistas de dança, nos

¹⁹ Entrevista concedida a Adelaide Oliveira em agosto de 2010 na residência do artista.

palcos e camarins, tudo estava ali, escancarado para quem tivesse a sensibilidade de compreender e enxergar a riqueza e a efervescência daquele universo.

O registro visual documenta, por outro lado, a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens, particularmente naquelas que realiza para si mesmo enquanto forma de expressão pessoal (KOSSOY, 2001, p. 42).

O olhar erótico de Maneschy também encontra refúgio nas fotos dos transexuais, travestis, gays e demais “perdidos” na noite da cidade. A luz quente, a explosão de cores, as atitudes provocantes e os corpos seminus alimentam o imaginário erótico do artista.

Em 1998, Orlando Maneschy recebe o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia pela série Drag Queens na Amazônia.

A partir dos anos 2000, Maneschy já não circulava com tanta frequência e intensidade por esse universo. Muitos dos modelos ou divas trashes do passado haviam mudado de cidade e, às vezes, até de corpo. Injeções, próteses de silicone ou inúmeras intervenções cirúrgicas e estéticas desenhavam novas proporções, novos contornos nos corpos fotografados, “já não reconhecia as pessoas, o trabalho passou a ser eventual” (Orlando Maneschy, informação verbal)²⁰, revela Maneschy. Porém, a relação construída anos antes não se perdeu com o tempo. Em 2009, o artista voltou a fotografar uma nova diva trash, a travesti Adriana, também a pedido de um amigo estilista. Todavia, um novo encontro motivou ainda mais o artista. Em 2010, ele conheceu Robertinha, uma travesti surda-muda que passa a noite em busca de clientes na esquina da casa do artista. “Ela é muito fofa. Existe entre nós um lugar de confiança, nossa amizade é a prova de que é possível se estabelecer vínculo mesmo na impossibilidade” (Orlando Maneschy, informação verbal)²¹. No mesmo ano, o artista começou a filmar o curta metragem “*Todas as mulheres do mundo D’Or*”, a protagonista é Robertinha. O curta ainda está em fase de produção.

²⁰ Entrevista concedida a Adelaide Oliveira em agosto, 2010.

²¹ Entrevista concedida a Adelaide Oliveira em agosto, 2010.

4.4 OS HOMENS DE SANGUE DE ORLANDO MANESCHY

No projeto-processo “*Homens de Sangue*”, Maneschy convida amigos a se desnudarem diante da câmera e compartilharem um momento de intimidade. As sessões de foto podem ser previamente agendadas ou não, o intervalo de tempo entre um fotografado e outro também não é algo que preocupa o artista. Três homens já foram fotografados, a intenção de Maneschy é fotografar 12 homens ao todo. Não existe um critério pré definido para a escolha dos “modelos”. O que permeia a seleção é uma relação de amizade, intimidade ou admiração do e com o artista já estabelecida anteriormente.

Durante as sessões de fotos, não existe a ditadura do tempo, para que o processo possa evoluir, não existe um roteiro definido, cada convidado fica à vontade para conversar, definir músicas, escolher locação, falar sobre seus sentimentos, trocar confidências, até que, finalmente, cada “*Homem de Sangue*” possa despir-se naturalmente diante da câmera. Ou seja, a nudez total ou parcial vai acontecer depois que a confiança estiver estabelecida entre os dois. Mais uma vez, a cumplicidade é usada como recurso para que as imagens sejam produzidas; em troca, o fotografado recebe do artista uma imagem.

O processo fotográfico de “*Homens de Sangue*” reforça toda a sua singularidade. Cada imagem é impressa em papel fotográfico especial de longa duração, que não pode ser exposto a luz. Maneschy intencionalmente deixa vazar luz durante o processo, o papel é “queimado” no momento em que recebe a imagem, a tinta – exclusiva – usada na impressão é de polímero plástico pigmentado com o sangue do próprio artista. O sangue, então, é misturado a essa base plástica formando uma película, com a qual a imagem é criada em algumas áreas do papel, restando, às demais, um contínuo processo de escurecimento propiciado pela luz. O resultado final com a imagem, que oscila entre positivo e negativo faz referências claras aos antigos daguerreótipos e mesmo com toda tecnologia disponível hoje, a artesanaria na criação é evidente. Ao constituir a imagem, Maneschy profana o papel fotográfico com a luz e, nesses breves segundos, a imagem se realiza. As partes nas quais a imagem não foi impressa, a luz incidente afetarà para sempre o papel.

Fotografia 26 – Alex (Série Homens de Sangue).



Fonte: MANESCHY, acervo pessoal.

Fotografia 27 – Alex (Série Homens de Sangue).



Fonte: MANESCHY, acervo pessoal

Figuras x1 e x2: Orlando Maneschy. Alex - “*Homens de Sangue*” (fotos manipuladas digitalmente com autorização do artista para melhor visualização).

Sobre esta relação que permeia o trabalho do artista, Mokarzel (2008, p. 14) definiu da seguinte forma: “Este viés de identidade e o ato visceral de doar-se e colocar-se, despudoradamente, em seu trabalho percorre sua trajetória e estava

presente também em Pandora de Sangue, instalação que é mostrada na GTB²² em 1995”.

A cumplicidade estabelecida entre artista e fotografado é exacerbada? Não para o artista que acredita que esta conectividade precisa ser explícita. Talvez o que esteja sendo estabelecido ali, no momento de entrega entre os protagonistas da fotografia íntima e, muitas vezes, tão reveladora, seja uma espécie de troca de poderes. Tu revelas, eu fotografo, tu compartilhas, eu crio vínculos e reafirmo o significado emocional de cada momento fotografado. Para Sontag (2004, p. 14) a troca entre fotógrafo e fotografados acontece incessantemente. “Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder”. Mas, no caso de Maneschy, o poder é substituído por vínculos e dessa maneira cria-se laços ainda mais fortes.

Este método de trabalho ocorre em projetos-processos, como Homens de Sangue, que venho desenvolvendo desde 1991, em que amigos são convidados a se desnudarem diante da câmera e viverem um processo de intimidade. Há um espaço de intermediação que não é apenas o da fotografia, mas o da confiança mútua e um espaço físico entre dois corpos. Em troca, o fotografado recebe uma imagem impressa em papel fotográfico especial, que deixou de ser fabricado, com uma tinta de polímero plástico pigmentado com meu sangue. Este mecanismo é uma forma de estabelecer uma troca de intimidades, de explicitação de uma conectividade, de confiança (MANESCHY, 2006, não paginado).

Porém, os vínculos só se estabelecem de fato se artista e modelo conseguirem perceber um ao outro. Em “*Homens de Sangue*”, o homem artista e o homem modelo sofrem das mesmas inquietações, os dois se desnudam principalmente no sentido conotativo e nada vai ser mais erótico do que entregar-se por completo ao outro nesse sentido. Sobre o poder do modelo e sua relação ambígua com o artista, Jeudy (2002) contribui com o seguinte pensamento,

O artista que trabalha com seu modelo encontra-se em uma situação idêntica; ele está em busca de uma intimidade “real” inexistente, e ele o sabe, pois a obra que irá compor oferecerá idealmente a representação do mistério dessa intimidade [...] A postura do corpo, no momento em que este se imobiliza para atrair o olhar, zomba tanto do exibicionismo quanto do voyeurismo. Esse poder de paródia não é a negação de uma tal relação, mas antes a própria expressão de sua exacerbção (p. 40).

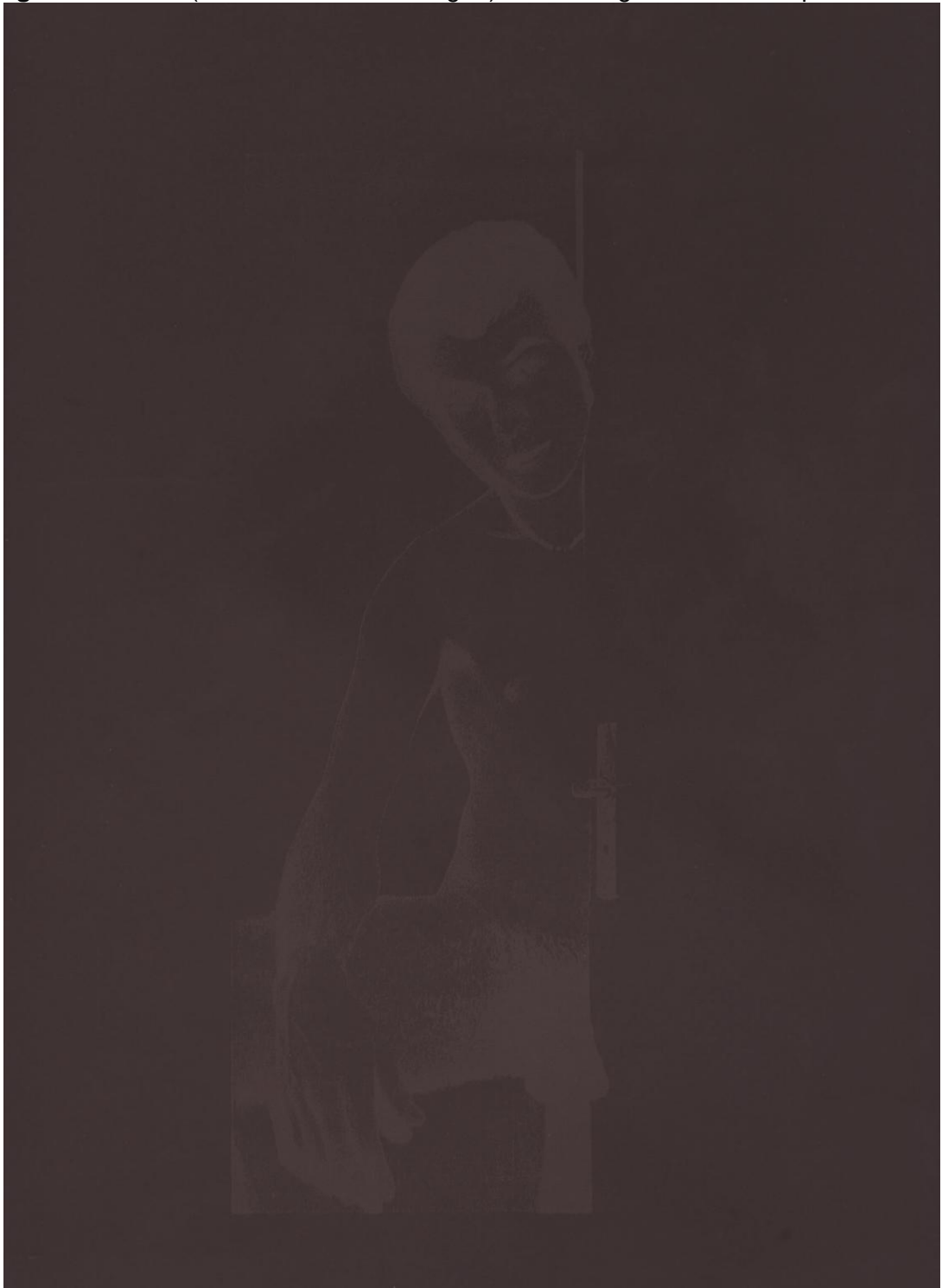
²² Galeria Teodoro Braga, Centur, Belém, Pará.

O Trabalho ainda está em construção, alguns filmes foram perdidos, esquecidos ou ainda não revelados, só muito recentemente uma cópia do terceiro homem de sangue foi encontrada. As obras recebem o nome da pessoa fotografada, só foram expostas uma única vez e fazem parte da coleção fotográfica “*Joaquim Paiva*”, uma das mais importantes do Brasil.

Para Afonso Medeiros (informação verbal)²³, Orlando Maneschy, em boa parte de sua obra expõe e torna-se exposto; revela e revela-se, intima e é intimado. A fotografia de Maneschy não é veículo para o distanciamento em relação ao objeto; ao contrário, é meio de aproximação e de envolvimento íntimo e visceral entre dualidades não opostas, modo de continuidade, interseções, interatividades, cumplicidade, conluíus e apropriações consentidas. É um daqueles casos, profundamente sinceros, “em que vida e obra se diluem no pseudo distanciamento entre sujeitos e objetos de desejo” (Afonso Medeiros, informação verbal).

²³ Diálogo informal com Afonso Medeiros em dezembro de 2011.

Figura 28 – Alex (Série Homens de Sangue) – Obra original com efeito positivo.



Fonte: MANESCHY, acervo pessoal

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa contemplada neste trabalho aponta o erotismo como uma fonte maior que o desejo, a nudez, o corpo e a sexualidade. As obras re-significam todos estes elementos como somatória de uma expressão maior. O erotismo tem na arte talvez o veículo mais adequado para manifestar suas delicadezas, cumplicidade, revelações e relações psicológicas. Tudo isso percebido em vários níveis: o social, o político, a orientação e a identidade sexual, camadas que vão dar significados ao erotismo quando expresso em imagens.

As imagens de Garcia e Maneschy vão ultrapassar qualquer discussão sobre a representação do corpo nu para refinar o pensamento e apontar outro caminho também possível: o erótico é entrega. Permitir-se desnudar para outro, provocar o desejo, compartilhar emoções, ser cúmplice no silêncio; esta é a verdadeira essência do erotismo. Bataille, que muito norteou esta análise, destaca: o erotismo é o desequilíbrio que, conscientemente, o homem põe a si mesmo.

Desequilibrar emoções para, na sequência, buscar seu próprio equilíbrio; encontrar-se a partir de possibilidades colocadas pelo outro. O erotismo nesses trabalhos se mostrou resultado de vínculos. Nas obras analisadas é impossível desconectar o objeto da imagem, da relação estabelecida com os artistas. O erotismo dos artistas, quando registrado em imagens, constrói vínculos e cumplicidade. A linguagem corporal pode ser registrada sem poses ensaiadas, mas destaca um momento vivido e único entre autor e fotografado, mesmo quando o fotografado é o próprio autor.

É o que define a imagem contemporânea, conforme os autores aqui descritos, que precisa estabelecer indícios e valores, produzir significados, garantir que novos capítulos da arte possam ser escritos, salvaguardando tudo o que já foi criado e projetando tudo o que ainda está por vir.

Como destaca Beatriz Sarlo (2005) não há mais espaços vazios. O que vai se destacar neste imenso mural contemporâneo da cultura visual é o imagético que estabelece algum tipo de cumplicidade. Daí a necessidade de que a recepção desta significação se abra para possibilidades de traduzir estas imagens em seus contextos próximos, numa relação permanente de diálogo. Agamben (2010) sintetiza: “É contemporâneo quem recebe em pleno rosto o feixe da treva que provém do seu tempo”.

As obras dos artistas citados foram escolhidas pelas características que, amalgamadas de modo peculiar, irão convergir nas obras de Garcia e Maneschy. Na

obra destes dois artistas, a fotografia é um pretexto para a amostragem de um erotismo não encapsulado em gêneros, estilos ou tendências excludentes.

No cenário da arte contemporânea paraense, Orlando Maneschy e Sinval Garcia representam um sopro de desfaçatez, irreverência e coragem. Sim, coragem de passar ao largo a visão paroquial sobre masculinidade ou feminilidade na representação do corpo e da sensualidade. Em suas obras, masculino e feminino são espectros de um único fenômeno: o do corpo multiforme, multi-identitário e multifacetado...Um corpo que não se dá no varejo, mas no atacado; não em retalhos, mas na sua integridade indissolúvel.

No contexto fragmentário da contemporaneidade, os trabalhos de Garcia e Maneschy são de uma integridade ímpar e apontam para nuances que, infelizmente, o tempo restrito de um curso de mestrado não consegue dar conta.

Assim, este trabalho também compreende a necessidade de continuidade dos estudos em uma área que, por si só, é tão profunda e com extensão tão abrangente que só nos resta o desejo de continuar, continuar, continuar...

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa, Portugal: Relógio D'água Editores, 2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo: **Arte e crítica de Arte**. 2. ed. Trad. Helena Gubernatis. São Paulo: Editorial Estampa, 1995.
- ARNOLD, Dana. **Introdução à história da arte**. Trad. Jacqueline Valpassos. São Paulo: Ática, 2008.
- BACON, Francis. **Two Men on a Bed**. 1953. 1 figura. Disponível em: <<http://thingsthatgofapinthenight.tumblr.com/post/8285157222/francis-bacon-two-men-on-a-bed-1953-oil>>. Acesso em: 15 dez. 2011.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1968.
- BATTISTONI FILHO, Duílio. **Pequena História da arte**. Campinas, SP: Papyrus, 1989.
- BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Campinas, SP: Papyrus, 1990.
- BOLOGNE, Jean-Claude. **História do pudor**. Trad. Telma Costa. Rio de Janeiro: Elfos; Lisboa, Portugal: Teorema, 1990.
- CALANCA, Daniela. **História social da moda**. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Senac, 2008.
- CAMARGO, Francisco Carlos; HOFF, Tânia Márcia Cezar. **Erotismo e mídia**. São Paulo: Expressão & Arte, 2002.
- CANTON, Kátia. **Corpo, Identidade e Erotismo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção Temas da Arte Contemporânea).
- COPLANS, John. **Self-Portrait, Three Times**. 1987. 1 fotografia. Disponível em: <http://www.mocp.org/collections/permanent/coplans_john.php>. Acesso em: 08 jan. 2012.
- COSTELLA, Antonio F. **Para apreciar a arte: roteiro didático**. São Paulo: Senac, 2002.
- COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Trad. Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. (Coleção Arte&fotografia).

EAKINS, Thomaz. **Estudo para Lutadores**. 1899. 2 figuras. Disponível em: <<http://ricardo-domeneck.blogspot.com/2010/07/celebrando-os-herois-dos-meus-olhos.html>>. Acesso em: 04 jan. 2012.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Nu**: definição. 2011. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=te_rmos_texto&cd_verbete=326>. Acesso em: 15 jan. 2011.

FERNANDES JR., Rubens. Processos de criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. **Facom**, n. 16, 2006a.

FERNANDES JR., Rubens. **Assim é, se lhes parece**. [S. l.: s. n.], 2006b.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

FONDATION CARTIER POUR L'ART CONTEMPORAIN. **Alair Gomes**. France: Thames & Hudson, 2001. 2 fotografias.

GARCIA, Sinval. **Autorretrato**. [199_?]. 1 fotografia.

GARCIA, Sinval. **Automatic Men**. 1994. 6 fotografias.

GARCIA, Sinval. **Série Samara**. 1997. 2 fotografias.

GARCIA, Sinval. **Exposição Câmara de Transmutação Secreta**. 1998. 1 fotografia.

GARCIA, Sinval. **Série Totem**. [20__?]. 2 fotografias.

GARCIA, Sinval. **Paisagens In-Visíveis**. 2008. 1 fotografia. Disponível em: <<http://sites.google.com/site/outrasecologias/a-menor-das-ecologias-2>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

GARCIA, Sinval. **Template do blog Transcotidianas**. 2011. Disponível em: <<http://transcotidianas.blogspot.com/>>. Acesso em: 12 dez. 2011

GARCIA, Sinval. **Comunicação científica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <adelaideoliveira.jornalista@gmail.com> em 5 de junho de 2011.

GARCIA, Wilton. **Homoerotismo e imagem no Brasil**. São Paulo: U.N. Nojosa, 2004.

GIARD, Agnes. **L'imaginaire erotique au Japon**. [S.l.]: Albin Michel, 2006.

GIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo: Unesp, 1993.

GOLDIN, Nan. **Misty and Jimmy Paulette in a taxi, NYC**. 1991. 1 fotografia. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=25982>>. Acesso em: 15 dez. 2011.

GOURMONT, Rémy de. **George Platt Lynes**. [20__?]. Disponível em: <<http://frounch.blogspot.com/2008/03/george-platt-lynes.html?zx=5745d83514bfe2d1>>. Acesso em: 13 nov. 2011.

GREINER, Chistine. **O corpo**. São Paulo: Annablume, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A. 2006.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia do trabalho científico**: procedimentos básicos, pesquisa bibliográfica, projeto e relatórios, publicações e trabalhos científicos. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1992.

LEDDICK, David. **The Male Nude**. Italy: Taschen, 1998.

LEO, Jana. La pel seca: la fotografia, la realidade, el cuerpo, el amor y la muerte. In: PÉREZ, David (Ed.). **La certeza vulnerable**: cuerpo y fotografia em el siglo XXI. Barcelona, Espanha: Editorial Gustavo Gili, 2007.

LYNES, George Platt. **Charles “Tex” Smutney e Charles “Buddy” Stanley**. 1941. 1 fotografia. Disponível em: <<http://www.queer-arts.org/archive/show3/lynes/lynes.html>>. Acesso em: 15 nov. 2011.

MAGALHAES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. Apresentação. In: A FOTOGRAFIA Contemporânea Paraense: novas visões. Niterói: Universidade Federal Fluminense – UFF; Rio de Janeiro: Funarte, 1997. (Catálogo).

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil**: um olhar das origens ao contemporâneo. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MANESCHY, Orlando. **O transformista Marlene Dietrich**. 1992a. 1 fotografia.

MANESCHY, Orlando. Ensaio com Marlene Dietrich. 1992b. 1 fotografia.

MANESCHY, Orlando. **1ª Exposição Caixa de Pandora**. 1993a. 2 fotografia

MANESCHY, Orlando. **Sinval Tríptico**. 1993b. 3 fotografias

MANESCHY, Orlando. **Babeth Taylor**. 1996a. (Série Drag-Queens na Amazônia). 1 fotografia.

MANESCHY, Orlando. **Travesti na noite**. 1996b. 1 fotografia.

MANESCHY, Orlando. **Imagens desdobradas**: operações comunicacionais da imagem no território da arte. 2005. 224 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

MANESCHY, Orlando. **Quem falou na minha boca?!**. Belém: ICA/UFPA, 2006. (não paginado)

MANESCHY, Orlando. **Sequestros**: imagens na arte contemporânea. Belém: EDUFPA, 2007.

MAPPLETHORPE, Robert. **Charles Bowman/Torso**. 1980. 1 fotografia. Disponível em: <<http://www.mapplethorpe.org/portfolios/male-nudes/?i=4>>. Acesso em: 20 out. 2011.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

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

MEDEIROS, Afonso. Apontamentos para para uma cartografia da história da arte porno-erótica. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 19., 2010. Cachoeira. **Anais...** Salvador: EDUFBA, 2010. p. 460-474. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/jose_afonso_medeiros_souza.pdf>. Acesso em: 20 out. 2011.

MOKARZEL, Marisa. Caixa de Pandora: deslocamentos, novas linguagens e práticas da fotografia paraense dos anos 90. In: SEMINÁRIO ARTE, CULTURA E FOTOGRAFIA: metodologias de investigação (fotografia como arte, arte como fotografia), São Paulo, 2008.

PULTZ, Jonh. **La fotografia y el cuerpo**. Trad. Oscar Luis Molina. Madrid: Ediciones Akal, 2003.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica e mídia. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **Percepção**: uma teoria semiótica. 2. ed. São Paulo: Experimento, 1998.

SARLO, Beatriz. **Tempo Presente**: notas sobre a mudança de uma cultura. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SCHAEFFER, Jean-Marie. O Corpo é Imagem. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 16, jul. 2008. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e16:jean_marieschaeffer.pdf>. Acesso em: 08 nov. 2011.

SMALLS, James. **Gay Art**. UK: Parkstone press, 2008.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VIGARELLO, Georges. **História da beleza**. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VON GLOEDEN, Wilhelm. **Zu anstößig für eine Ausstellung?** [18__?]. 1 fotografia. Disponível em: <<http://www.sueddeutsche.de/bayern/kunst-es-rumort-ganz-gewaltig-in-der-provinz-1.280829-2>>. Acesso em: 05 jan. 2012.

YAMANAKA, Manabu. **Gyahte**: #17. [20__?]. 1 fotografia. Disponível em: <<http://www.ask.ne.jp/~yamanaka/gyahte-e.html>>. Acesso em: 09 dez. 2011.

APÊNDICE(S)

Apêndice A – Entrevista com Orlando Maneschy sobre trabalho de Sinval Garcia e a relação artística e pessoal que os unia. (2/1/2012).

P - Em Automatic Men, série de autorretratos do Sinval Garcia, uma obra tua com a imagem da modelo Ira Barbieri faz parte da cena. Como isso aconteceu?

Isso é um trabalho meu que expus em 1996, “Faustine ou A cidade e os olhos”, com luz direcionada, toda trabalhada, Sinval fez a luz, antes da lâmpada dicróica, tinham canudos que direcionavam a luz na galeria que era toda escura. Usei filme litográfico, sépia, na exposição isso ficava evaporando, vias uma névoa dentro do objeto. Foi bem legal.

P - O Sinval te ajudou nessa exposição? Como foi a participação dele?

Ele me ajudava muito na produção, sempre teve gosto estético muito apurado, me ajudava na discussão da concepção dos trabalhos. Na 1a. [Exposição da Caixa de Pandora] ele fez todas as molduras pra mim, ele me ajudou muito a dar rumo ao projeto.

P - Como se estabelecia a relação do Sinval com o autorretrato, gênero super presente na obra dele?

A coisa do autorretrato está presente não só numa série como Automatic Man, e em vários outros trabalhos, mas está também nas fotos que ele está com o dedo na luz, quando ele tenta tocar a luz, nas fotos feitas pelo celular, uma coisa mais sublime, essa coisa do intocável, por que é inalcançável, mas que você intui e tenta tocar e não deixa de ser autorretrato. De certa forma, o trabalho dele que estava no último Arte Pará [...] , ele vai pegando objetos encontrados na rua, que estavam jogados na cidade, de certa forma é uma eleição, ele escolhe aqueles objetos e de uma forma mais radical ele tá falando da cidade, através da cartografia que ele faz da cidade ele tá escrevendo uma narrativa pessoal, já que é através do andar dele pela cidade.

P - E a relação do Sinval com o próprio corpo. Ele sempre teve consciência disso?

Por exemplo, no Automatic Man ele fotografa tudo no dimmer., ele não queria que eu ou alguém fosse fotografar, ele queria deixar a máquina lá, no tempo p/ que ele fosse lá fazer a pose, tinha a ver também com as longas exposições, das primeiras fotografias do início do século [cochete século XX], desse preparo, desse não saber no que vai dar, ele tinha que testar. Ao mesmo tempo, ele tem essa coisa que ele assume da base da estatua, ele pega o corpo vivo e coloca como objeto de arte. É muito forte essa relação dele com a história da arte, de Pegasus, de Mércurio, de Davi de Michelangelo e de vários outros Davis que têm essa configuração física; tu vais ver ali, ao longo da história da arte muitas imagens que ele se reporta na obra dele, que ele faz citação. Isso é muito forte nesses trabalhos e também uma direta citação à historia da fotografia e à história da arte. É uma performance que ele faz pra câmera e é também uma persona solitária. Ele tinha uma coisa de trabalhar sozinho que vai se romper quando ele vai criar o blog e formar o grupo [...].

P - Mas, o trabalho dele é marcado por essa solidão?

Acho que ele tinha muita clareza do que ele queria, era muito claro pra ele certas coisas, a luz que ele queria, ele sabia o contra-luz que ela estava fazendo e isso não era nada digital. As paisagens invisíveis são feitas no laboratório, eram únicas. Com o grupo vai ter uma coisa mais coletiva, que eu achei muito saudável, sair mais, se relacionar mais. mas o trabalho dele sempre foi fruto do tempo, de introspecção, como essas paisagens que ele ficou 10 anos envelhecendo. Ele tinha consciência dessa imagens que habitavam o universo dele. Eu trouxe a enciclopedia de arte dele de quando ele era criança.

P - A performance é uma marca forte no trabalho do Sinval.

Hoje tem muita gente fazendo performance orientada para a fotografia. Nos anos 1970 existia um registro das performances, que tinha um lugar um pouco diferente, a Cindy Sherman (1954) fazia nos anos 70. Mas aqui [em Belém], nesse período que ele estava fazendo isso [performance orientada para fotografia] não tinha ninguém.

A Cláudia Leão chegou a usar o elemento da performance em trabalhos de audiovisual, eram projeções de slides sobre o corpo da performer.

P - Vocês dois fizeram parte do Caixa de Pandora. Como foi essa experiência?

Na verdade a gente não estava muito preocupado com o que a gente estava fazendo, a gente não queria fazer as mesmas coisas da “visualidade amazônica”; a gente montou um laboratório no edifício Manoel Pinto da Silva, junto com Patrick Pardini; a gente estava em ebulição e enlouquecia. Era uma coisa muito viva, eu, Flavya [Mutran], Mariano [Klautau], Claudia [Leão], Sinval [Garcia] [...] A gente tava muito junto. Era uma época de experimentação muito grande.

O trabalho do Sinval era uma construção artística, ele lixava, passava camada de branco, ia pintando, colocava pigmentos, criando camadas, camada, camadas, que vão dar naquelas imagens da Samsara. Às vezes ele fazia isso tudo e botava resina por cima, às vezes não, só o papel pintado. Isso estava dentro do que se chamava de fotografia construída, fotografia expandida é mais a forma como o Rubens [Fenandes Jr.] quis imprimir [...] Depois o Sival vai fazer uma instalação numa exposição na USP e vai retomar isso. Ele propõe um objeto de uns 3 metros por 5 ou 7, que é como se fosse uma área, é como se fosse uma praça; vc sobe e a ideia é que a pessoas seja a obra e experencialize esse lugar, e daquele lugar, olha pro mundo. Me emociona muito alguns desses trabalhos, por que eles vão operar num lugar que é generoso, te dá a chance de como cidadão, sem saber que é um trabalho, subir naquele lugar e descansar, sentar, olhar pra fora.

P - E a carga erótica das obras do Sinval?

Tem uma coisa muita grande nesse nesse trabalho com a Ira [Barbieri], que é o jogo erótico com a imagem. Ele conheceu a Ira, ele sabia que eu era louco por ela, eu cheguei com ela em casa, ficou encantado com o jeito amalucado dela e de repente ele pega essa imagem e começa a estabelecer uma relação, que é uma possibilidade para além do que aconteceu no encontro quando ela foi lá em casa e tirou essa foto. Por meio da imagem que ele tá construindo e se apropriando da minha imagem, do meu trabalho, ele cria uma outra possibilidade para outra experiência, tanto fotográfica quanto em relação de outro, dentro de uma obra de um

terceiro, aí tem várias coisas que confluem. É extremamente erótico, tem um triângulo aí que ninguém nem sabe. Existe jogo entre masculino e feminino, o close dela e esse outro que é ele, o corpo que está ali e está nu, procurando um reflexo naquela imagem, vendo uma imagem que não coaduna com a dele, é um reflexo que não bate, tem aí uma tensão que se dá dentro da imagem, entre aquele corpo masculino super bem definido, desenhado, delgado, forte, e a parte feminina que está refletida naquele vidro, etérea, evanescente, transparente, gélida, impalpável.

Essa coisa da fotografia ser o duplo, que a gente quer. Esse pacto a fotografia cumpriu, mas a gente não conseguiu cumprir. O pacto pela eternidade, ela [fotografia] fez. A gente não conseguiu cumprir esse casamento com a imagem. A gente vai morrer.

Curiosamente essa obra foi quebrada na desmontagem da exposição e só existe na imagem dele. Ela só existe como elemento dentro do trabalho dele.

P - Podes citar outras obras que também estão impregnadas de erotismo?

Tem algumas desta série da “Anti-Câmara Secreta” que são super sensuais. São apropriações de imagens que ele pega, deixa 10 anos envelhecendo, pra dar pro outro, pra dar uma outra história. De certa forma tem uma ação do tempo numa imagem que era super bela, feita para beleza porque tem várias que são fotos de moda e que nesse envelhecimento da imagem, ele vai adquirindo um adensamento e não perde a sensualidade.

P - E o erótico nas tuas obras?

Nunca fiquei muito ligado se era isso ou aquilo, mas eu sei que algumas coisas tem muito do erótico. Mas, por exemplo, eu acho muito erótico os meus sumiços na paisagem fotográfica, Lulu é mega erótico, André com Marlene. “Enquanto vc não estava lá”, fui chorar um amor no Rio de Janeiro, e na praia vi esse cara saindo d’água. Pra mim isso é super erótico. “Homens de Sangue” – às vezes demorava horas, confiança total, não era nada combinado. O primeiro, Alex, foi sem agendar nada. Com o David foi marcado.

Apêndice B – Um adeus.

Postado no Facebook, 13/10/2011, por Adelaide Oliveira.

“Sexta feira, 13 de outubro, 15:10h, entre um compromisso e outro, olho para a tela do computador e uma mensagem recém postada no twitter traz a notícia quase que inacreditável. Sinval Garcia estava morto. Morto? Como assim? Deve ser algum engano, o Sinval é jovem, bonito, um artista, leva uma vida saudável. Não, Não, Não. Deve ser outra pessoa. Um outro Sinval. Triste ilusão, desde quando existem critérios óbvios para a morte? Sinval é Sinval Garcia, a notícia é verdadeira e foi logo confirmada com dois ou três telefonemas. Difícil descrever a quantidade de pensamentos deflagrados em tão curto tempo. Nós ainda não havíamos nos encontrado para falarmos sobre a minha experiência de apresentar um artigo na ANPAP que tinha como tema o blog fotográfico de autoria dele, isso, sem contar, com a entrevista que seria usada como matéria prima da dissertação, só mais dois dias e eu estaria em São Paulo e poderíamos, enfim, marcar a conversa. Mas a vida não espera, num sopro, tudo muda. O último encontro presencial foi em Belém, na palestra da Claudia Andujar. Poxa vida, eu poderia ter dito tanta coisa naquele momento, falar mais uma vez que estava adorando a possibilidade de conhecer um pouco mais sobre o trabalho dele, agradecer pelos inúmeros e mails trocados, lembrar que ainda aguardava um texto, marcar um bate papo no fim da tarde em qualquer lugar calorento da cidade antes que ele voltasse para SP. Tarde demais. Depois desse dia só trocamos mensagens virtuais e, com todo respeito aos amantes da tecnologia, nada substitui o olho no olho.

Entro no perfil de Sinval aqui no Facebook, dezenas de postagens homenageiam o artista sensível, o amigo generoso, o professor dedicado, o homem bacana que ele era.

Na biografia no blog Transcotidianas, Sinval se descreve como um viajante. Partiu para mais uma viagem, dessa vez não vai capturar novas imagens (ou vai?), deixou para nós, mortais saudosos, a missão de capturarmos, selecionarmos imagens que carreguem consigo significados vários, significados que ele perpetuou em diversas obras que ficarão guardadas na retina e no coração.

Obrigada, meu caro.”

ANEXO(S)

Anexo A – Sinval Garcia – entrevista para o site www.marceloabu.multiply.com

Link: <http://marceloabu.multiply.com/journal/item/31/Materia>.

P - Como surgiu seu interesse pela fotografia?

Sempre, desde garoto, fui interessado por artes. Não sabia dizer ao certo o que seria, entretanto, respondia aquela pergunta dos adultos sobre o que gostaria de ser quando crescesse dizendo: Quero ser Pintor! Eu na verdade queria ser um artista, não sabia, e me tornei um. Quando a fotografia surgiu em minha vida, com mais presença, foi há 22 anos e desde então não consegui parar de fotografar. Comecei com a moda, sendo assistente de fotografia para Marcelo Abuchalla, hoje artista plástico. Trabalhei como arte-finalista, design de estamparia para tecidos e desde então utilizo minhas imagens em fotografia para meus trabalhos em artes. Quando me dei conta [...] só fotografava! Hoje não consigo pensar em outra expressão, apesar de curtir muito desenho, vídeo, pintura, gravura, enfim, a fotografia se tornou o meu meio de expressão e gosto de todas as outras possibilidades tanto quanto apesar de fotografar mais.

P- Como você vê a fotografia como expressão artística atualmente no Brasil?

A fotografia ganhou muito terreno no campo das artes nos últimos anos. Vi surgir no cenário brasileiro, nos anos 90, a tal fotografia construída. Uma nova visão sobre a fotografia tradicional que inseriu a idéia de romper com conceitos tradicionais, propondo manipulações nas imagens. Muitas publicações surgiram, grandes colecionadores de fotografia e coleções apareceram abrindo um espaço, uma dimensão que não se dava até então a fotografia.

Toda exposição, bienal e mostras em geral trazem fotografias e muitas! Os artistas plásticos passaram a fotografar, ou se servir deste trabalho, houve um interesse geral pela fotografia e isto detonou toda uma mudança positiva para a mesma, quer seja sobre o mercado de arte e trabalho de artistas. Tudo isto, enfim, trouxe uma nova realidade para o mercado das artes. As pessoas hoje compram fotografias, isto não ocorria tão significativamente. Venho acompanhando a fotografia ocupando seu lugar no panorama das artes em geral e com o advento digital, as transformações do

mundo globalizado, virtual, não há como negar a importância que as imagens possuem no mundo.

P - Há algum de seus trabalhos que você mais gostou de ter feito?

Sim, a série Paisagens In-Visíveis, que foi exposto no Brasil e na Europa. Ganhei prêmios e que me deu muito prazer de fazer.

As fotografias representam em primeira instância um lugar aonde se chega pelas imagens. Como diz claramente, nestas palavras, Flusser: “As imagens são mediações entre o homem e o mundo. O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. As imagens têm o propósito de lhe representar o mundo. Mas ao fazê-lo, entropõem-se entre mundo e homem. O seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver o mundo em função de imagens.” Acho que aqui complemento a resposta anterior.

Rubens Fernandes Junior, pesquisador e crítico de fotografia, escreveu sobre o meu trabalho e descreve bem meu processo nesta série, em que também utilizo legendas, dizendo: “[...] Sinval Garcia reinventa, no laboratório, uma paisagem monocromática que quase nos cega, pois somos induzidos a “ler” uma perspectiva fotográfica, no caso inexistente. Ele trabalha a partir dos conceitos das vanguardas estéticas clássicas das primeiras décadas do século passado, alterando os procedimentos fotográficos para subverter o processo, criando novas estratégias visuais, entre elas, a fabricação de realidades que ampliam o significado das imagens. Utiliza ainda a combinação entre imagem e texto, uma fórmula infalível para reforçar as características ambíguas da fotografia”.

P - Quais são seus planos para 2009? Algum projeto em especial?

Ganhei, ano passado, um prêmio do Banco da Amazônia e abrirei exposição individual, no Espaço Cultural do Banco da Amazônia, em Belém no Pará, mais exatamente no dia 16 de fevereiro de 2009, tendo a curadoria de Orlando Maneschy. Serão imagens de meu trabalho recente, mas que venho trabalhando nele há alguns anos, com o título: “Câmara da Transmutação Secreta”. Fotografias que circularam pela mídia, guardadas de forma a perder sua substância-matéria original e transformar-se em outra, para um novo uso, dialogando com o próprio fazer

fotográfico e a idéia de preservação, memória e transformação. Também pretendo apresentar novos projetos e realizar alguns individuais e outros com o Grupo Um Certo Olhar. Ministrando aulas nas Oficinas Culturais ou em outros locais, continuar expondo meu trabalho e fotografando sempre, claro.

P - Fale-nos sobre sua experiência no desenvolvimento de atividades nas Oficinas Culturais.

Dar aula de fotografia é um prazer.

Já ministrei aulas de desenho e pintura em outros períodos e locais além da técnica da fotografia.

Tenho trabalhado há alguns anos com fotografia e realizando projetos em espaços como as casas de cultura e creio elas são essenciais para toda a comunidade e os profissionais que estão envolvidos nestes processos.

Fotografar é uma paixão e me empenho nos trabalhos quando os executo.

Desde 1999 ministro aulas na Oficina Cultural Oswald de Andrade e já me sinto parte de tudo isto. Vi muitas mudanças no espaço de trabalho. Pessoas que se foram e outras que chegaram, muitas melhorias como as atuais e sempre é prazeroso trabalhar neste espaço cheio de histórias.

Priorizo o envolvimento entre meu trabalho como educador, os participantes, a equipe, o espaço e tudo mais, de forma a criar um bom diálogo, uma troca que muitas vezes ultrapassa a sala de aula e tem dado certo. Um bom exemplo disto tudo foi quando ministrei a Oficina de Fotografia “Um Certo Olhar”, na Oswald de Andrade em 2007, além de outros locais. Adotei este nome para criar um Grupo de Estudos e reunir ex-alunos para projetos de fotografia, jornadas e coisas afins, a pedidos de participantes da oficina.

Uma idéia antiga e hoje somos em 10, todos ex-alunos e alguns já amigos. O grupo está ativo, realizando projetos, expondo e temos muitos planos para 2009 como uma viagem para Pernambuco onde realizaremos exposição, palestras, oficinas e temos o projeto de um livro.

Bom exemplo do resultado de viver a experiência coletiva de participar das

atividades do qual vivo há alguns anos ministrando e coordenando oficinas de fotografia, em especial nas unidades das Oficinas Culturais.

P - Como foi o passo a passo da Oficina de Fotografia Autoral, até o resultado mostrado na Exposição Transitar?

Foi proposto desde o início que cada participante executaria um projeto para ser exposto no final da oficina.

Durante as aulas aconteceram atividades diversas, entre elas: muitas projeções de imagens, lemos e estudamos o livro “Filosofia da Caixa Preta” do filósofo Vilém Flusser e outros, tivemos vídeos sobre trabalhos de artistas contemporâneos e fizemos algumas saídas fotográficas. Fomos em nossas jornadas de fim-de-semana o centro antigo de São Paulo, o bairro do Bexiga, o Minhocão, onde, aliás, nasceu a minha série Índex que está na exposição Transitar e fomos à Paranapiacaba.

Os participantes foram convidados a escrever e pensar sobre seu projeto desenvolvendo um texto sobre e apresentando o mesmo conforme evolução durante. Cada apresentação era acompanhada de imagens produzidas ou anteriormente realizadas. Alguns integrantes já possuíam projetos e viram na oficina a oportunidade de finalizar ou colocar em prática, executar as suas ideias.

Conseguimos reunir ótimos e diversos projetos, alguns deles hoje apresentados na exposição Transitar, que teve o “mudar de lugar” como mote para unir as diversas expressões, pensando as imagens como superfícies que representam “maneiras de observar” o mundo, de transitar por este, como menciona Vilém Flusser no seu livro Filosofia da Caixa Preta.

Fiquei bastante satisfeito com todo o trabalho e creio que o resultado está lá na Galeria da Oficina para todos observarem e apreciar. Lendo o livro de visitas percebemos nas palavras das pessoas que já passaram por lá e apreciaram os trabalhos a satisfação que o trabalho trouxe. Todos os participantes estão de parabéns e possuem um futuro, não sei se todos artistas-fotógrafos, alguns com certeza.

Anexo B – Lá, onde o infinito é mais azul - para Sinval -

Qual o lugar das coisas no mundo? Como os acontecimentos nos afetam e nos transformam? Talvez, essas duas perguntas sejam recorrentes para grande parte da humanidade, que busca encontrar sentido para os acontecimentos da vida. Certamente, de forma direta ou indireta essas questões impulsionaram as pessoas envolvidas com a mostra-homenagem promovida pelos alunos do curso de fotografia do Sesc - Santana, em torno da produção artística e educativa de Sinval Garcia.

Com uma densa experiência estética a partir da imagem (tendo adensado os processos fotográficos em Belém, e aprofundado em sua volta a São Paulo, ao longo de seu curso na USP), Sinval Garcia desenvolveu, ao longo de duas décadas processos de pesquisa em que a imagem era o mote para o incremento de reflexões amplas e práticas pedagógicas de sensibilização do olhar.

Instigante, utilizou a imagem para pensar o corpo, em ações performativas voltadas para a fotografia; se deteve na história da arte, lançando seu olhar para a profusão de representações presentes em nossa história visual, constituindo figuras que nascem em diálogo com diversas obras universais.

Nessa mostra temos algumas de suas obras mais estimulantes, da série Paisagens In-Visíveis, em que Garcia cria, em laboratório, imagens imaginativas, no intervalo entre pintura e fotografia. Aqui, fotosensibilidade será empregada na construção visual e, ao pensar o fotográfico, esgarça pontos entre as linguagens e nos fala sobre a construção de um olhar sensível sobre o mundo.

Após construir a imagem no laboratório, Garcia desenvolve longa pesquisa iconográfica e cartográfica, para encontrar uma imagem no campo real. O artista busca “identificar”, descobrir um pertencimento do suposto lugar criado no mundo. E para surpresa de alguns, localiza os referentes, entre mapas e fotografias. Encontra sentido para aquilo que o movimenta e nos convida a olhar, olhar atentamente para o que nos afeta e construir sentidos.

Esta exposição é uma homenagem, singela, mas repleta de espaços para reflexão, entre fotografias e silêncios, tal qual Sinval Garcia constituía em seus processos de ensino e de construção artística. Ao somarmos alguns de seus trabalhos e fotografias tiradas por amigos e alunos, buscamos criar um campo de energia, afeições e memórias para falar daquilo que não conseguimos dar conta, pois faz parte do insondável mistério que é a vida.

Sinval Garcia nos deixou, rápida e inesperadamente, mas sua criatividade e generosidade com as coisas do mundo estão presentes em suas obras, como as que vemos aqui, e no estímulo e delicadeza que provocou, que é devolvida na forma de fotografias.

Imagem, tempo, memória. Questões que acompanharam Sinval ao longo de sua jornada e que se fazem presentes agora, em que a saudade nos faz lembrar, novamente, de que somos frágeis humanos. Que bom que ele nos deixou a possibilidade da delicadeza, afetados por sua passagem em nossas vidas e pensando, refletindo sobre os lugares das coisas no mundo.

Orlando Maneschy (dezembro 2011)

Anexo C – “ASSIM É, SE LHES PARECE”.

Luigi Pirandello

A fotografia contemporânea tem buscado esgotar as possibilidades de produção de imagens, mas, a cada momento, nos deparamos com a diversidade dos percursos encontrados pelos artistas para conectarem-se com as variáveis criativas oferecidas tanto pela linguagem, como pela técnica. A idéia de fazer fotografia, no sentido literal, strictu, tem ampliado o caráter expressivo da imagem fotográfica e conquistado um espaço definitivo nas artes visuais. Dentro desse panorama é que inserimos o trabalho de Sinval Garcia.

Com essa série, Paisagens In-Visíveis, ele recoloca em crise a discussão entre fotografia e realidade, já que a imagem fotográfica, ao longo dos anos, principalmente nas primeiras décadas após sua invenção, se converteu em sinônimo de verdade. O artista se aventura pelos territórios da ficção para resgatar a natureza primária da fotografia: sua alusiva semelhança com o mundo visível. Essa estratégia é parte do processo de trabalho desenvolvido por ele para compor um simulacro quase perfeito que busca aproximar o poder da imagem fotográfica com suas características de veracidade.

Neste projeto, Sinval Garcia utiliza o suporte fotográfico como um meio capaz de ativar a memória, individual ou coletiva. Um argumento utilizado pelos artistas contemporâneos que buscam novos usos para a fotografia, produzindo um mundo visível cada vez mais suscetível de manipulação e, ao mesmo tempo, carregado das ambigüidades inerentes à linguagem. Aliás, é sempre bom lembrar que a fotografia nasceu híbrida, sintoma decorrente de um elo cada vez mais freqüente entre arte e ciência, no qual o fotógrafo jamais submeteu-se as limitações do meio diante sua delirante imaginação.

Sinval Garcia reinventa, no laboratório, uma paisagem monocromática que quase nos cega, pois somos induzidos a “ler” uma perspectiva fotográfica, no caso inexistente. Ele trabalha a partir dos conceitos das vanguardas estéticas clássicas das primeiras décadas do século passado, alterando os procedimentos fotográficos para subverter o processo, criando novas estratégias visuais, entre elas, a fabricação de realidades que ampliam o significado das imagens. Utiliza ainda a

combinação entre imagem e texto, uma fórmula infalível para reforçar as características ambíguas da fotografia.

Não existe um mundo em preto e branco e, entretanto, há milhões de imagens em preto e branco em nossa memória que criaram um estatuto de verdade. É como se o suporte fotográfico contaminasse a imagem de uma veracidade que, sabemos, inexistente. Essa natureza primária da fotografia, agora fabricada, provoca uma sutil melancolia. O leitor emociona-se diante dessas “paisagens” imaginárias, na verdade manchas pictóricas que nascem das formas de um acaso controlado. Paisagens ficcionais que substituem a experiência do estar lá, uma autenticidade conquistada pela fotografia em seus primeiros momentos.

Após a fabricação de suas paisagens ficcionais, ele recorre aos mapas-mundi e mapas de relevos, impressos, bidimensionais, para buscar seus desertos, suas planícies, seus lagos, e denominar suas imagens. Um aparente paradoxo, pois a existência dos lugares e suas representações, imagens construídas no quarto escuro, parecem provas incontestáveis de alguma veracidade. Mas tudo isso entra em crise quando percebemos que aquela representação autônoma denota uma subjetividade criativa que provoca nossa percepção e estimula nossa imaginação.

A deliciosa sensação de deslocamento silencioso proporciona uma experiência estética inesquecível. O tom quente das imagens insinua-se mais fotográfico e repercute na paisagem para confundir ainda mais o leitor desavisado. Não importa, pois elas possibilitam a viagem na quietude de uma natureza que finge ser verdadeira através da transfiguração das formas adquiridas pelas incidências e ausências de luzes. Uma nova experiência de percebermos o mundo instaurado pela impressão parcialmente controlada de luzes e sombras distribuídas num tempo. Um paraíso cartográfico, inventado, que desperta nosso sentido para a aventura e revela nossa frágil relação com a experiência do ver.

Rubens Fernandes Junior

Pesquisador e Critico de Fotografia