



CATOLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

**MASC:
O CORPO MASCULINO E A MASCULINIDADE
NA FOTOGRAFIA GAY**

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Fotografia

Miguel Rocha de Pinho

Porto, Fevereiro de 2022



CATOLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

MASC:
O CORPO MASCULINO E A MASCULINIDADE
NA FOTOGRAFIA GAY

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Fotografia

Miguel Rocha de Pinho

*Trabalho efetuado sob a orientação de
Nuno Crespo*

Porto, Fevereiro de 2022



AGRADECIMENTOS

Esta dissertação e o projecto MASC não seriam possíveis sem a ajuda e o apoio incondicional da minha mãe, que me segurou nas alturas em que pairavam mais dúvidas. Agradeço também às pessoas que me estão mais próximas e que acompanharam este longo processo e me deram as forças necessárias para continuar. Um agradecimento também ao Paulo e ao Ricardo, da Livraria Aberta, pelas óptimas e relevantes sugestões literárias para este trabalho. Finalmente, um agradecimento especial a todas as pessoas que se mostraram interessadas em serem captadas sem qualquer pudor pela minha máquina fotográfica. Sem eles, nem o projecto nem a dissertação poderiam existir.

na página anterior

Miguel De

Sem título (2021)

da série *Masc*.

RESUMO

Esta dissertação é uma base teórica que suporta e alicerça a série fotográfica MASC. O tema desta dissertação e da série é a representação da masculinidade e do corpo masculino dentro da comunidade homossexual. Para investigar, estudam-se os conceitos de masculinidade e homossexualidade, como têm evoluído ao longo da história e como a sua solidez na sociedade tem exigido dos homens gay a conformação a certos parâmetros rígidos, que resulta numa espécie de mentalidade opressiva que toma o homem gay como opressor e oprimido, causada por uma ansiedade resultante da não conformidade de género que vem desde a infância. Explora-se o trabalho de fotógrafos homossexuais que também abordaram estas temáticas, como Robert Mapplethorpe, Peter Hujar e Paul Mpagi Sepuya. Finalmente, apresenta-se a série fotográfica MASC e compara-se com os artistas anteriormente falados, procurando questionar o que é performativo na masculinidade do homem gay e pôr em causa essa exigência de identificação e conformação a que o homem gay é sujeito.

Palavras-chave: *fotografia, homossexualidade, masculinidade, arte queer, questões de género.*

ABSTRACT

This dissertation is a theoretical basis that supports the photographic series *MASC*. The theme of this dissertation and the series is the representation of masculinity and the male body within the homosexual community. In order to investigate it, the concepts of masculinity and homosexuality are studied, how they have evolved throughout history and how their solidity in society has demanded that gay men conform to certain rigid parameters, which results in a kind of oppressive mentality that takes gay man as oppressor and oppressed, caused by an anxiety resulting from gender non-conformity that comes from childhood. It explores the work of homosexual photographers who have also addressed these themes, such as Robert Mapplethorpe, Peter Hujar and Paul Mpagi Sepuya. Finally, the photographic series *MASC* is presented and compared with the previously mentioned artists, seeking to question what is performative in the masculinity of the gay man and to question this demand for identification and conformation to which the gay man is subject.

Keywords: *photography, homosexuality, masculinity, queer art, gender issues.*

ÍNDICE

	1. INTRODUÇÃO
9	1.1. O tema
9	1.2. Metodologia
10	1.3. Estrutura
	2. A MASCULINIDADE E A HOMOSSEXUALIDADE
14	2.1. A hegemonia do macho e o homossexual como inferior
20	2.2. O clone gay nos anos de 1970
25	2.3. A epidemia da SIDA nos anos de 1980
29	2.4. A hipermasculinidade homossexual e a internalização e reprodução da opressão
33	2.5. O corpo como campo de batalha
34	2.6. Conclusão
	3. A REPRESENTAÇÃO DO CORPO MASCULINO NA FOTOGRAFIA
38	3.1. O corpo masculino vs. o corpo feminino
41	3.2. Robert Mapplethorpe
50	3.3. Peter Hujar
55	3.4. Paul Mpagi Sepuya
58	3.5. Conclusão
	4. MASC: A SÉRIE FOTOGRÁFICA
61	4.1. O projecto
65	4.2. As referências
76	5. CONCLUSÃO
80	BIBLIOGRAFIA
84	APÊNDICE A: Livro de fotografia <i>conhecer um corpo</i>



1 Introdução

1.1 O TEMA

Esta dissertação é uma base teórica que suporta e alicerça a série fotográfica MASC. O tema desta dissertação e da série é a representação da masculinidade e do corpo masculino dentro da comunidade homossexual. Para a investigar, estudam-se os conceitos de masculinidade e homossexualidade, a sua história, e explora-se o trabalho de fotógrafos homossexuais que também abordaram estas temáticas.

O meu interesse pela representação do corpo masculino e da masculinidade nas suas múltiplas facetas teve um início com o meu primeiro livro de fotografia CONHECER UM CORPO, em 2021 (*Apêndice A*). Nele, procurei captar as pessoas, os espaços e os encontros que fui tendo ao longo de três anos, traçando uma narrativa melancólica a partir de fotografias do quotidiano e da intimidade. Com esse livro, mas também com as minhas próprias vivências, fui cada vez mais interessando-me pela forma como a comunidade gay se via e relacionava entre si, percebendo os problemas e complicações bem presentes nela. Ao estudar a obra de artistas homossexuais que aprecio, fui encontrando pontos de contacto com essa observação que ia fazendo da comunidade e logo entendi que estaria aqui o tema do meu trabalho fotográfico seguinte.

1.2 METODOLOGIA

Esta dissertação foi elaborada tendo por base uma ideia para uma série fotográfica. A partir daí, foi feita uma investigação teórica sobre o tema acima apresentado, bem como artistas e trabalhos já realizados que o abordam. Para o estudo da masculinidade e da homossexualidade, os contributos de autores como Leo Bersa-

na página anterior

Miguel De

Sem título (2021)
da série *Masc*.

ni, Raewyn Connel e Mitchell J. Wood foram essenciais e serviram como base substancial para grande parte do argumento. As teorias da performatividade de gênero de Judith Butler e o construtivismo inaugurador dos estudos *queer* de Michel Foucault serviram como introduções à reflexão sobre os códigos sociais da masculinidade. Finalmente, foram tomados como referências, não apenas para a série, mas também para o estudo da representação do corpo masculino na fotografia, os artistas Robert Mapplethorpe, Peter Hujar, Paul Mpagi Sepuya e Wolfgang Tillmans.

A investigação e a série fotográfica foram feitas a par e passo. Este método de trabalho permitiu-me aplicar os conhecimentos obtidos na investigação no planeamento das fotografias que faria posteriormente e, também, o resultado das sessões fotográficas permitiu-me analisar certas poses e contributos dos modelos para uma orientação mais significativa dos temas da dissertação. Assim, a investigação informou a série fotográfica e vice-versa.

Na elaboração desta dissertação, a maior dificuldade encontrada foi a de descobrir recursos teóricos e artísticos sobre a criação artística *gay* e *queer*, bem como estudos de gênero e *queer*, em Portugal. Existem poucos recursos e alguns já se encontram datados e desactualizados. Percebe-se que existe uma falta de criação artística assumidamente *queer* no panorama português e tomou-se isso como uma oportunidade para esta série fotográfica contribuir para colmatar essa falha.

1.3 ESTRUTURA

Esta dissertação está dividida em três partes, que permitem entender o contexto histórico e social e as referências mais relevantes para a elaboração da série fotográfica MASC.

Na primeira parte A MASCULINIDADE E A HOMOSSEXUALIDADE, exploramos estes dois conceitos, como têm evoluído ao longo da história e como a sua solidez na sociedade tem exigido dos homens *gay* a conformação a certos parâmetros rígidos. No subcapítulo A HEGEMONIA DO MACHO E O HOMOSSEXUAL COMO INFERIOR, apresentamos brevemente a teoria da performatividade de gênero de Judith Butler para introduzir o conceito de masculinida-

de enquanto construção social. A partir daí, exploramos a hierarquia existente entre homem e mulher, que resulta numa rejeição dos traços tradicionalmente femininos que estarão presentes nos homens homossexuais. Vemos como certas regras sociais eram aplicadas na Grécia e Roma antigas que reforçavam o papel inferior da mulher ou do homem efeminado. No subcapítulo O CLONE GAY NOS ANOS DE 1970, reflectimos sobre como esta hierarquia é replicada e reforçada por um estilo de homem gay que aparece nesta altura nos Estados Unidos da América, o chamado clone gay, e que, segundo autores citados, anseiam por uma hipermasculinidade que rejeita por completo qualquer traço tradicionalmente feminino, muito embora abrace a actividade sexual com outros homens sem qualquer embaraço. Exploramos um pouco também o fenómeno *camp*, como contraponto e oposto ao clone gay. No subcapítulo A EPIDEMIA DA SIDA NOS ANOS DE 1980, reflectimos sobre como a epidemia da SIDA afectou completamente a forma como os homens gay se vêem e relacionam uns com os outros, sobre como o perigo da infecção accionou certos mecanismos de defesa no desejo sexual entre homens gay. Finalmente, nos subcapítulos A HIPERMASCULINIDADE HOMOSSEXUAL E A INTERNALIZAÇÃO E REPRODUÇÃO DA OPRESSÃO e O CORPO COMO CAMPO DE BATALHA, exploramos como tudo aquilo que foi discutido anteriormente resulta numa espécie de mentalidade opressiva que toma o homem gay como opressor e oprimido, causada por uma ansiedade resultante da não conformidade de género que vem desde a infância.

Na segunda parte A REPRESENTAÇÃO DO CORPO MASCULINO NA FOTOGRAFIA, vemos como o corpo do homem tem sido objecto de estudo por fotógrafos artistas, principalmente a partir dos anos de 1970. No subcapítulo O CORPO MASCULINO VS. O CORPO FEMININO, comparamos as formas como os corpos masculinos e femininos têm sido representados na arte e evidenciamos as diferenças na receptividade dos públicos à nudez de ambos. Nos três subcapítulos seguintes, exploramos três fotógrafos que dedicaram parte relevante da sua obra a representar o corpo masculino e a masculinidade na fotografia: Robert Mapplethorpe, Peter Hujar e Paul Mpagi Sepuya. Estudamos as semelhanças e diferenças formais e temáticas nas suas obras.

Na terceira e última parte MASC, desvendamos a série fotográfica feita como resultado da investigação e referências atrás exploradas. Explicamos como a série foi realizada e as fotografias feitas, explorando um pouco da técnica e aspectos formais utilizados. Depois, fazemos algumas comparações com os artistas referenciados e avançamos com objectivos e reflexões para a série fotográfica.

O autor escreve segundo a antiga ortografia.

Salvo em edições portuguesas, as traduções das citações aqui apresentadas são da responsabilidade do autor desta dissertação.



2 A masculinidade e a homossexualidade

2.1 A HEGEMONIA DO MACHO E O HOMOSSEXUAL COMO INFERIOR

1 Butler, Judith (2017). *Problemas de Género: Feminismo e Subversão da Identidade*. Lisboa, Orfeu Negro, p.62.

Por masculinidade referimo-nos ao conjunto de comportamentos e papéis tradicionalmente atribuídos ao homem, uma massa uniforme de expectativas e assunções quanto àquilo que significa ser-se homem. Desta forma, olhamos para a masculinidade como uma performance, apoiando-nos em Butler, que diz que «se o género são os significados culturais que o corpo sexuado assume, então não se pode dizer que de um sexo decorra unicamente um género,»¹ desligando e separando o sexo do género, resultando primeiramente na ideia de que um humano macho não é necessariamente um homem e, por conseguinte, de que um homem não é necessariamente um humano macho.

De uma forma geral, a masculinidade parece delinear-se por preceitos socialmente construídos, sem que haja uma noção consciente da sua aplicação pela pessoa comum: um homem não se comporta de certa forma *porque é suposto*, um homem fá-lo *porque é assim que um homem é*. Desta forma, quando não o faz, não é um homem. Por outras palavras, para a maioria dos homens, a ideia de masculinidade enquanto construção social não é ainda dominante, entendendo-se como algo inato e subjacente à categoria do sexo masculino. Por essa razão, ainda permanecem inúmeros preconceitos e estereótipos relativamente àquilo que chamaremos de masculinidades alternativas, embora tal termo possa ser problemático, conforme iremos ver mais adiante. Esses preconceitos e estereótipos estão espelhados em muitas expressões e mitos que ouvimos

na página anterior

Miguel De

Sem título (2021)
da série *Masc*.

- 2 Marques, Nelson (2021). *Os homens também choram: Histórias da nova masculinidade*. Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos, p.25.

frequentemente, como «um homem não chora,» «faz-te homem,» «ele tem tomates,» «és um homem ou és um rato,» e explicadas na chamada *Caixa do Homem*, desenvolvida no Oakland Men's Project, que mostra os comportamentos os quais o homem é condicionado a praticar.² No seu livro *Teoria King Kong*, Virginie Despentes resume bem o que se espera de um homem:

Repressão das emoções. Calar a sua própria sensibilidade. Ter vergonha da sua fragilidade, da sua vulnerabilidade. Deixar a infância bruscamente e de uma maneira definitiva: os homens-criança não têm boa imprensa. Ter angústias com o tamanho da pila. Saber fazer gozar as mulheres sem que elas saibam ou queiram indicar a maneira de lá chegar. Não mostrar fraqueza. Amordaçar a sua sensualidade. Vestir-se com cores neutras, usar sempre os mesmos sapatos pesados, não brincar com os cabelos, não usar demasiadas jóias, nem nenhuma maquilhagem. Dever dar o primeiro passo, sempre. Não ter nenhuma cultura sexual para melhorar o seu orgasmo. Não saber pedir ajuda. Dever ser corajoso mesmo que não se tenha nenhuma vontade de o ser. Valorizar a força seja qual for a sua natureza. Dar provas de agressividade. Ter um acesso restrito à paternidade. Triunfar socialmente, para conseguir as melhores mulheres. Temer a sua homossexualidade, porque um homem, um verdadeiro, não deve ser penetrado. Não brincar com bonecas quando se é pequeno, contentar-se com carrinhos e armas de plástico horrorosas. Não cuidar do seu corpo. Estar sujeito à brutalidade dos outros homens sem se queixar. Saber defender-se, mesmo que se seja pacífico. Estar cortado da sua feminilidade, simetricamente às mulheres que renunciam à sua virilidade, não em função das necessidades de uma situação ou de uma personalidade, mas em função do que exige o corpo colectivo. Para que, sempre, as mulheres dêem os filhos para a guerra, e os homens aceitem ir deixar-se matar para salvar os interesses de três ou quatro imbecis de vistas curtas.³

- 3 Despentes, Virginie (2016). *Teoria King Kong*. Lisboa, Orfeu Negro, p.25.

- 4 Connel, R. W. (2005). *Masculinities*. California, University of California Press.

Em 1987, Raewyn Connel⁴ desenvolveu a teoria da “masculinidade hegemónica” para descrever a ideologia dos grupos masculinos dominantes que oprimem não só mulheres, como também homens de um suposto menor estatuto. Assumindo esta hierarquia das diferentes masculinidades, podemos perceber que existem diferenças na forma como os homens poderão beneficiar ou sofrer

- 5 A efeminização enquanto depreciação do homem está espelhada em vários textos que vão desde Platão (Górgias) a Machiavelli (O Príncipe), ambos referindo-se a homens fracos, derrotados ou incapazes de dominar outros como efeminados.

Griswold, Charles L. (2020). *Plato on Rhetoric and Poetry*. Consultado em 12 Dez. 2021. Disponível em <https://plato.stanford.edu/entries/plato-rhetoric/>.

Nederman, Cary (2019). *Niccolò Machiavelli*. Consultado em 12 Dez. 2021. Disponível em <https://plato.stanford.edu/entries/machiavelli/>.

- 6 Thuillier, Jean-Paul. *Virilidades romanas*. Vir, virilitas, virtus. in Vigarello, Georges (org.) (2018). *História da Virilidade 1: A Invenção da Virilidade. Da Antiguidade às Luzes*. Lisboa, Orfeu Negro, p.77.

- 7 Sartre, Maurice. *Virilidades gregas*. in Vigarello, Georges (org.) (2018). *História da Virilidade 1: A Invenção da Virilidade. Da Antiguidade às Luzes*. Lisboa, Orfeu Negro, p.26.

- 8 *ibid.*, p.47.

da estrutura dominante. As diferenças de género não só servem de mediador à dominação da mulher pelo homem, como são também usadas contra outros homens. Estes homens considerados de estatus diminuído, são-no por neles estarem inscritas características consideradas femininas, que, numa visão misógina, colocam estes homens num lugar de inferioridade em relação aos homens que não as manifestam. Essa “poluição” da masculinidade é chamada de efeminidade⁵, como uma bactéria que corrói a pureza do homem, tornando-o num ser confuso, que confunde. Mas resta a pergunta: como se caracteriza essa pureza do masculino? O que é um homem? Como se expressa um homem?

A masculinidade é geralmente associada a um outro conceito, o de virilidade, que parte da palavra latina *vir* e cujas derivações significariam homem adulto ou directamente os órgãos genitais masculinos, como é o caso de *virilitas*.⁶ Assim, não é permitido a uma mulher ser viril, já que o conceito se refere apenas ao sexo masculino. Na Grécia antiga, o homem viril é aquele que demonstra mais *andreia*, a força e coragem físicas aliadas à perseverança e audácia, inicialmente no campo de batalha, mas rapidamente ampliada à vida cívica e política.⁷ A educação do jovem grego é orientada para potenciar o seu corpo e a sua psique, um corpo de competição, de combate. Um corpo que se apresenta nu em algumas situações sociais, como o desporto ou o banho, e que é emprestado às representações dos deuses e à produção artística. Essa presença constante do nu masculino «contribui para o estabelecimento de cânones estéticos, tanto na arte como na vida real.»⁸ Os cânones influenciam a percepção estética da sociedade, ao ponto de se tornarem normas de beleza: a pele bronzeada, a musculatura evidente, cabelo e barba abundantes. Todas estas características apontam para o verdadeiro homem: a pele bronzeada pela permanência ao sol, a musculatura devido aos treinos frequentes, a barba sinal da idade adulta. A repetição dessas normas em objectos e representações contribuem assim para uma permanência de alguns destes cânones na apreciação estética do corpo masculino que ainda hoje fazemos.

A virilidade, ou a masculinidade, é assim expressada através da aparência e de comportamentos. É caracterizada pela actividade, ao invés da passividade: é mais homem aquele que age, aquele que



**Atenodoro, Agesandro
e Polidoro de Rodes**

Grupo de Laocoonte
(27 aC — 68 dC)

fotografia de Steven Zucker
CC BY-NC-SA 2.0

penetra, num sentido de dominação e de subjugação daquele que é penetrado.⁹ Neste sentido, na realidade da Grécia e Roma antigas, o sexo entre dois homens não é mal visto, desde que cumpra uma série de preceitos. O homem adulto cidadão tem de estar sempre no lugar de quem penetra, sendo o lugar do penetrado reservado às mulheres, aos adolescentes ou a qualquer outra pessoa não cidadã: «ser penetrado sexualmente só pode ser próprio de um efeminado, de um homem que renunciou à sua virilidade, pelo menos provisoriamente.»¹⁰ Desta forma, conseguimos entender que o lugar do penetrado está associado a uma feminilidade, e por isso, hierarquicamente inferior. O penetrado é dominado, e naquele momento, é objecto de pertença de quem domina e assim, a prática sexual é um lugar de hierarquias. Quem penetra, domina, controla, decide, está acima e num lugar de poder. Quem é penetrado, submete-se, subjugase, obedece, está abaixo e subordinado. O homem penetra, a mulher é penetrada.

Esta distinção dos papéis aceites para os cidadãos masculinos e os outros, diz Boswell,¹¹ parece centrar-se na semente, criadora da vida, através da sua dádiva em oposição à sua recepção, em vez da divisão moderna mais familiar entre activo e passivo. Ser penetrado analmente é assim considerado um «papel indecoroso para ho-

- 9 Thuillier, Jean-Paul. *Virilidades romanas. Vir, virilitas, virtus.* in Vigarello, Georges (org.) (2018). *História da Virilidade 1: A Invenção da Virilidade. Da Antiguidade às Luzes.* Lisboa, Orfeu Negro, p.86.
- 11 Boswell, John (Fall 1982 – Winter 1983). *Revolutions, Universals and Sexual Categories.* *Salmagundi*, nos. 58–59.

12 Thuillier, Jean-Paul. *Virilidades romanas. Vir, virilitas, virtus.* in Vigarello, Georges (org.) (2018). *História da Virilidade 1: A Invenção da Virilidade. Da Antiguidade às Luzes.* Lisboa, Orfeu Negro, p.110.

mens cidadãos.»¹² Foucault¹³ diz que os gregos têm dificuldade em aceitar a autoridade de um líder que na adolescência foi objecto de desejo para outros homens, pelo que se conclui que existe uma incompatibilidade legal e moral entre passividade sexual e autoridade cívica. O único comportamento sexual honroso consiste em ser activo, em dominar, em penetrar, e assim exercer a sua autoridade.

*Não é conveniente (sobretudo aos olhos da opinião pública) que o rapaz se conduza “passivamente,” se deixe usar e dominar, que ceda sem combate, que se torne o parceiro complacente das voluptuosidades do outro, que satisfaça os seus caprichos e que ofereça o corpo a quem o quiser e como ele quiser, por lassidão, por gosto da volúpia ou por interesse. É nisso que está a desonra dos rapazes que aceitam o primeiro que chega, que se exibem sem escrúpulos, que passam de mão em mão, que tudo concedem a quem mais oferece.*¹⁴

13 Foucault, Michel (1994). *História da Sexualidade - II: O Uso dos Prazeres.* Lisboa, Relógio D'Água.

Por outras palavras, o tabu moral do sexo anal “passivo” na Grécia antiga é como uma espécie de higiene do poder social. «Ser penetrado é abdicar do poder.»¹⁵ Este modelo binário do passivo e activo é um exemplo notável da misoginia inerente na homofobia, como Leo Bersani argumenta.¹⁶ Ainda que os gregos não fossem contra relações sexuais entre homens, não tinham problemas em expressar a sua repulsa ao que entendiam ser a sexualidade feminina, que confirmava a relação entre poder e penetração fálica, pelo que «não precisavam de fingir, como os sexólogos do século XIX, que homens que fossem para a cama com outros homens eram secretamente mulheres.»¹⁷

14 *ibid.*, p.121.

15 Bersani, Leo (2009). *Is the Rectum a Grave?: and Other Essays.* Chicago, University of Chicago Press, p.19.

16 *ibid.*

17 *ibid.*, p.39.

18 Thuillier, Jean-Paul. *Virilidades romanas. Vir, virilitas, virtus.* in Vigarello, Georges (org.) (2018). *História da Virilidade 1: A Invenção da Virilidade. Da Antiguidade às Luzes.* Lisboa, Orfeu Negro, p.118.

Assim, o sexo é principalmente um lugar de relações de poder, a penetração simbolizando um exercício de autoridade sobre um corpo submetido. Desta forma, essa submissão transforma o corpo num objecto inferior, embora alvo de desejo. O corpo autoritário deseja o corpo submisso, ou mais correctamente, deseja um corpo que se submeta. A submissão pode ser sexual, mas pode também ser no campo de batalha. Como Thuillier refere, «dominar a mulher, dominar o outro, o estrangeiro, o inimigo, é de alguma forma inerente ao homem romano.»¹⁸ Apesar das diferenças entre a Grécia e Roma antigas, podemos encontrar bastantes semelhanças

- 19 Thuillier, Jean-Paul. *Virilidades romanas. Vir, virilitas, virtus.* in Vigarello, Georges (org.) (2018). *História da Virilidade 1: A Invenção da Virilidade. Da Antiguidade às Luzes.* Lisboa, Orfeu Negro, p.121.
- 20 Wood, Mitchell J. (2004). The Gay Male Gaze: Body Image Disturbance and Gender Oppression Among Gay Men. *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, 17(2), 43-61.
- 21 *ibid.*, p.54.
- 22 Pickett, Brent (2020). *Homosexuality.* Consultado em 15 Jan. 2022. Disponível em <https://plato.stanford.edu/entries/homosexuality/>.
- 23 Foucault, Michel (1994). *História da Sexualidade - I: A Vontade de Saber.* Lisboa, Relógio D'Água
- 24 Reed, Christopher (2011). *Art and Homosexuality: A History of Ideas.* Oxford, Oxford University Press.
- 25 Hocquenghem, Guy (1993). *Homosexual Desire.* Durham, Duke University Press Books.

na forma como veem o sexo e os papéis de género. Thuillier continua dizendo que o “macho romano” deve esconder e dominar os seus sentimentos. «O autocontrolo é o critério essencial da *virtus* romana.»¹⁹ Mostrar os sentimentos ou emoções é tida por desvirilizante. Conta Thuillier que a relação entre Adriano e Antínoo não terá chocado a opinião pública, mesmo tratando-se de dois homens, principalmente porque se tratava, na verdade, de um adulto e um *puer*, um menino, considerado normal, como também acontecia na Grécia antiga (pederastia). O que se censurou ao imperador foi ter chorado a morte do seu amante, «como uma mulher sentimental e não como um homem viril.»²⁰

Neste sentido, a efeminidade não tinha a ver com actos sexuais, mas com a posição que se ocupa. Mitchell J. Wood²¹ refere que, até aos julgamentos de Oscar Wilde, não se associava efeminidade com homossexualidade; afinal, estamos a falar da época vitoriana, em que o *dandy* tinha relevância social, um homem de refinado sentido estético, jovem e efeminado, embora não fosse propriamente o ideal de beleza da época. A efeminidade era assim mais aceite como um estilo alternativo de aparência e comportamento masculinos. Com Oscar Wilde, *dandy* por excelência, e homossexual, os dois conceitos uniram-se e tornaram-se extremamente estigmatizados. Assim, «homens homossexuais e heterossexuais mascararam cada vez mais os seus traços femininos para evitar a associação com a homossexualidade.»²² A difamação da efeminidade continuou pelo século XX, levando à ascensão de uma iconografia hipermasculina e hipermusculada do “macho” gay nos anos de 1970.

É importante referir que o termo “homossexualidade” foi cunhado apenas no final do século XIX pela psicóloga húngara Karoly Maria Benkert.²³ Até então, os comportamentos sexuais e relações entre pessoas do mesmo sexo não eram definidos como parte da identidade dos diferentes sujeitos.²⁴ Tratava-se de uma prática, um comportamento mais ou menos aceitável, mas que não definia a pessoa enquanto alguém que *é*, mas alguém que *faz*. Historicamente, a pessoa homossexual ou que tinha relações sexuais com pessoas do mesmo sexo era classificada como criminosa ou doente,²⁵ contribuindo para uma perpetuação da ideia de que os comportamentos sexuais entre pessoas do mesmo sexo eram erra-

dos, imorais, ilegais. A identidade da pessoa homossexual, não enquanto pessoa que tem comportamentos homossexuais, mas como parte de si próprio, é recente, mas carrega uma história de preconceitos, perseguições, vergonha e misoginia que exploraremos nas próximas páginas. Para compreender o trabalho dos artistas e fotógrafos que são e/ou trabalham os temas da homossexualidade e masculinidade, parece-me importante entendermos primeiro a trama complicada pela qual se regem os homens gay, porque não só essa bagagem transparece nestes trabalhos, mas também porque eles reflectem e problematizam nas suas obras as ideias de masculinidade e homossexualidade.

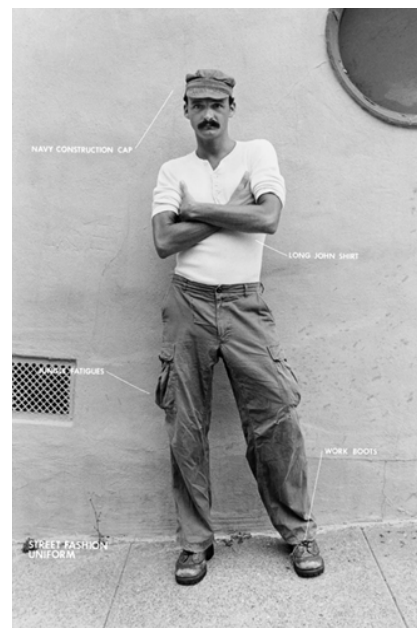
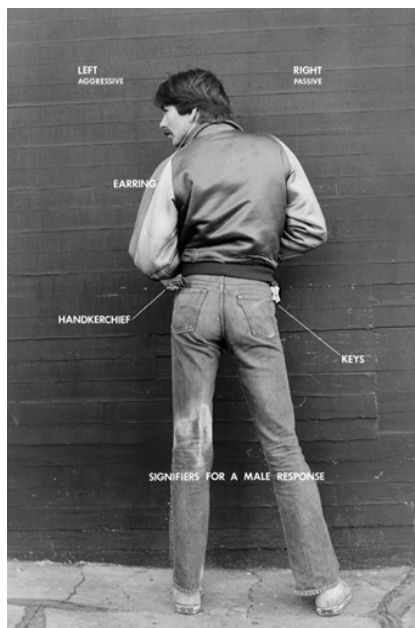
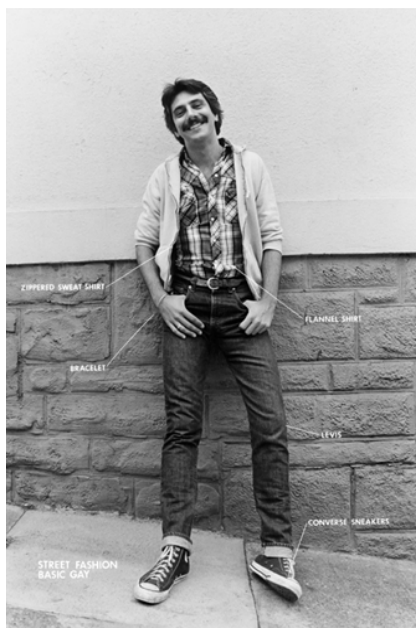
2.2 O CLONE GAY DOS ANOS DE 1970

26 Levine, Martin P. (1998). *Gay Macho: The Life and Death of the Homosexual Clone*. Nova Iorque, New York University Press.

27 *ibid.*, p.7.

Os anos de 1970 iniciam-se no decorrer dos movimentos de libertação gay e das mulheres nos EUA. A revolução de Stonewall tinha sido apenas no ano anterior e provocou o início de uma redefinição do que era ser gay. Pode dizer-se, como sugere Levine,²⁶ que surge uma nova masculinidade gay nesta altura. Falamos do “clone gay,” uma construção específica de masculinidade que fez usar a actividade sexual como forma de confirmação de género. Levine defende que a hipermasculinização do homem gay surge como confronto à sua estigmatização enquanto homens falhados e que muitas das instituições que se desenvolveram no mundo gay nos anos de 1970 e 1980, como lojas de roupa, ginásios e bares, apoiaram e incentivaram este código sexual hipermasculino. Com os movimentos de libertação, o clone gay aparece, modelando-se «a partir da masculinidade tradicional e da ética da autorrealização.»²⁷

O clone era, de muitas maneiras, o homem mais masculino. Tinha um corpo definido pelo ginásio; depois de horas de treino rigoroso, o seu físico mostrava músculos salientes, parecendo-se mais com fisiculturistas de competição do que com cabeleireiros ou floristas. Vestia roupa de colarinho azul – camisolas de flanela sobre t-shirts justas, Levi 501s sobre botas de trabalho, bomber jackets sobre sweatshirts com capuz. Mantinha o seu cabelo curto e tinha um bigode grosso ou barba rente. Não havia (...)



(...) nada de New Age ou hippie neste liberacionista gay reformado. E o clone vivia a vida rápida. Estava sempre em festas, consumindo drogas recreativas, dançando em discotecas até ao amanhecer, fazendo sexo quente com estranhos.²⁸

Hal Fischer

Gay Semiotics (1977)

28 Levine, Martin P. (1998). *Gay Macho: The Life and Death of the Homosexual Clone*. Nova Iorque, New York University Press, p.7.

29 *ibid.*, p.11.

30 Pardo, Alona (2020). *Masculinities: Liberation through Photography*. Munique, Prestel.

O homem que se torna num clone gay nasce nos subúrbios confortáveis, mas é vítima de discriminação e violência por ser quem é. Nos centros urbanos gay, como certos bairros de Nova Iorque ou São Francisco, encontra outros homens como ele, sendo que, para Levine, o clone gay é um produto da mistura da socialização dos rapazes no conceito tradicional de masculinidade americana com a ética da autorrealização da contracultura e dos estilos hedonísticos dos anos de 1970.²⁹

Alona Pardo escreve que «a crescente visibilidade e aceitação das culturas e estilos de vida gay que tinham sido conquistadas pela Gay Liberation Front inspiraram uma estética particular do homem gay, caracterizada por vestuário típico do operário, como uniformes, couro, camisolas às riscas e ganga justa que servia para exibir o corpo trabalhado de quem a vestia.»³⁰ Hal Fischer reflete sobre estas questões, quando em 1977 cria *GAY SEMIOTICS*, uma série fotográfica que junta imagens com textos que detalhavam os códigos visuais desta “cultura de clones.”



Crawford Barton
Castro Street Fair, San Francisco (1977)

31 Weeks, Jeffrey. (1985). *Sexuality and Its Discontents: Meanings, Myths, and Modern Sexualities*. Londres, Routledge, p.191.

32 Bersani, Leo (2009). *Is the Rectum a Grave?: and Other Essays*. Chicago, University of Chicago Press, p.13.

Em *Sexuality and its Discontents*, Jeffrey Weeks fala do surgimento do clone gay «como mais um episódio na decorrente “guerrilha semiótica” travada pelos *outsiders* sexuais contra a ordem dominante» e cita Richard Dyer ao dizer que «ao tomar os símbolos de masculinidade e erotizá-los num contexto descaradamente homossexual, muita ofensa é feita à segurança com que o “homem” é definido na sociedade, e pela qual o seu poder é assegurado.»³¹ Contra esta ideia, Bersani tem dificuldade em admitir que possa existir de facto qualquer ofensa a um estilo que os homens brancos heterossexuais apenas veem na superficialidade da aparência. Diz ele que «nada os força a ver qualquer relação entre o clone gay e a imagem da sua própria masculinidade.»³² Esse potencial de subversão que poderia existir na junção de uma sexualidade “feminina” com os símbolos do “macho” dissipam-se a partir do momento em que o



Crawford Barton

A Castro Street Scene (1977)

heterossexual reconhece no clone gay uma ânsia pelo macho. Ou seja, mais do que parodiar uma suposta hipermasculinidade, Bersani argumenta que o clone gay reflecte uma idealização e imitação do que veem nos homens heterossexuais e, mais especificamente, nos homens heterossexuais símbolos de opressão. O clone gay, ao contrário de um estilo que de facto teria intenções de parodiar, pretende excitar sexualmente os outros, e, diz Bersani, a única razão pela qual continua a ser adoptado é porque é bem-sucedido.

Nos anos de 1970, o homem gay começa a tornar-se mais visível na sociedade, mas não rejeita por completo os sistemas de opressão que o prenderam lá dentro. O clone gay, mais do que se apropriar deles, emula-os, numa tentativa de se aproximar na aparência ao tipo de homem que idealiza. Os centros urbanos gay tornam-se assim no epicentro de uma libertação da prática sexual, mas não necessariamente dos constrangimentos do sexo.

John Waters

Divine em *Pink Flamingos* (1972)



33 Sontag, Susan (2013). Notes on Camp. In *Essays of the 1960s & 70s*. Nova Iorque, Library of America, p.259.

34 *ibid.*, p.262.

35 *ibid.*, p.273.

36 *ibid.*, p.260.

37 Reed, Christopher (2011). *Art and Homosexuality: A History of Ideas*. Oxford, Oxford University Press, p.208.

Em contraste com o estilo do clone gay, é também nos anos de 1970 que a estética do *camp* se desenvolve. Caracterizado pela extravagância, pela recusa da seriedade, pelo divertimento puro, o *camp* tem na sua essência «um amor pelo não-natural: o artifício e o exagero.»³³ A androginia, a confusão de género num corpo são elementos valorizados pelo *camp*: «o mais bonito num homem viril é algo feminino; o mais bonito em mulheres femininas é algo masculino.»³⁴ O *camp* reage contra a chamada alta cultura, incorporando o “mau gosto” e a teatralidade na arte e na performance social. É, também por isso, melhor articulada pela comunidade homossexual. Sontag refere que a integração do homossexual na sociedade foi promovida pela cultura de uma sensibilidade estética,³⁵ pelo que o estilo *camp* reflecte uma leveza desarmante que colocou o *camp* no assunto do dia dentro das comunidades artísticas e *queer* dos centros urbanos americanos, pelo menos temporariamente.

Para Sontag, «a sensibilidade *camp* é livre, despolitizada – ou pelo menos apolítica,»³⁶ resultando numa descontextualização face a um altura cada vez mais politizada. A SIDA põe em causa o *avant-garde* dos anos de 1970 e a estética *camp* é suplantada pela imagética das pessoas *queer* como fortes defensores políticos.³⁷ Olhando para trás com a distância que o tempo traz, o artista Bruce LaBruce comenta, numa entrevista feita por altura da Met Gala 2021, que tinha como tema o ensaio de Sontag, que discorda da teórica

38 Mallett, Whitney (2019, Maio 6). Jeremy Scott, John Waters, and Amanda Lepore Share Their Own Notes on Camp — Or, What It Really Means to Do the Most. *Interview*. Consultado em 16 Jan. 2022. Disponível em <https://www.interviewmagazine.com/fashion/jeremy-scott-john-waters-amanda-lepore-notes-on-camp>.

dizendo que «o *camp* tem de ter algum tipo de consciência política e autoconsciência do que está a fazer. (...) Penso que a definição de *camp* dela não atinge o quão vital foi como uma linguagem codificada para os *queers* que se desenvolveu por causa da opressão. É uma repreensão e rebelião contra a sociedade puritana, e frequentemente trocista.»³⁸ Se o clone gay deseja a assimilação pelo mainstream, emulando o auge da masculinidade tradicional, o *camp* rejeita-o, afirmando-se como uma estética vincada separada do “normal,” uma subcultura de rebeldia e autodeterminação.

2.3 A EPIDEMIA DA SIDA NOS ANOS DE 1980



Moral Majority Report (Julho 1983), um jornal da organização política norte-americana associada à direita Cristã e ao Partido Republicano. A organização, fundada em 1979 por Jerry Falwell Sr. tinha como dois dos seus objectivos a promoção dos valores tradicionais da família e a rejeição da homossexualidade.

No romper da década de 1980, algo muda: a prática sexual é posta em causa, passa a ser sinónimo de perigo e de doença, a morte torna-se parte do quotidiano; enfim, a SIDA surge, uma epidemia implacável, largamente ignorada por aqueles no poder: Ronald Reagan é o presidente dos Estados Unidos da América e a sua posição é altamente conservadora. Em várias conferências de imprensa dadas no início dos anos de 1980, o secretário de imprensa de Reagan repudia qualquer tentativa de falar a sério sobre a infecção, fazendo da SIDA uma piada.³⁹ De facto, apenas no final da década de 1980 é que o governo norte-americano começou a dar passos, embora pequenos e tardios, numa tentativa de contenção da epidemia.⁴⁰

Como lembra Walt Odets,⁴¹ nesta altura, a homossexualidade ainda se encontra no Manual de Distúrbios Mentais norte-americano. Apenas em 1987 deixa de figurar lá,⁴² mas como Odets refere, esses diagnósticos deixaram «um legado de dano emocional que ainda hoje está vivo.»⁴³ A crise da SIDA nos anos de 1980 e de 1990 contribuiu assim para uma legitimação da percepção de que os homossexuais são pessoas doentes e que devem ser tratadas. O que era apenas uma ideia ou ideal, agora é suportado por dados científicos: a SIDA é uma doença que afecta desproporcionalmente homens homossexuais e, por isso, *estão a ser castigados pela sua perversão*: «a SIDA fez a opressão aos homens gay parecer um imperativo moral.»⁴⁴

- 39 Lopez, German (2016, Dez 1). The Reagan administration's unbelievable response to the HIV/AIDS epidemic. *Vox*. Consultado em 7 Fev. 2022. Disponível em <https://www.vox.com/2015/12/1/9828348/ronald-reagan-hiv-aids>.
- 40 Avert (2019). History of HIV and AIDS Overview. Avert. Consultado em 7 Fev. 2022. Disponível em <https://www.avert.org/professionals/history-hiv-aids/overview>.
- 41 Odets, Walt (2020). *Out of the Shadows: The Psychology of Gay Men's Lives*. Londres, Penguin.
- 42 American Psychiatric Association (1987). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders III-R*. Virgínia, American Psychiatric Association.



THIS IS TO AROUSE YOU.

Jean-Marc Prouveur

This is To Arouse You (1993)

Esta forma de ver o vírus contribuiu para uma fraca resposta governamental e da imprensa no combate à infecção. Simon Watney⁴⁵ refere que quase toda a cobertura da imprensa sobre a SIDA teria sido direcionada às pessoas heterossexuais que praticamente não tinham contacto com a doença, numa óptica de uma doença que estava para chegar, como se os grupos de alto risco, que efectivamente estavam a ser impactados por ela, não fizessem parte da audiência. Watney sugere que, de certa forma, não faziam. Para uma criança homossexual a crescer nesta altura, a representação de pessoas como ele nos média não existia, o que é a mesma coisa que lhe dizer que pessoas como ele não existem. A comunicação é feita para «uma unidade familiar nacional imaginária que é branca e heterossexual.»⁴⁶ Como Bersani reflecte, isto não significa que a maioria dos telespectadores na Europa e na América não sejam brancos e heterossexuais e parte de uma família, mas que a representação é muito diferente de reflexo: «sugere o trabalho activo de seleccionar e apresentar, de estruturar e formular: não apenas transmitir um significado já existente, mas um trabalho mais activo de *fazer coisas significar*.»⁴⁷ A televisão não cria a família, mas faz a família significar algo concreto.⁴⁸

É neste contexto mediático que artistas e fotógrafos desenvolvem um trabalho que procura reflectir sobre o efeito da SIDA nos corpos e comunidades gay. Uma reflexão íntima e política, estes trabalhos trazem à superfície a tão necessária visibilidade e representatividade que os média e o governo norte-americano escolhem ignorar, com resultados notórios na percepção pública da doença.⁴⁹ De facto, quando activistas gay e educadores tentam promover informação explícita sobre sexo, de forma a criar mecanismos de prevenção de infecções, deparam-se com outro problema que será inerente à maioria da representação do corpo masculino na fotografia: a obscenidade da nudez. Um postal lançado pela Gay Men Fighting AIDS em 1993, distribuído gratuitamente em discotecas e bares em Inglaterra, usava uma fotografia provocante de Jean-Marc Prouveur de um homem nu. Com o título *This Is To Arouse You*, o verso continuava com *This Is To Enrage You*, dando informação importante sobre a necessidade de mais campanhas de educação sexual para a luta contra a SIDA. A fotografia provocante funcionava como um



Duane Michals

The Dream of Flowers (1986)

43 Odets, Walt (2020). *Out of the Shadows: The Psychology of Gay Men's Lives*. Londres, Penguin, p.147.

isco para a comunicação da informação que tardava a chegar pelos meios convencionais. O postal terá sido apreendido pelas autoridades várias vezes, pela nudez explícita na fotografia, impedindo que a mensagem chegasse ao seu destino.⁵⁰

Também Duane Michals (n. 1930) desenvolve um trabalho fotográfico que reflecte sobre os efeitos sociais da infecção, especialmente sobre a morte. A sequência *The Dream of Flowers* (1986) mostra quatro fotografias de um rosto inerte que é gradualmente coberto de flores, cada fotografia legendada com uma letra da sigla AIDS

- 44 Bersani, Leo (2009). *Is the Rectum a Grave?: and Other Essays*. Chicago, University of Chicago Press, p.10.
- 45 Watney, Simon (1997). *Policing Desire: Pornography, AIDS and the Media*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- 46 Bersani, Leo (2009). *Is the Rectum a Grave?: and Other Essays*. Chicago, University of Chicago Press, p.43.
- 47 *ibid.*, p.124.
- 48 *ibid.*, p.8-9.
- 49 Uma sondagem feita pela revista *News of the World* mostra que 56,8% dos leitores eram a favor da ideia de que os portadores de SIDA deviam ser esterilizados e tratados de forma a reduzir o seu apetite sexual, sendo que 51% eram a favor da total recriminalização da homossexualidade. Bersani, Leo (2009). *Is the Rectum a Grave?: and Other Essays*. Chicago, University of Chicago Press, p.5.
- 50 Cooper, Emmanuel (1995). *Fully Exposed: The Male Nude in Photography*. Londres, Routledge, p.241.
- 51 Wood, Mitchell J. (2004). The Gay Male Gaze: Body Image Disturbance and Gender Oppression Among Gay Men. *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, 17(2), p.54.

(SIDA em inglês). A beleza das imagens e o significado poéticos das flores contrastam com a dura realidade do vírus, que, como as flores, gradualmente cobre as suas vítimas até desaparecerem.

A sensação geral que existe na apreciação destas obras criadas é a de uma tristeza imensa, revolta e luta, um vazio de esperança e um questionamento do futuro. O trauma da epidemia marca fortemente as pessoas *queer* a partir desta década e afecta largamente a forma como se veem e desejam uns aos outros. De facto, nesta altura, a variedade de estilos desejados sexualmente diminuiu substancialmente, uma vez que a posição “feminina” no sexo gay tornou-se associada à morte e à doença, visto que estaria provado que era na posição passiva que havia mais índice de infecção.⁵¹ Diz Simon Watney que «a SIDA não é apenas uma crise médica numa escala sem paralelo, envolve uma crise da própria representação, uma crise sobre todo o enquadramento do conhecimento sobre o corpo humano e a sua capacidade para o prazer sexual.»⁵² O sexo torna-se portanto um lugar de perigo para os homens gay.

Nesse sentido, muitos homens gay sentiram a necessidade de parecerem saudáveis e sem doenças. Para isso, identificaram-se como “activos,” envergando símbolos tradicionais de masculinidade. De certa forma, estes símbolos traduziam-se principalmente na massa muscular: peitos volumosos e bíceps protuberantes mostravam-nos “saudáveis,” o oposto dos sinais de desgaste e doença. A imagem do ideal tornou-se cada vez mais jovem, mais definido, uma idealização do corpo depilado e suave, relacionando-se com preconceitos de idade em que a juventude significa saúde e a velhice doença.⁵³ O rapaz jovem, definido, de músculos volumosos passou a representar a escolha mais desejável para os homens gay. Até hoje, virtualmente todos os outros (mas especialmente os homens efeminados) foram renegados a objectos de desejo indignos pela “iconografia monolítica” dos média e cultura gay,⁵⁴ como veremos adiante.

2.4 A HIPERMASCULINIDADE HOMOSSEXUAL E A INTERNALIZAÇÃO E REPRODUÇÃO DA OPRESSÃO

- 52 Watney, Simon (1997). *Policing Desire: Pornography, AIDS and the Media*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- 53 Não deixa de ser tristemente irónico que assim fosse, visto que a esmagadora maioria das pessoas com SIDA, nesta altura, não sobreviviam muito tempo e nunca chegariam à velhice.
- 54 Wood, Mitchell J. (2004). The Gay Male Gaze: Body Image Disturbance and Gender Oppression Among Gay Men. *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, 17(2), p.54.
- 55 Bersani, Leo (2009). *Is the Rectum a Grave?: and Other Essays*. Chicago, University of Chicago Press.

Os códigos visuais resultantes do que exploramos nos subcapítulos anteriores permitem uma identificação com aquilo que Bersani chama de «mentalidade opressiva.»⁵⁵ A sua internalização e reprodução, que muitos autores consideram ser uma subversão da masculinidade hegemónica, pela inclusão de uma sexualidade alternativa indesejada pelo homem heterossexual que imita, pode perpetuar, ainda assim, uma ideia tradicional do que significa ser homem. Para Bersani, como vimos, não existe subversão nenhuma, pelo que esta identificação seria com o símbolo de opressão que faz com que os homens gay corram «o risco de idealizar e inferiorizar-se a certas representações da masculinidade na base das quais são de facto julgados e condenados.»⁵⁶ Nos seus desejos, o homem gay corre o risco de se identificar com as imagens culturalmente dominantes da masculinidade misógina.⁵⁷ A fantasia do macho como objecto de desejo sexual pressupõe uma inerente idealização e identificação emocional e afectuosa com «os inimigos do homem gay.» A suposta paródia implicaria uma consciência de luta contra as representações tradicionais, mas, como já referimos, a luta esvai-se no desejo sexual que a figura do macho suscita nos homens gay. Bersani prossegue, dizendo que:

A internalização de uma mentalidade opressiva é em parte constitutiva do desejo masculino homossexual, que, como todo o desejo sexual, reúne e confunde impulsos para apropriar e identificar com o objecto de desejo. Uma autêntica identidade política masculina homossexual implica, portanto, uma luta não apenas contra definições de masculinidade e homossexualidade como são reiteradas e impostas num discurso social heterossexista, mas também contra essas mesmas definições tão sedutoramente e tão fielmente reflectidas por aqueles corpos masculinos (em larga medida culturalmente inventados e elaborados) que carregamos dentro de nós como fontes de excitação permanentemente renováveis.⁵⁸

56 Bersani, Leo (2009). *Is the Rectum a Grave?: and Other Essays*. Chicago, University of Chicago Press, p.15.

57 *ibid.*, p.42.

58

59 Wood, Mitchell J. (2004). The Gay Male Gaze: Body Image Disturbance and Gender Oppression Among Gay Men. *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, 17(2), p.44.

Assim, conseguimos perceber como homens gay acabam por sentir a pressão de ter de se conformar com uma ideia de macho que simboliza o objecto de desejo ideal. O psicoterapeuta Mitchell J. Wood dá o exemplo de um cliente seu que diz sentir um ódio a si próprio sempre que vê um homem bonito: «Odeia sobretudo a forma do seu corpo, acreditando que nunca irá conformar-se às imagens de beleza gay, muito embora passe horas no ginásio na maioria dos dias da semana.»⁵⁹ Ao mesmo tempo que se sente frustrado por estes valores superficiais, procura na mesma ser validado pelas pessoas à sua volta, extrapolando o seu valor e o dos outros por *standards* que vão contra aquilo que o faria sentir bem.

Os múltiplos estudos existentes comprovam o efeito nefasto desta pressão. Wood cita vários: comparados com os homens heterossexuais, os homens gay são mais prováveis de ter transtornos alimentares e frequentemente fazem dietas; mostram mais preocupação com a comida e o peso; reportam mais insatisfação com a estrutura corporal, cinta, bíceps, braços, e estômago; têm uma maior discrepância entre os formatos de corpo ideal e real; sofrem de baixa autoestima e depressão; mostram mais altos níveis de vergonha; exibem sistematologia associada a patologia alimentar e transtornos clínicos. Um dos estudos citados mostrou que a associação com a comunidade gay está ligada a um aumento significativo de insatisfação corporal.

O que estes estudos e autores no campo da psicologia e sociologia nos dizem é que existem duas explicações para esta maior ocorrência de distúrbios da imagem corporal nos homens gay.

O primeiro é a objectificação de si e do outro: a insatisfação corporal está intimamente associada ao desejo de se ser sexualmente atraente, nomeadamente para homens, o que significa que tanto homens como mulheres gay acabam por ter níveis maiores dessa mesma insatisfação do que heterossexuais. Acreditando que os homens têm tendência para dar mais importância aos atributos físicos dos seus parceiros sexuais, o resultado consequente é que o esforço por aderir a essas expectativas masculinas é maior em quem procura essa validação. Neste sentido, os homens gay acabam não só por sofrer com as expectativas externas, mas também internas, não só porque se objectificam a si próprios para agradarem aos

60 Wood, Mitchell J. (2004). The Gay Male Gaze: Body Image Disturbance and Gender Oppression Among Gay Men. *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, 17(2), p.47.

61 *ibid.*, p.59.

62

outros homens gay, como invariavelmente o fazem com os outros homens gay. Wood argumenta a partir dos estudos que «a maior incidência de insatisfação corporal entre os homens gay deve-se à sua susceptibilidade a autoavaliações negativas em ambos os domínios, uma vez que são socializados como homens e são sexualmente objectificados como mulheres. Assim, os estudos sugerem que a intersecção do género com a orientação sexual consolida a insatisfação corporal entre os homens gay, pois reforça a sua tendência de se objectificarem a si próprios e entre eles, e a julgar os seus corpos por *standards* divergentes e contraditórios.»⁶⁰

O segundo é a não conformidade de género: estudos citados por Wood também demonstram que a não conformidade de género entre homens é altamente estigmatizada, muito mais do que entre mulheres. Para além disso, os homens gay sofrem mais com provocações sobre o seu aspecto físico na infância do que todos os outros grupos, sugerindo relações causais entre a não conformidade de género infantil, provocações e insatisfação com o corpo. Nesse sentido, Wood defende que as diferenças na insatisfação corporal entre homens adultos têm maior relação com o género do que a orientação sexual, e, mais especificamente, com a não conformidade de género. Por outras palavras, um homem que tenha traços tradicionalmente femininos tem mais probabilidade de sentir insatisfação com o seu corpo, independentemente da sua orientação sexual.

Diz Wood que, no desenvolvimento humano, a identidade de género surge antes da orientação sexual, e que, devido à não conformidade de género dos rapazes gay, geralmente são estigmatizados com base no género antes da discriminação com base na orientação sexual. «Desta forma, o sexismo está na base do heterossexismo e ginofobia na alma da homofobia, sendo que a opressão de género é frequentemente a fonte das nossas feridas mais profundas.»⁶¹

*Os “maricas” são submetidos a assédio na escola sem qualquer intervenção ou proteção por parte de adultos; os adolescentes gay são pressionados ao suicídio em números largamente desproporcionais; os homens gay sentem-se envergonhados pelos seus corpos; a receptividade anal continua estigmatizada mesmo entre homens gay; a hipermasculinidade domina os mass media gay e a vida pública gay; e os homens gay preferem “parecer hétero” que serem eles próprios.*⁶²

- 63 Signorile, Michelangelo (1997). *Life Outside: The Signorile Report on Gay Men: Sex, Drugs, Muscles, and the Passages of Life*. Nova Iorque, Harper.
- 64 Bola, J. J. (2019). *Mask Off: Masculinity Redefined*. Londres, Pluto Press.
- 65 Signorile, Michelangelo (1997). *Life Outside: The Signorile Report on Gay Men: Sex, Drugs, Muscles, and the Passages of Life*. Nova Iorque, Harper, p.28.

Desta forma, Michelangelo Signorile defende que existe uma subcultura gay focada no corpo que domina cada vez mais a iconografia e cultura institucional da vida pública gay, seja em ginásios, bares, publicidade ou redes sociais. Descreve esta subcultura como composta principalmente por profissionais jovens e brancos que vivem em “guetos urbanos” e que acima de tudo unem-se pela conformidade a um ideal muito específico: um corpo mesomórfico que é “duro, esculpido, grosso e suave.” Dentro desta subcultura, é frequente ouvirem-se palavras como *straight-acting* ou *masc*, enquanto gordos e *fems* constituem o *Outro* indesejável, demonizado, a não ser, claro, quando servem como entretenimento.⁶³ Apesar do livro de Signorile ter sido escrito em 1997 ainda hoje conseguimos observar a subcultura por ele identificada no nosso quotidiano, extrapolada pelas redes sociais e cultura de *influencers*.

Uma rápida pesquisa pelo Instagram ou TikTok revela um infindável número de homens gay brancos que exibem os seus corpos esculpidos e “perfeitos,” sublinhando uma insistência na conformidade com o ideal do macho, uma perpetuação quase ofensiva de um estereótipo do género masculino.⁶⁴ Hoje, ultrapassa até o “pormenor” da sua orientação sexual: a comunidade gay é hoje um verdadeiro mercado comercial aparentemente sedento de consumo. Nesse sentido, é já comum vermos muitos homens heterossexuais cuja presença nas redes sociais tem claramente em vista um público homossexual masculino que olha para eles como um ideal. Esta insistência no ideal do macho musculado, que parece e se comporta *como um homem*, é uma forma de «opressão corporal» ou «fascismo do corpo,» que, como Signorile diz, define «um conjunto rígido de *standards* de beleza física que pressiona todas as pessoas num grupo particular a cumprirem:»

Numa cultura em que o corpo físico é tido tão em conta e dado tanto poder, o fascismo do corpo não só considera menos desejáveis sexualmente aqueles que não querem ou não conseguem estar conforme, como num extremo (...) também considera um indivíduo completamente inútil como pessoa, baseado apenas no seu exterior. Neste sentido, não é diferente de racismo ou sexismo ou a própria homofobia.⁶⁵

- 66 Wood, Mitchell J. (2004). The Gay Male Gaze: Body Image Disturbance and Gender Oppression Among Gay Men. *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, 17(2), p.51.

Se, num extremo, podemos dizer que a homofobia seria expectável dos heterossexuais, vinda dos homens gay parece contraditório e, em certa forma, uma espécie de autossabotagem. Estas relações de poder opressivas a partir do corpo não são apenas impostas nos homens gay de fora, mas também emergem de dentro na forma dos seus desejos e fantasias mais profundas.⁶⁶

2.5 O CORPO COMO CAMPO DE BATALHA

- 67 *ibid.*, p.57.

68

- 69 Butler, Judith (2017). *Problemas de Género: Feminismo e Subversão da Identidade*. Lisboa, Orfeu Negro.

Assim, vemos que o corpo se tem tornado num local crucial de lutas sociais, não só entre homens e mulheres, mas também entre masculinidades dominantes e subordinadas que são marginalizadas e estigmatizadas. As subculturas gay ocupam posições de poder em relação umas às outras, sendo que algumas são dominantes e outras subordinadas. Wood refere que, ao contrário das culturas feminista e lésbica, aos homens gay falta uma forte tradição de análise crítica das relações de poder dentro das suas comunidades para complementar as críticas sistemáticas do heterossexismo e isso deve-se ao facto de que muitos homens gay ainda se identificam profundamente com as hierarquias de género endémicas à cultura patriarcal: «muitos homens gay obtêm o seu sentido de poder pela estigmatização de traços femininos, enquanto muitos outros estão ainda demasiado constrangidos pela autoestigmatização e vergonha para conseguirem confrontar a sua própria opressão de género.»⁶⁷

A hipermasculinidade é reproduzida essencialmente a partir do corpo, não apenas na sua aparência, mas também na forma como se expressa. O corpo passa a ser o elemento mais importante na definição identitária da pessoa, sujeita a alterações infundáveis tanto internas como externas. Para Wood, o corpo já não é uma essência fixa, dependente de processos fisiológicos naturais, mas tornou-se «plástico, um acessório de estilo de vida, uma coisa a ser esculpida, formada e estilizada.»⁶⁸ De um facto biológico, transforma-se num projecto e numa performance, como Butler teorizou.⁶⁹

O capitalismo consumista tende a reduzir profundidade à su-

- 70 Foucault, Michel (1994). *História da Sexualidade - I: A Vontade de Saber*. Lisboa, Relógio D'Água, p.17.
- 71 Wood, Mitchell J. (2004). The
- 72 Gay Male Gaze: Body Image Disturbance and Gender Oppression Among Gay Men. *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, 17(2), p.50.

perfície, identidade à imagem, ética à estética, pelo que *parecer bem é sentir bem é ser bom*. Assim, sinais de saúde e beleza corporais representam o valor moral da pessoa interior: a beleza é boa e o feio é mau. Wood continua dizendo que a discriminação estética é, na sociedade, uma força regulatória poderosa, servindo para estigmatizar a diferença enquanto promove conformidade e estratificação sociais.

Em Foucault, o corpo é visto como produto das dinâmicas de poder que chegam ao fundo dos indivíduos, tocam nos seus corpos e inserem-se nas suas acções e atitudes, nos seus discursos, processos de aprendizagem e vidas quotidianas.⁷⁰ Nesta perspectiva, a ciência médica, as clínicas, os regimes de saúde, os ginásios e regimes de beleza são todos métodos comuns pelos quais as sociedades modernas subjagam os corpos e produzem um estado de complacência e autovigilância internalizadas sem o exercício de controlo externo.

De facto, estudos⁷¹ comprovam a prevalência dos estereótipos baseados na aparência, bem como a estigmatização e discriminação com base neles. Como vimos anteriormente, estes comportamentos e atitudes têm como resultado a internalização do estigma social entre pessoas vistas como não atraentes. Como Wood refere, estes estereótipos de beleza estão fortemente relacionados com as expressões tradicionais de género; ou seja, homens e mulheres atraentes são assim vistos como mais masculinos e femininos, respectivamente. Diz Wood que, assim, «nas culturas pós-modernas, as estéticas corporais de género não são um assunto superficial ou trivial, mas um modo fundamental de poder e dominação que ganhou a legitimidade e força de um imperativo ético.»⁷²

2.6 CONCLUSÃO

Como referimos anteriormente, a ideia de masculinidades alternativas é problemática, pois o conceito de “masculinidade” está profundamente ligado a ideologias heterossexistas. A própria linguagem que utilizamos força a envolvermo-nos na nossa própria estigmatização, reforçando sentimentos de vergonha em vez de

73 Berger, John (1990). *Ways of Seeing*. Londres, Penguin, p.47.

74 Bola, J. J. (2019). *Mask Off: Masculinity Redefined*. Londres, Pluto Press, p.6.

ajudar a libertarmo-nos deles. Quando nos referimos às posições activas e passivas no sexo, falamos que tal pessoa é activa e tal é passiva, como se a primeira *faz* e à segunda *acontece*. Isto remete para quando John Berger diz que «os homens agem e as mulheres aparecem.»⁷³ O homem age, é activo, a mulher aparece, é passiva. Transposto a uma relação sexual entre dois homens gay, o homem activo é o homem, o homem passivo é a mulher, e numa perspectiva misógina internalizada, o homem passivo é inferior ao homem activo. Neste sentido, o sexo é um lugar de combate e de hierarquia de poderes, o homem activo representa o poder do falo que domina e submete o corpo passivo e impotente ao seu prazer. Antes disso, Berger refere-se a uma ideia de que a presença do homem está directamente relacionada com a “promessa de poder” que incorpora: o seu corpo literal serve de referente à sua presença física e ao poder que emana. Dessa forma, não é só uma questão de hierarquização de género, existe também uma diferença entre as próprias expressões de género e corpo. Um homem grande e largo ocupa mais espaço, tem mais presença, emana mais poder, que um homem mais baixo e franzino.

Assim, conseguimos perceber como se forma a estratificação dentro das comunidades gay, a criação de uma hierarquia de dominação e poder entre homens que espelha a que existe no patriarcado, entre homens e mulheres. Aliás, importa sublinhar que o patriarcado é também responsável por essa hierarquização dentro da comunidade gay, pois como J.J. Bola refere, «uma sociedade patriarcal é uma sociedade na qual os homens estão na frente de poder a um nível público (...) e a um nível privado e interpessoal.»⁷⁴ Se dentro da comunidade gay, um homem passivo ou com maneirismos considerados femininos é comparado a uma mulher, essa visão patriarcal é aplicada sucessivamente tendo como resultado uma subjugação e dominação dos corpos “inferiores.” A emulação do objecto de desejo que é também opressivo resulta assim em opressão.

É importante referir que todos estes estudos e autores citados reflectem uma realidade norte-americana que, apesar da sua globalização e de uma certa ubiquidade da cultura dos Estados Unidos no resto do mundo, é ainda assim específica desse país. Até dentro do próprio país, as realidades são muito distintas e vemos que gran-

- 75 Cascais, António Fernando (2004). *Indisciplinar a teoria: estudos gays, lésbicos e queer*. Lisboa, Fenda, p.9.
- 76 Reed, Christopher (2011). *Art and Homosexuality: A History of Ideas*. Oxford, Oxford University Press, p.204.

de parte do que se fala e avança a nível de direitos e teorias *queer* vêm de centros urbanos como Nova Iorque ou São Francisco. Em Portugal, como em tudo, estas coisas demoraram e demoram a chegar. Cascais dá nota que até à publicação de *Indisciplinar a Teoria* em 2004, «os estudos gays, lésbicos e *queer* são um campo formalmente inexistente no nosso país.»⁷⁵ De facto, os estudos *queer* originários em Portugal não são numerosos, mas tendem a aumentar — e são escritos, claro, com base na literatura existente maioritariamente norte-americana. Isso é sintoma de uma sociedade que ainda tem problemas com as pessoas *queer*. Apesar de todos os avanços legais que Portugal assistiu nos últimos anos, ainda prevalece uma ideia de segredo e discrição entre as pessoas *queer* e, especificamente, os homens gay, principalmente fora dos centros urbanos do Porto e Lisboa. Isto significa que tudo aquilo que falamos anteriormente ainda é algo extremamente presente no inconsciente do homem gay português (e da pessoa *queer*), coisa que se alastra como fogo para todos os vectores da sociedade: grupos, instituições, lugares de poder. Parece-me que é por esta razão que ainda hoje é difícil encontrar um número significativo de artistas que trabalhem os temas *queer* de uma forma assumida, ou que, fazendo-o, não queiram que seja ponto central, de forma a não serem rotulados de artista *queer*, como se isso fosse inerentemente algo redutor ou limitador. Reed refere que na altura das primeiras exposições americanas de arte feita por artistas homossexuais, os críticos, mesmo quem se identificava como homossexual, recusavam olhar para o trabalho destes artistas como homossexual, porque «antes de serem homossexuais, são artistas.»⁷⁶ De facto, continua Reed, o individualismo subjacente no *avant-garde* dos anos de 1970 e 1980 é praticado na recusa da associação com grupos subordinados, sendo que «identificar-se como feminista ou homossexual é visto como uma limitação.»⁷⁷ Na minha perspectiva enquanto artista que se identifica como homem gay, essa mesma identidade é crucial no trabalho que produzo. Nesse sentido, ser rotulado como artista *queer* não me faz sentir reduzido ou guetizado, muito embora, como Reed diz, o mundo artístico ainda resiste «reconhecer a identidade sexual como um constituinte significativo na produção e crítica de arte.»⁷⁸



3 A representação do corpo masculino na fotografia

3.1 O CORPO MASCULINO VS. O CORPO FEMININO

79 Wood, Mitchell J. (2004). The Gay Male Gaze: Body Image Disturbance and Gender Oppression Among Gay Men. *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, 17(2), p.49.

Uma rápida leitura da história de arte ocidental mostra-nos que o nu feminino tem sido tema mais que explorado. Imenso discurso teórico foi produzido sobre isso, especificamente numa óptica da misoginia internalizada nas sociedades ocidentais que já falamos anteriormente. De facto, muita da teoria feminista argumenta que a ciência moderna repete a lógica binária endémica à civilização ocidental, que associa o homem à mente, à razão e à objectividade, enquanto identifica a mulher com paixões corporais “menores.” Nesse sentido, e em relação ao que falamos anteriormente, expõem que a mulher se experiencia a si própria enquanto objecto do olhar masculino, levando-a a sobreinvestir na sua aparência e a basear a sua autoestima na conformidade aos *standards* masculinos de beleza física.⁷⁹

Nesse sentido, a tradição da arte ocidental coloca a mulher no lugar do objecto exibido para uma audiência masculina, pelo que poderemos atribuir uma dimensão de desejo sexual não apenas da audiência, mas também do próprio artista para com a mulher representada. Se o acto criador está infundido com o desejo sexual, será esse o motor da criação ou apenas um subproduto? De igual forma, o corpo masculino nu também existe com relativa frequência na criação artística ao longo da história. No entanto, o homem nu não é um corpo de exibição, mas de acção, confirmando aquilo que Berger disse e que citamos acima, é um corpo de batalha, um corpo de desporto, um corpo de alegoria religiosa. O corpo do ho-

na página anterior

Miguel De

Sem título (2021)
da série *Masc*.

- 80 Pollock, Griselda (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*. Londres, Routledge, p.50.
- 81 Barthes, Roland (2018). *A Câmara Clara*. Lisboa, Edições 70, p.87.
- 82 Cooper, Emmanuel (1995). *Fully Exposed: The Male Nude in Photography*. Londres, Routledge, p.183.

mem nu não existe como parte da “decoreção” de uma pintura, não existe para ser apreciado enquanto objecto de desejo, mas para ser admirado no poder da sua *funcionalidade*. Dessa forma, o homem não perde o seu lugar de poder, seja quando é representado na arte, seja pela assumpção de única audiência, pelo que percebemos quando Griselda Pollock diz que «o investimento no olhar não é tão privilegiado na mulher como no homem. Mais do que qualquer outro sentido, o olho objectifica e domina. Fixa-se à distância e mantém a distância.»⁸⁰

Ainda assim, por todas as diferenças na representação dos géneros na arte ao longo dos tempos, há um facto que se mantém: toda a obra de arte é uma idealização do artista, uma interpretação da realidade que se manifesta através da tinta, da pedra. Por outras palavras, uma pintura ou uma escultura fazem um trabalho exemplar na abstracção do seu referente para o espectador que a aprecia. A fotografia, na sua generalidade, não. Se numa pintura temos mais facilidade em separar a representação do seu referente, pela abstracção que existe no meio, numa fotografia torna-se mais complicado. Uma fotografia não deixa de ser apenas uma representação, mas o seu realismo, a sua exactidão pictórica da realidade, torna-a em mais do que isso: numa prova. Uma prova de que a cena ou o objecto representado existiu, aconteceu, é «a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objectiva sem a qual não haveria fotografia.»⁸¹ Nesse sentido, conseguimos perceber algumas controvérsias que terão surgido aquando exposições de fotografias de nus. O corpo representado traduz-se num corpo real, captado por uma máquina, um corpo que se despiu e existiu mesmo, sendo que a fotografia exposta é a sua *prova*.

Em 1978, em Nova Iorque, teve lugar talvez a primeira grande exposição de fotografias relativas ao corpo masculino nu. *The Male Nude* (Marcuse Pfeifer Gallery, Nova Iorque, 1978) não aconteceu sem controvérsia e burburinho, de tal forma que o seu organizador, Marcuse Pfeifer disse: «penso que os críticos não se importariam se não fosse fotografia. Na pintura e escultura, esta controvérsia já foi resolvida há muito tempo. A fotografia é muito mais carregada com a realidade, ou um fac-símile dela, do que qualquer outro meio, e por isso tem muito mais poder de evocar uma resposta.»⁸² As críti-

83 Cooper, Emmanuel (1995).

84 *Fully Exposed: The Male Nude in Photography*. Londres, Routledge, p.184.

cas terão sido aquilo que se esperaria da altura. Ben Lifson do *Village Voice* escreveu que «o corpo de um homem não se empresta à abstracção como o de uma mulher», enquanto John Ashbery, na revista *New York*, comentou que «as mulheres nuas parecem estar no seu estado natural, enquanto, por alguma razão, os homens parecem apenas despidos». A estranheza do corpo masculino nu incendiou as críticas feitas. Cooper diz que o corpo nu masculino relembra alguns homens da sua própria vulnerabilidade, pela aparente ausência dos significantes de poder. Estas imagens podem ser vistas como «uma intrusão ao poder masculino, um assalto à capacidade do homem de manter o estatuto e a influência na sociedade na qual são geralmente vistos como líderes.»⁸³ A roupa, os acessórios, tudo isso tem um papel crucial na expressão do poder masculino. É desta forma que conseguimos interpretar a fotografia *Man in Polyester Suit* (1980), de Robert Mapplethorpe: um pénis negro saindo pela braguilha de um fato barato. Falaremos com mais detalhe sobre a obra de Mapplethorpe e as questões que levanta mais à frente, mas nesta altura importa realçar a forma como esta imagem nos remete para o poder do corpo e do pénis na confirmação do mito da masculinidade. A roupa, como vimos, sugere a seriedade do masculino, um homem de negócios, mas um homem que parece não se adequar a esse mundo, o fato largo e barato. O homem aqui é só o pénis, um pénis negro, volumoso mas flácido, um objecto de desejo em potência, uma promessa do que poderá ser.

O pénis é crucial no nu masculino, porque é precisamente a parte do corpo que suscita mais controvérsia e desconforto. O membro é geralmente visto como fundamental na ideia do macho: o seu tamanho, grossura, forma e proporção presume indicar e encarnar aspectos vitais da masculinidade. Aliás, o significado de se ser homem presume uma capacidade do pénis alcançar e manter uma erecção vigorosa, símbolo de virilidade e poder. A incapacidade de o fazer sugere um falhanço, uma falha na performance do homem, tanto sexual como de género. O pénis, como centro do corpo masculino, significa que a sua existência confirma o homem. «Como personificação do poder fálico, o masculino significa forças abstractas que servem de várias maneiras para criar, manter e fortalecer o poder dos homens na nossa sociedade.»⁸⁴ Assim, entende-se

- 85 Pollock, Griselda (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*. Londres, Routledge, p.54.
- 86 Cooper, Emmanuel (1995). *Fully Exposed: The Male Nude in Photography*. Londres, Routledge, p.183.

que as imagens do pênis permitem que se façam comparações, não apenas entre os modelos, mas também entre o modelo e o espectador masculino. Comparações prudentes e, preferencialmente, rápidas, devido à ansiedade que muitos homens sentem de que olhar ou mostrar qualquer interesse pelo corpo de outro homem é expressar sentimentos homoeróticos que põem em causa a sua heterossexualidade e, por consequência, a sua masculinidade.

Se as imagens de corpos de mulheres são lidas como «o território onde homens artistas declaram a sua modernidade e competem por liderança no *avant-garde*,»⁸⁵ as imagens de corpos de homens seriam apenas isso, corpos nus de homens, corpos «não suficientemente bonitos para merecer tal estudo», uma nudez vista como «não natural e simplesmente constrangedora.»⁸⁶

Uma das maiores mudanças na representação do nu masculino veio através dos homens artistas homossexuais. Em geral, apenas fotógrafos abertamente homossexuais sentiram-se aptos para celebrar e explorar a sexualidade diversa e divergente do corpo nu masculino. Nos subcapítulos seguintes, apresentamos e reflectimos sobre o trabalho de três artistas, dois deles activos nos anos de 1970 e 1980 e o último activo na actualidade.

3.2 ROBERT MAPPLETHORPE

Um dos fotógrafos mais impactantes na representação da cultura gay a partir dos anos de 1970, nos Estados Unidos, foi Robert Mapplethorpe (1946—1989). O artista usou a fotografia para representar as subculturas urbanas gay mais diversas e exóticas. A partir da linguagem e códigos da fotografia de estúdio, retratou vários tipos de práticas sexuais na altura considerados desviantes, de uma forma assumida e explícita.

Amplas referências às autoridades militares e policiais, através de roupas e materiais intimamente ligados aos rituais do sadomasoquismo, idealizavam e apropriavam os estereótipos do macho e das figuras autoritárias. As referências a uma classe mais baixa através do uso de uniformes de trabalho, tatuagens ou cabelo curto ex-



esquerda

Robert Mapplethorpe

Brian Ridley and Lyle Heeter
(1979)

direita

Robert Mapplethorpe

Frank Diaz (1979)



citavam a aura sexual do macho viril e desinibido. No entanto, esta idealização a figuras do macho opressor e autoritário como objetos de desejo sexual têm potencial de inferiorização do que deseja face ao desejado: uma hierarquia de poder sexual que Mapplethorpe retrata com um rigor e perfeccionismo técnico irrepreensível.

Para além da representação do “submundo” do sadomasoquismo gay, Mapplethorpe dedica uma substancial parte do seu trabalho ao corpo negro. Apesar do artista ver nestes retratos uma tentativa de trazer o corpo negro a um ideal escultural onde tradicionalmente nunca pertenceu,⁸⁷ vários críticos consideram as fotografias uma apropriação do corpo negro «fetichista, imperialista, racista e explorador numa tradição bem consolidada pela classe média branca.»⁸⁸ De facto, os corpos negros parecem existir com uma função estética separada das suas identidades enquanto pessoas: na grande maioria, os rostos estão cortados ou tapados, de forma que as suas identidades e personalidades não apareçam. A intenção ou visão de Mapplethorpe efectivamente terá sido de incluir o corpo negro numa tradição pictórica da representação de um canone artístico, coisa que até então não acontecia com relevância, sendo

87 Nelson, Jonathan K. (2018) A demanda de Mapplethorpe: Uma beleza intensa e ordenada. In *Robert Mapplethorpe: Pictures*. Porto, Serralves, p.42.

88 Cooper, Emmanuel (1995). *Fully Exposed: The Male Nude in Photography*. Londres, Routledge, p.188.



esquerda

Robert Mapplethorpe
Derrick Cross (1983)



direita

Robert Mapplethorpe
Bob Love (1979)

que, ainda assim, as imagens podem ser lidas numa perspectiva do uso do corpo negro como objecto sexual, porque provoca desejo no espectador.

Os nus masculinos de Mapplethorpe invocam a tradição do nu na arte. No entanto, tendo em conta o histórico de trabalho do artista, estas imagens ganham novos significados e interpretações. Apoiando-se na ideia da alegoria, Mapplethorpe parece remeter a uma tradição remota, trazendo-a e adaptando-a à contemporaneidade. Assim, como Craig Owens diz, a imagem alegórica é imagem apropriada.⁸⁹ Neste sentido, as imagens que Mapplethorpe produz apropriam-se de imagens e associações anteriores, remotas, distantes, de forma que as suas imagens não se reduzem a imagens de corpos despidos, mas são simultaneamente objectos de apreciação formal e de desejo.

Corpos, pessoas, transformados em objectos, receptáculos de significados. Esta objectificação dos corpos retratados é sublinhada com a quase constante ausência do que de mais individual temos:

89 Owens, Craig (1980). *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*. *October*, 12(Spring, 1980), 67—86.

Robert Mapplethorpe
Dennis/Torso (1978)



o rosto. Muitas vezes, o enquadramento das imagens corta a cabeça dos modelos e, noutras situações, o rosto é tapado ou está virado de forma que não o conseguimos ver. A ausência do rosto, cartão de visita por excelência da individualidade de cada pessoa, contribui para o empréstimo do corpo do modelo fotografado a uma abstração que permite a apreciação formal do corpo e da imagem.

Em *Dennis/Torso* (1978), a cabeça de Dennis não pertence ao enquadramento, focando-se a imagem no tronco, deixando espreitar nas sombras o seu pénis. O corpo definido e esculpido de Dennis sobressai com a luz suave que vem do lado superior direito. Dennis, de perfil, roda o seu tronco para nós, os seus braços encostados ao rabo, a mão esquerda segurando o antebraço direito. Há uma espécie de pose que simultaneamente acentua o peito e nos faz imaginar

- 90 Hershkovits, David (1983). Interview with Robert Mapplethorpe. *East Village Eye*, 5(31).
- 91 Barthes, Roland (2018). *A Câmara Clara*. Lisboa, Edições 70, p.50.

esquerda

Robert Mapplethorpe
Derrick Cross (1982)

centro

Robert Mapplethorpe
Philip Prioleau/Cock (1980)

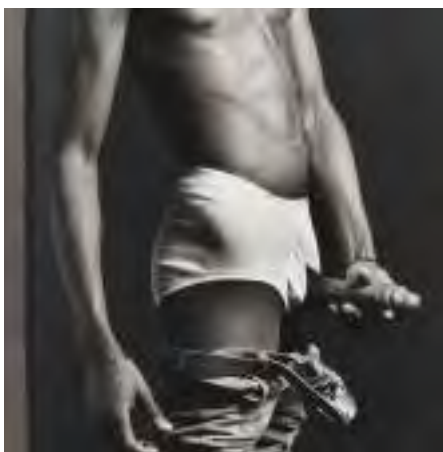
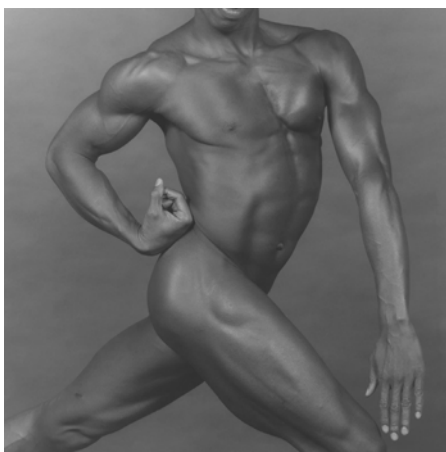
direita

Robert Mapplethorpe
Frank Diaz (1980)

um Dennis um pouco tímido, meio que a esconder partes de si. De notar que, apesar de não vermos o rosto de Dennis, sabemos o seu nome. Este corpo tem nome, e um nome individualiza e singulariza. Desta forma, o seu corpo parece representar-se, como se este tronco fosse Dennis ou, de outra perspectiva, como se Dennis fosse só este tronco.

Numa conversa com David Hershkovits, em 1983, Mapplethorpe afirmou que está «à procura da perfeição na forma» e que a procura «nos retratos. Nas pilas. Nas flores.»⁹⁰ No caso, procura a perfeição nos corpos dos homens que fotografa. Nesse sentido, o corpo de Dennis não representa apenas o corpo de Dennis, mas funciona como símbolo de um corpo idealizado, perfeito. Esse ideal acaba por tornar a representação do corpo num aspecto formal da fotografia. Assim, distanciamos-nos dos corpos e focamos-nos na forma. O corpo como escultura, tal como Mapplethorpe pretendia. Desta forma, uma fotografia de um corpo nu não é pornográfica, mas erótica. Suscita interesse, mas não é gratuita.

Em *A Câmara Clara*, Barthes refere que uma imagem pornográfica é sempre sem intenções:⁹¹ mostra o sexo, transparente, sem significados escondidos ou sentidos duplos. Por outro lado, imagens eróticas, como é o caso da obra de Mapplethorpe, dão lugar a detalhes que merecem um segundo olhar. Detalhes como imperfeições no corpo seriam impensáveis em esculturas gregas, mas marcam presença nas fotografias de Mapplethorpe, sinais da veracidade dos



corpos, corpos reais com marcas da vida e do tempo. Por toda a distância que o formalismo das fotografias e dos corpos nos causam, estas imperfeições lembram-nos de que estes corpos são corpos verdadeiros, são pessoas fotografadas.

Anteriormente vimos como esta ideia de um corpo perfeito nasceu e se desenvolveu de forma a penetrar-se no seio da comunidade gay. Um corpo definido, musculado, construído nos ginásios. Os corpos que Mapplethorpe fotografa correspondem a estas características. Quando ele diz que procura a perfeição na forma, parece dizer que estes corpos correspondem a essa perfeição, em oposição a outros tipos de corpos. Nesse sentido, parece perpetuar esta opressão da aparência, o tal «fascismo do corpo» que Signorile fala. Por outras palavras, podemos dizer que quando Mapplethorpe se refere à perfeição, está a falar numa ideia específica e socialmente construída do que ela é. O termo “perfeição” tem em si mesmo um juízo estético (e conseqüentemente, de valor moral, como também já referimos atrás), pelo que quando se considera um certo tipo de corpo perfeito, isso é feito *contra* outros tipos de corpos, que serão, por isso, menos perfeitos e moralmente piores. Como já referimos, numa sociedade ocidental que reduz tudo à sua volta à superficialidade e imediatez, o simples facto de parecer bem equivale a ser bom. Basta vermos que uma das lutas maiores contra a gordofobia prende-se com a ligação imediata que se faz entre ser-se gordo e ser-se doente, e que ser-se gordo é resultado de preguiça, de falta de vontade e cuidado, de um latente ódio a si próprio. De uma forma simplificada, alguém que seja gordo não gosta de si próprio e não é saudável e, nesse sentido, é uma pessoa pior que alguém que *cuida de si*. Um corpo musculado ou definido é assim o inverso de um corpo gordo e flácido e, portanto, um corpo musculado ou definido é um corpo bom numa pessoa boa.

Claro que Mapplethorpe não escolhe estes corpos por acaso, o seu interesse é artístico: a sua preferência por este tipo de corpos relaciona-se com um ideal clássico da escultura grega. A perfeição de que fala pode também ser vista como uma tentativa de procurar num corpo verdadeiro, humano, real, aquilo que era esculpido com cuidado e detalhe pelos mestres da Antiguidade. O que de facto nos prende a atenção, para lá de todo o formalismo, é a efectiva ligação



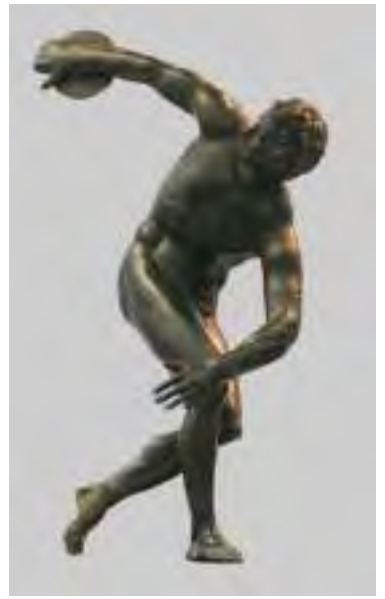
esquerda

Robert Mapplethorpe
Derrick Cross (1983)



centro

Michelangelo
David (1501—1504)



direita

Mirón
Discóbolo (original c.455 aC)

imediate que fazemos com essa tradição pictórica que nasce na Grécia antiga e é recuperada no Renascimento. Um nu de Mapplethorpe lembra-nos um *David* de Michelangelo ou um *Discóbolo* de Míron, os corpos trabalhados e atléticos evidenciando a força e destreza físicas, o resultado estético da funcionalidade do corpo.

No entanto, um nu de Mapplethorpe não pretende confirmar essa funcionalidade através do corpo. Não; o corpo, a sua forma estética, é razão em si mesmo e não resultado. O corpo é apreciado por si mesmo, uma experiência estética que o separa da sua capacidade física. Neste sentido, é um corpo exibido e inerte. Não age, aparece, voltando a Berger,⁹² mas invertendo-o. É neste ponto que o nu masculino na fotografia parece causar maior desconforto: como já referimos anteriormente, a tradição artística remete a mulher, o seu corpo, a uma posição passiva de apreciação e nesse sentido, como Susan Bordo diz, «é feminino estar em exibição.»⁹³ Quando fazemos o mesmo com o corpo masculino, colocando-o numa posição passiva de apreciação, e principalmente quando essa apreciação pode derrapar para um desejo sexual, atribui-se ao corpo masculino, ao homem, uma característica feminina, um aparente rebaixamento da sua qualidade hegemónica enquanto homem masculino. Essa

92 Berger, John (1990). *Ways of Seeing*. Londres, Penguin, p.47.

93 Bordo, Susan (2002). *O Corpo do Homem*. Lisboa, Editorial Notícias, p.187.

confusão de género que a fotografia do nu masculino de Mapplethorpe, ou Hujar, seu contemporâneo de quem falaremos adiante, encerra em si é o factor essencial que contribui para as controvérsias e críticas negativas que as primeiras exposições destes artistas tiveram no final dos anos 1970 e 1980 (e que ainda hoje persistem, embora residualmente). Essa repulsa e rejeição da fotografia do nu masculino está fortemente alicerçada na homofobia e misoginia que permeia a sociedade ocidental. Não é apenas o rebaixamento do homem a uma posição feminina, é também o perigo de se sexualizar o corpo masculino ao olhar também ele predominantemente masculino, porque numa sociedade patriarcal, quem age e decide é o homem e, por isso, na consciência colectiva, quem aprecia a arte, quem movimenta o negócio da arte, é o homem.

Na mesma obra anteriormente citada, Barthes afirma que «a fotografia erótica (...) (e essa é a sua condição), não faz do órgão sexual o objecto central.»⁹⁴ Podemos também ter duas perspectivas sobre o que o autor parece dizer em relação à obra de Mapplethorpe. Na fotografia *Man in Polyester Suit* (1980), ou até na *Mark Stevens (Mr. 10 1/2)* (1976), a primeira coisa que nos chama a atenção é o pénis explicitamente exposto. Na primeira fotografia, o pénis surge pela braguilha de umas calças de fato largas, de aparente fraca qualidade. Para além do pénis e das mãos, não vemos mais nenhuma parte do corpo exposta. O rosto do homem fotografado está fora do enquadramento. O corpo é negro, o pénis é avantajado, o fato não faz favores nenhuns ao modelo. Na segunda fotografia, um corpo vestindo apenas umas calças de couro completamente abertas no rabo, debruça-se sobre um bloco de granito, o seu pénis, também ele avantajado (como o título da imagem já fazia prever), repousando, como se não se apercebesse que chama a atenção. Ambas as fotografias iniciam no pénis, mas rapidamente ampliam-se para outros campos. As roupas que aparecem, as poses dos modelos, estes pequenos detalhes informam a fotografia de forma a personalizar este pénis. Por outras palavras, podemos dizer que, de certa forma, estes modelos são nomeados pelo pénis, que toma o lugar da cabeça, e caracterizados pelos acessórios em volta. Assim, conseguimos inferir que, quando Barthes fala que o pénis não é objecto central numa fotografia erótica, e sendo que assumimos que as fotografias



esquerda

Robert Mapplethorpe

Man in Polyester Suit (1980)



direita

Robert Mapplethorpe

Mark Stevens (Mr. 10 ½) (1976)

- 95 Saunders, Kevin W. (2011) *Degradation: What the History of Obscenity Tells Us about Hate Speech*. Nova Iorque, New York University Press, p.28.

de Mapplethorpe são eróticas e não pornográficas, então, de facto, apesar da centralidade do pénis, o objecto da fotografia seriam as características subjacentes à posição dos corpos, aos detalhes da roupa, ao significado do pénis e não o órgão em si.

Por outro lado, parece-me que Barthes se apoia numa visão tradicional sobre a representação do pénis na fotografia. Ao dizer que um pénis não pode ser objecto central numa imagem erótica, porque se assim for, passa a ser pornográfica, parece insistir na narrativa de que o pénis, enquanto órgão sexual, não deve ser exposto tão explicitamente, que isso implica uma gratuitidade que retira valor à fotografia. Nesse sentido, retoma o velho discurso iniciado com o estoicismo e, com mais força, o cristianismo, da separação da mente e do corpo que resulta na ideia de que o corpo é sujo, um objecto de vergonha, que deve ser tapado e purificado,⁹⁵ desta feita focado apenas no órgão sexual. Mapplethorpe propõe uma libertação do pénis como passível de apreciação estética como qualquer outra parte do corpo, embora não negue a (e se aproprie da) bagagem

96 Smith, Joel (2017) A Gorgeous Mental Discretion. In *Peter Hujar: Speed of Life*. Nova Iorque, Aperture, p.11.

simbólica que carrega. O pênis escondido não consegue comunicar o seu poder enquanto centro fálico do patriarcado com a mesma força que um exposto e explícito. Um pênis no seu auge erétil é uma violenta demonstração de vigor, de poder e de força, um tronco venoso vertical, semelhante a um braço em riste: é o símbolo mais masculino que o homem carrega no seu corpo e é, por isso, simultaneamente opressão e libertação.

3.3 PETER HUJAR

esquerda

Peter Hujar

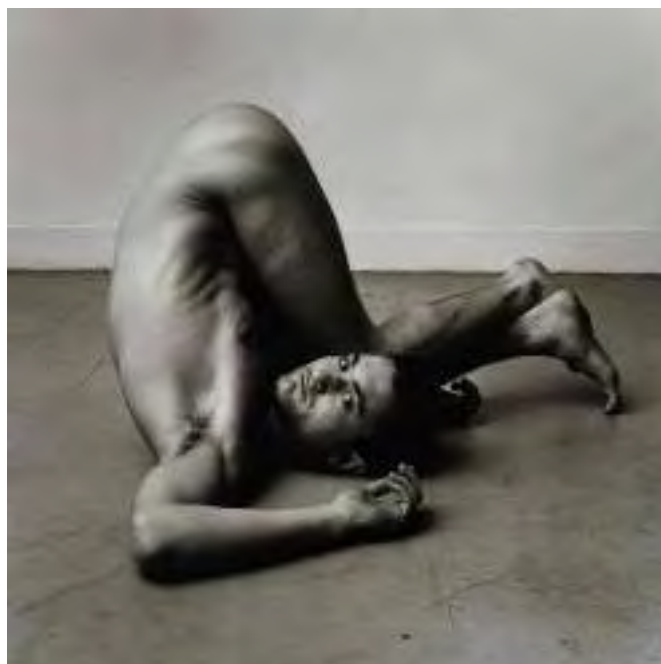
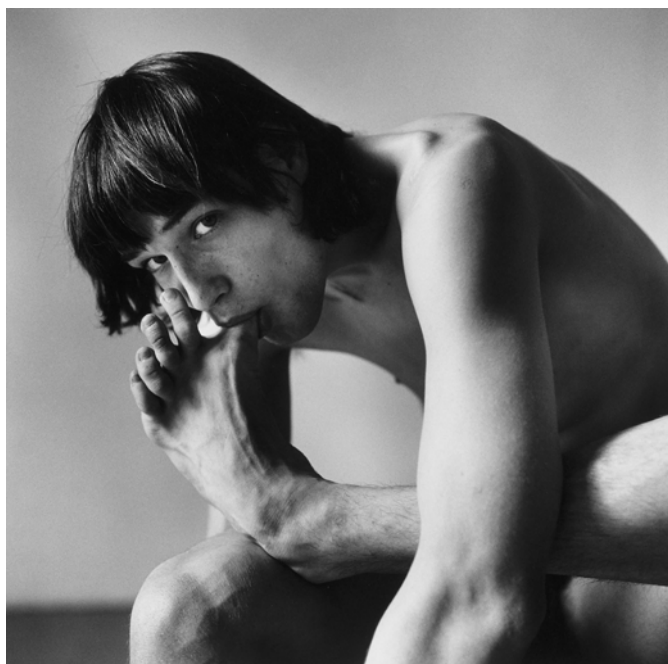
Daniel Schook Sucking Toe (Close-up) (1981)

direita

Peter Hujar

Gary Schneider in Contortion (2) (1979)

Contemporâneo a Mapplethorpe, Peter Hujar (1934—1987) representa o corpo masculino de uma forma muito distinta. Fotografando quase exclusivamente no formato quadrado, os corpos de Hujar surgem numa espécie de estúdio improvisado, uma luz suave, o fundo quase sempre bem iluminado. O seu olhar é peculiar, «os seus retratos combinam revelações e segredos, ferocidade e paz, de maneiras familiares.»⁹⁶



Sentimos na sua fotografia uma dureza que não é tão evidente na obra de Mapplethorpe, como se os corpos de Hujar estivessem mais gastos, não envelhecidos, mas experimentados pelo tempo, corpos reais, vividos, com todas as arestas imperfeitas que isso implica. Apesar de conseguirmos notar também imperfeições nos corpos de Mapplethorpe, são pormenores muito mais subtis do que nos de Hujar, como se houvesse mais realidade na fotografia de Hujar do que na perfeição formal de Mapplethorpe. Smith fala de «algo no ar em volta dos retratados — as forças que os colocam em forma.»⁹⁷ Talvez essa seja uma das razões pela qual Mapplethorpe terá tido mais sucesso comercial que Hujar, numa altura em que a busca pela perfeição se tornara mais presente. De facto, até à sua morte prematura pela SIDA, tinha apenas lançado um livro e um catálogo. Foram precisas algumas décadas para que o seu trabalho ganhasse o reconhecimento devido.

Quando Hujar olha para um corpo, não olha apenas para a superfície: o facto de serem corpos que pertencem a pessoas que se relacionam de alguma forma com o artista empresta às imagens (ou à visão de Hujar) uma intimidade subjacente, uma espécie de conexão emocional que transparece na nossa interpretação das imagens. Assim, a imagem de uma perna não mostra apenas uma perna. Nesta fotografia, *Paul Hudson (Leg)* (1979), Hujar não procura uma perfeição formal que Mapplethorpe procuraria, mas sim uma espécie de identificação ou aquilo que define Paul Hudson, ou Paul Thek, como é mais conhecido, namorado de Hujar. Existe um relacionamento entre Hujar e a perna de Paul, uma relação que apenas podemos intuir, com base no que sabemos dos dois. Esta intimidade na obra de Hujar legitima uma relação plausível entre dois homens, uma relação de amor íntima em muito semelhante a uma relação entre um homem e uma mulher. Essa semelhança provoca na sociedade homofóbica uma reacção adversa e defensiva incompatível com a abertura de mente necessária para uma verdadeira apreciação da arte. Como na obra de Mapplethorpe essa intimidade parece não existir em prol de uma relação fria e distante com a formalidade dos corpos, entende-se como a Nova Iorque dos anos de 1970 e de 1980 consegue aceitar muito mais os corpos nus de Mapplethorpe do que os de Hujar.



esquerda

Peter Hujar

Paul Hudson (Leg) (1979)

direita

Peter Hujar

Seated Nude (1978)



Os nus de Hujar são «idiossincráticos, mas eróticos, e há uma ludicidade nas imagens.»⁹⁸ Em *Seated Nude* (1978), o homem nu sentado na cadeira apresenta uma ereção retumbante, mas não existe sedução no gesto ou na pose do modelo, apenas uma calma, uma tranquilidade. Como Gefter sugere, sente-se «algo verdadeiro entre Hujar e os seus modelos, algo estranho e emocionante.»⁹⁹ Da mesma forma, quando Hujar fotografa *Bruce de Ste. Croix* (1976), também sentado, segurando e olhando para o seu pênis erecto, existe um confronto do espectador masculino perante o volumoso falo, provocando comparações inevitáveis: por um lado, o «medo primitivo de se ser violado por tal “arma”» e, por outro, «o desejo secreto de se ser penetrado — oral ou analmente — por tão formidável objecto erótico.»¹⁰⁰ Apesar do desejo latente, somos assaltados por uma sensação de intimidade no contexto de produção da imagem: existe uma relação entre o fotógrafo e o modelo, como se a Hujar tivesse sido concedido o privilégio de estar presente num momento íntimo de Ste. Croix — e a nós, o privilégio de testemunhar o resultado.

Hujar esteve presente nos protestos de Stonewall e sempre

98 Gefter, Philip (2017) *Éros, c'est*

99 *la vie*. In *Peter Hujar: Speed of Life*. Nova Iorque, Aperture, p.36.

100 *ibid.*, p.38.



Peter Hujar

Bruce de Ste. Croix (1976)

se associou com pessoas ligadas a movimentos de libertação *queer*. O seu trabalho fotográfico está por isso embutido de um sentido revolucionário, de luta de libertação: trazer para a visibilidade a homossexualidade, não apenas no sentido carnal, mas também emocional. As suas imagens evidenciam a humanidade dos seus modelos, a possibilidade do amor homossexual. Mais que isso, as suas imagens desafiam a iconografia do clone gay, os códigos sociais da masculinidade tradicional. O seu contacto com o *camp*, a partir da sua proximidade com Warhol e o The Factory, resulta em imagens em que figuram os seus representantes mais visíveis.

John Heys in Lana Turner's Gown (3) (1979) é um dos muitos exemplos do transformismo presente nas imagens de Hujar. A sinceridade na expressão de John Heys revela uma seriedade num acto aparentemente lúdico: o de vestir roupas do género oposto. Existe uma

Peter Hujar

John Heys in Lana Turner's Gown (3) (1979)



101 Gefter, Philip (2017) *Éros, c'est la vie*. In *Peter Hujar: Speed of Life*. Nova Iorque, Aperture, p.41.

vulnerabilidade impactante no olhar de Heys para a câmara, para Hujar, uma vulnerabilidade que reduz o factor *camp* do transformismo e que retira essa característica da imagem. Assim, apesar de muito do transformismo poder ser *camp*, esta imagem que o representa não é, sendo que isso permite uma apreciação da representação do masculino e do seu desdobramento. Aqui vemos um homem vestido de mulher e não há gozo, não há paródia, não há artifício: somos confrontados com a humanidade da “aberração.” Se um homem que se veste de mulher também é humano, também é homem, então permite-se abrir a porta à destruição do conceito tradicional de masculinidade e assumir que John Heys mostra-se tão homem nesta fotografia como Mark Stevens na imagem de Mapplethorpe.

De facto, como Gefter refere,¹⁰¹ para Hujar, a ambiguidade de



esquerda

Peter Hujar

Reclining Nude on Couch (1978)

direita

Peter Hujar

Ethyl Eichelberger as Minnie the Maid (1981)



género faz parte da sua abordagem ao corpo. Corpos que não são imediatamente identificados como masculinos ou femininos permeiam o seu trabalho, como em *Reclining Nude on Couch* (1978) ou em *Ethyl Eichelberger as Minnie the Maid* (1981). Podemos considerar que Hujar olha para o corpo como uma unidade individual separada do género, porque o que lhe interessa é captar a pessoa, a relação que tem com ela, a intimidade que os aproxima.

3.4 PAUL MPAGI SEPUYA

Actualmente, um dos fotógrafos que considero mais interessantes e que trabalha os temas da masculinidade e homossexualidade em contexto de estúdio é Paul Mpagi Sepuya (n. 1982). As suas imagens desconstróem o conceito de estúdio enquanto espaço performativo e exploram não apenas a representação dos corpos de amigos e amantes, como a própria autorrepresentação. O estúdio e



esquerda

Paul Mpagi Sepuya

Darkroom Mirror (OX5A0752)
(2019)

direita

Paul Mpagi Sepuya

A conversation around pictures
(OX5A2615) (2019)



a câmara escura transformam-se em lugares de desejo homoerótico relacionando-se especificamente com a experiência *queer* negra.

O artista faz uso de espelhos, cortinas e até fragmentos de trabalhos anteriores como forma de tapar, deslocar ou repartir corpos. O aparato está sempre em vista, a câmara marcando presença em quase todas as imagens, os espelhos marcados com dedadas ou borrões, objectos do espaço físico entrando no campo físico do estúdio, tradicionalmente limpo e vazio. O jogo do aparato parece evidenciar a fragilidade da sua ilusão, revelando os limites físicos do estúdio, ao mesmo tempo que mostra que os corpos e a própria imagem ultrapassam essa fronteira.



esquerda

Paul Mpagi Sepuya
Devin (2008)

direita

Paul Mpagi Sepuya
Darkroom Mirror (_2210247)
(2018)



Dessa forma, a relação entre fotógrafo e modelo parece desaparecer, porque o fotógrafo é muitas vezes também modelo, em algumas imagens o fotógrafo não é quem dispara a câmara e o toque e intimidade entre as figuras representadas é tema recorrente. Malik Gaines, amigo de Sepuya, refere que «existe sexo à volta e dentro destas imagens, uma forma particularmente sustentada de socialidade *queer*.»¹⁰²

No seu trabalho, Sepuya não só questiona a masculinidade, pergunta também o que é ser-se um homem negro. Dessa forma, coloca-se enquanto homem gay negro num lugar discursivo e de fala, permitindo desenvolver narrativas que desafiam as convencionais, a partir da fotografia.

102 Gaines, Malik (2020) A Parliament of Parts. In *Paul Mpagi Sepuya*. Nova Iorque, Aperture, p.62.

3.5 CONCLUSÃO

103 Bataille, Georges (2021) *O Erotismo*. Lisboa, Edições 70.

Robert Mapplethorpe e Peter Hujar surgem quando a representação do nu masculino na fotografia não era comum. Não apenas isso, mas também o facto dos corpos masculinos representados estarem a ser exibidos para a câmara em vez de capturados durante uma acção, tornava essa representação controversa: um corpo nu de um homem não devia ser exibido desta forma, humilhante para o estatuto superior do homem.

O facto de ambos os fotógrafos serem homossexuais é determinante para o seu trabalho: a sua visão destes corpos está imbuída com o desejo sexual, independentemente de se esse desejo tenha sido posto em prática ou não. A apreciação estética e erótica do corpo masculino, possível a qualquer pessoa de qualquer orientação sexual, é transposta para a obra de uma forma livre e assumida, porque a homossexualidade dos artistas também o é e assim o permite, face ao contexto histórico de opressão em que vivem. Desta forma, o trabalho destes dois artistas é revolucionário, essencial e possibilitou a que hoje possamos visitar um qualquer grande e respeitado museu e ver imagens de corpos masculinos nus, legitimados e valorizados como as pinturas clássicas dos grandes mestres.

O trabalho de Paul Mpagi Sepuya é, assim, resultado desta herança. Sepuya constrói sobre a obra de Mapplethorpe e Hujar ao incluir a reflexão racial e a autorrepresentação no estudo dos corpos. O estúdio é também ele desconstruído, revelando a performance do acto fotográfico. Nesse sentido, funciona também como uma rejeição da perfeita construção iconográfica que vemos nas redes sociais dos *influencers* por esse mundo fora.

O que aprofunda os corpos de Hujar e de Sepuya para lá do corpo é a vulnerabilidade e a mortalidade: se reconhecemos os corpos como pessoas, seres humanos sensíveis e vulneráveis, reconhecemo-los também como mortais, perenes, temporários. Bataille¹⁰³ escreve que o acto sexual é o mais próximo do assassinato a que nos permitimos ir sem realmente consumir o assassínio: um corpo é mais erótico quão mais mortal e humano nos parece, porque está à distância do toque, da realidade. Nesse sentido, os corpos de Hujar

e Sepuya serão mais eróticos que os de Mapplethorpe, porque mais íntimos, mais sensíveis, mais mortais. A hipermasculinidade reforça a dureza física e a invencibilidade do homem: é na confirmação e reconhecimento da nossa própria vulnerabilidade que nos podemos libertar das suas amarras.

É no contexto de uma crescente idealização de uma nova iconografia hipermasculina e hipermusculada dentro da comunidade gay, acompanhada e provocada também pelas redes sociais que se baseiam em conteúdo visual de consumo rápido, que nasce a minha série MASC, que procura reflectir e desdobrar esse conceito tradicional da masculinidade.



4 Masc: a série fotográfica

4.1 O PROJECTO

Tenho desenvolvido o meu trabalho fotográfico com base nos temas tratados anteriormente. A masculinidade e o corpo masculino têm sido tópicos trabalhados nas fotografias que faço e pretendia aprofundar essa investigação com o presente projecto. Após o lançamento do meu livro de fotografias *CONHECER UM CORPO* (2021), que narrava uma procura pelo autoconhecimento através de viagens e de pessoas com quem me encontrei no processo, resultando numa narrativa melancólica e solitária, percebi que existem factores sociais e históricos que afectam a forma como olhamos para o outro e que, como homem gay, carrego um trauma que começou antes de eu nascer e, se nada mudar, continuará depois de morrer. Para aquilo que eu pretendo trabalhar, fazia-me sentido explorar os modos como os conceitos abstractos ubíquos na nossa sociedade ocidental, como o de homem ou de homossexual, afectam a forma como nos relacionamos não apenas enquanto homens gay, mas também enquanto pessoas.

Dessa forma, inspirado no trabalho de alguns dos meus fotógrafos preferidos que também versaram sobre os mesmos temas, decidi continuar a exploração do corpo masculino despido, mas formalmente distinto do que tinha feito antes. Desta maneira, decidi usar o estúdio enquanto local privilegiado de modulação da luz e da imagem. Podendo usar este espaço como laboratório de discussão da masculinidade, fotografei vários corpos masculinos na consciência plena do meu olhar enquanto homem homossexual.

O processo iniciou-se com uma convocatória aberta a partir das minhas redes sociais. Aceitei todas as candidaturas e marquei

na página anterior

Miguel De

Sem título (2021)
da série *Masc*.



ambas

Miguel De

Sem título (2021)
da série *Masc.*

as sessões que decorreriam no meu estúdio, em Braga. Nesta primeira fase, não fiz qualquer escolha do tipo de corpos que iria fotografar; de facto, não cheguei a ver qualquer fotografia de alguns dos homens que se propuseram a ser fotografados. Durante cerca de um mês, fotografei 14 homens em sessões onde procurava extrair uma qualquer verdade destas figuras, uma exploração visual que também serviria para afinar o conceito teórico da série. Considero que as sessões tenham sido um diálogo entre mim e os modelos, uma relação íntima circunscrita a um tempo e a um espaço, em que ambos explorávamos as fronteiras do que cada um estaria disposto a emprestar à câmara. Após esta primeira fase, seguiram-se mais algumas sessões já com pessoas escolhidas por mim, que procuravam colmatar algumas lacunas de representação e também



ambas

Miguel De

Sem título (2021)
da série *Masc*.

104 Butler, Judith (2017). *Problemas de Género: Feminismo e Subversão da Identidade*. Lisboa, Orfeu Negro.

experimentar novas ideias com base em referências visuais que entretanto fui descobrindo.

O resultado é *MASC*, uma série fotográfica que explora a intersecção de três frentes: o corpo masculino, o olhar homossexual e a performance da masculinidade. Parte-se de um termo ubíquo nas aplicações e redes sociais para homens homossexuais, *masc*, que significa masculino, e que encerra em si uma série de suposições sobre quem o usa e para quem é usado. É um conceito que é utilizado duplamente, como descrição da pessoa que o usa e da pessoa que procura. O *masc4masc* evidencia este conjunto de suposições performativas que revelam em si o que Butler¹⁰⁴ chama de problema de género. Interessa-me particularmente este dobrar e torcer da própria identidade para caber nas caixas pré-definidas. O que pro-

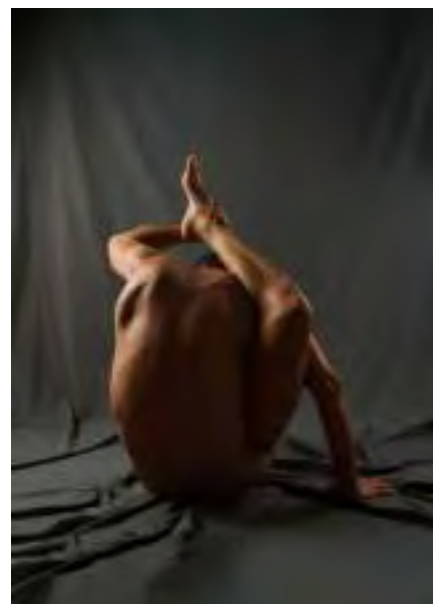


ambas

Miguel De

Sem título (2021)
da série *Masc.*

curo explorar na série fotográfica são esses pontos de contacto entre a performance da masculinidade através de corpos masculinos e objectos contra o meu próprio olhar enquanto homem homossexual que experiencia esse paradoxo. Os corpos aparecem como que expostos, em exibição; o meu olhar sobre eles altera-os; o meu olhar altera-se perante cada corpo. O aparato fotográfico também marca presença, evidenciando o carácter performativo dos corpos representados. É nesse contexto que surgem os diversos objectos fotografados: símbolos ligados à virilidade, à força e à violência, comumente associados ao estereótipo da masculinidade; objectos que ganham um duplo significado pela justaposição com as fotografias dos corpos.



4.2 AS REFERÊNCIAS

esquerda

Peter Hujar

Gary Schneider in Contortion (I)
(1979)

direita

Miguel De

Sem título (2021)
da série *Masc.*

O trabalho fotográfico de estúdio é remanescente das obras dos artistas que exploramos anteriormente. Entre Mapplethorpe e Hujar existem diferenças óbvias: o eixo desejo/amor parece coincidir com o eixo distância/proximidade relacional. Os corpos das fotografias de Mapplethorpe são musculados, fortes, viris; os corpos das fotografias de Hujar são variados, mas não se destacam da mesma forma — revelam por isso outras facetas, outras particularidades dos seus corpos e consequentemente das suas identidades enquanto pessoas. Os corpos de Mapplethorpe são objectos para serem admirados, os de Hujar são relações íntimas reveladoras. Em *MASC*, os corpos que fotografo são simultaneamente objectos e relações, os rostos obrigam-nos a considerá-los para além dos seus corpos e o aparato de estúdio, remanescente de Sepuya, lembra-nos da encenação de tudo. São corpos que se emprestam ao desdobramento do género, à distorção da masculinidade, partindo ainda assim dos mesmos preceitos que a solidificam na sua forma tradicional.

Algumas fotografias referenciam directamente obras específicas dos artistas nos quais me inspiro. A fotografia acima é inspirada pela obra *Gary Schneider in Contortion (I)* (1979), a pose claramente re-



esquerda

Robert Mapplethorpe

Man in Polyester Suit (1980)

direita

Miguel De

Sem título (2021)

da série *Masc.*



ferenciando a fotografia original de Hujar, que capta o amigo numa contorção estranha. O corpo distorcido numa pose difícil, que no original de Hujar tinha a particularidade de se afastar do retrato convencional de estúdio ao mostrar um corpo em acção,¹⁰⁵ nesta fotografia de MASC permite de certa forma desmontar este corpo em partes, como se a perna e o braço direito não pertencessem ao tronco, como se este corpo fossem vários, interligando-se, tocando-se numa tentativa de manter a unidade.

Por outro lado, a fotografia acima é inspirada na obra de Mapplethorpe já referida *Man in Polyester Suit* (1980). Se o original se debatia com questões de classe e raça, na minha versão, o corpo vestido de forma casual apresenta o pénis erecto com naturalidade, mantendo a ideia da identificação do corpo pelo pénis. Este falo representa este corpo, a sua curvatura ascendente um sinónimo de confiança, ao invés da descendente de Mapplethorpe, que apesar do volume, poderia ser lido como uma espécie de submissão. O pénis é, para mim, um elemento essencial neste projecto, por ser o centro

105 Gefter, Phillip (2017) *Éros, c'est la vie*. In *Peter Hujar: Speed of Life*. Nova Iorque, Aperture, p.39.



esquerda

Paul Mpagi Sepuya

Self-Portrait Holding Joshua's Hand (2006)

direita

Miguel De

Sem título (2021)
da série *Masc.*



conceptual da identidade do homem que deve ser desconstruído.

A vulnerabilidade é assim um tema também essencial para este projecto. A partir da imagem *Self Portrait Holding Joshua's Hand* (2006), de Paul Mpagi Sepuya, construí a minha, com uma notória alteração. Enquanto que na fotografia original, Sepuya segura uma mão, em campo mas quase fora, na minha versão, o braço estende-se para fora do enquadramento, sugerindo algo que não vemos. A figura olha para a câmara com uma certa melancolia, o seu corpo repousando no banco. Exibe a sua fragilidade como quem não consegue esconder e parece sugerir que a resposta estaria fora do nosso olhar, para onde o seu braço se dirige.

Para além das fotografias dos corpos, introduzo também objectos que sugerem ligações conceptuais à masculinidade, como a violência, a força ou a velocidade. Um desses objectos é o carro, representado por um farol, inspirado na obra *Headlight (d)* (2012), de Wolfgang Tillmans (n. 1968). A imagem do artista alemão olha para o farol de um carro de um modo contemplativo, atento aos de-



esquerda

Wolfgang Tillmans
Headlight (d) (2012)

direita

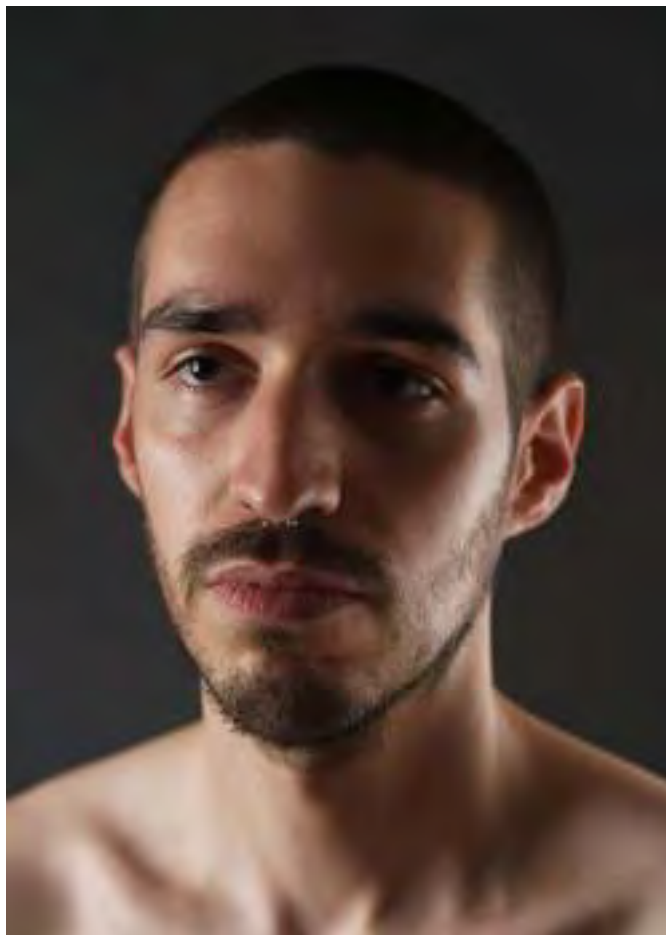
Miguel De
Sem título (2021)
da série *Masc.*



talhes, bem de perto, de forma a separar o farol da própria viatura e a repensar o lado estético deste objecto comum, principalmente quando é visto em contexto de galeria numa impressão enorme. No meu projecto, aproprio-me da ideia visual do farol num carro com linhas agressivas, o farol assemelhando-se a um olho aberto, feroz e iluminado. A imagem remete-nos para uma ideia de velocidade, de ferocidade, o carro enquanto objecto de orgulho e demonstração do homem, uma extensão mecânica da sua masculinidade, da sua agressividade.

Estas referências mais literais têm o objetivo de balizar algumas interpretações dentro do que são os temas que estes artistas também trabalham. Tillmans, por exemplo, também tem variadas imagens que mostram a vibrante cena *queer* nocturna de Berlim nos anos de 1990, bem como uma série (*SOLDIERS — THE NINETIES*, 2000) em que erotiza a imagem do soldado, a partir de imagens de arquivo de militares a descansar, a fumar, a ler ou a festejar.¹⁰⁶ A iconografia hipermasculina muitas vezes ficcional e exagerada do

106 Pardo, Alona (2020). *Masculinities: Liberation through Photography*. Munique, Prestel.



ambas

Miguel De

Sem título (2021)

da série *Masc.*

militar é destabilizada com a leitura erotizada da camaradagem e vulnerabilidade que desconstrói o frágil mito da masculinidade, enquanto traz o olhar *queer* para um lugar tradicional de opressão.

Também *MASC* tem como objectivo trazer um olhar *queer* sobre estes corpos masculinos despidos, de forma a problematizar o estereótipo de masculinidade a que se propõem, quando usam certos tipos de roupa interior, ou quando flectem os seus músculos protuberantes, ou quando são apresentados certos objectos. Desta forma, somos confrontados com a performatividade desta masculinidade, uma espécie de máscara que, apesar de aparentemente sólida, é na verdade frágil e deixa passar por si certos traços de vulnerabilidade e emoção. Traços que, como sabemos, fazem parte de todos os homens, de todos os seres humanos.



Miguel De
Sem título (2021)
da série *Masc.*



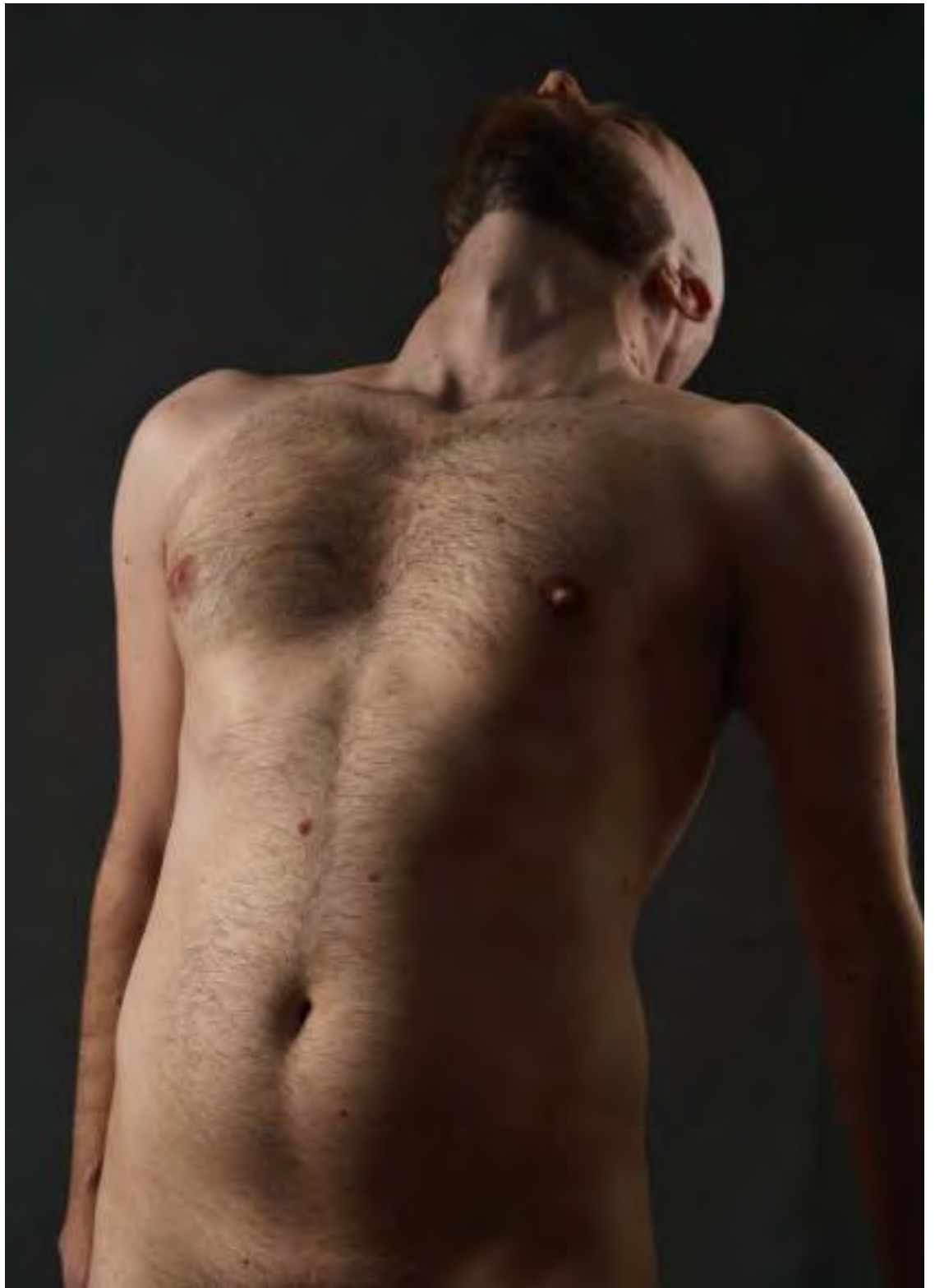
Miguel De
Sem título (2021)
da série *Masc.*



Miguel De
Sem título (2021)
da série *Masc*.



Miguel De
Sem título (2021)
da série *Masc.*



Miguel De
Sem título (2021)
da série *Masc.*



5 Conclusão

Enquanto artista homossexual, interessa-me problematizar essa mesma identidade sexual, pensar nas relações interpessoais que se formam e desenvolvem dentro da comunidade homossexual masculina. Na investigação sobre o que se entende por homem, percebemos que o conceito tradicional não é inato ao ser humano que nasce com um pénis, mas antes socialmente construído e imposto. Os códigos sociais são vastos: controlam desde os movimentos do corpo às roupas que o cobrem, desde o tom da voz aos corpos que se desejam, desde os brinquedos com que se brincam em criança às profissões que se devem ter quando adultos. A pressão social de se conformar a estas exigências é tal que aquele que não o faz corre o risco de ser posto de parte, rejeitado pela família ou pelos amigos, embutido com uma sensação de desadequamento que o persegue.

Para um homem homossexual, essa pressão é acrescida. Geralmente, vive a sua infância e adolescência identificando-se com gostos e interesses que se afastam daquilo que é expectável para um rapaz. O apogeu disso é quando se apercebe que um corpo de um outro homem lhe provoca sensações diferentes e específicas. Percebendo imediatamente que tal parece não ser correcto, atravessa uma fase de negação da sua própria identidade que o enche de uma emoção terrível que o acompanhará durante muito tempo: a vergonha. É esta vergonha de si próprio que o faz procurar identificar-se e conformar-se o melhor que pode aos códigos sociais da masculinidade tradicional, uma procura e perseguição que pode durar a vida inteira. Esta procura de identificação com o estereótipo do masculino pressupõe uma recusa daquilo que é considerado tradicionalmente feminino e que estaria representado em si próprio.

na página anterior

Miguel De

*Sem título (2021)
da série Masc.*

Assim, conseguimos perceber quando referimos que a homofobia internalizada tem em si mesmo uma misoginia subjacente, pois hierarquiza, dentro do sistema binário, o masculino sobre o feminino e subjuga este último para um lugar de falha ou inferioridade: um homem que apresente traços tradicionalmente femininos é assim inferior a um homem que não o faça. Como vimos, a partir dos anos de 1970, com o surgimento do clone gay, a vontade do homem homossexual identificar-se com o masculino atingiu um novo auge, com a procura pela hipermasculinidade, uma recusa máxima de tudo aquilo que poderia ser considerado remotamente feminino. O clone gay torna-se num dos estilos mais desejados por outros homens gay, por também se ser apropriado e promovido pelos média gay.

Na actualidade ainda lidamos com o que parece restar da identidade do clone gay, misturado com as alterações profundas que a epidemia da SIDA trouxe para a comunidade gay. Apesar dos outros estilos de masculinidade (e a própria não-binariiedade, que recusa a masculinidade por completo) serem cada vez mais visíveis e assumidos na sociedade, a adesão a uma masculinidade tradicional ainda parece subsistir no imaginário do homem gay, como um lembrete perverso daquilo que é suposto ser-se. Como resultado, vemos um grande número de homens gay que não só procuram essa identificação, como exigem o mesmo dos potenciais parceiros sexuais.

A série MASC pretende pôr tudo isto em reflexão: questionar o que é performativo na masculinidade do homem gay e pôr em causa essa exigência de identificação e conformação a que o homem gay é sujeito. A partir de artistas que trabalharam o corpo masculino e a própria masculinidade, como Robert Mapplethorpe, Peter Hujar, Paul Mpagi Sepuya e Wolfgang Tillmans, pretendi dar o meu contributo para esta discussão e reflexão, especificando o meu raio de acção na comunidade gay. O meu interesse não está na visibilidade da comunidade gay para a sociedade em geral, mas em problematizar e reflectir sobre aquilo que considero serem os reverses dentro da própria comunidade.

A visibilidade é, ainda assim, importante. Mas, numa altura em que o homem gay é representado quase sempre da mesma forma, uma versão desarmante, simpática e higienizada, que adere sem

107 Feijó, Pedro (2015). Introdução.
In Preciado, Paul B. (2015)
Manifesto Contrassexual.
Lisboa, Unipop, p.15.

questionar a uma assimilação ao *mainstream*, essa visibilidade deve ser ampla. Como Pedro Feijó refere, «hoje, gay é acima de tudo uma marca de discoteca, produtos culturais e estilos de vida, gay significa público-alvo de um produto a vender, possível *target* publicitário. (...) Já não é uma patologia, é uma *hashtag*; já não um desvio, aquilo com que nos defrontamos é com uma marca: Gay™.»¹⁰⁷ O homem gay, ou uma certa forma de homem gay, foi mercantilizado, transformado em nicho de mercado, em estatística de venda. Essa forma de homem gay é muito parecido com o clone gay, com o homem homossexual *masc*, com a imagem que procuro problematizar na série MASC.

Reconheço que a série possa aparecer nesta reflexão algo tardiamente, numa altura em que a discussão avançou para assuntos como a não-binariedade ou o transgénero. Ainda assim, acredito que existam degraus por questionar e resolver, especialmente no panorama artístico português. Espero que esta minha contribuição, a par do meu livro *CONHECER UM CORPO*, consiga colmatar uma certa ausência em Portugal de arte assumidamente *queer*, não só nos meios de produção como também nos temas a que se propõe. Gostaria que estes meus trabalhos servissem também como reforços da necessidade de termos esta representação no panorama da arte portuguesa.

A série MASC procura trazer para a mesa uma série de questões relativas à masculinidade. No entanto, é também uma problematização que se espera temporária. O futuro está na recusa do binário, das próprias categorias de masculino e feminino, uma revolução identitária que destrói os pressupostos de género e promove a inclusão de todo o tipo de corpos, ao recusar agrupá-los em categorias. Quando o género não existe, talvez as diferentes categorias de sexualidade também não façam sentido e uma série fotográfica como MASC não tem razão para existir.

Essa é a utopia. Será que chegaremos lá?



BIBLIOGRAFIA

LIVROS

American Psychiatric Association (1987). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders III-R*. Virgínia, American Psychiatric Association.

Barthes, Roland (2018). *A Câmara Clara*. Lisboa, Edições 70.

Bataille, Georges (2021) *O Erotismo*. Lisboa, Edições 70.

Berger, John (1990). *Ways of Seeing*. Londres, Penguin.

Bersani, Leo (2009). *Is the Rectum a Grave?: and Other Essays*. Chicago, University of Chicago Press.

Bola, J. J. (2019). *Mask Off: Masculinity Redefined*. Londres, Pluto Press.

Bordo, Susan (2002). *O Corpo do Homem*. Lisboa, Editorial Notícias.

Butler, Judith (2017). *Problemas de Género: Feminismo e Subversão da Identidade*. Lisboa, Orfeu Negro.

Cascais, António Fernando (org.) (2004). *Indisciplinar a teoria: estudos gays, lésbicos e queer*. Lisboa, Fenda.

Connel, R. W. (2005). *Masculinities*. California, University of California Press.

Cooper, Emmanuel (1995). *Fully Exposed: The Male Nude in Photography*. Londres, Routledge.

Despentes, Virginie (2016). *Teoria King Kong*. Lisboa, Orfeu Negro.

Foucault, Michel (1994). *História da Sexualidade - I: A Vontade de Saber*. Lisboa, Relógio D'Água.

na página anterior

Miguel De

Sem título (2021)
da série *Masc*.

- Foucault, Michel (1994). *História da Sexualidade - II: O Uso dos Prazeres*. Lisboa, Relógio D'Água.
- Hocquenghem, Guy (1993). *Homosexual Desire*. Durham, Duke University Press Books.
- Hujar, Peter (2017) *Peter Hujar: Speed of Life*. Nova Iorque, Aperture.
- Levine, Martin P. (1998). *Gay Macho: The Life and Death of the Homosexual Clone*. Nova Iorque, New York University Press.
- Mapplethorpe, Robert (2018). *Robert Mapplethorpe: Pictures*. Porto, Serralves.
- Marques, Nelson (2021). *Os homens também choram: Histórias da nova masculinidade*. Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Odets, Walt (2020). *Out of the Shadows: The Psychology of Gay Men's Lives*. Londres, Penguin.
- Pardo, Alona (2020). *Masculinities: Liberation through Photography*. Munique, Prestel.
- Pollock, Griselda (1988). *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*. Londres, Routledge.
- Preciado, Paul B. (2015) *Manifesto Contrassexual*. Lisboa, Unipop.
- Reed, Christopher (2011). *Art and Homosexuality: A History of Ideas*. Oxford, Oxford University Press.
- Saunders, Kevin W. (2011) *Degradation: What the History of Obscenity Tells Us about Hate Speech*. Nova Iorque, New York University Press.
- Sepuya, Paul Mpagi (2020) *Paul Mpagi Sepuya*. Nova Iorque, Aperture.
- Signorile, Michelangelo (1997). *Life Outside: The Signorile Report on Gay Men: Sex, Drugs, Muscles, and the Passages of Life*. Nova Iorque, Harper.
- Sontag, Susan (2013). *Essays of the 1960s & 70s*. Nova Iorque, Library of America.
- Vigarello, Georges (org.) (2018). *História da Virilidade 1: A Invenção da Virilidade. Da Antiguidade às Luzes*. Lisboa, Orfeu Negro.
- Watney, Simon (1997). *Policing Desire: Pornography, AIDS and the Media*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

Weeks, Jeffrey. (1985). *Sexuality and Its Discontents: Meanings, Myths, and Modern Sexualities*. Londres, Routledge.

REVISTAS

Boswell, John (Fall 1982 – Winter 1983). Revolutions, Universals and Sexual Categories. *Salmagundi*, nos. 58–59.

Hershkovits, David (1983). Interview with Robert Mapplethorpe. *East Village Eye*, 5(31).

Owens, Craig (1980). The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Post-modernism. *October*, 12(Spring, 1980), 67—86.

Wood, Mitchell J. (2004). The Gay Male Gaze: Body Image Disturbance and Gender Oppression Among Gay Men. *Journal of Gay & Lesbian Social Services*, 17(2), 43-61.

WEBSITES

Avert (2019). History of HIV and AIDS Overview. *Avert*. Consultado em 7 Fev. 2022. Disponível em <https://www.avert.org/professionals/history-hiv-aids/overview>.

Griswold, Charles L. (2020). Plato on Rhetoric and Poetry. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Consultado em 12 Dez. 2021. Disponível em <https://plato.stanford.edu/entries/plato-rhetoric/>.

Lopez, German (2016, Dez 1). The Reagan administration's unbelievable response to the HIV/AIDS epidemic. *Vox*. Consultado em 7 Fev. 2022. Disponível em <https://www.vox.com/2015/12/1/9828348/ronald-reagan-hiv-aids>.


Mallett, Whitney (2019, Maio 6). Jeremy Scott, John Waters, and Amanda Lepore Share Their Own Notes on Camp — Or, What It Really Means to Do the Most. *Interview*. Consultado em 16 Jan. 2022. Disponível em <https://www.interviewmagazine.com/fashion/jeremy-scott-john-waters-amanda-lepore-notes-on-camp>.

Nederman, Cary (2019). Niccolò Machiavelli. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Consultado em 12 Dez. 2021. Disponível em <https://plato.stanford.edu/entries/machiavelli/>.

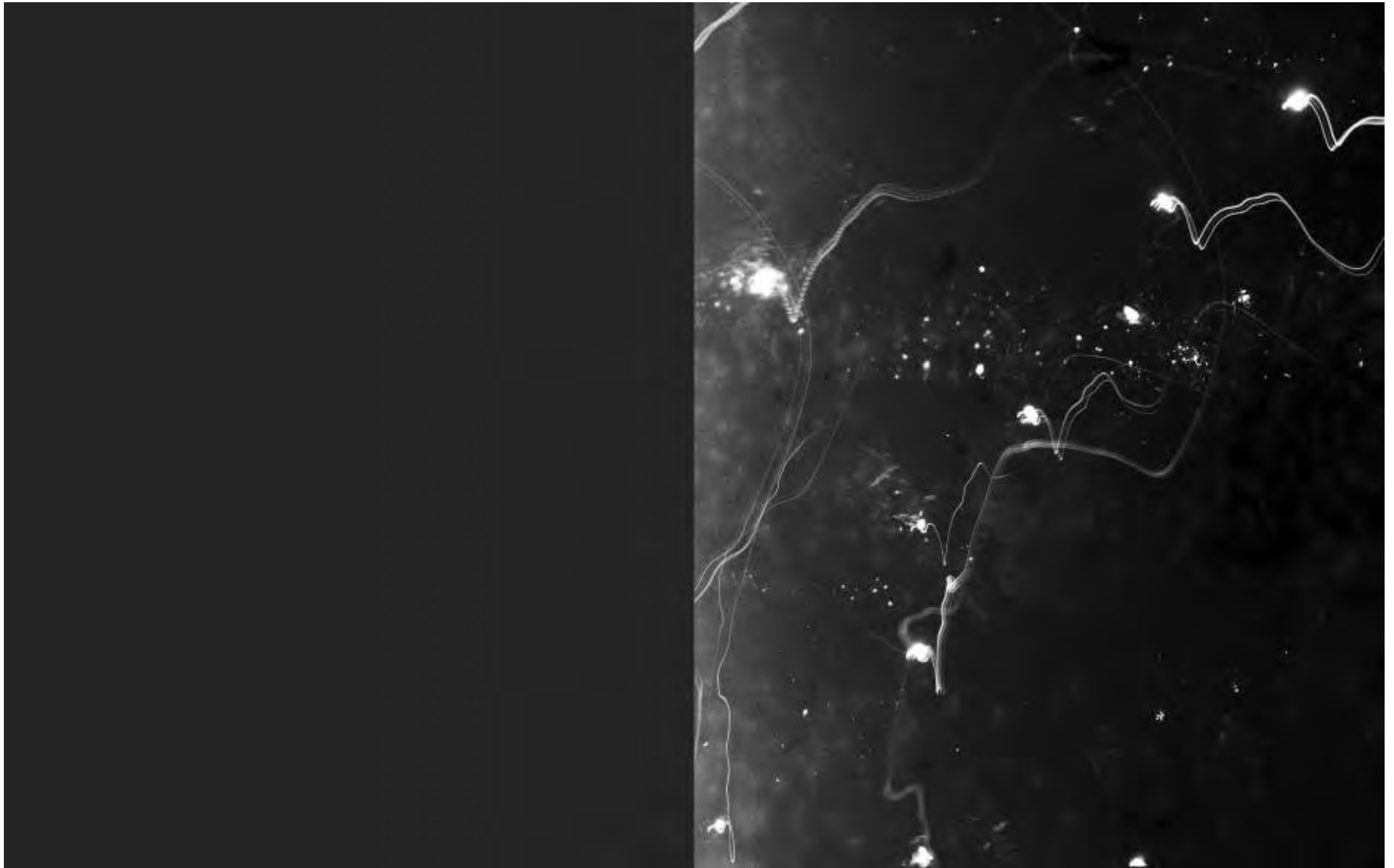
Pickett, Brent (2020). Homosexuality. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Consultado em 15 Jan. 2022. Disponível em <https://plato.stanford.edu/entries/homosexuality/>.

APÊNDICE A

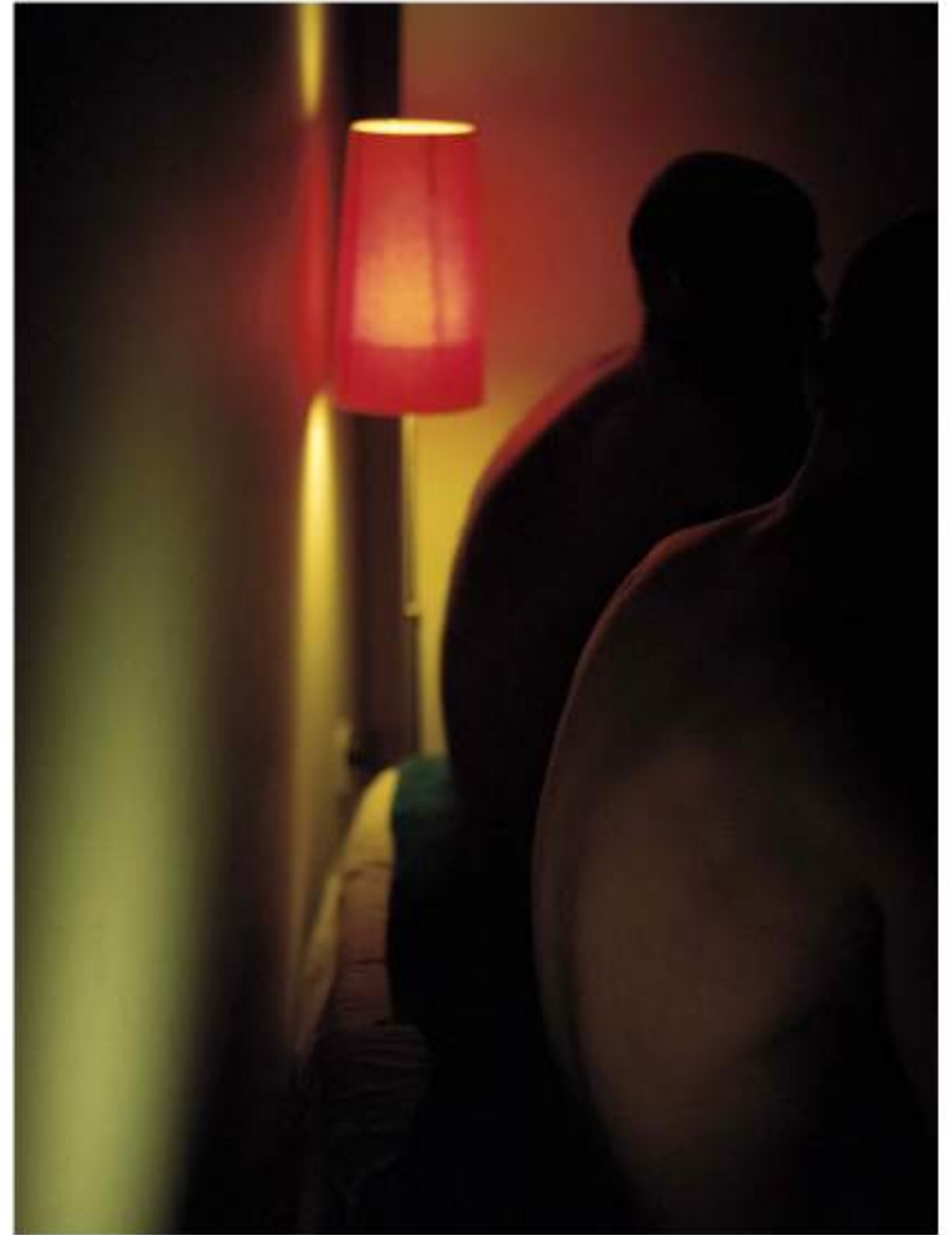
Livro de fotografia
CONHECER UM CORPO (2021)



*conhecer um corpo
miguel de*

















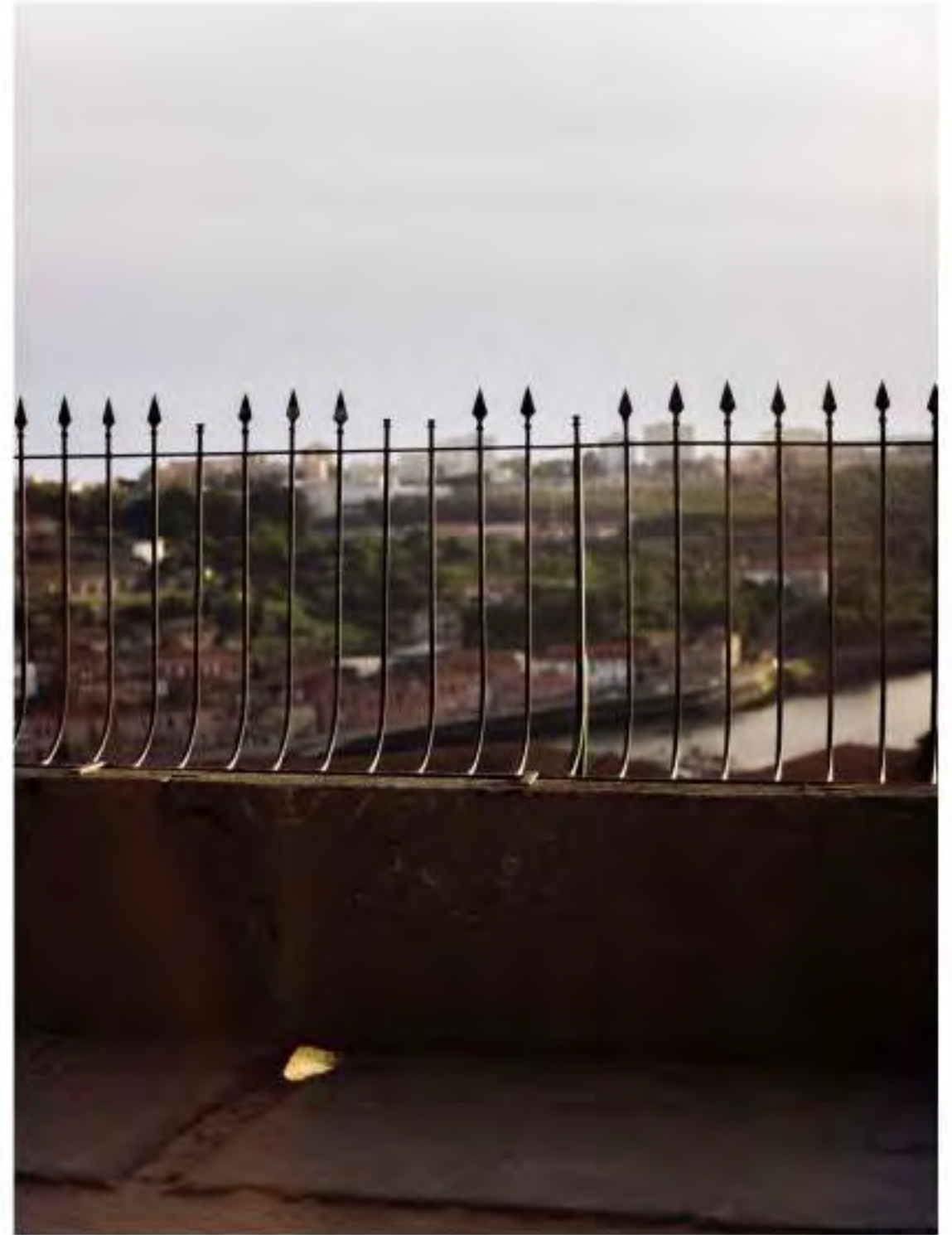




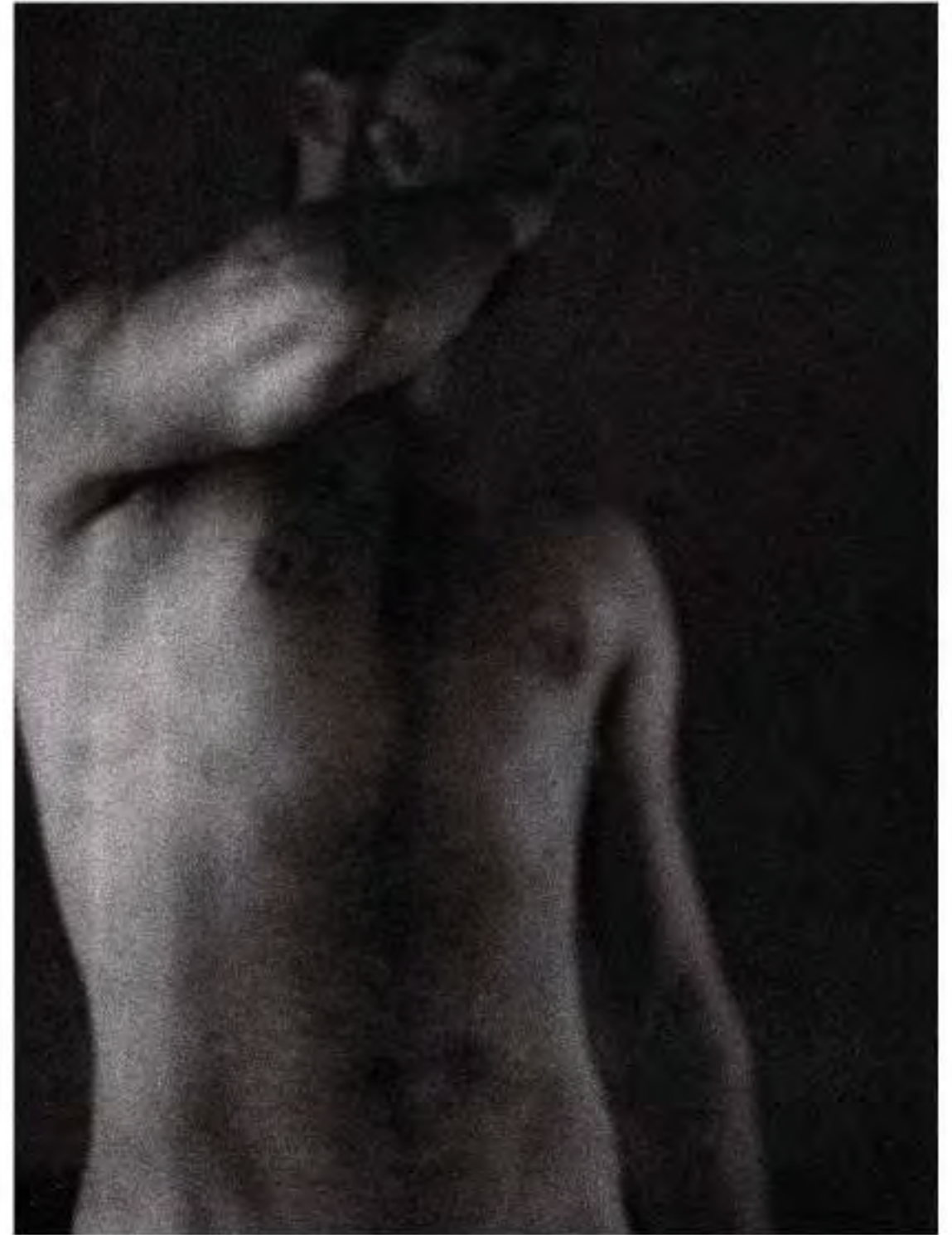










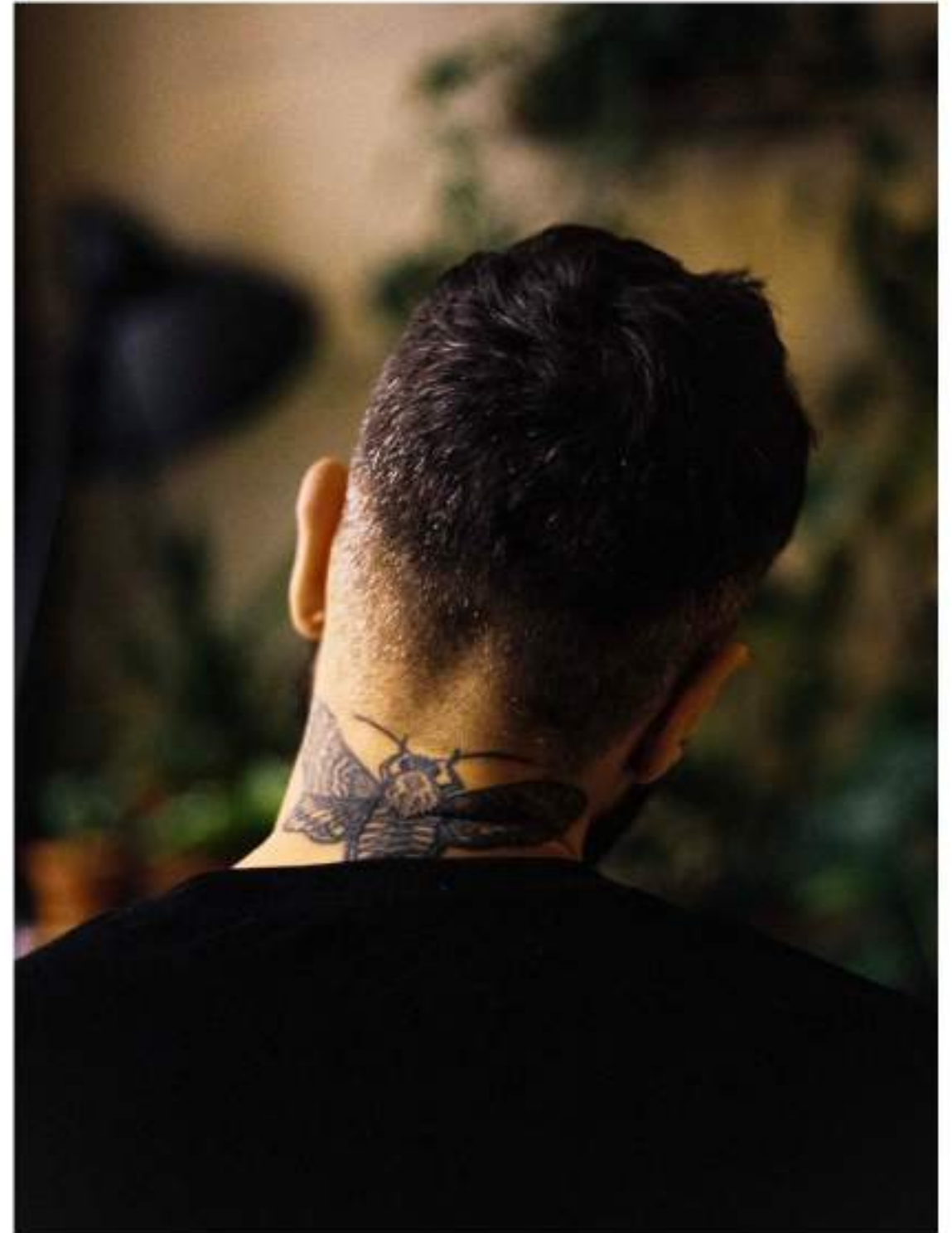


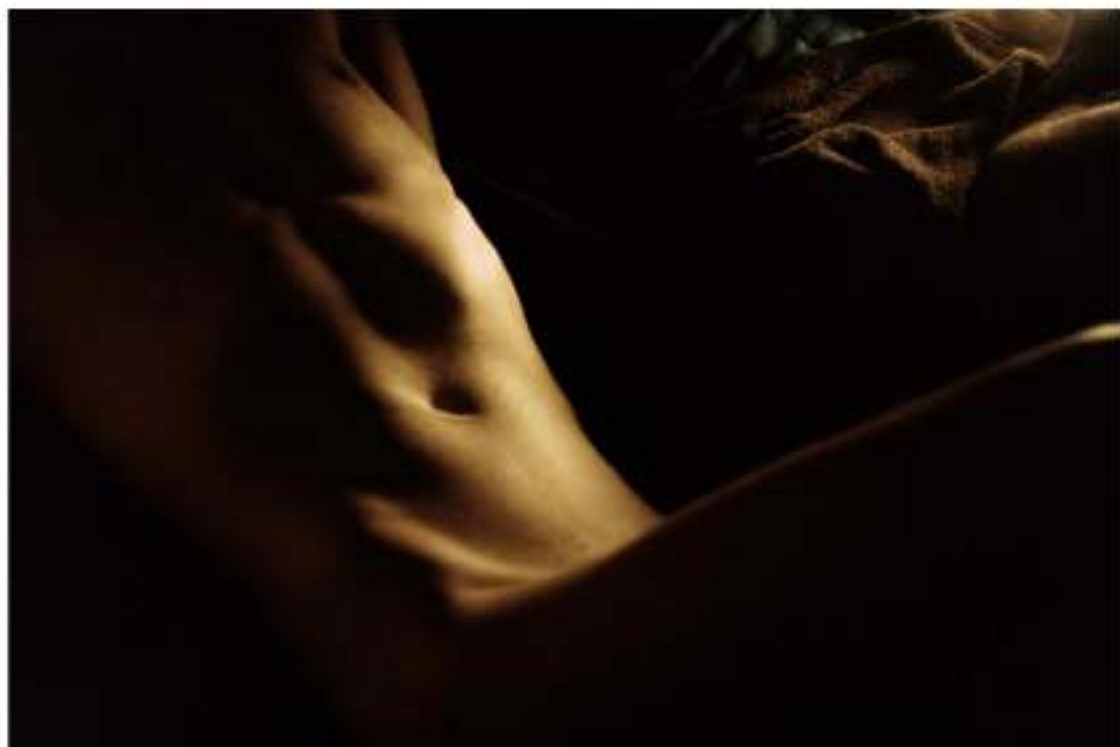








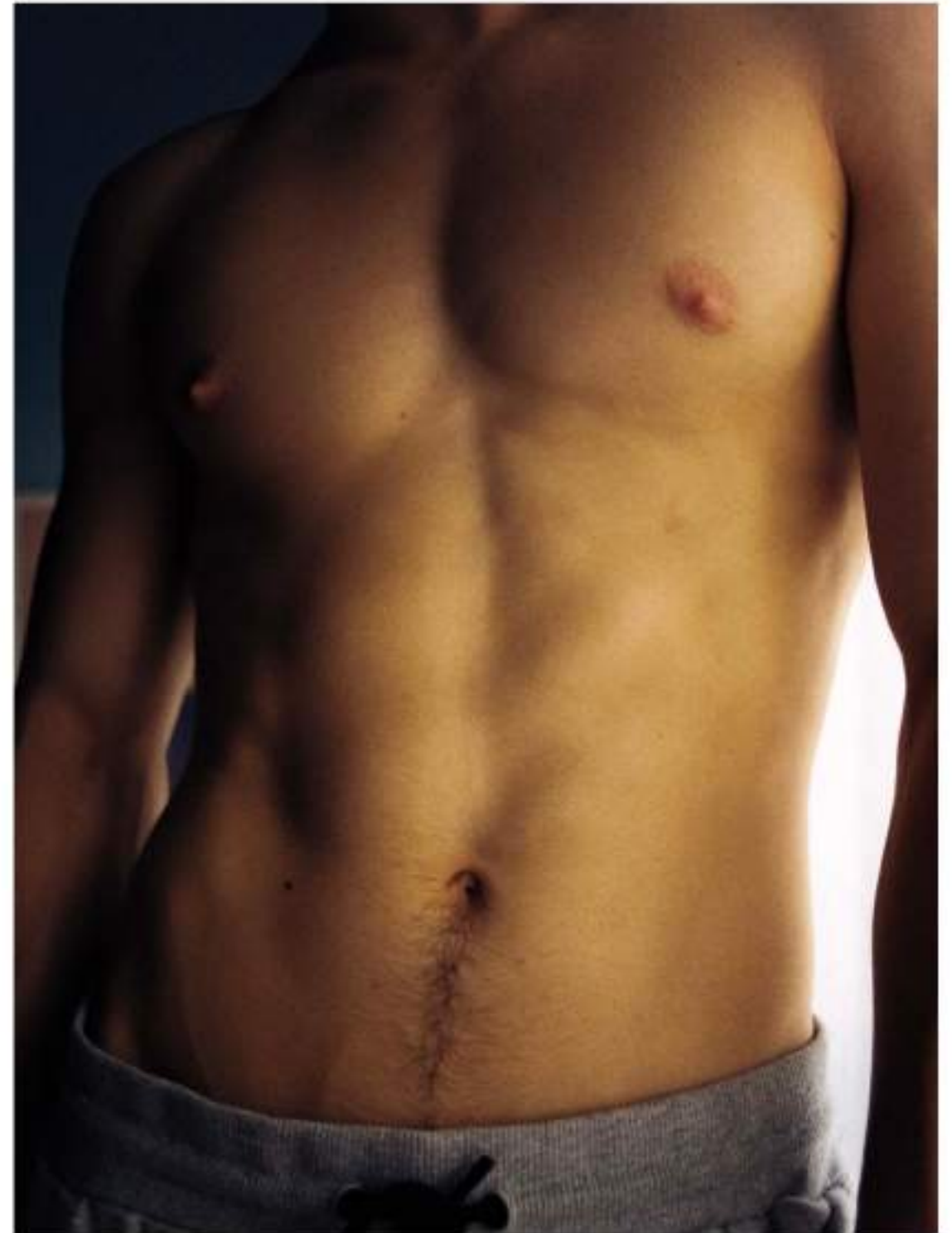


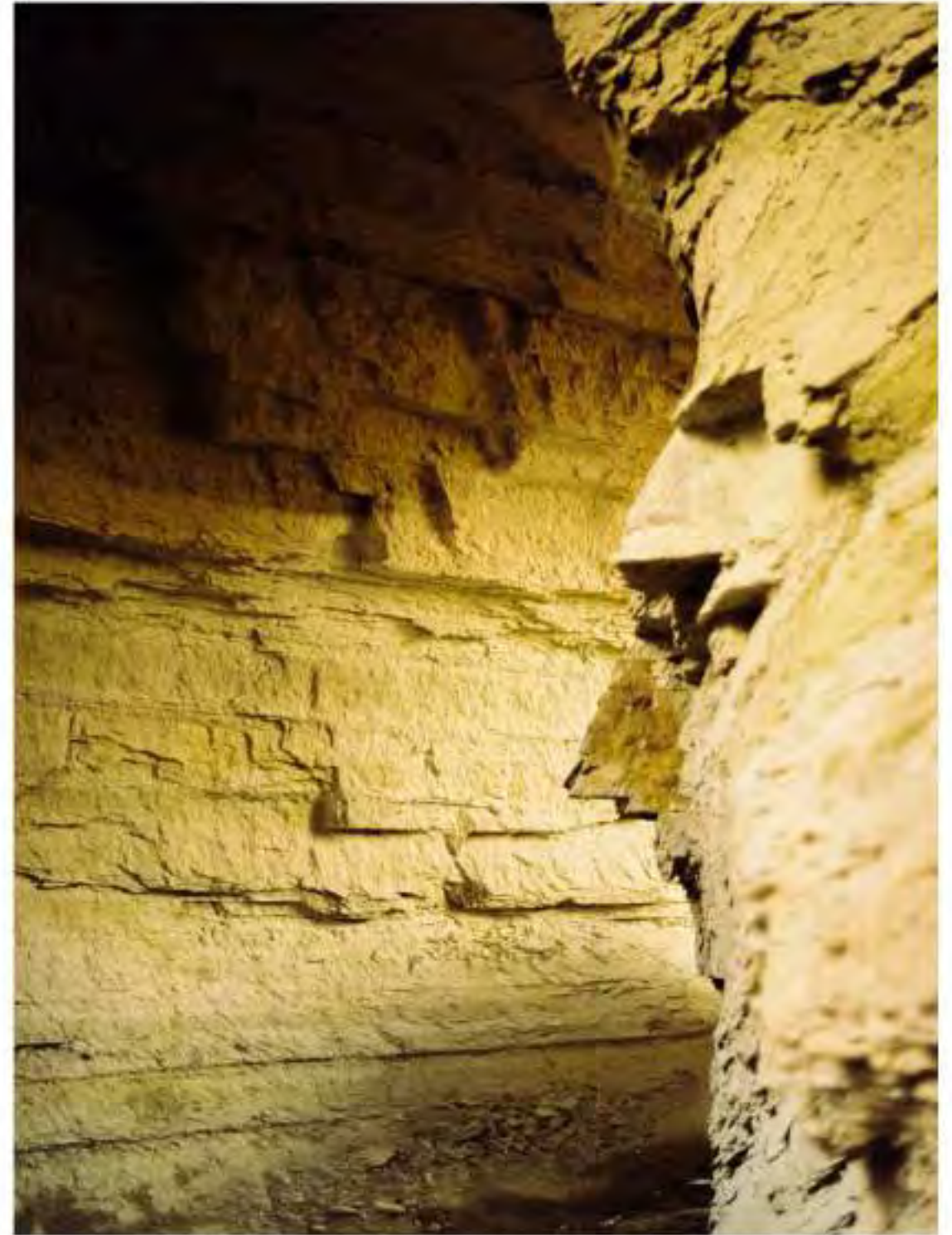


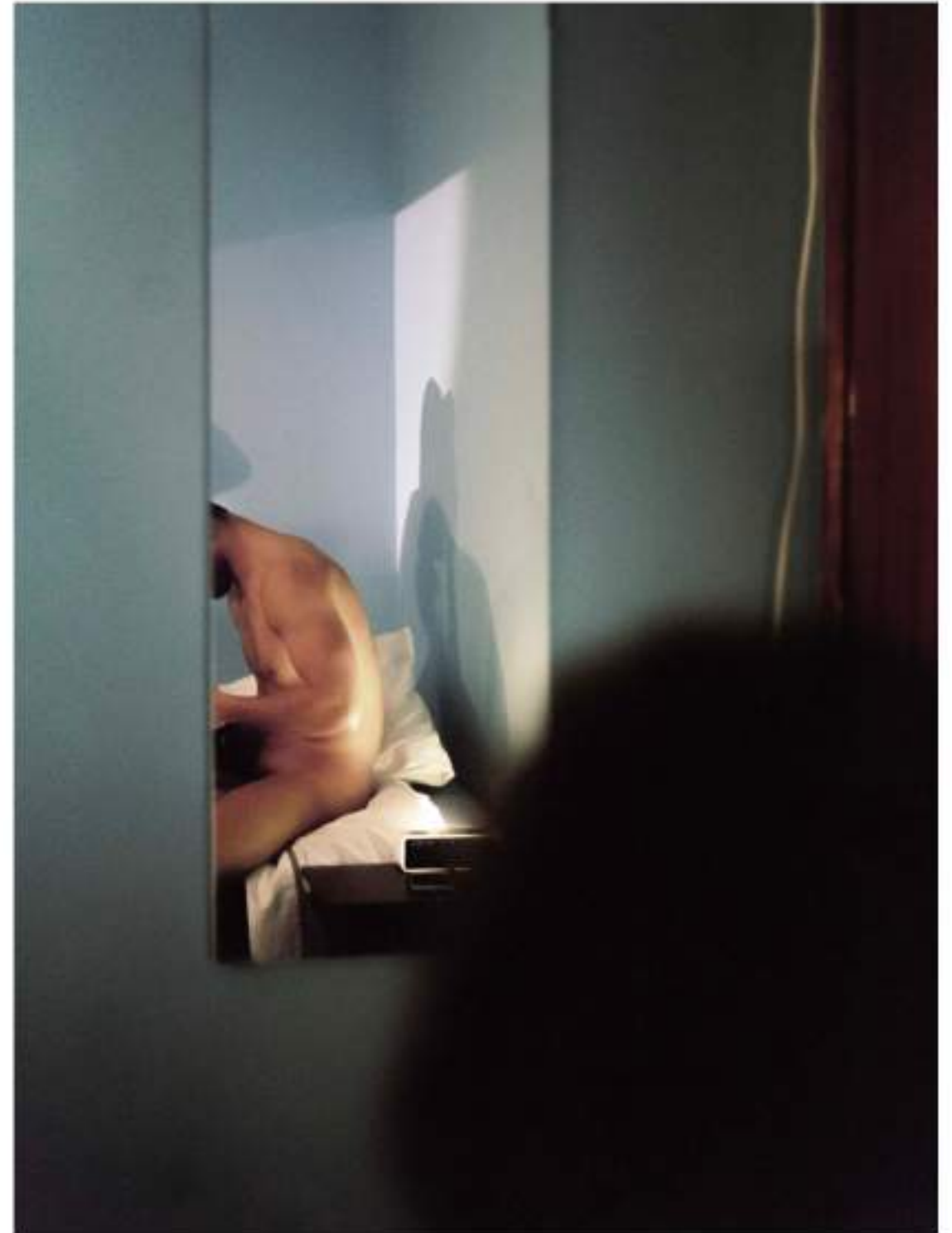










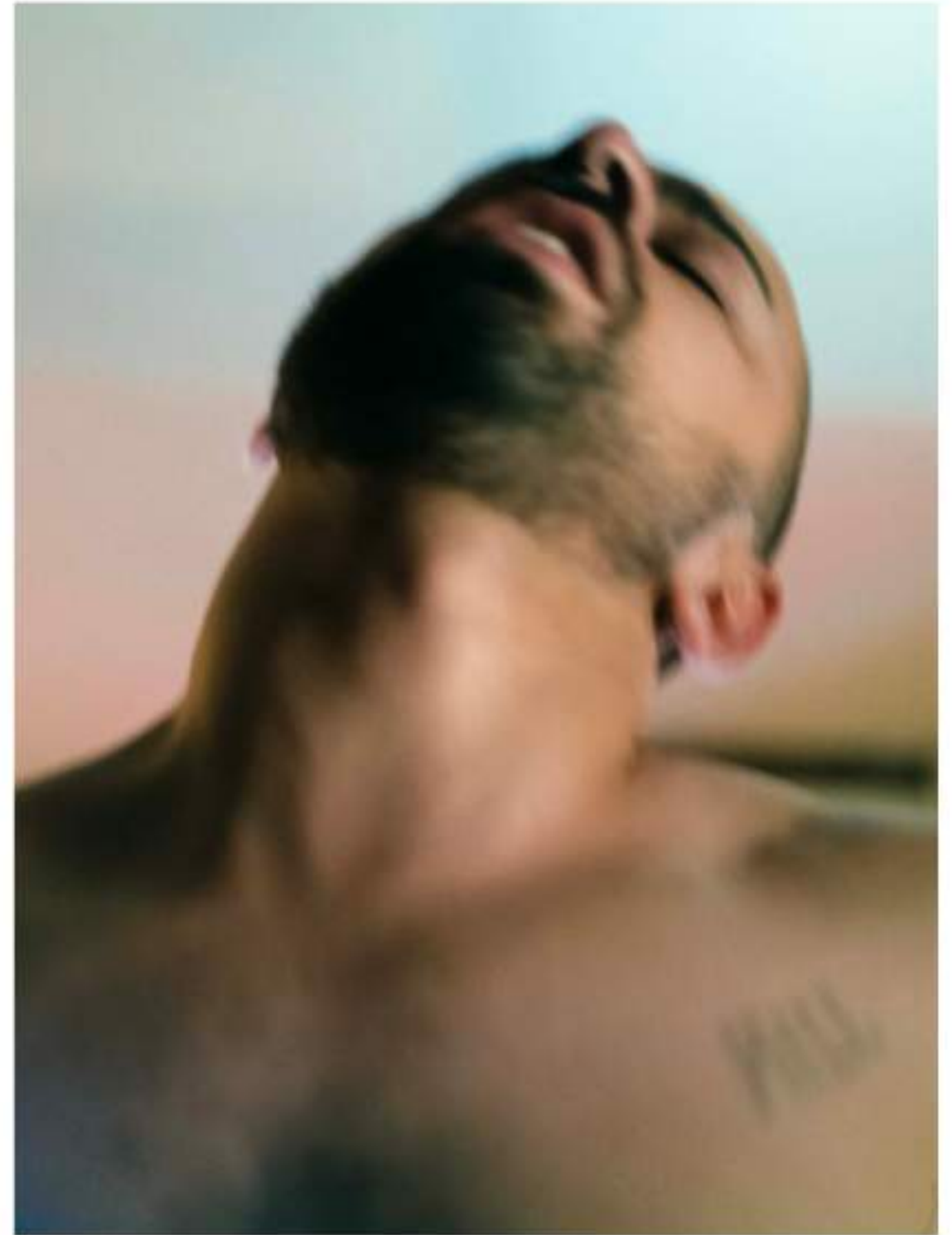








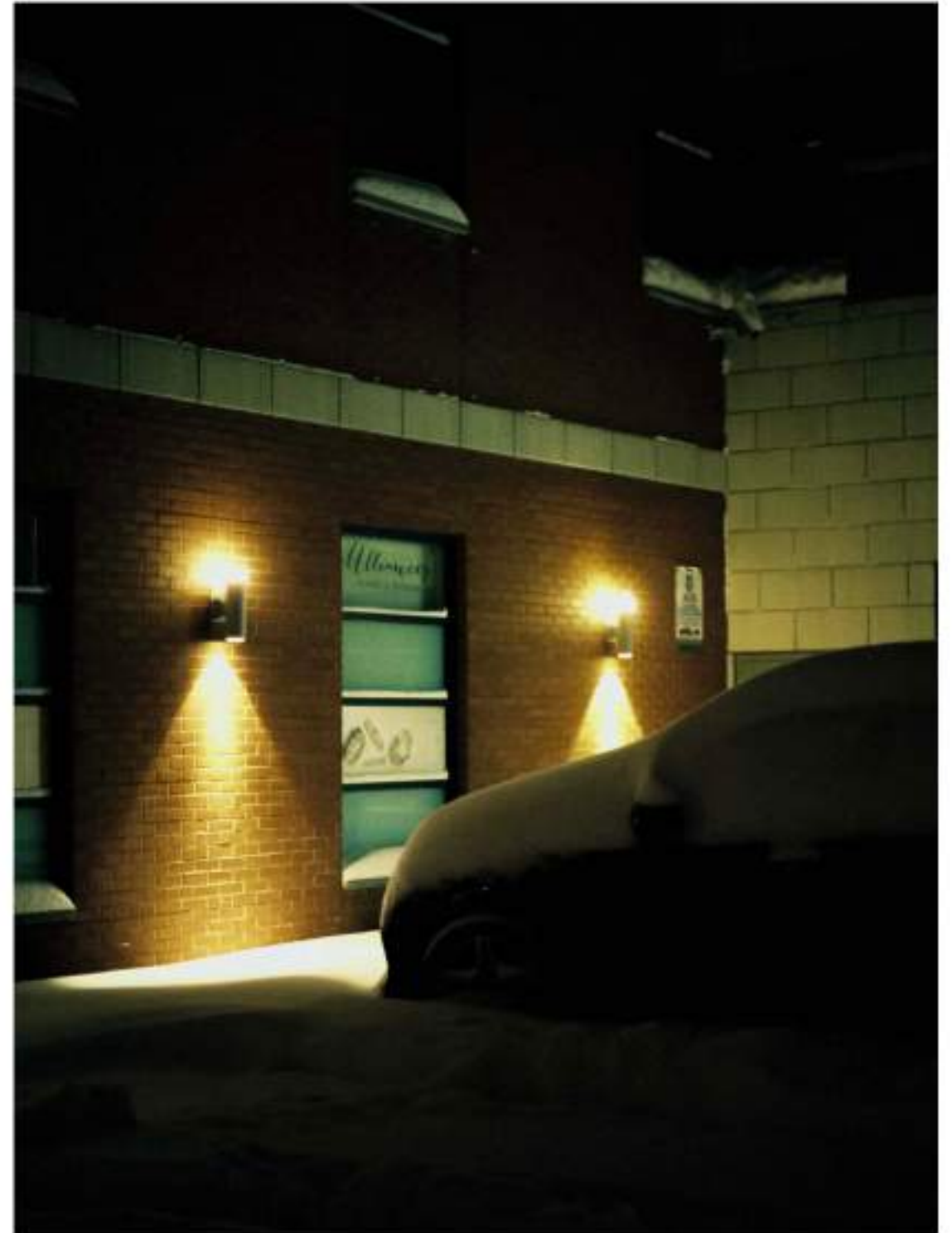








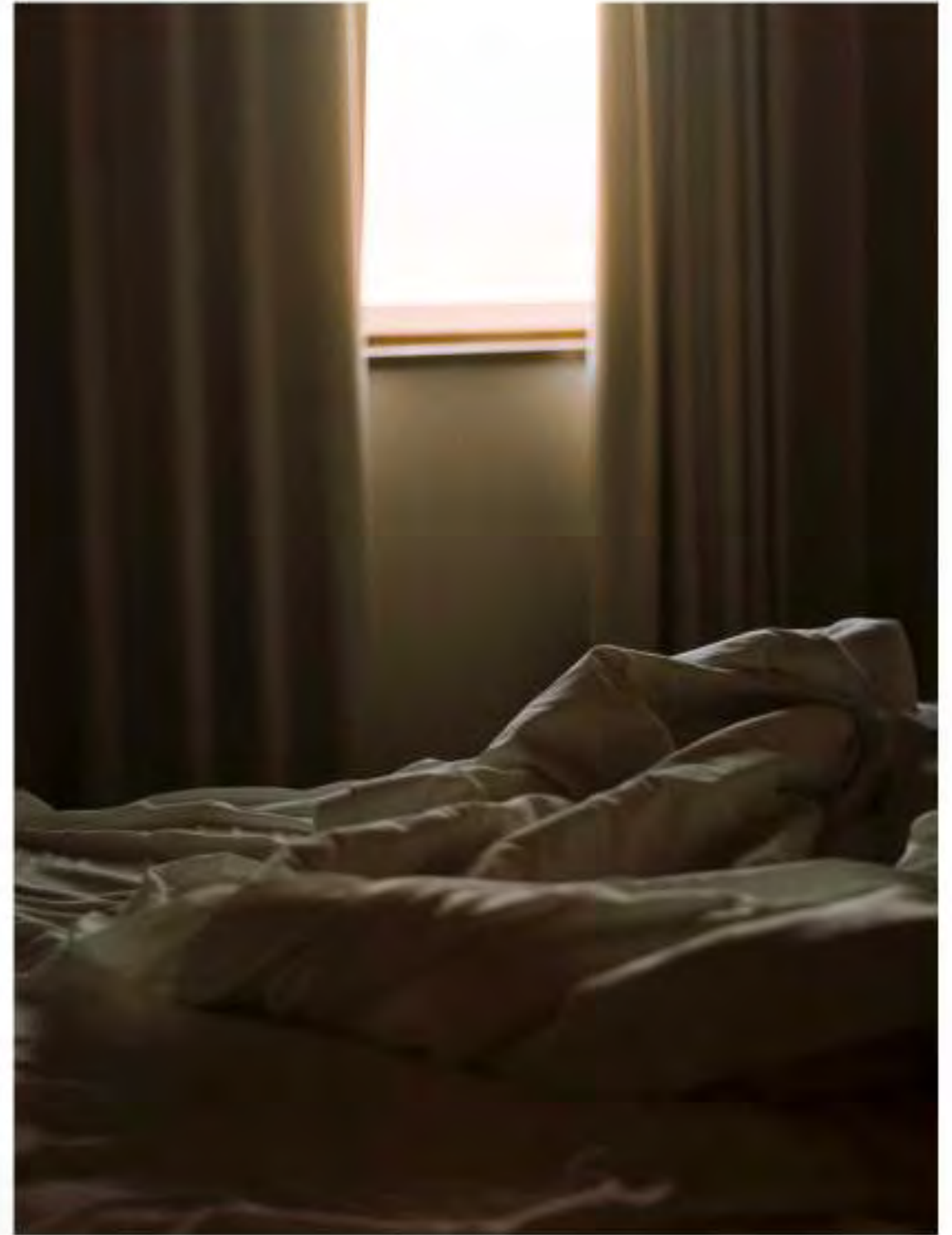


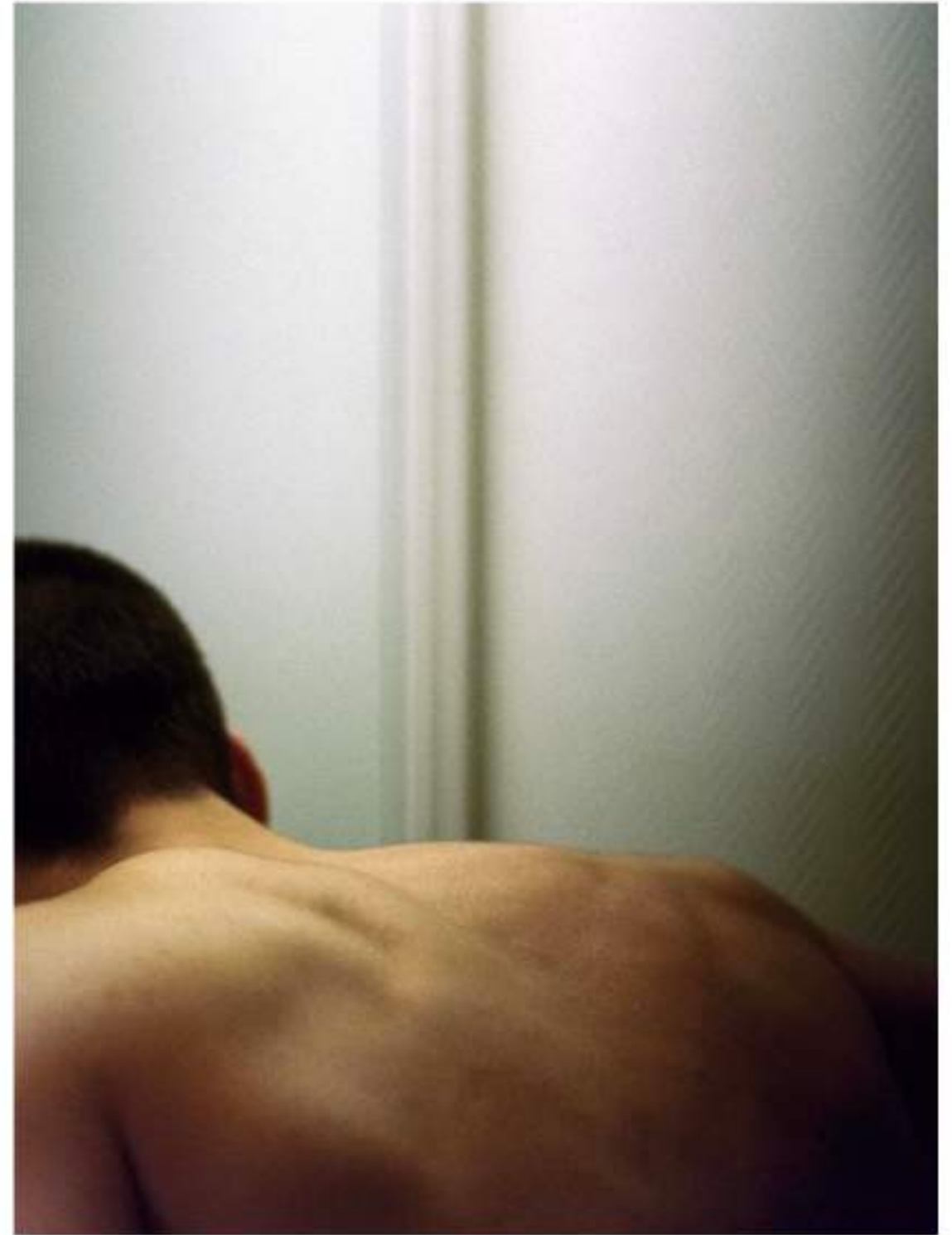
















Someone told me,
on one of those dusty nights, amidst the
incoming drizzles, the smell of silence
encrusted on the walls of the stores,
someone told me,

I was saying,

that a body is made up of all the bodies
that one experiences.

Those who you meet, in the mist of the
drunken night,

those who you greet for brief minutes
just to satisfy the violent core, like a
clenched fist pushing your chest from the
inside,

those who exist beyond the skin that
covers them.

The bodies, all the bodies,
leave their mark,
beyond the obvious,
on the body that knows them.

Alguém me disse,
numa daquelas noites empoeiradas, entre
os chuviscos que se anunciam, o cheiro do
silêncio encrustado nas paredes das lojas,
alguém me disse,

dizia eu,

que um corpo é feito de todos os corpos
que se experimentam.

Aqueles que se encontram, por um acaso,
na bruma da noite embriagada,

aqueles que se cumprimentam por
breves minutos apenas para a satisfação
do âmago violento, como um punho
cerrado empurrando o peito por dentro,

aqueles que existem para lá da pele
que os cobre.

Os corpos, todos os corpos,
deixam a sua marca,
para lá do óbvio,
no corpo que os conhece.



conhecer um corpo
to know a body

miguel de

edição de autor
published by the author

tiragem edição standard
print run standard edition
100

tiragem edição limitada
print run limited edition
10

ISBN
978-989-33-1719-8

depósito legal
legal depot
482987/21

obrigado
thanks
carlos lobo
paulo telxêira

obrigado a todos os que cederam
o seu corpo a este trabalho e a todos
os que acreditaram neste livro
antes dele existir.

*thanks to everyone who offered
their bodies to this work and to
everyone who believed in this book
before it existed.*

2021

