

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE BELAS ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E TEORIA DA ARTE

Thales Gonçalves Valoura

O PRAZER É GARANTIDO?
REPRESENTAÇÕES DA PROSTITUIÇÃO MASCULINA NA ARTE
CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Rio de Janeiro

2020

Thales Gonçalves Valoura

O PRAZER É GARANTIDO?
REPRESENTAÇÕES DA PROSTITUIÇÃO MASCULINA NA ARTE
CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

Trabalho de conclusão de curso de Bacharelado em História da Arte apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Tatiana da Costa Martins.

Rio de Janeiro

2020

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais: sem eles minha trajetória pessoal e profissional seria muito difícil.

A Madalena Grimaldi e Carlos Terra, que em 2016 me incentivaram a largar o curso de Direito e fazer o processo de transferência para o meu curso atual e me deram todo suporte necessário, profissional e afetivo, para que eu pudesse cursá-lo em concomitância com meu trabalho na UFRJ.

A Patrícia Costa e Priscila Pio, amigas mais que queridas que foram muito importantes ao longo destes quatro anos de graduação.

A Tatiana Martins, minha orientadora, que abraçou meu desejo de realizar um bom trabalho final de curso em um curto período de tempo e gentilmente continuou a orientação exclusivamente por e-mail no momento caótico de pandemia.

A Thiago Fernandes, que atendeu incansavelmente a todos meus pedidos de revisão de textos e sugestões de bibliografias.

A Paulo Jorge Gonçalves, pela generosa entrevista para construção desta pesquisa.

“Agora me diz uma coisa. Você tem a opção de ganhar uma média xis por mês, e às vezes pode tirar o dobro desse valor. Seu gasto profissional está relacionado à manutenção obrigatória da sua saúde e a terceirização de um serviço de propaganda. Em outras palavras, você é seu próprio patrão, e seu lucro é quase absolutamente seu. Nesse emprego você trabalha normalmente poucas horas - as horas que você mesmo escolhe honrar ou não -, ou seja, tem direito ao usufruto do bem mais precioso de um moderno, que é o tempo. Além de conhecer toda a cidade, e às vezes até viajar a trabalho. Você tem tempo - para estudar, ter projetos paralelos, ócio - e, por fim, qualidade de vida. A contrapartida formal é a ausência de garantias trabalhistas, assistência institucional e o fato de que muitas vezes você será estigmatizado e considerado à margem da legalidade - ainda que você não esteja. E aí aparece um outro emprego. Neste você vai ganhar a mesma quantidade xis de trabalho todo mês, nunca mais, nunca menos. Aqui, você tem um plano de carreira, um teto, um contrato e seus benefícios. E café livre. As pessoas ao seu redor vão te respeitar se sua ocupação profissional for nesse estilo - sobretudo se você tiver que estar vestido todos os dias com paletó, camisa, gravata, cinto, calça social, sapatos apertados etc. Contudo, trabalhar nesse regime significa que você vai alienar quarenta horas semanais de sua semana, além do contumaz almoço com doses alarmantes de salitre e das duas horas diárias que você vai perder cruzando a cidade, às vezes com trânsito, senão dividindo um vagão com uma quantidade improvável de pessoas entediadas. Seu horário de trabalho se restringe ao chamado “horário comercial”, e nas noites em que você não estiver exausto, infelizmente terá que sacrificar algumas possibilidades de usufruto do ócio em detrimento de uma só. Ah! O dinheiro que você produz está longe de ser compatível com o que você merece, e parte considerável da sua força de trabalho será capitalizada para gerar lucro para outra pessoa. Não preciso dizer qual trabalho é qual. Mas me responda, caro antropólogo, em qual dos dois trabalhos você é realmente explorado? Qual é o prostituído da vez - naquele sentido pesado da palavra -, o celetista ou o garoto de programa?”¹

¹ GUIMARÃES; RENAN, 2019, 215-216.

RESUMO

VALOURA, Thales. **O prazer é garantido?: representações da prostituição masculina na arte contemporânea brasileira.** Monografia (Bacharelado em História da Arte). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2020.

A presente pesquisa aborda as representações da prostituição masculina na arte contemporânea brasileira e tem o objetivo de investigar como estas representações criam e/ou ratificam um repertório imagético da atividade. Por meio das áreas arte, sociologia, história, busca-se a análise iconológica de três obras do presente século: série fotográfica Daniel e os rapazes da rua do Arouche, de Marcelo Krasilcic, 2000; Voracidade Máxima, de Maurício Dias e Walter Riedweg, 2003; e série Meninos, de Paulo Jorge Gonçalves, 2016-2019. Partindo do pressuposto que uma imagem representacional é fruto de um conjunto de escolhas, a pesquisa se detém no processo de construção das imagens fotográficas e audiovisuais, suportes utilizados na produção dessas obras. Em seguida, é realizado um levantamento de possíveis interpretações, com base em etnografias de pesquisadores sobre o tema, a fim de compreender, ou mesmo responder, a questão da pesquisa: as imagens contemporaneamente produzidas no Brasil corroboram ou desmantelam os padrões até então estabelecidos sobre a prostituição masculina?

Palavras-chave: arte contemporânea; imagem fotográfica; imagem audiovisual; representação; prostituição masculina.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Il. 1 – Marcelo Krasilcic, série Daniel e os rapazes da rua do Arouche, 2000. Fotografias.
Fonte: BECHELANY, Camila; SCHWARCZ, Lilia; LA BARRA, Pablo León de.
Mercados Sexuais. In: Histórias da sexualidade: catálogo. / curadoria, Adriano Pedrosa... [et al.]; organização, Adriano Pedrosa, Camila Bechelany -São Paulo: MASP, p. 173, 2017.
- Il. 2 – Paulo Jorge Gonçalves, série Meninos, 2016-2019. Fotografias.
Fonte: arquivo do artista.
- Il. 3 – Caravaggio (Michelangelo Merisi), Pequeno Baco Doente, c. 1593. Óleo sobre tela.
Fonte: Acervo da Galeria Borghese, Roma, Itália. Disponível em :
<https://galleriaborghese.beniculturali.it/en/opere/self-portrait-as-bacchus-known-as-sick-bacchus/>. Último acesso em 10 de junho de 2020.
- Il. 4 - Caravaggio (Michelangelo Merisi), Bacco adolescente, c. 1595. Óleo sobre tela. Fonte: Google Arts and Culture. Disponível em:
<https://artsandculture.google.com/asset/the-adolescent-bacchus/dAEBrgRq5AvsQA?hl=pt-BR> Último acesso em 10 de junho de 2020.
- Il. 5 – Dias & Riedweg, *still* de Voracidade Máxima, 2003.
Fonte: FILHO, Walter Novaes de Oliveira. **Audiovisual e política: sujeitos Processados pelo dispositivo.** Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p. 34, 2011.
- Il. 6 - Dias & Riedweg, *still* de Voracidade Máxima, 2003.
Fonte: FILHO, Walter Novaes de Oliveira. **Audiovisual e política: sujeitos Processados pelo dispositivo.** Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p. 34, 2011.
- Il. 7 - Dias & Riedweg, *still* de Voracidade Máxima, 2003.
Fonte: STEEN, Paula Alzugaray Van. **O artista como documentarista: estratégias de abordagem da alteridade.** Dissertação de Mestrado em Comunicação e Artes. São Paulo: USP, p. 47, 2008.
- Il. 8 - Dias & Riedweg, *still* de Voracidade Máxima, 2003.
Fonte: FILHO, Walter Novaes de Oliveira. **Audiovisual e política: sujeitos Processados pelo dispositivo.** Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p. 35, 2011.
- Il. 9 - Dias & Riedweg, instalação de Voracidade Máxima, 2003.

Fonte: STEEN, Paula Alzugaray Van. **O artista como documentarista: estratégias de abordagem da alteridade**. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Artes. São Paulo: USP, p. 47, 2008.

Il. 10 - Dias & Riedweg, menu inicial de apresentação de Voracidade Máxima, 2003.
Fonte: FILHO, Walter Novaes de Oliveira. **Audiovisual e política: sujeitos Processados pelo dispositivo**. Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p. 34, 2011.

Il. 11 - Dias & Riedweg, *still* de Voracidade Máxima, 2003.
Fonte: FILHO, Walter Novaes de Oliveira. **Audiovisual e política: sujeitos Processados pelo dispositivo**. Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p. 34, 2011.

Il. 12 - Dias & Riedweg, *still* de Voracidade Máxima, 2003.
Fonte: FILHO, Walter Novaes de Oliveira. **Audiovisual e política: sujeitos Processados pelo dispositivo**. Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, p. 34, 2011.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: “CONVERSA FIADA PODE FAZER O BOY VOLTAR PARA CASA DE BOLSO VAZIO”	9
1. ESCOLHAS DO REPRESENTAR	16
1.1 MAS O QUE É ISSO DE REPRESENTAR?	16
1.2 SOBRE PAUS, BUNDAS E CARROS	21
2 CORPOS COMPLEXOS	30
2.1 SOBRE CONSTRUIR UMA IMAGEM FOTOGRÁFICA.....	30
2.2 CORPOS GOSTOSOS, CORPOS HEGEMÔNICOS	35
3 O OUTRO COMO IMAGEM	46
3.1 SOBRE CONSTRUIR UMA IMAGEM AUDIOVISUAL	46
3.2 “SER OU NÃO SER, EIS A QUESTÃO”	50
REPRESENTADOS ESTÃO. E AGORA?	61
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	65

INTRODUÇÃO: “CONVERSA FIADA PODE FAZER O BOY VOLTAR PARA CASA DE BOLSO VAZIO”²

“Carteira, celular, relógio, senão eu te furo todo.” E assim Agno, personagem de Malvino Salvador na novela *A Dona do Pedaço* (TV Globo, 2019)³, foi assaltado, dentro do seu próprio carro, pelo garoto de programa após dizer que ia levá-lo a um “lugar mais íntimo”. Levando uma vida “dupla”, Agno casado com uma mulher, busca frequentemente ao longo da telenovela, garotos de programa em ruas destinadas à prostituição. Apesar do sexo tarifado entre homens ser um tema que perpassa a trama em vários momentos, nada de muito diferente vemos nessa aparição da prostituição masculina, o conhecido “mais do mesmo”: homens atraentes, mas muito perigosos, maliciosos; vistos como muito bonitos, mas sempre brancos; clientes ricos, sempre da alta classe média, sempre traindo suas mulheres. Essas são provavelmente ideias que não só o roteirista e o escritor da novela têm da prostituição masculina, mas que aparecem com regularidade no imaginário social, principalmente por causa do alto grau de marginalização do ato de se prostituir, ou seja, “entregar-se à prática sexual em troca de remuneração”⁴. Outros sentidos para o mesmo verbo no dicionário são: corromper-se, entregar-se a uma vida libertina, envolver-se em algo imoral. Corpos desviantes à norma geram conseqüentemente forte processo de estigmatização e repulsa.

Ao corrompido, sujeitos inseridos em uma sociedade de ordem moralista, criam barreiras invisivelmente abstratas para com aqueles não relacionar, onde neste processo o outro, segundo a psicanalista e crítica de arte Suely Rolnik, “tem sua consistência própria ignorada e encoberta por identidades-estigma, imagens fantasmagóricas por meio das quais são representados”⁵. Estas imagens, construídas a fim de apresentar tais sujeitos-outros, dialogam com a marginalização imposta e estigmatização reducionista vigente da realidade, variavelmente ratificando-as, como na cena da novela citada, ou por vezes desconstruindo-as.

² Paulo Jorge Gonçalves, em entrevista realizada para esta pesquisa.

³ Cena disponível em < <https://globoplay.globo.com/v/7741654/> >. Último acesso em 10 de abril de 2020.

⁴ Significado fornecido pelo dicionário Michaelis. Disponível em < <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/prostituir/> >. Último acesso em 10 de abril de 2020.

⁵ ROLNIK, 2003, p.1.

Ao falar de uma produção artística voltada a representar sujeitos marginalizados, o pesquisador Walter Novaes Filho, em sua dissertação de mestrado sobre audiovisual e política, diz que

Nas sociedades capitalistas, os veículos de comunicação de massa encarregam-se de criar representações estigmatizantes dos sujeitos que habitam os espaços obscuros da sociedade globalizada deste início de século XXI. Dentro desse espectro social são construídos os estereótipos identitários que ordenam a formatação social em compartimentos incomunicáveis.⁶

Os dispositivos audiovisuais, como a indústria cinematográfica e noveleira, por exemplo, produzem imagens que codificam as relações socioculturais e assim constroem um repertório visual que influenciam a sociedade, dentro do seu respectivo espaço-tempo, na percepção de mundo. Com isso, a criação de estereótipos identitários, identificados por Filho (2011), está estreitamente relacionada à maneira com a qual lidamos com o que foge à dita normalidade. Imagens constituirão, e até mesmo cristalizarão, ideias e considerações sobre determinados sujeitos. O lugar periférico imposto a eles na sociedade é fortalecido e orientado pelas imagens produzidas no mesmo contexto sociocultural.

Surge assim meu interesse em pesquisar como a prostituição masculina está sendo representada no contexto artístico, mais especificamente no campo das artes visuais pelo regime de visualidade contemporânea, criando um imaginário dessa prática humana, disparando luz a uma atividade invisibilizada e relegada à marginalidade. As imagens contemporaneamente produzidas corroboram ou desmantelam os padrões estabelecidos?

Em tempos de mais frequente revisão histórica e historiográfica acerca de corpos que foram invisibilizados e/ou diminuídos ao longo da história ocidental, relegados ao lugar do inferior, do diferente, do sujo, temos que considerar questões que emergem – em não menos tempo – em nossa sociedade que dizem respeito a direitos e possibilidades de novos diálogos, novos olhares, novas escritas. Portanto, a urgência de visitar obras visuais que retratam o universo da prostituição masculina é ir ao encontro da dinâmica social atual a qual estamos inseridos e atravessados, principalmente pela falta de referências, e autores que tratem do assunto. Enquanto a prostituição feminina vem sendo representada - e fetichizada - desde os cabarés de Toulouse-Latrec e Olympia de Manet, passando pelas prostitutas “modernas” do

⁶ FILHO, 2011, p. 20.

Mangue de Segall e Di Cavalcanti, e chegando já nos anos 70 com as desconstruções dos estereótipos, como a série de fotografias de Rosa Gauditano, pouca coisa vemos sobre a prostituição masculina. Entretanto, sobre a produção teórica que discute a prostituição masculina nas mais diversas áreas de conhecimento no Brasil, segundo levantamento de pesquisadores do Núcleo de Estudos Néstor Perlongher (NENP-UFMS)⁷, há apenas 45 produções, tendo como documento basilar a dissertação *O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo*, publicado em 1987. Há de se ressaltar que, dentro desse levantamento, não foi encontrado nenhuma produção na área de Artes e História da Arte.

O intuito desta pesquisa é identificar como vem sendo construída a imagem da prostituição masculina no contexto social contemporâneo, a partir de uma análise iconológica⁸ de três obras de artes visuais produzidas no presente século, sendo elas: série fotográfica *Daniel e os rapazes da rua do Arouche*, de Marcelo Krasilcic, 2000; *Voracidade Máxima*, de Maurício Dias e Walter Riedweg, 2003; e a série *Meninos*, de Paulo Jorge Gonçalves, 2015-2019. A escolha dessas obras se dá pelo recorte temporal, mas sobretudo por terem sido expostas em museu, galeria e atelier brasileiros⁹, respectivamente, justificando a visibilidade dos trabalhos e a consequente absorção do tema para a construção do imaginário social.

Aqui se faz necessário dizer que esta pesquisa optou por se referir à atividade de prostituição voltada para homens, pois no estudo da produção teórica sobre o assunto para substanciar a análise das imagens, constatamos apenas homens como clientes.

Quando se trata do gênero do/as clientes, identificamos um público composto majoritariamente por homens. Clientes mulheres não apareceram como foco de nenhuma pesquisa encontrada neste levantamento bibliográfico, mas foi possível entender que, quando há uma procura desse serviço por mulheres cisgênero, ela é feita por mulheres casadas, segundo o artigo *Garotos de programa: do gueto aos hotéis de luxo* (Carvalho et al., 2013), maiores de quarenta anos, que buscam companhia ou a realização de uma fantasia sexual (Machado e Silva, 2002).¹⁰

⁷ LOPES; PASSAMANI; ROSA, 2019, p. 21.

⁸ ver PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

⁹ A série de Krasilcic foi exposta em 2017 em *Histórias da Sexualidade*, exposição realizada no MASP; já a instalação de Dias & Riedweg foi apresentada na Galeria Vermelho - SP, em 2005; e a série de Paulo Jorge exposta em 2019 no 1º Salão Vermelho de Artes Degeneradas, realizada no Atelier Sanitário - RJ.

¹⁰ LOPES; PASSAMANI; ROSA, 2019, p. 38

Importante também afirmar que o marcador é “para homens” e não “homossexual”. Esta distinção encontra eco no livro do antropólogo Victor Hugo Barreto, onde diz que

De forma geral, a prostituição de homens tende a ser considerada como prostituição homossexual (Fábregas-Martinez; Benedetti, 2000). Entretanto, quando se mergulha no mundo da prostituição masculina, percebe-se que categorizá-la como homossexual é uma operação simplista, pois não encontramos tão facilmente uma identidade de homossexual, mas sim uma flutuação dos sujeitos por diferentes categorias sexuais que dependem do contexto em que se encontram em cada momento.¹¹

Entender e analisar a prostituição masculina com a complexidade que a constitui nos faz perceber que categorias e normatividades reducionistas não são suficientes para compreender as inúmeras variantes existentes à fluidez que é característica dos estudos sobre sexualidade e sociedade. As performatividades de gênero (características masculinas ou femininas), como veremos adiante no capítulo 2, são fatores presentes na análise do perfil dos garotos de programa, mas não é possível encerrar-se em dicotomias. Os garotos de programa tendem a se denominar heterossexuais, pois se entender e se apresentar como homossexual é carregar uma camada a mais de preconceitos, estigmatização e marginalização. Vemos, portanto, que não interessa a identidade que lhes constituem, posto que é fluído, mas como essas categorias de identidade são manuseadas a favor - dependendo do contexto inserido - de um contrato estabelecido com certos clientes, dos desejos inerentes ao corpo ou até mesmo da proteção contra uma maior discriminação¹². Barreto utiliza o termo devir, de concepção Deleuziana, para denotar a multiplicidade de fatores que formam um garoto de programa:

O “devir-boy” aqui é uma fuga a qualquer discurso funcionalista e essencialista que se faça sobre a prática da prostituição masculina. Uma possibilidade de desvio aos discursos redutores de uma “venda do corpo”, seja por “necessidade”, “talento” ou “vocação”, e mesmo de captura estatal que a coloca como “profissão”.¹³

São muitos os fluxos que atravessam este “devir-boy”, onde o emaranhamento de discursos e desejos não pode ser cooptado por categorizações imobilizadas/imobilizantes. Com isso, por mais que tenhamos algumas repetições de perfis, comportamentos e performances,

¹¹ BARRETO, 2017, p. 68.

¹² BARRETO, 2017.

¹³ BARRETO, 2017, p. 137.

permitindo avizinhamentos, a análise imagética realizada nesta pesquisa não finda os meandros da prostituição masculina. Como exemplo, o processo realizado por Barreto para sua pesquisa etnográfica:

Logo percebi que os indicadores sociológicos sobre os pesquisados envolvidos não diziam quase nada sobre eles, principalmente quando levamos em consideração que esses dados fornecidos pelos atores são manipuláveis por eles de acordo com seus interesses. **As categorias mais corriqueiras de análise**, como classe social, faixa etária e situação familiar, **não dão conta de entender o “personagem do boy”, senão, apenas, em uma generalização forçada ou fantasiosa**. Em vez de me utilizar dos recursos estatísticos que esses dados poderiam preencher, como tabelas e gráficos, preferi pensar como essas categorias, essas divisões e classificações mais duras, contribuem ou fazem diferença na negociação do programa.¹⁴

Assim, na tentativa de identificar como está sendo construída a imagem da prostituição masculina por meio de representações visuais, marco a posição como um pesquisador que se esforça em não reduzir o tema a totalidades, regras cristalizadas ou mesmo encaixá-lo em novas categorias. Para tanto, utilizei levantamentos etnográficos produzidos por antropólogos para análise das obras visuais, para não cair em “achismos”, mesmo sabendo que etnografias são realizadas dentro de um determinado espaço-tempo, ou seja, um recorte muito específico sobre determinado grupo contextualmente inserido em uma determinada época, mas que, no entanto, são fundamentais para produzir alguns avizinhamentos que poderão desconstruir as estereotipações já dadas. Deste modo, embaso minhas análises com: O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo, onde Néstor Perlongher na década de 1980 faz uma notória e basilar etnografia sobre a prostituição de homens nas ruas do centro de São Paulo, tendo como marcador “michê”, hoje não muito mais utilizado para definir homens que se prostituem; Vamos fazer uma sacanagem gostosa?, é a dissertação de mestrado de Victor Hugo Barreto concluída em 2012, publicada como livro em 2017, onde o autor delimita seu campo de pesquisa em algumas saunas de prostituição masculina no Rio de Janeiro, trazendo importantes saberes para esta pesquisa; Entre Boys e Frangos: análise das performances de gênero dos homens que se prostituem em Recife também é uma dissertação de mestrado, agora de Epitacio Nunes de Souza Neto, defendida em 2009, em que o próprio título apresenta sua etnografia. Outras etnografias pontuais foram utilizadas para esta pesquisa e serão indicadas ao longo do texto.

¹⁴ BARRETO, 2017, p. 70, grifo nosso.

Outra delimitação importante a ser feita é sobre o entendimento do conceito de representação utilizado, visto que na História da Arte o termo é muito utilizado para obras produzidas no século XIX, entendido como cópia fiel da realidade, reprodução. No entanto, operaremos com sua definição no sentido macro, a representação como uma imagem construída de algo/alguém. Sendo construída, há uma ausência de neutralidade¹⁵. Karenn de Amorim e Souza, em sua dissertação de mestrado, traz a definição da historiadora da arte Griselda Pollock, em que entende “representação não como um tipo de espelho do mundo, mas como algo ‘codificado em termos retóricos, textuais ou pictóricos muito diferentes de sua existência social’”¹⁶. Compreender como as representações de prostituição masculina são concebidas e recebidas na contemporaneidade será objeto de discussão do primeiro capítulo. Já a construção constitutiva do ato de representar será embasado teoricamente por Boris Kossoy, Jacques Le Goff, Michel Foucault, Paula Azularay, Philippe Dubois, Roland Barthes, Suely Rolnik e Walter Novaes Filho. Tais pesquisadores e teóricos formam os dois últimos subcapítulos que antecedem as análises das obras, consistindo em esmiuçar como a fotografia e a imagem obtida por um dispositivo audiovisual são instrumentos de construção e sua consequente percepção visual de dada realidade social. A separação entre os dois tipos de imagens foi realizada nesta pesquisa, pois as obras seriais de Marcelo Krasilsic e Paulo Jorge Gonçalves são fotografias e a instalação da dupla Dias & Riedweg tem como elemento principal uma obra audiovisual. Analisá-las separadamente fez-se necessário pelas especificidades que abarcam cada instrumento, mesmo que as duas produzam ao fim imagens que servirão para a construção imagética sobre um tema. Uma imagem estática e uma imagem em movimento, principalmente pelo estilo documental que tem a instalação de Dias & Riedweg, podem gerar percepções distintas, visto que um vídeo-documentário, como será visto mais adiante, tem em sua natureza maior produção de significado.

Os três subcapítulos que sucedem os embasamentos teóricos, além de servirem como exemplos do processo de construção das imagens, são destinados, respectivamente, a uma primeira apresentação das obras pesquisadas e posteriormente uma análise iconológica, baseadas nos levantamentos etnográficos dos pesquisadores já citados, para que se mostre índices que formam a representação da prostituição masculina na arte contemporânea brasileira. Esta análise se fundamenta na metodologia de Erwin Panofsky (1976) onde uma análise iconológica se detém nas significações sociais, culturais e políticas da imagem. Sem

¹⁵ SOUZA, 2019.

¹⁶ SOUZA, 2019, p. 56.

perder de vista a ausência de neutralidade de um pesquisador, esta pesquisa propõe um estudo cauteloso e atento das imagens para entender o que elas evocam. Se estamos a falar de construção, seja como produtor de imagens, ou como receptor-espectador, não poderá ser excluída a posição de enfrentamento do pesquisador, e sua conseqüente construção de narrativa, diante da real necessidade de uma revisão histórica e imagética, desconstruindo barreiras invisíveis de submundos. O eu e o outro precisam ser desmantelados.

É esperado nesta pesquisa uma contribuição para esse “desmantelar”. Em tempos de um conservadorismo alarmante, fazer ver esses sujeitos outros sem romantizações, fetichizações e estereotipações é dever de uma produção acadêmica que vise dialogar com o mundo externo, sem, contudo, deixar de entender a posição privilegiada que ainda, infelizmente, nos é própria.

1. ESCOLHAS DO REPRESENTAR

1.1 MAS O QUE É ISSO DE REPRESENTAR?

Afirmar que uma imagem fotográfica e audiovisual é resultado de uma construção, onde um produtor capta uma realidade e a transforma em representação, é um tanto quanto evidente. No entanto, quando se pretende entender as imagens como potenciais ativadores de uma percepção e reverberação da realidade político-cultural de uma sociedade - produtores de mensagens, códigos, ideias -, devemos jogar luz para a grande responsabilidade comunicativa e poder inerente que elas possuem, fazendo ver como essa criação é constituída. Como disse o historiador Boris Kossoy, as imagens “nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram (estética/ideologicamente) congelados num dado momento de sua existência/ocorrência”¹⁷. Se imagens são recortes e seleções, devemos nos perguntar quem e em que contexto acontecem os recortes e seleções, bem como quais são as ideias que levaram a fazer determinada seleção. Ao questionar, percebemos que há muitas variantes na produção de uma imagem e levá-las todas em consideração para reflexão acerca de sua mensagem é importante. E aqui o ato de representar imageticamente vai ao encontro da análise de Karenn de Amorim e Souza, sobre as obras da artista Paula Rego. Sobre representação¹⁸ ela diz que

é uma imagem construída que carrega não só o reflexo de uma suposta realidade, mas também uma série de valores sociais e culturais pertencentes ao contexto histórico no qual o produtor desta imagem esteve inserido. Consequentemente, esta afirmação implica no fato de que não podemos tratar estas representações como imagens que não possuem posicionamento político ou ideológico. Da mesma forma que quem as contempla, analisa e discute também acrescenta à sua interpretação suas próprias cargas ideológicas e culturais.¹⁹

Primeiramente, Souza nos atenta que, para além da ausência de neutralidade na formação das imagens, há ainda um grau relevante de parcialidade no receptor. O modo como compreendemos e interpretamos as imagens é subjetivo, pois a elas são somadas o nosso conhecimento de mundo, que é individual. Kossoy (1999), ao falar dos processos de

¹⁷ KOSSOY, 1999, 21.

¹⁸ Este entendimento de Karenn Souza é pautado em textos dos críticos Craig Owens e Giselda Pollock.

¹⁹ SOUZA, 2019, p. 57.

construção de interpretação da fotografia, afirma que a imagem fotográfica tem sua natureza polissêmica e assim reitera a possibilidade de uma leitura plural²⁰. Afirma também que

a fotografia estabelece em nossa memória um arquivo visual de referência insubstituível para o conhecimento do mundo. Essas imagens, entretanto, uma vez assimiladas em nossas mentes, deixam de ser estáticas; tornam-se dinâmicas e fluidas e mesclam-se ao que somos, pensamos e fazemos. Nosso imaginário reage diante das imagens visuais de acordo com nossas concepções de vida, situação sócio-econômica, ideologia, conceitos e pré-conceitos.²¹

Kossoy se detém na análise da fotografia, mas podemos utilizar o mesmo entendimento para todos os tipos de imagens. A recepção de uma imagem tem como característica suas múltiplas interpretações, como por exemplo, nesta pesquisa, a posição subjetiva da leitura realizada nas obras visuais escolhidas é elucidada, pois por mais que haja um embasamento teórico em toda análise, haverá sempre a parcialidade do pesquisador enquanto sujeito inserido em uma sociedade informacional, envolto de sua bagagem sociocultural.

Importante ressaltar que Souza (2019) fala também sobre como uma representação está inserida em determinado contexto histórico. Para Kossoy (1999), o congelamento é a intrínseca inserção da imagem num espaço-tempo. O historiador, ao falar de fotografia, diz que “o espaço e o tempo implícito no documento fotográfico subentendem sempre um contexto histórico específico em seus desdobramentos sociais, econômicos, políticos, culturais etc.”²². Assim, para que as imagens sejam lidas e interpretadas de forma correta, deve ser levada em consideração, não somente seus produtores e receptores, mas também a conjuntura em que foram produzidas. De nada adianta olharmos para o quadro Olympia (1863) de Édouard Manet e não ter em mente como as mulheres, sobretudo as prostitutas, eram fetichizadas e subjugadas na Europa do século XIX. Essas considerações nada mais são que os eixos centrais dos estudos de História da Arte. Portanto, ao nos determos no recorte temático escolhido para esta pesquisa, percebemos que elas estão inseridas num contexto atual: a arte contemporânea.

O filósofo Giorgio Agamben (2009), na função de responder, afinal, o que é o contemporâneo?, percebe que a contemporaneidade se relaciona de forma única com o próprio tempo, não se fechando em um tempo cronológico. Tem vínculo direto com um

²⁰ KOSSOY, 1999.

²¹ Ibidem, p. 45.

²² Ibidem, p. 26.

passado que o carrega e também um futuro que se prenuncia²³. Ao subdividir seu texto em seis análises, ele inicia com a seguinte pergunta: “de quem e do que somos contemporâneos?”²⁴. Transpondo essa pergunta para as imagens selecionadas na pesquisa, de quem e do são contemporâneas essas obras de artes visuais? Que tempo não cronológico é este em que o contemporâneo se inscreve?

As três obras representam figurativamente garotos de programa, por meio de fotografias com Paulo Jorge Gonçalves e Marcelo Krasilcic, ou por vídeo com a dupla Dias & Riedweg, no contexto contemporâneo, ou seja, os produtores das respectivas imagens são homens, residentes no Brasil, inseridos em uma sociedade estruturada informacional e que utilizaram dispositivos artísticos para apresentar um determinado grupo social, enquadrando-os em um certo regime de visibilidade da época. Posicionar os sujeitos artistas neste cenário nos dá uma dimensão dos diversos marcadores que os constituem. O que é ser um homem produzindo imagens artísticas no Brasil nos anos 2000 de grupos sociais marginalizados? Sempre houvera possibilidade, ou só mesmo agenda, para representar estes sujeitos? Se sim, houve mudança na forma de representar? Se não, o que veio antes que possibilitou essa visibilidade? Tais perguntas foram feitas logo no início da pesquisa para que fosse possível entender em que ponto essas construções imagéticas se localizam na História, mas sobretudo na História da Arte. Pelas pesquisas realizadas não foi encontrada nenhuma representação de garotos de programa no modernismo brasileiro, tampouco (o que era de se esperar) em contextos históricos anteriores. Contudo, a prostituição não era um tema totalmente invisibilizado.

A prostituição feminina foi tema de muitos artistas modernos brasileiros, como Lasar Segall, Di Cavalcanti, Cícero Dias e Antonio Gomide. Na busca por uma identidade nacional moderna, as prostitutas ganham o lugar principal do sexo e do desejo. Fetichizadas e estigmatizadas, foram representadas imersamente numa exploração reiterada do corpo feminino a partir de um ponto de vista masculino, sem pensar nelas como um outro igual, mas vistas unicamente como submissas e sexualizadas. Em contexto internacional ocidental, representações não muito diferentes dos nossos: contemporâneos à Olympia de Manet e os cabarés de Toulouse-Latrec, temos Picasso, Egon Schiele, Edward Munch, dentre outros. Uma hipótese para exacerbação de imagens femininas e a ausência de imagens sobre a prostituição masculina é a estrutura heteronormativa e machista que consiste esse tempo histórico (não

²³ AGAMBEN, 2009.

²⁴ AGAMBEN, 2009, p. 58.

somente este, claro). Representar corpos masculinos sexualizados é impensável para o padrão vigente da época. Aqueles que poderiam questionar, eram relegados a igual marginalização, podendo ser lidos como homossexuais, pois o desejo rodeia a aparição dessas imagens.

A revisão de discursos e dos modos de representar, não só a prostituição, mas outros grupos sociais periféricos, no campo da cultura, começa a se tornar possível, mesmo que precariamente, a partir das décadas de 1960/1970, onde uma relação singular entre indivíduos vai se estabelecendo e enxergar o outro como sujeito histórico se faz urgente com lutas políticas, culturais e ideológicas da época. Na literatura, por exemplo, temos a aparição de Carolina de Jesus em 1960, uma escritora negra que com seu livro *O quarto de despejo*, sem mediações, narra sua própria vivência como catadora de lixo e moradora de uma favela de São Paulo. Na música, Clementina de Jesus, uma mulher negra aos seus 63 anos, canta e compõe músicas sobre sua ancestralidade africana. Já nas artes visuais na década de 1970 Letícia Parente e Ana Bella Geiger são exemplos de artistas que produzem videoartes pensando os papéis sociais destinados às mulheres da época. Vemos que é um conjunto de índices que dão abertura para uma discussão acerca do modo de ver e pensar o outro. Com o desenvolvimento dos direitos civis no Brasil e a arte se voltando para um revisionismo histórico e historiográfico no final do século XX, a alteridade se torna instrumento principal nas relações sociais e nas representações artísticas. Não à toa a primeira produção acadêmica sobre a prostituição masculina surge apenas na década de 1980 com o etnógrafo Néstor Perlongher.

É neste contexto que as obras escolhidas são produzidas. Nesta ampliação do olhar, a possibilidade de tornar visível a prostituição masculina é flagrante. Afirmando ou desconstruindo estereótipos, a oportunidade de liberdade artística é notória. Suely Rolnik, ao escrever um texto para o catálogo da exposição de obras de Maurício Dias e Walter Riedweg em Barcelona, fala do encontro dos artistas com essa alteridade latente e posiciona-os politicamente. Em seus trabalhos,

A política desse encontro é um dado fundamental de sua proposta pois é ela que dá o tom do trabalho como um todo. Se há uma solidariedade nessa política, e certamente há, ela nada tem de uma atitude politicamente correta regada à piedade que congela o outro numa identidade de vítima e se alimenta narcisicamente de uma pretensão onipotente de salvação, contribuindo ainda para aliviar a culpa e a má consciência. Dias & Riedweg não tem vergonha de declarar que não pretendem ensinar ninguém e muito menos resolver a vida de quem quer que seja, salvá-la ou curá-la, mesmo porque ninguém resolve, nem salva, nem cura sequer a própria vida, o que dirá a vida do outro.²⁵

²⁵ ROLNIK, 2003, p. 5-6.

A leitura de que há uma atitude responsável e sensível em representar um grupo social estigmatizado é o que esperamos, enquanto sujeitos imersos em nossa contemporaneidade, como substancial. Objetificação e sentimento de salvação vão de encontro ao que é entendido como contemporâneo hoje, apesar de ainda persistirem em ocorrer. Desficcionalizar a barreira hierárquica que se construiu é de fundamental importância para o entendimento da seriedade em trabalhar com sujeitos constantemente desumanizados. Esta desficcionalização, ou seja, o desfazimento de estigmas que produzem a falsa distinção entre o Eu e o Outro – estando este sempre numa posição inferior àquele -, permite que a visibilidade seja gerada de forma mais consciente e desierarquizada, como por exemplo o Museu de Arte do Rio – MAR, carregando a marca das instituições de arte serem quase sempre elitistas e europeizadas, abrir seus espaços físicos para a Festa Literária das Periferias – FLUP, permitindo um diálogo mais tangível entre arte – e suas instituições – e sociedade. Com isso, entende-se que a construção imagética deve avançar conjuntamente com tal ruptura, valendo-se das variantes que circundam tais indivíduos.

Refletindo sobre a política de encontro proposta por Rolnik (2003), é interessante perceber como a imagem tem o poder de ativar memórias, dismantelar certezas, criar mensagens, forçar uma ideia de algo, estabelecer novas interações. Nesse sentido, Walter Novaes Filho, em sua dissertação de mestrado, oferece-nos uma ideia de como as imagens artísticas, no ato de representação, processaram esses sujeitos e suas reverberações são críveis. Trabalhando com obras visuais que operam com “aparições da identidade do sujeito no contemporâneo”²⁶, como esta pesquisa, Walter Filho indica que

tal processamento da imagem dos sujeitos ocorre por intermédio de um dispositivo artístico que configura um conjunto de operações que reordena/recodifica certas experiências do vivido desses sujeitos, instaurando novos regimes de visibilidade social e, com isso, a conseqüente ressignificação de sua identidade, para além de sua referente posição hierárquica em um determinado segmento social.²⁷

Operando com o prefixo “re-”, Filho entende que uma imagem possui o poder de movimentar e até mesmo substituir uma norma estabelecida por outra, tanto para os receptores quanto para os representados. Ele analisa a imagem como

²⁶ FILHO, 2011, p. 7.

²⁷ Ibid, p. 7-8.

[...] agente desencadeador de experiências estéticas que se constroem a partir da apropriação/incorporação do outro em interação com a obra dispositivo. Os efeitos dessas produções se fazem notar em primeiro momento na esfera das micropolíticas, pela mudança paradigmática de a obra alcançar o sujeito comum em seu ambiente nativo, obra que antes estava restrita a ambientes institucionalizados. No campo das macropolíticas, novas formas de perceber e trabalhar as subjetividades dos sujeitos de sua época, ressignificando o vivido em outras formas de aparição do sujeito antes destinados a ser estigmatizados por identidades subclasse, circunscritos em categorias sem potencial de vida, conforme sua posição hierárquica em um quadro social.²⁸

A ressonância, atributo inerente da imagem, seja em pequena ou grande escala, expande ainda mais sua influência dominante. Lidar com construções imagéticas é se posicionar politicamente, mesmo que inconscientemente, pois além da decisão de selecionar um assunto por meio de uma motivação, influenciando na concepção, recorte e produto final²⁹, há um eco, que já independe do artista, mas, que dinamiza relações, micro e/ou macropoliticamente.

Anterior à reverberação, as escolhas para a construção da imagem direcionam suas possíveis leituras. O recorte de um determinado espaço e tempo em um contexto muito amplo como a prostituição masculina faz com que a eleição suscite certas interpretações que podem não estar explícitas em outro recorte do mesmo tema. A seguir, a partir da análise da primeira obra, veremos como essas escolhas no modo de representar podem sugerir determinados caminhos de interpretação.

1.2 SOBRE PAUS, BUNDAS E CARROS

4 pênis e 1 bunda. O que primeiro saltam aos nossos olhos ao se deparar com a série de fotografias de Marcelo Krasilcic são 4 pênis e 1 bunda sendo exibidos para um homem dentro de um carro. Sendo envolvido pelo jogo de erotização, revelação e ocultação que a imagem suscita - já que não vemos os rostos de quem nos mostra seus membros -, é comum desejar saber o que está para além da foto e isso nos faz olhar para o seu título, Daniel e os rapazes da rua do Arouche. Delimita-se o espaço da fotografia, a identificação do sujeito em primeiro plano, mas não muito mais que isto. Como imagens, elas são apresentadas em determinado contexto, como aqui o está, e a este está circunscrita a sua visibilidade. As fotos, portanto, foram primeiramente exibidas em 1999 na revista *Purple Sexe*, uma revista francesa

²⁸ FILHO, 2011, p. 19.

²⁹ KOSSOY, 1999.

que tinha como foco abordar a sexualidade e suas imagens. A edição n° 5 da revista foi exclusivamente dedicada ao Brasil com as fotografias de Krasilcic. Na companhia de “registros de cenas banais, em motéis, quartos de hotel e casas de família em São Paulo (SP) e na praia de Jericoacoara (CE)”³⁰, a série pesquisada surge.



Ilustração 1: série Daniel e os rapazes da rua do Arouche, Marcelo Krasilcic.

A rua do Arouche, identificada no título, é conhecida em São Paulo por ser ponto de prostituição masculina. Localizada entre o Largo do Arouche e a Praça da República, dois grandes pólos históricos de prostituição no centro da cidade - conforme descrito no livro etnográfico de Néstor Perlongher³¹, a rua é ocupada à noite por garotos de programa. A fim de apresentar diferentes marcadores da sexualidade do país para a revista francesa, Krasilcic captura em imagem a prostituição masculina do centro da cidade, no entanto, afirma, à época

³⁰“PURPLE SEXE” mostra sexo do Brasil. Folha de São Paulo, 1999. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2511199929.htm>. Último acesso em 25 de maio de 2020.

³¹ ver PERLONGHER, Néstor. O negócio do michê: a prostituição viril. São Paulo:Brasiliense, 1987, p. 90-115.

do lançamento da revista, que “a maneira como a série da r. do Arouche foi realizada não leva à discussão da prostituição.”³². Contudo essa mesma série ganha novas camadas de interpretação ao ser exposta na exposição Histórias da Sexualidade, ocorrida em 2017 no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Ao lado de obras como a Bailarina de catorze anos de Edgar Degas e a série Manguê de Lasar Segall, a série fotográfica de Krasilcic compõe um dos núcleos temáticos da exposição, Mercados Sexuais. Percebe-se, portanto, que ela é inserida em um contexto curatorial que visa discutir como a sexualidade está sendo representada imagetivamente, mais especificamente como essas imagens fazem tornar visível práticas sexuais tarifadas, que “a partir de uma compreensão mais ampla sobre o mercado do sexo é possível questionar pressupostos assentados e desenvolvidos durante a história, no que concerne à prática da prostituição”³³ e nos “permite ainda dilatar nosso entendimento sobre as formas de negociação sexual, em termos monetários, simbólicos, relacionais e afetivos.”³⁴. Como se percebe, a série fotográfica, diferente do imaginado à época de sua criação pelo fotógrafo, pode servir de documento visual para discussão acerca da prostituição. Neste sentido, a obra, pela sua grande visibilidade, é aqui analisada como produto de poder de construção da imagem sobre a prostituição masculina. Na contemporaneidade, a imagem produzida por artistas não se restringe ao campo artístico, ganha livre circulação.

A primeira discussão que pode ser suscitada pela série fotográfica é em torno do seu jogo interno-externo. Daniel, no interior do carro, e os rapazes da rua do Arouche, no exterior. Esta rua, demasiadamente escura, é palco para esses tipos de transações, seja apenas para umas fotografias, ou para formalizar um contrato verbal sexual tarifado. É comum vermos aqui a rua não mais como um espaço de transitoriedade, lugar de passagem breve de pessoas como ponto de ligação, mas como um espaço de circulação contínua de desejos. Não só para a prostituição masculina, mas também para feminina, a rua aparece como um dos seus principais lugares no imaginário social, como no exemplo introdutório deste trabalho e a famosa e recorrente frase “rodar a bolsinha na esquina” quando quer se referir à prostituição feminina. O aspecto da rua vazia à noite, ocupada em sua grande maioria por prostitutos e prostitutas, faz com que se reforce a periculosidade e marginalização sobre o assunto, onde relacionam diretamente com a multiplicidade de marginais de um espaço urbano “deteriorado”. Perlongher, para exemplificar essa relação, traz o escritor João Antônio, que

³²PURPLE SEXE” mostra sexo do Brasil. Folha de São Paulo, 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2511199929.htm>. Último acesso em 25 de maio de 2020.

³³ BECHELANY; SCHWARCZ; LA BARRA, 2017, p. 156.

³⁴Ibid.

descreve a Praça da República, local de prostituição do centro de São Paulo e “onde proliferavam, azucrinavam, acampavam trombadinhas, pivetes, bandidos, bandidetes, marafoneria, barata, engraxate, bicheiros, invertidos do amor e todo o resto do acompanhamento de aquela fauna rica e pobre flora”³⁵. A rua estigmatizada é propícia para marginalizar ainda mais a prostituição, ainda que decerto que ela se valha desta rua como lugar de liberdade para as transações ditas amorais. Por mais pública que seja a rua para este fim, a escuridão da noite adequa-se à invisibilização, quase que propositalmente a ocultar tais sujeitos. Contudo, é importante neste momento frisar, para fins de ampliação de entendimento, que a rua não é o “único local de recrutamento”³⁶ da prostituição. Perlongher, já na década de 80, reitera que a prostituição masculina aparece sob diferentes formas, dividindo os territórios em “espaço abertos” e “espaços fechados”, sendo estes as “casas de massagem, bordéis, saunas, serviços a domicílio, etc.”³⁷ e abertos, “as esquinas, bares de livre acesso, fliperamas, ruas, etc.”³⁸. Ao fazer uma análise etnográfica para o seu mestrado, por exemplo, Victor Hugo Barreto se deteve na prostituição em saunas masculinas do Rio de Janeiro, utilizando a rua, na maior parte das vezes, como “espaço de contraposição”³⁹. Em seu livro, 30 anos após as divisões de Perlongher, ele acrescenta uma terceira modalidade

[...] que seriam os “espaços virtuais”. Essa terceira forma abrigaria não apenas os contatos que podem ser feitos via internet, através de *blogs* pessoais, salas de bate-papo, *sites* de agências que disponibilizam contatos de *boys* cadastrados, como também os classificados de jornais e revistas com atendimento em domicílio, por exemplo.⁴⁰

Vemos, portanto, que a rua é sim um espaço imperativo na prostituição masculina, mas não se restringe somente a ela, tendo uma diversidade de territórios absorvidos pela prática.

Outra importante aparição na série de Krasilcic é o carro, relacionando-se diretamente com a rua e o esquema interior-exterior. As janelas do carro estão quase a emoldurar partes dos garotos de programa, diferenciando o que está dentro e fora do quadro. O carro, inserido em uma rua rotuladamente perigosa, torna-se símbolo de proteção para quem está dentro dele. Procurar os serviços sexuais dentro de um carro, além de proteger dos riscos imaginados do que está na rua, é um elemento físico que auxilia na discrição desejável por muitos clientes

³⁵ JOÃO ANTÔNIO, 1982 apud PERLONGHER, 1987, p. 26.

³⁶ PERLONGHER, 1987, p. 29.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibid., p. 31.

³⁹ BARRETO, 2017, p. 42.

⁴⁰ Ibid., p. 41

dessa prática. Seus vidros preenchidos por camadas de *insulfilm* participam na preservação da identidade do cliente, que muitas vezes visam não ter a prostituição - que dirá a masculina - relacionada à sua imagem, seja por não entender-se homossexual, seja por ser casado monogamicamente com outrem, ou mesmo por achar imoral a realização da prática. Essas e outras razões fazem com que o carro se personifique como um escudo para defesa. Já na relação entre cliente e garoto de programa o carro pode tornar-se signo de poder hierarquizante e econômico. É comum, no vigente regime capitalista reducionista, a posse de um automóvel ser vista como marcador de classe social, principalmente se for de alto custo. Os clientes podem se munir dessa ilusória hierarquia, enquanto os garotos de programa podem inferir que os clientes motorizados tem mais dinheiro para gastar. No entanto, não podemos responder ao reducionismo capitalista com mais reducionismos. No sentido do dinheiro, e conseqüentemente da posse de um carro, ser sinônimo de poder, o antropólogo Eros Guimarães, ao produzir em seu doutorado um experimento em forma-dramaturgia⁴¹, apresenta um diálogo entre ele e um personagem garoto de programa, chamado Renan, onde este diz que

É insuficiente dizer que ele [cliente] só paga pra mostrar poder, essa é uma visão burra da coisa. As relações de poder que se estabelecem nos programas não são um cálculo besta entre quem tem grana e quem não tem. O dinheiro não é a encarnação do poder, que alguns têm muito e outros têm pouco, e quem já tem vai dominar o outro só porque tem. O cara pega um punhado de notas de cem, não é para mostrar que ele tem o poder: ele quer materializar aquela situação e, ao fazer isso, ele se coloca involuntariamente numa posição de vulnerabilidade na qual a posse dessas quantidades serve de contrapeso.⁴²

Essa é uma perspectiva, dentre outras possíveis, porém a citação evidencia uma complexa relação. O carro pode demonstrar poder, mas também medo; poderio econômico, mas também produzir juízo de valor tendendo ao estereótipo. O automóvel nas fotografias de Marcelo pode induzir a variadas interpretações, mesmo que tenha sido apenas um dispositivo possível para a realização das imagens, mas é certo que sua presença nas fotografias não foge em nada do arcabouço visual da prostituição de rua, sobretudo a masculina.

O carro leva consigo todas essas mensagens, mas leva também Krasilcic e Daniel à rua do Arouche. Interessante perceber como são constituídas as imagens. Além da moldura vista anteriormente, a aparição de Daniel, amigo do fotógrafo, pode nos direcionar a

⁴¹ GUIMARÃES; RENAN, 2019.

⁴² Ibid., p. 211.

interpretá-lo como um possível cliente, em busca do homem que mais lhe agrada. Pela repetição do enquadramento, as fotografias nos colocam - receptores das imagens - como *voyeurs* da ação, participando com eles do jogo erótico proposto. Como um convite a olhar o que está emoldurado, Daniel parece se satisfazer em sua posição de observador diante daquele imprevisível rito de circularidade de desejos com a prostituição nas ruas. Ele ajuda a conduzir o nosso olhar para o centro da imagem, ou seja, o principal enfoque da fotografia. Certo de que as imagens dos corpos dos homens suscitam desejo e é parte erótica elementar, os demais componentes contribuem para a atmosfera altamente sexual construída das imagens. Somando-se à posição voyeurística do espectador neste jogo temos o caráter manipulatório das imagens com revelações/ocultações: Daniel, pessoa definida e revelada; rapazes, indefinidos e ocultados. Na verdade, em parte ocultados. O que é o mais cobiçado está ali exposto, escancarado. Bunda de homem, pênis duros. O corpo, principal ferramenta do homem prostituído, será desenredado mais adiante. O que nos interessa aqui é que a identidade dos garotos de programa permaneça oculta contrastando com a aparição de parte de seus corpos. Hipersexualizados, o distanciamento de enxergá-los como indivíduo enquanto sujeito social se realiza. Neste mostra/não mostra, o erótico pulsa, pois ferramentas de incitação de desejos foram utilizadas, mas o atravessamento da objetificação do corpo não deixa perder de vista o viés mercantil, que é o que interessa na transação. O corpo-produto é valorizado e inegavelmente relevante para que o programa seja efetivado, logo, é natural que os próprios garotos de programa exibam seus corpos como mercadoria e mostrem com desinibição seus paus e bundas para potenciais clientes e até mesmo se deixem fotografar, desde que não sejam identificados. A identidade oculta é importante não só para muitos clientes - em suas blindagens automobilísticas -, como também para muitos que se prostituem, pelas mesmas razões que os tornam marginalizados. O que devemos extrair para a pesquisa desse jogo do que está dentro e fora da imagem é perceber a escolha do fotógrafo em representar os garotos de programa ou fazer aparecer o assunto prostituição masculina. Há muitas maneiras de representação da temática que poderiam ser evocadas para a revista francesa sobre sexualidade e foi escolhida uma delas. As imagens - reforçando estereótipos, mas também entendendo-as como produto que visava um objetivo contextualizado - como observamos, não são estáticas. Tais imagens vistas na revista carregam consigo interpretações, que provavelmente podem ser modificadas e/ou outras tantas capturadas quando percebidas na exposição que pensa o modo de representação da sexualidade na cultura. Por isso a contextualização em seu espaço-tempo é muito importante.

Outra questão que importa pontuar, mesmo não sendo foco desta pesquisa, é entender que essas imagens, e as que virão, são carregadas de erotização pelo compreensível fato que a prostituição está intrinsecamente unida ao campo do desejo sexual, e mais largamente ao campo da sexualidade. Por mais que seja parte constituinte delas, desejos são subjetivos: o que atrai alguém é elemento de repulsa para outro. Uma análise mais detida nos desejos que as mesmas imagens representam e provocam carecem de mais aprofundamento pela complexidade da matéria, não cabendo reduzi-las a algumas considerações que poderiam ser realizadas nesta pesquisa, e conseqüentemente permanecer na ordem do equívoco em encaixá-los em regras e esquemas. A tempo, como desejos são modulações subjetivas e interseccionais, interessa também demarcar que o que é entendido como erótico nesta pesquisa, pode ser visto como pornográfico para outros. Como objetos de construções, a diferenciação entre pornografia e erotismo é cultural, transformando-se a cada sociedade, que dirá a cada sujeito. Tais imagens são aqui vistas como eróticas, por contrapor o que é visto na imagem pornográfica, dentro de uma perspectiva, o seu aspecto comercial, mercadológico. No entanto, o sociólogo Rodrigo Gerace em seu livro sobre as representações cinematográficas do sexo, logo em sua introdução faz questão de apresentar que

erotismo e pornografia, embora etimológica e historicamente diferentes, versam sobre as mesmas coisas: prazeres e práticas sexuais e suas representações imagéticas, verbais ou escritas. Por tanto, trabalharemos no sentido de que a pornografia é só mais uma das representações possíveis sobre o sexo, uma estratégia de construção e organização imagética que ordena e embaralha os níveis de obscenidade.⁴³

E mais, “erótico? Pornográfico? Obsceno? Artístico? Para que (ou quem) serve essa distinção sobre as possíveis representações do sexo, sendo que todas falam do desejo sexual?”⁴⁴. Vemos que as imagens aqui percebidas como eróticas, podendo ser entendidas como pornográficas por outros, falam simplesmente do desejo sexual imanente. A diferenciação não contribui significativamente para o objetivo desta pesquisa.

Ciente de que são imagens erotizadas/erotizantes, o centro delas - não só processual como temático - é a revelação-ostentação dos órgãos genitais. A cultura do falo presente em sociedades estruturalmente patriarcais nos mostra como os índices que apontam para uma virilidade, uma performance masculina, são valorizados. A exibição de pênis ereto na prostituição masculina, por exemplo como aponta o psicólogo Eptácio Nunes Neto em sua

⁴³ GERACE, 2015, p. 18.

⁴⁴ GERACE, 2015, p. 10.

dissertação de mestrado, “salientando medidas e espessuras tentam evidenciar através das performances de masculinidade uma suposta superioridade e potência sexual.”⁴⁵. A virilidade fálica, tão valorada nesta prática, é fruto de uma performatividade de gênero (que veremos no capítulo a seguir) e emblemática por uma lógica de mercado: a elevação do pênis a símbolos de poder, força, supremacia, é apropriada a garotos de programa que se valem desses atributos para uma melhor negociação financeira. Ostentar poder por meio de uma fisicalidade, ou seja, materializar o símbolo é ir ao encontro do jogo de poder visto na relação cliente/garoto de programa, quando o carro também é visto como mesmo símbolo. Nas imagens, quase como um confronto de poderes, pênis e carro disputam quem traz mais prazer para seus respectivos donos.

Como ratificação do poderio genital masculino vemos que no conjunto de cinco fotos, quatro delas têm o pênis no centro. Por mais que tenha sido uma escolha inconsciente do fotógrafo, ou até mesmo do recorte realizado para exposição no MASP, este grande número mostra uma relação direta do garoto de programa ao seu falo. Neste sentido, a bunda aparece em menor importância nesta representação serial - e não só nela, como veremos na obra de Paulo Jorge - e assim, observamos como interpretação uma menor valoração a esse membro. Epitácio Nunes, no entanto, ao pensar a subjetividade na construção de performance de gênero dos garotos de programa no Recife, percebe “que o grande dilema que margeia e regula as relações de poder no fenômeno da prostituição masculina se encontra centrado no ânus e não no pênis.”⁴⁶. Pela análise etnográfica neste recorte territorial, Neto compreende que o ânus é símbolo de fragilidade pela hierarquia sexual, onde numa relação homossexual o homem passivo⁴⁷ é entendido como o elo feminino, portanto frágil, do ato e o homem ativo como masculino, viril, macho. Reflexo de uma sociedade, a prática da prostituição incorpora estereótipos. Um garoto de programa que permita ser penetrado geralmente é taxado negativamente de passivo, bicha, mulherzinha, logo essa posição sexual é evitada (ou nunca realizada) por muitos garotos de programa a fim de manter sua reputação e legitimidade. O psicólogo diz que

No cenário gay da região, o termo “boy” há muito tem reconfigurado a imagem idealizada do “homem macho”, que durante o coito se posiciona como ativo e

⁴⁵ NETO, 2009, p. 103.

⁴⁶ Neto, 2010, p. 1.

⁴⁷ “Aquele que recebe o ato sexual de pessoas do mesmo sexo. O homossexual passivo é penetrado pelo homossexual ativo durante o ato sexual entre 2 homens.” DICIONÁRIO INFORMAL. Disponível em <<https://www.dicionarioinformal.com.br/diferenca-entre/homossexual%20passivo/ativo/>>. Último acesso em 21 de maio de 2020.

dominador. Ao resguardar o ânus, muitos boys protegem suas próprias masculinidades, respaldados pela crença de que “o homem não se torna frango por comer outro homem, mas sim por dá para outro homem”. É neste sentido que o ânus de forma figurativa se torna símbolo de força e cobiça, possibilitando que no universo da prostituição masculina o boy muitas vezes cobre e ganhe mais para ser comido pelo cliente.⁴⁸

A proteção da virilidade é tão importante para muitos garotos de programa quanto sua identidade. A classificação reducionista rigorosa de acordo apenas com a posição sexual escolhida é muito comum no imaginário sexual e não seria diferente para a prostituição masculina voltada para homens. Para Neto,

A zona proibida [o cú], ainda que de forma simbólica, passa a se estabelecer como divisor de águas e fator determinante para as construções de identidades, sobre as quais irão se desenvolver os processos estruturadores das performances de gênero que respaldarão suas práticas sexuais comerciais.⁴⁹

As performatividades de gênero, como se vê, são recorrentes na constituição de um devir-boy.

⁴⁸ NETO, 2010, p. 3.

⁴⁹ Ibidem.

2 CORPOS COMPLEXOS

Há muitas camadas de subjetividade no fazer e recepção de uma imagem. A compreensão e ativação de uma determinada percepção da prostituição masculina como vimos no primeiro capítulo tem relação direta com o modo como é construída tal imagem. Ao perceber que a série fotográfica de Marcelo Krasilcic nos direciona para certas interpretações, assim como a livre circulação das imagens no mundo contemporâneo faz com que elas sejam recebidas de diferentes formas - expostas em um museu ou em uma revista de sexo -, significa saber o quanto uma representação carrega consigo muito do seu processo de construção. As escolhas do local, do suporte, das interferências técnicas e até do próprio referente são exemplos da complexidade processual da imagem. Para melhor compreensão de como a subjetividade é parte intrínseca da produção das obras visuais escolhidas nesta pesquisa, iremos nos ater neste e no próximo capítulo, respectivamente, em como as imagens fotográficas e audiovisuais são constituídas por um processo de construção de representação.

2.1 SOBRE CONSTRUIR UMA IMAGEM FOTOGRÁFICA

“A partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”.

Roland Barthes

Na história da fotografia muito já foi discutido sobre a sua realidade. Em seu surgimento, se entendeu que a fotografia era uma cópia fiel da realidade - onde a ideia de representação como imitação do real era fortemente validada -, questionado posteriormente, quando se detém para tecnicidade da imagem e suas conseqüentes transformações: a redução da tridimensionalidade em bidimensionalidade, o congelamento do referente no espaço-tempo, a restrição das cores a preto e branco, dentre outras⁵⁰. Este percurso histórico foi muito bem apresentado pelo teórico Philippe Dubois, onde no próprio título do texto, *Da verossimilhança ao índice*, entendemos que a fotografia sai de uma mimese para uma imagem

⁵⁰ DUBOIS, 1993.

indicial. Esta última aborda a questão do realismo como indício de que algo/alguém esteve ali presente, tendo sim uma transformação do real, mas trazendo uma relação intrínseca entre fotografia e seu referente. Segundo Dubois, o referencialismo em questão é uma volta do “ato que a funda”⁵¹, mas livre de uma “obsessão do ilusionismo mimético”⁵². Evidenciando essa conexão física com o seu referente, mostra-nos que diferentemente de uma pintura, por exemplo, “na fotografia, jamais posso negar que a coisa esteve ali”⁵³. O filósofo Roland Barthes, em seu livro *A Câmara Clara*, afirma que tal relação “leva a Fotografia para imensa desordem dos objetos – de todos os objetos do mundo: por que escolher (fotografar) tal objeto, tal instante, em vez de outro?”⁵⁴. Este questionamento elucida a primeira escolha do processo constitutivo da imagem fotográfica. O motivo/finalidade da fotografia passa pela seleção de quem fotografa. Quais são os motivos que levaram Marcelo Krasilcic e Paulo Jorge Gonçalves a escolherem garotos de programa para serem fotografados?

A relação singular de fotografia-referente, própria da imagem fotográfica, também nos faz lembrar de que o que se apresenta está inserido em um determinado espaço e tempo. Esta imagem, portanto, é um documento, por se tratar de uma fonte de pesquisa da história daquele determinado algo/alguém em seu contexto local-cronológico. Boris Kossoy, neste sentido, afirma que

Quaisquer que sejam os conteúdos das imagens devemos considerá-las sempre como fontes históricas de abrangência multidisciplinar. Fontes de informação decisivas para seu respectivo emprego nas diferentes vertentes de investigação histórica, além, obviamente, da própria história da fotografia.⁵⁵

Por mais que uma imagem fotográfica passe por um processo de construção, lida com uma realidade concreta, tanto que acreditavam primeiramente na fotografia como representação mimética do real. Essa visível realidade, confere uma incisiva veracidade à imagem, que não foge ao factual, importante para uma fonte de informação. Mas o rastro indicial da fotografia (não só dela, como veremos adiante) faz com que Kossoy (1999) indique duas realidades: a primeira realidade, ou a realidade exterior, que é justamente este próprio passado, congelado no fotografar do artista e intrínseco ao contexto; e a segunda realidade, ou realidade interior, é o vestígio, indício. Entre a primeira e a segunda realidade há um processo de construção da

⁵¹ Ibid., p. 53.

⁵² Ibid.

⁵³ BARTHES, 1980, p. 119 apud DUBOIS, 1993, p. 48.

⁵⁴ BARTHES, 1984, p. 16.

⁵⁵ KOSSOY, 1999, p. 21.

representação que vai desde o motivo e a finalidade do fotógrafo na escolha do assunto, passando pela concepção estética e cultural, a possibilidade de interferência tecnológica na imagem, até como a imagem final (produto) fotográfica será apresentada. As muitas camadas de intervenção fazem com que a aparência do assunto fotografado seja passível de variadas interpretações. Assim como um documento, “elas [as fotografias] são plenas de ambiguidades, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas, que aguardam pela competente decifração”⁵⁶.

Entendendo a imagem (e aqui não só a fotográfica, mas também a audiovisual como veremos a seguir) como documento, soma-se a esta análise o livro *História e Memória* do historiador Jacques Le Goff, mais especificamente o seu último capítulo Documento/Monumento, onde afirma que “não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira”⁵⁷. Aliando-se a ideia de monumento, que “tem como características o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é um legado à memória coletiva)”⁵⁸, ele afirma que documento é monumento. Surge assim o conceito de documento-monumento justamente pela ausência de ingenuidade na formação do documento e, portanto, a similaridade à ideia de monumento do autor. O filósofo Michel Foucault (1969), em diálogo com o conceito de Le Goff, pensa sobre a desconstrução do que se entende por documento ao longo da história e quando do início do pensamento crítico acerca deste diz que “o documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações”⁵⁹. A perda de estaticidade do documento, percebendo-o dinâmico e complexo, permite um olhar mais atento para os seus múltiplos elementos constitutivos, o modo como ele foi construído e conseqüentemente a sua ausência de ingenuidade. Este caráter falso, típico do documento-monumento, faz com que, segundo Le Goff (1990), os historiadores - e aqui posiciono os historiadores da arte quando da análise de uma imagem enquanto documento-monumento - tenham que se empenhar em uma desmontagem da imagem, levando em conta a instrumentalidade de poder intrínseco a esta. Também para Foucault, a história (e seus agentes) se posiciona nesta desmontagem do documento: “ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é

⁵⁶ KOSSOY, 1999, p. 22.

⁵⁷ LE GOFF, 1990, p. 548.

⁵⁸ Ibid., p. 536.

⁵⁹ FOUCAULT, 1969, p. 7.

pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações”⁶⁰. Fragmentar o processo de construção e entender todas as suas variantes faz parte dessa desestruturação. Kossoy diz que

Seu potencial informativo poderá ser alcançado na medida em que esses fragmentos forem contextualizados na trama histórica em seus múltiplos desdobramentos (sociais, políticos, econômicos, religiosos, artísticos, culturais enfim) que circunscreveu no tempo e no espaço o ato da tomada do registro. Caso contrário, essas imagens permanecerão estagnadas em seu silêncio: fragmentos desconectados da memória, meras ilustrações "artísticas" do passado.⁶¹

Ao problematizar “as séries, os recortes, os limites, os desníveis, as defasagens, as especificidades cronológicas, as formas singulares de permanência, os tipos possíveis de relação”⁶², ou seja, fazer ver não só a imagem, mas os múltiplos elementos que a compõe, é revelar o que está para além dela: seu contexto, suas escolhas, seus apagamentos, sua memória, suas construções, seu poder. Completando esta reflexão, Kossoy nos orienta também que

a mais importante e decisiva contribuição reside justamente na interpretação, numa exegese peculiar, numa iconologia complexa que as imagens requerem. É este um desafio intelectual que exige um mergulho no conhecimento - da realidade própria do tema registrado na imagem, assim como em relação à realidade que lhe circunscreveu no tempo e espaço - na tentativa de equacionarmos inúmeros elos perdidos da cadeia de fatos. [...] Resgatando o ausente da imagem, compreendemos o sentido do aparente, sua face visível.⁶³

Posto que há ausência de neutralidade nas imagens e em suas interpretações, é nesta direção que a proposta analítica desta pesquisa segue: Olhar para iconografia da imagem (descrição) em busca da iconologia (sentido, símbolo), como foi feito no capítulo anterior com as fotografias de Krasilcic. Esta metodologia iconológica é defendida pelo historiador da arte Erwin Panofsky (1976), em que vê a obra de arte como produto de um ambiente histórico. Opondo-se a uma visão totalmente formalista da arte de sua época (meados do século XX), ele crê na importância do significado contextual. Identificando primeiramente o que está representado (análise iconográfica), Panofsky (1976) posteriormente se detém na interpretação do conteúdo da imagem (análise iconológica). Este método vai ao encontro do

⁶⁰ FOUCAULT, 1969, p. 7

⁶¹ KOSSOY, 1999, p. 22.

⁶² FOUCAULT, 1969, p. 11.

⁶³ KOSSOY, 1999, p. 135.

que buscamos para o entendimento de uma construção imagética da prostituição masculina e nos permitirá uma ampliação do olhar para o tema e da compreensão das imagens aqui analisadas.

Voltamos aqui a mais algumas questões sobre o processo de construção da fotografia. Roland Barthes aponta em suas reflexões sobre a fotografia que esta pode ser objeto de três práticas: “fazer, suportar, olhar”⁶⁴. Com isso, apresenta o *Operator* (fotógrafo), o *Spectator* (sujeito que olha a fotografia) e o *Spectrum* (referente, sujeito olhado). Já vimos que as escolhas - técnicas, motivacionais, estéticas e ideológicas - do fotógrafo geram consequências na direção da recepção e compreensão das fotografias e que estas ficam sujeitas consideravelmente às séries de valores sociais e culturais de cada espectador, receptor e também do contexto temporal das imagens. No entanto, pouco nos debruçamos em como o sujeito referente em representações também contribui nessas construções. Quando Barthes (1984), na epígrafe que inicia este subcapítulo, diz que se fabrica diante de uma câmera, posando e tentando simular uma melhor imagem de si mesmo, faz-nos pensar o quanto de parcialidade também há do sujeito ao saber que será fotografado. O posar permite a ativação da criação de um personagem do próprio sujeito: como o referente gostaria que fosse captado, mesmo dentro às vezes de limitações impostas do fotógrafo? As foto-retratos são grandes exemplos destas escolhas: sorrir ou não, posição das mãos, ajeitar os cabelos, qual o melhor olhar? Como diz Barthes, “diante da objetiva sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar.”⁶⁵. No entanto, é interessante observar como Susan Sontag⁶⁶, ao analisar o trabalho fotográfico de Diane Arbus em que solicita aos seus modelos a posarem deliberadamente, entende que com isto há uma revelação de verdade autêntica. Philippe Dubois (1993) utiliza este exemplo para pensar o deslocamento da realidade para uma verdade interior dos sujeitos retratados. Ele aponta que

Contra a imagem capturada, Arbus joga a imagem convocada e construída. Contra a espontaneidade, a pose. É por meio da imagem "plástica" que querem dar de si mesmas e que a artista as leva a produzir que se revela a "verdade", a "autenticidade" das personagens de Arbus. Eis o deslocamento: a interiorização do realismo pela transcendência do próprio código.⁶⁷

⁶⁴ BARTHES, 1984, p. 20.

⁶⁵ Ibid., p. 27.

⁶⁶ SONTAG, 1979, apud DUBOIS, 1993, p. 43.

⁶⁷ DUBOIS, 1993, p. 43.

Essas construções do referente a partir de poses deliberadas – ou mesmo solicitadas pelo fotógrafo -, por mais que revele ou não uma verdade interior, somam-se a todas às outras camadas aqui já descritas. A interferência do sujeito olhado junto às escolhas daquele que fotografa formam a representação.

Como visto, alguns apontamentos acima se restringem à imagem fotográfica, pelo seu congelamento inerente, estudados como tal por Boris Kossoy, Philippe Dubois e Roland Barthes, mas há momentos que extrapolam o campo da fotografia e o entendimento ampliado de imagem é pertinente para toda a pesquisa. No próximo capítulo veremos como o audiovisual se constitui de teorias similares.

2.2 CORPOS GOSTOSOS, CORPOS HEGEMÔNICOS

“De todo modo, nessa experiência eu sou o homem vitruviano, a medida do prazer e da beleza.”⁶⁸

Segundo o pesquisador Augusto Radde em sua dissertação de mestrado, “o corpo é o lugar em que o sujeito se inscreve e a partir do qual o trabalho do garoto de programa se constitui. É um corpo social, ideológico, portador do desejo, e relegado à margem na nossa cultura”⁶⁹. Somando-se a tudo isto, o corpo também é alvo de culto. Pela sua centralidade, ele é bem cuidado e lapidado a fim de torná-lo um corpo-mercadoria, um corpo que necessita ser desejado. Antes de qualquer diálogo negociador, há as suas imagens como garotos de programa que devem ser reveladas para os potenciais clientes o cobiçarem. Segundo o psicólogo Daniel Kerry, “exibe-se, oferta-se, insinua-se, performa-se, erotiza-se a fim de produzir tesão e desejo”⁷⁰. Os corpos assim acham-se em hegemonias e tentam se encaixar em padrões estéticos vigentes. É comum vermos pernas, abdomens, peitoral e barriga bem delineados, definidos, precisamente trabalhados em academias e atividades físicas. A exibição dos músculos atrai e suas imagens não seria diferente.

⁶⁸ GUIMARÃES; RENAN, 2019, p. 213.

⁶⁹ RADDE, 2014, p. 65.

⁷⁰ SANTOS, 2016, p. 109.



Ilustração 2: série Meninos, Paulo Jorge Gonçalves.

O artista Paulo Jorge Gonçalves expôs sua série *Meninos* no 1º Salão Vermelho de Artes Degeneradas⁷¹ realizado em 2019 pelo Atelier Sanitário⁷², exposição que visava selecionar obras contemporâneas que questionam paradigmas impostos e abraçam alguns estereótipos a fim de desconstruí-los. Para esta exposição Paulo Jorge selecionou oito fotografias dentro da série que abarca um número muito maior de imagens e afirma que esta escolha se deu formalmente, ou seja, pela cor, posição dos corpos, verticalidade. A série, diferentemente da eventualidade da série fotográfica de Krasilcic, não é constituída isoladamente: Gonçalves trabalha nela desde início de 2016, em diferentes locais e momentos. Após tentativas primeiras de contato sem sucesso por bate-papos de *internet*, seu trabalho de campo se dá em saunas do Rio de Janeiro voltadas à prostituição masculina. Inicialmente fotografados nas cabines, os garotos de programa eram pagos pelo artista não

⁷¹salão de arte ocorrido em 1º de maio de 2019, tendo relação direta o tema da exposição ao feriado do dia do trabalhador.

⁷²espaço de dois artistas, Daniel Murgel e Leandro Barboza, no Rio de Janeiro que se define em suas redes sociais como “oficina e laboratório de arquiteturas poéticas e autoconstrução”. O atelier faz parte de um circuito de espaços independentes da zona portuária do Rio e que vem sendo aberto ao público por meio de exposições, oficinas e cineclubes.

em troca de sexo e sim de fotografias. Pelo tempo normal de um programa, Paulo Jorge investe em imagens sem nenhum preparo de estúdio. Contudo, ao longo do tempo já conhecido - devido a sua constante frequência nas saunas - pelos garotos de programa como fotógrafo, a série ganha outros espaços, como motéis e as próprias casas dos garotos, e consequentemente o alargamento do tempo da sessão fotográfica. Torna-se uma negociação interessante para eles ao perceberem que as imagens poderiam ser utilizadas para fins profissionais. Como o próprio artista afirma, “a fotografia é de suma importância para quem trabalha com imagem e eles enviam a clientes o tempo todo, então também ficou relativamente mais fácil quando virou uma moeda de troca o próprio ensaio.”⁷³ Cientes de que são fotografados para fins artísticos expositivos, os garotos de programa se servem de modelos, mas em troca muitos reivindicam parte do material para o uso de divulgação de seus trabalhos. Contudo, Paulo Jorge não se identifica como fotógrafo apenas e sim como um artista que utiliza a fotografia como meio, e assim a série ganha outros desdobramentos, servindo como material imagético para pinturas do artista. Apesar de já ter reunido os nus fotografados e pintados em outras exposições, com outras escolhas dentro da série fotográfica, esta pesquisa se atem à seleção para a exposição apresentada, visto a demanda complexa que surge da análise de um número extenso de imagens, própria e merecida para uma pesquisa específica.



Ilustração 3: Pequeno Baco Doente, Caravaggio, c. 1593.

A sensualidade imanente das imagens acima nos joga aqui primeiramente para um lugar da memória visual. Valendo-se da associação de imagens por elementos similares, os corpos desejantes da série dialogam anacronicamente com os corpos lascivos das representações de Baco pelo pintor barroco Caravaggio. Na sobrevivência de uma virilidade, Caravaggio e Paulo Jorge se encontram na luxúria de um corpo escultural masculino. Um corpo elaborado, exibido parte ou totalmente, que busca, contudo, uma sedução plena. Os músculos saltam aos nossos olhos. Já os olhos dos retratados, fixados no espectador, somam-se a este jogo, quase que como um convite a desejá-los. Baco,

deus dos excessos sexuais; garotos de programa, deuses do desejo. Na similaridade, se

⁷³ Paulo Jorge Gonçalves, em entrevista realizada para esta pesquisa.

interseccionam. Como proposto pela metodologia visual do Atlas *Mnemosyne* do historiador da arte Aby Warburg⁷⁴, vemos olhares parecidos, posições análogas. Mesmo que não desnudos, a sensualidade impera nas poses escolhidas pelo pintor, mas não é escancarada como nas fotografias. Contudo não são diferenças que se colidam, pois as finalidades distintas não promovem a ausência da sobrevivência de um *ethos* viril. Já a técnica da luz e sombra, a fim de dar a ênfase barroca da época por Caravaggio, é frequentada por Paulo que “gosta das penumbras dos ambientes”⁷⁵, não interessando a ele uma luz difusa,

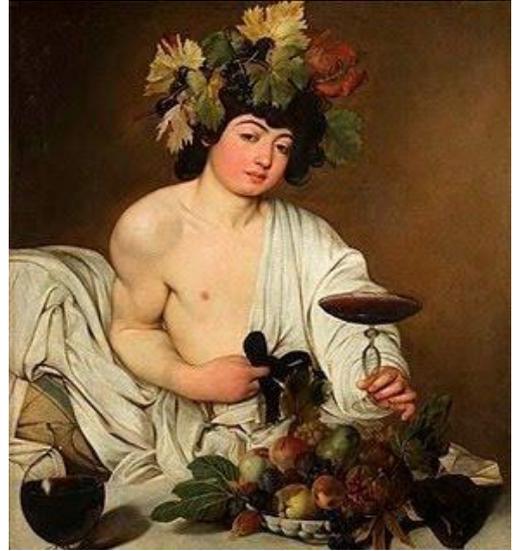


Ilustração 4: *Bacco Adolescente*, Caravaggio, c. 1595.

nítida. Os tons melancólico e dramático são elementos que emergem em suas representações, quase como uma necessidade de associação com a realidade sexual dos representados. A eroticidade presente nas imagens alçadas pelos corpos libidinosos faz com que a virilidade seja um fator determinante na construção de seus representados. Mas que masculinidade é esta que se constitui apenas em corpos musculosos, corpos hegemônicos?

Com esta pergunta podemos entender o que é a performatividade de gênero. Dialogando com a célebre frase da filósofa Simone de Beauvoir, “não se nasce mulher, torna-se mulher”⁷⁶, entendemos que “ser mulher”, e consequentemente “ser homem”, é fruto de uma construção social. Desempenhar o papel do gênero mulher, em determinadas sociedades, é subservir, ser dócil, ter características ditas femininas; enquanto o papel do gênero homem é ser provedor, não demonstrar fragilidade, ser forte, ter características ditas masculinas. Ao perceber que esses papéis de gênero fazem parte de um processo de socialização, ou seja, na tentativa de justificar uma dominação masculina em ordem global social se binariza o que é o ser de cada gênero para que seja mantida uma hierarquização reguladora e estruturada. A filósofa Judith Butler (2011), ao conceituar gênero, pensa em sua construção e nos seus atos performativos. Os corpos, na verdade, performatizam gêneros a partir de uma série de repetições ao longo do tempo. Segundo os pesquisadores Maria Irene Haddad e Rogério Haddad, ao apresentarem o conceito de performatividade de gênero de Butler, expõem que

⁷⁴ O Atlas consistia em painéis temáticos compostos por colagens de imagens que apresentavam as linhas de transmissão das características visuais ao longo do tempo.

⁷⁵ Paulo Jorge Gonçalves, em entrevista realizada para esta pesquisa.

⁷⁶ BEAUVOIR, Simone, 1980.

a identidade de gênero é instituída através da repetição estilizada de atos performativos, e gênero é formado por esta estilização do corpo, ou seja, você teatraliza, através de gestos corporais, falas, movimentos, os papéis e as encenações, dando a sensação de um gênero estabelecido.⁷⁷

Essa naturalização dos gêneros faz com que o homem macho/viril seja o *status quo* de uma sociedade patriarcal. A masculinidade é exercida, dentre várias particularidades, pela demonstração de força, autoridade, grandeza. Não à toa, como vimos anteriormente, o pênis é demonstrativo de poder. E um corpo de homem malhado corrobora a masculinidade, pois simboliza uma força por meio de seus músculos.

É frequente a manipulação da performatividade de gênero no universo da prostituição masculina. Essa masculinização excessiva além de ser característica importante para uma maior procura de clientes, visto que a prática não é descolada do contexto macro sócio-histórico, ou seja, nessas relações de desejo ainda persiste uma dominação masculina hierárquica - onde se é valorizado um ser homem, ser viril -, é fundamental para muitos que querem ser vistos como heterossexuais, distanciando-se em absoluto de uma imagem estereotipada de homens gays, sobretudo os afeminados. Com isso, é comum ver elementos que possam ser utilizados para associá-los a um homem-macho heterossexual, potencializando seu capital simbólico, como por exemplo, segundo Victor Barreto, as alianças que podem “levar à interpretação de que o sujeito é casado e, portanto, além de ser ‘hétero’ deve ser ‘macho’.”⁷⁸ Interessante que a agência desse objeto pode tanto levar consigo essas informações de virilidade dos garotos de programa aos clientes, como significar para os garotos de programa uma discricção indispensável quando são os clientes que possuem a aliança.

Assim, um corpo malhado faz com que ele além de ser desejado pela sua estética, seja valorizado pela sua masculinidade. Somado a este corpo, uma voz máscula, cabelos curtos, roupas entendidas como “de homem”, um andar sem trejeitos femininos. Contudo essa performatividade, por mais que apareça predominantemente neste universo, não deve ser considerada como um totalizador do que possa vir a entender como garotos de programa. Findar a discussão apenas em corpos malhados não nos auxilia na compreensão verdadeira da prostituição. Como já falamos, nestas relações há muitos outros desejos, variantes, interseccionalidades. Para exemplificar, Victor Barreto em sua etnografia em saunas

⁷⁷ HADDAD, HADDAD, 2017, p. 2.

⁷⁸ BARRETO, 2017, p. 18.

masculinas do Rio de Janeiro, locais também explorados por Paulo Jorge para suas fotografias, salienta que

[o] cuidado do corpo não está somente atrelado a um desenvolvimento muscular associado a exercícios e academias, ou seja, a um modelo estético masculino hegemônico, de corpos fortes, viris e musculosos. Também percebe-se, andando pelas saunas, aqueles *boys* que apresentam um corpo considerado “normal” ou “comum”, com uma musculatura pouco trabalhada, alguns até mesmo com um certa “barriguinha”, que configura uma estética e uma atitude mais adequadas a um tipo mais próximo do “homem comum”, mais “largado”, mais “despojado”, aquilo que Viana chama de “estética malandro” (2010, 47).⁷⁹

Claro que uma “estética malandro”⁸⁰ não foge muito da performance masculina estereotipada de gênero. Enquanto para o homem ter uma estética largada pode agregar valor, a mulher será vista como suja, desprestigiada, grosseira. Mas precisam ser afirmadas as possibilidades outras de desejos, não somente num corpo escultural. O culto ao corpo aparentemente saudável, bem cuidado, faz parte de uma ordem predominantemente estigmatizante, onde indivíduos com corpos fora dos padrões não são aceitos e alvos de preconceito. Porém, recentemente com a onda de desconstruções de normas pela qual estamos passando, onde é cada vez mais comum ouvirmos discursos de aceitação do corpo exatamente como ele é, os desejos também acompanham essas mudanças. Hoje em dia não é raro encontrarmos em sites de encontro virtual garotos de programa que se autodenominam *ursos*⁸¹ ou até mesmo, mais relacionados à performatividade, afeminados ou somente passivos.

Os corpos apresentados nas fotografias de Paulo Jorge, além de musculosos, trazem um outro importante marcador para nossa discussão: o recorte de raça. Os psicólogos Élcio dos Santos e Pedro Pereira, ao refletirem sobre a etnografia realizada em saunas masculinas de São Paulo para a tese de Élcio dos Santos, escrevem um artigo indicando que as “as relações raciais existentes nas saunas reproduzem o sistema hierarquizado das cores e dos fenótipos brasileiros”⁸². Antes dele, Perlongher na década de 1980 não faz observações muito distintas, dizendo que “as discriminações de cor costumam aparecer soterradas e mascaradas nos rituais sociais brasileiros. O negócio do *michê* não é uma exceção neste ‘pudor’, que foi

⁷⁹ BARRETO, 2017, p. 77-78.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 78.

⁸¹ um tipo físico de homens que tendem a ter corpo com pêlos, barba e por vezes ter barrigas salientes. Opõem-se geralmente aos ideais de beleza, ou seja, corpos lisos, magros e/ou musculosos.

⁸² SANTOS; PEREIRA, 2016, p. 148.

delicado descortinar.”⁸³. Percebemos com isso que a hegemonia, disposta como pano de fundo neste subcapítulo, é fragilizada em parte quando a racialização existente torna visível uma hierarquia no desejo de corpos. O corpo negro ganha uma camada a mais de estigmatização, enquanto garoto de programa e também enquanto cliente, já que a prostituição não está desconectada das relações sociais discriminatórias. Élcio dos Santos identifica uma dupla inserção do corpo negro em seus locais de pesquisa: objeto de desejo e, simultaneamente, objeto de repulsa⁸⁴. Este corpo é hipersexualizado, associado geralmente a um estigma fantasioso de uma animalidade/brutalidade do homem negro como percebemos no depoimento citado por Perlongher em seu livro:

Existe um folclore segundo o qual os negros são mais viris, mais potentes, dão mais no ‘couro’; é o mito do negro forte, machão, violento e que possui o pênis com proporções gigantescas, que se cultiva muito também entre os homossexuais. É muito comum a gente ouvir homossexuais dizerem que transaram com um ‘negão’, ou ‘um nego do pau deste tamanho’.⁸⁵

Essa fantasia do “negão do pau grande”, do homem negro hipermasculinizado, é comumente vista nesse universo e até mesmo utilizada por muitos garotos de programa negros a seus favores, como exemplo dado por Victor Barreto: “Você já deu pra um negão? Não? Experimenta que você não vai querer outra coisa!”⁸⁶. No entanto, também pode ser objeto de repulsa quando o cliente é negro. Nesse sentido Santos apresenta um dos seus interlocutores, o Marcelo, um garoto de programa das saunas pesquisadas, afirmando que a cor da pele é fundamental:

“Com negros este corpinho não deita nem por todo o dinheiro do mundo. Mas eu não me preocupo com isso, não tem clientes negros aqui e os que têm são ‘penosas’”. Neste caso, parece que, além da repulsa ao corpo negro, o cliente negro é rejeitado pela associação à pobreza. Aparece aí uma questão de classe, mas a definição de classe também é racializada.⁸⁷

Élcio dos Santos ainda afirma, depois de apresentado outro michê, Marcos, com o mesmo discurso de rejeição, que “assim como Marcelo e Marcos relatam as dificuldades em estabelecer proximidade com os corpos negros, outros declararam abertamente – e em

⁸³ PERLONGHER, 1987, p. 141.

⁸⁴ SANTOS; PEREIRA, 2016.

⁸⁵ DUDU, 1981, p. 8 apud PERLONGHER, 1987, p. 143.

⁸⁶ BARRETO, 2017, p. 76.

⁸⁷ SANTOS; PEREIRA, 2016, p. 142.

diversas ocasiões – que ‘não transavam com negros’⁸⁸. Evitar geralmente um cliente negro passa a ideia de uma troca de posições sexuais, pois o negro é estigmatizado como superviril, e conseqüentemente é um homem “ativo” - aquele que penetra. Essa troca de posições, servindo como justificativa atenuante de preconceitos ou não, é de difícil aceitação por michês, como percebemos no subcapítulo anterior. Homens negros passivos sofrem com mais uma camada estereotipante, de uma perda de masculinidade.

Outra característica desse recorte racial é o apontamento da quase ausência de clientes negros nas saunas etnografadas por Barreto e Santos, e por este da presença muito baixa de garotos de programa negros. As saunas tendem a ter um valor de entrada alto e com isso haver uma seleção natural de classe, sobretudo racializada. Contudo, as fotografias do Paulo Jorge, apresentando michês de saunas, evidenciam corpos hegemônicos, mas não brancos, com fenótipos claros de pele. Os garotos de programa das fotografias apresentam variados tons de pele, que podem constantemente ser identificados - ou mesmo autoidentificados - como morenos. Esta categoria é vista para Santos como um apontamento de “uma suposta ausência de preconceito racial, mas se edifica justamente na exclusão de outras categorias”⁸⁹. Entendendo negro como algo negativo, pejorativo, é preferível se movimentar como morenaço nesses lugares de desejo. Élcio dos Santos nos mostra que

Na atualidade brasileira há uma tendência para uma ênfase na miscigenação e na heterogeneidade, bem como para “a representação de sujeitos culturalmente mestiços como forma verdadeira de diálogo e tolerância”. Admitir a “morenidade” como matriz de inteligibilidade dos corpos é aceitar a ideia de que os corpos morenos representam uma forma de diálogo cultural tolerante dentro das políticas racializadas brasileiras – ou, ainda, de que esses corpos surjam como “transgressores” da racializada sociedade brasileira. É também admitir que, para se atingir a tolerância dialógica, é necessário que os corpos negros sejam “branqueados”, afastados das marcas fenotípicas associadas ao corpo negro.⁹⁰

Essa miscigenação brasileira faz com que os indivíduos autoidentificados como morenos - ou pardos - se valham de sua passibilidade⁹¹, ou seja, em alguns espaços não são vistos como negros e por isso são menos alvos de racismo. Essas variações de racismo foram conceituadas

⁸⁸ Ibid., p. 147.

⁸⁹ SANTOS; PEREIRA, 2016, p. 147.

⁹⁰ Ibid., p. 148.

⁹¹ esse conceito é originalmente utilizado por pessoas trans que possam “adquirir características corporais e expressar gestos que não a identificam/classificam como tal, permitindo assim que ela ‘se passe’ por uma pessoa conhecida como ‘cisgênero’”. Ver Serrano JL, Caminha IO, Gomes IS, Neves EM, Lopes DT. Mulheres trans e atividade física: fabricando o corpo feminino. Interface (Botucatu). 2019. Disponível em <<https://www.scielo.org/pdf/icse/2019.v23/e180624>>. Último acesso em 02 de maio de 2020.

como colorismo pela escritora Alice Walker em 1983⁹² quer dizer, quanto mais escura for a pele de um indivíduo negro, mais discriminado ele será. Os morenos são menos marginalizados, mas não por isso deixam de sofrer racismo. As fotografias de Gonçalves, por mais que não apresentem negros retintos em sua totalidade, geram incômodo por ter ali corpos que não são brancos eurocêntricos. Esse ruído, interseccionalizado com as tantas outras camadas aqui discutidas, faz dele um marcador relevante para o entendimento da prostituição masculina brasileira. Podemos perceber, se assim for possível, um maior grau de marginalização dentro do que é própria da prostituição. Como conclui Santos, “o desejo é racializado”⁹³. Racializar é segregar e, por mais que esta segregação não seja muitas vezes explícita, consciente, e mais estrutural, podemos perceber o quanto isso tensiona estes corpos enquanto mercadorias. Qual corpo tem mais valor? Qual o mais procurado, logo com mais facilidade de encontrar em saunas de prostituição? Qual é o mais objetificado e hiperssexualizado?

Essas variantes ratificam a heterogeneidade complexa deste universo da prostituição masculina. Ao mesmo tempo que é atravessado por muita fluidez, não conseguindo encaixá-lo em conceitos totalizantes, também faz parte de uma organização social estrutural maior, onde categorias engessadas tendem a orientar as relações. Com as questões de raça e performance de gênero percebemos que elas transitam tanto pelas totalizações quanto em parte por uma subjetividade, tornando a prostituição masculina mais multifacetada, emaranhada. Nesses vários lados se entremeando encontramos pontos de encontro, que é o lugar onde conseguimos encontrar algum respaldo para toda análise desta pesquisa. Entender, por exemplo, um corpo como mercadoria é contraproducente e objetificador, mas ao mesmo tempo os garotos de programa pensam seus corpos como bens a serem trabalhados esteticamente a fim de negociá-los por um preço. Perceber o corpo como produto é estatizante, mas visto pelos garotos de programa geralmente com muita fluidez esse processo. O que é mais perigoso então é justamente o olhar de quem os consome e os deseja, desumanizando por vezes os garotos de programa, vistos como meros instrumentos de prazer. A desidentificação é significativa para essa objetificação, como veremos no próximo capítulo. O que nos interessa neste momento é como as imagens-mercadoria chegam a esses consumidores, tratando-se especificamente aqui das fotografias para a modalidade de

⁹² WALKER, 1983.

⁹³ SANTOS; PEREIRA, 2016, p. 150.

espaços virtuais, como vimos com Barreto (2017) na diferenciação de espaços de prostituição.

Sendo cada vez maior esses espaços virtuais como vitrines para negociações da prostituição masculina, não necessitando mais apenas da presença física em ruas ou saunas, as imagens produzidas para tais ambientes são construídas com majoritariamente um fim: produzir desejo. Como propaganda de um serviço disponível, as imagens precisam vender. Seduzir por meio de fotos do tórax musculoso, por vezes uma barriga peluda, do pau em sua grande maioria grande e ereto, faz parte da relação destes espaços, muito parecido com os outros dois lugares já aqui discutidos - as ruas e saunas. Essas fotos são importantes ferramentas de divulgação para os garotos de programa de seus serviços, do modo que vimos como serviram no trabalho do Paulo Jorge como moeda de troca para a participação na série fotográfica. Gonçalves diz que em alguns momentos ele teve que fazer dois tipos de fotografias: uma para sua série, com as características do projeto, e outra mais padrão, com uma qualidade normativa exigida. A nitidez e um controle técnico exato das fotografias, o que não interessa a Paulo Jorge, é por vezes fundamental para os garotos de programa. A penumbra e a ausência de preparo de estúdio fazem com que as imagens ganhem um tom melancólico, deixando transparecer a situação de fragilidade social dos garotos de programa – tão subtraída quando da busca pela virilidade e poder necessários à prática. No entanto, com melancolia ou não, a impressão de desejo está dada. E por isso podem muito se assemelhar às imagens produzidas para os espaços virtuais de negociação. Ao entrar em sites específicos para anúncios de garotos de programa, encontramos algumas mesmas poses, alguns mesmos enquadramentos e às vezes até a mesma ausência de preparo de estúdio, fotos que são enquadradas pelos consumidores do mercado sexual virtual na categoria amadoras, tendo inclusive uma procura específica para este nicho. Essas semelhanças lançam luz para o quão próximo as construções fotográficas de Paulo Jorge estão do universo da prostituição masculina e de seus representados. A fotografia artística, neste sentido, flerta com a fotografia documental.

Outra semelhança entre as fotografias de Paulo Jorge e algumas fotografias dos espaços virtuais de prostituição masculina é o jogo de revelação e ocultamento dos rostos dos garotos de programa. A presença desse jogo aqui se difere das fotografias do Krasilcic no sentido que a aparição ou a tentativa de postular o anonimato com rostos encobertos são apenas dos fotografados. A escolha de um esconder apenas com a mão no rosto ou fazer ver seus rostos são dos garotos de programa.

Interessante perceber como essas semelhanças ratificam a fabricação de pose, conforme vimos com Roland Barthes (1984), como elemento de interferência no processo de construção da fotografia por parte do referente, fotografado. A mão escondendo o rosto ou o pênis, o olhar diretamente para câmera, enfatizar seus músculos ao levantar os braços são escolhas dos garotos de programa com o objetivo de fabricar uma narrativa. Já a ausência de preparo técnico nas fotografias de Paulo Jorge evidencia o caminho de construção indicado por Boris Kossoy (1999) entre a primeira (referente) e segunda realidade (indício). Fotografá-los sem aparato técnico de estúdio, dentro de quartos pequenos e motéis, diz muito da imagem que o artista quer enunciar e do quanto isto direcionou esta análise, por exemplo. Ao fim, as escolhas dos dois agentes refletem na compreensão pelo espectador da prostituição masculina.

3 O OUTRO COMO IMAGEM

3.1 SOBRE CONSTRUIR UMA IMAGEM AUDIOVISUAL

Audiovisual, como intrínseco ao próprio termo, combina imagem e som. Igualmente à fotografia, como qualquer imagem, está circunscrita a determinado espaço-tempo, mas tem a singularidade de se apresentar como uma imagem em movimento com emissão sonora. Essa imagem nasce com o cinematógrafo nos fins do século XIX, equipamento basilar para o cinema, mas se torna uma forma de comunicação monumental para o atual e também precedente séculos. A ideia de uma realidade ingênua, verossimilhante ao real, imputada inicialmente à fotografia, ganha mais espessura com a possibilidade de apresentar imagens com impressão de movimento, e posteriormente, sobretudo dessas imagens convergir com seu respectivo som. A noção de espelho da realidade - como apontado por Phillippe Dubois (1993) no percurso de entendimento da fotografia - aqui logo é desconstruída, mas pela sua forte ligação com o referente, não é difícil encontrarmos até hoje uma ideia de testemunho fiel. No entanto, há de se ratificar que toda imagem é indicial e construída, pelos mesmos motivos que abordamos na fotografia.

Este subcapítulo se faz necessário no momento que, ao abordar uma instalação artística que tem como principal elemento uma produção audiovisual, vemos a sua especificidade na utilização de recursos do gênero do cinema - o documentário -, como por exemplo a reprodução de uma entrevista a fim de explorar o tema em sua realidade. Como essa produção artística, apropriando-se de outros campos que levam consigo também a construção em sua natureza, pode nos apresentar mais uma camada de interpretação e apontar para uma maior revelação das subjetividades dos seus representados. À vista disso, nos baseamos primeiramente na perspectiva da curadora Paula Alzugaray (2008), que defende em sua dissertação de mestrado o artista contemporâneo como documentarista, ao se valer de pressupostos do documentário para representação da alteridade; pensando nessa alteridade, revisita-se rapidamente a dissertação do Novaes Filho (2011) para entender como esses sujeitos são processados pelo audiovisual politicamente. Por fim o texto da Suely Rolnik (2003) retorna, agora para pensar tal alteridade dialogando com o dispositivo audiovisual e sua representação subjetiva. Os três se debruçam na obra *Voracidade Máxima* dos artistas Dias & Riedweg como exemplo de suas apresentações teóricas.

Paula Alzugaray, logo em sua introdução, afirma que o documentário se aproxima e é pertinente ao regime de visibilidade contemporânea e a seus propósitos de questionamento. Ela diz que, “tanto o artista quanto o documentarista têm um olhar participativo em relação ao mundo”⁹⁴. Esse vínculo faz com que o artista olhe para os recursos utilizados do documentário como aliado para alcance de seus objetivos artísticos. A visão clássica do documentário como espelho do real é posta em xeque e tais recursos são manuseados pelos artistas como “revisão dos modos de ver e interpretar o outro”⁹⁵. Adiado aqui o ajuizamento de valor, ficção e realidade se misturam para construir uma imagem.

Analisando uma outra obra audiovisual da dupla de artistas⁹⁶, Alzugaray apresenta alguns eixos de vinculação com o documentário, importante para nós neste momento por dialogar com o trabalho pesquisado.

O primeiro, no fato do trabalho se constituir a partir do encontro dos artistas com outros indivíduos - ou grupos sociais -, o que configura uma premissa básica do documentário. Toda a poética de Dias e Riedweg é estruturada a partir da escolha de pessoas e situações reais como objeto de pesquisa. Seu foco é tanto o outro cultural (ou étnico, definido em termos de sua identidade cultural) como o outro social (definidos em termo de relação econômica). O segundo vínculo com a prática documentária está no fato de o trabalho ter como principal estratégia a dramatização, um recurso de documentário desde os filmes de Robert Flaherty, na década de 1920.⁹⁷

A estas vinculações, soma-se o recurso da entrevista como uma das técnicas utilizadas no documentário para alcançar o objetivo: um diálogo que mostre a realidade do entrevistado. Todos esses dispositivos documentais - que serão mais desenredados na análise da imagem - auxiliam o artista na construção do olhar que ele deseja para sua obra. A concentração de elementos utilizados, internos e externos ao artista, faz com que a fabricação de sentidos seja mais alinhada aos seus propósitos. Nesse sentido, Paula Alzugaray afirma que na contemporaneidade o artista-documentarista

tem as instituições (museu, academia, mercado, mídia) como objetos de contestação. Também reage à capitalização da cultura e à privatização da sociedade após o colapso da União Soviética, dos regimes socialistas europeus e da consolidação do neo-liberalismo econômico. Com atuação marcante, a partir dos anos 1990, o artista documentarista traça suas ações e estratégias dentro de um

⁹⁴ STEEN, 2008, p. 8.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Funk-Staden (2007), onde eles trabalham com outros grupos sociais marginalizados: os índios tupinambás do século XVI e ‘os moradores de morros cariocas que tem o funk como expressão cultural.’. (STEEN, 2008, p. 20)

⁹⁷ STEEN, 2008, p. 19-20.

mundo muito diferente daquele desenhado pelas militâncias e utopias dos anos 1960.⁹⁸

Em resumo, vemos que a ampliação do olhar na arte contemporânea faz com que artistas escolham e construam a partir da relação social com o mundo, extrapolando os limites da arte. Suas produções são pensadas de fato como tomadas de poder. Utilizam-se da imagem para fazer visíveis mundos que até então não eram conhecidos, propositalmente, “verdadeiramente”. Os artifícios que estejam disponíveis para garantir veracidade e persuasão à sua obra são apropriados, independentes da área nativa.

Contudo, esse posicionamento político deve ser responsável e comprometido socialmente, como visto anteriormente com uma desficcionalização de barreiras invisíveis, porém hierárquicas, sem deixar-se levar por uma romantização, fetichização ou idealização do assunto. Azulgaray, nesta direção, aponta o desafio de dissolução dos mecanismos de uma idealização, pois o recaimento em neoprimitivismos “muitas vezes leva o artista a projetar-se e buscar-se a identificação com o outro a fim de legitimar politicamente seu trabalho”⁹⁹.

Retendo-nos a essa posição política tomada em produções audiovisuais artísticas no contemporâneo, Walter Filho (2011) olha para como essa relação também é mais um elemento de construção da imagem. Segundo ele, se referindo às obras de Dias & Riedweg, a escolha de “sujeitos denominados *subclasse* - habitantes das margens do universo capitalista.”¹⁰⁰ para suas obras faz com que

[...] a obra dos artistas reporta-se a agenciar regimes de visibilidade/invisibilidade dos sujeitos no contemporâneo. Mas se trata também de uma estética na qual o Outro é sensibilizado a revelar certas subjetividades pela percepção de signos emitidos pelo dispositivo artístico, ocasionando um processo de contaminação mútua.¹⁰¹

Essa contaminação, além do seu impacto micro e macropolítico, como vimos, torna possível ao dispositivo audiovisual ser visto como um dispositivo potencializador da aparição de subjetividades e alteridades dos sujeitos processados. A particularidade deste dispositivo exerce, pelo simples tempo gasto a mais na visibilidade do tema/assunto, um maior entendimento do assunto nas suas singularidades e, conseqüentemente, uma possível sobrecodificação/reterritorialização dos sujeitos. Não à toa, Filho conclui que Voracidade

⁹⁸ STEEN, 2008, p. 14.

⁹⁹ STEEN, 2008, p. 32.

¹⁰⁰ FILHO, 2011, p. 20.

¹⁰¹ Ibidem.

Máxima é um produto audiovisual ativista, uma obra “ativista”, pela sua crítica social, mas também pela configuração “como instrumento de contrainformação perante o sistema alienante das corporações midiáticas.”¹⁰².

Os conceitos de sobrecodificação e reterritorialização, concebidos por Gilles Deleuze e Felix Guattari e utilizados por Walter Filho (2011), vão ao encontro da relevância da reverberação das imagens audiovisuais e fotográficas. A maneira como a recepção das imagens pode provocar mudanças nas relações sociais denota o poder que elas possuem. Filho descreve que

*A sobrecodificação trata da substituição (forçada ou espontânea) de um código vigente por outro ou do restabelecimento de código antigo. A reterritorialização pode ser entendida como a reocupação de uma determinada área, a reconquista de uma posição no território geométrico do Estado, também utilizado para dimensionar territórios – espaços -, posições no campo ideológico e das afetações psicológicas e subjetivas.*¹⁰³

A capacidade de deslocar estruturas ou transformar ideias pré-concebidas sobre determinado grupo social a partir de imagens, principalmente se pensarmos nelas como um documento-monumento, posiciona seus processos de construção na necessidade de uma consciência das responsabilidades que as carregam.

Das diversas nuances exploradas em uma obra artística audiovisual que se utilize de recursos documentais, sobretudo a entrevista, destacamos algumas delas neste momento: apresentar/dar voz do/ao sujeito representado (movimento identitário, singular); conferir-lhe uma imagem física em movimento, dando ainda maior singularidade ao sujeito (seja ela ratificadora ou retificadora de estereótipos); ouvir do próprio sujeito suas narrativas, não mais dadas à imaginação apenas por uma imagem congelada (pensando aqui especificamente de fotografia). A função de um dispositivo audiovisual apenas para registro de uma entrevista se apouca diante da potencialização das experiências ali vividas. Seguindo este ponto de vista, Suely Rolnik, no texto sobre Dias & Riedweg, diz que os trabalhos audiovisuais destes driblam o estatuto de fetiche de vídeo, pois não se resulta “apenas de uma pesquisa formal ou técnica marcada por um fascínio pela tecnologia em si mesma e dissociada de qualquer problematização dos mapas de sentido estabelecidos”¹⁰⁴, estatuto que vem, segundo ela, sendo adquirido na arte contemporânea. Ou seja, ao focar no comprometimento sociopolítico

¹⁰² FILHO, 2011, p. 101.

¹⁰³ Ibid., p. 10.

¹⁰⁴ ROLNIK, 2003, p. 29.

da obra e não somente em sua técnica ou forma, fortalece assim a complexidade da conversa realizada diante do vídeo. Fazer circular a imagem e a voz dos representados, conjuntamente, também é uma escolha para o alcance do objetivo de potencializar as subjetividades e alteridades. O Outro processado pelo dispositivo audiovisual tem parcela significativa na construção da imagem, dadas as suas respectivas limitações que fogem do controle, mas o modo como o dispositivo participa dessa interação significa ainda mais para o produto que será comunicante. Evidenciar subjetividades e não técnicas é ir ao encontro de uma alteridade radical, alteridade esta que tem o poder de construir outros significados/interpretações.

3.2 “SER OU NÃO SER, EIS A QUESTÃO”¹⁰⁵

“O que interessa para os programas não é minha identidade, mas sim um espectro dela, aquela que os clientes querem materializar e a persona que eu construo para tensionar a relação”¹⁰⁶

Maurício Dias e Walter Riedweg são artistas que trabalham juntos desde 1993. Dias, brasileiro, e Riedweg, suíço, se valem muito do dispositivo audiovisual para criação de suas obras e este é o principal recurso utilizado na videoinstalação *Voracidade Máxima*. Encomendada para uma exposição retrospectiva da dupla no Museu *D'Art Contemporani* de Barcelona em 2003, Dias & Riedweg escolhem a prostituição masculina como tema e a obra é estruturada sobre entrevistas com garotos de programa da localidade - lá conhecidos como *chaperos*. Gravadas em um quarto de motel, os artistas dividem a mesma cama com garotos de programa para conduzir a entrevista individualmente. Onze *chaperos* foram escolhidos para participação do projeto a partir de critérios de diferenças de nacionalidade, idade, dentre outros. Em geral imigrantes - dos onze, dez são latinos-americanos, sendo três brasileiros -, os garotos de programa foram questionados sobre família, imigração, economia e experiências sexuais. Cada um recebeu pelo valor/hora de um programa a cada hora de entrevista dada aos artistas, assim como fez Paulo Jorge inicialmente com seus fotografados. Já as entrevistas eram encenadas, diferentemente de uma entrevista tradicional onde há uma

¹⁰⁵SHAKESPEARE, William. A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca. Primeiro Fólio, 1623.

¹⁰⁶ GUIMARÃES; RENAN, 2019, p. 216.

distinção clara entre quem é o entrevistado e quem é o entrevistador. Suely Rolnik, ao escrever para o catálogo da referida exposição, diz que

A cena era sempre a mesma: os protagonistas eram um michê e um dos artistas reclinados na cama um em frente ao outro; o michê, ficava do lado da cabeceira e o artista, do lado oposto, ambos vestidos de roupão branco, como estariam normalmente nas saunas onde a *chapa* acontece. O michê tinha seu rosto encoberto por uma máscara de borracha que reproduzia o rosto de Dias ou de Riedweg, daquele entre os dois artistas com o qual ele contracenava. A cena era filmada sempre de um mesmo ângulo, multiplicada pelo reflexo em espelhos colocados em lugares estratégicos.¹⁰⁷



Ilustrações 5 e 6: stills de Voracidade Máxima, Dias & Riedweg.

Apesar de Rolnik dizer que a filmagem foi sempre de um mesmo ângulo, de fato dominante, Walter Filho afirma que “além desse plano de filmagem, predominante nessa produção audiovisual, outros foram feitos de ângulos diversos, de modo que as imagens resultantes se multiplicam por um jogo de reflexos, brincando com as identificações.”¹⁰⁸

¹⁰⁷ ROLNIK, 2003, p. 15.

¹⁰⁸ FILHO, 2011, p. 26.



Ilustrações 7 e 8: stills de *Voracidade Máxima*, Dias & Riedweg.

O vídeo é apresentado em 2003 - e posteriormente em outros museus, como a Galeria Vermelho em 2005 e a Documenta de Kassel em 2007 - como uma videoinstalação, onde o espaço é constituído também de uma cama com lençol azul situada entre dois espelhos, simulando o quarto de motel das entrevistas. O vídeo tem um *menu* inicial de apresentação, como a imagem abaixo, em que as entrevistas só podem ser acessadas a partir da escolha do espectador ao clicar em cada *chapero*. Na análise realizada pela Paula Alzugaray, interpreta que ao entrar no espaço instalativo,

o espectador se torna automaticamente um usuário quando senta-se na cama não para assistir, mas para jogar *Voracidade Máxima*, editado no formato de um jogo sexual interativo. “Para escolher o michê, mova o quadrado sobre ele e aperte o botão enter”, é a instrução no menu de abertura para inicialização do vídeo.¹⁰⁹

A nossa análise se deterá principalmente na imagem audiovisual, que é o ponto central desta pesquisa e ao que se teve acesso à obra em sua plenitude na *internet*, mas não perderá de vista a constituição do espaço instalativo, sendo pontuada em certos momentos.

¹⁰⁹ STEEN, 2008, p. 57.



Ilustração 9: instalação Voracidade Máxima, Dias & Riedweg.



Ilustração 10: menu inicial de apresentação dos vídeos de Voracidade Máxima.

O vídeo de *Voracidade Máxima* acompanha a discussão iniciada no subcapítulo anterior quando os artistas se utilizam de recursos do documentário para fortalecimento do seu objetivo, seus propósitos de questionamentos sobre a realidade social. A escolha de um tipo de apresentação do tema corrobora a imagem que os artistas desejam construir em seu trabalho. O gênero documentário flerta diretamente com uma sensação de credibilidade e realidade, visto que uma realidade concreta, ou como diz Kossoy (1999), uma primeira realidade, se faz intensamente presente na imagem. Essa credibilidade proporciona à obra o ganho de uma seriedade necessária para tentativa de desmistificação dos preconceitos destinados à prostituição masculina, dando voz e espaço a quem é de direito. Contudo o registro de uma entrevista, quase que como uma conversa, dada a proximidade erótica encenada na cama de motel, sem uma formalidade que estatiza a relação de entrevistador-entrevistado, direciona primeiras interpretações e revela o caráter artístico do vídeo. Neste embaralhamento de identificação de quem é o entrevistador e quem é o entrevistado e também pensando na instalação com seus espelhos e ativação da posição do espectador à participação, Paula Azulgaray identifica uma expansão de conceito documentário no encontro com a produção artística de Dias & Riedweg:

Ao documentar suas conversas sensoriais, eles chegam a proposições que estão “além-documentário”. Nesse documentário expandido, operam simultaneamente em dois tipos de registros de discursos: sensorial e político; o científico e o artístico, o racional e o erótico.¹¹⁰

Essa ideia está em consonância com o entendimento de campos ampliados nas artes visuais contemporâneas, introduzido por Rosalind Krauss (2008). A historiadora da arte, em seu texto *A escultura no campo ampliado*, identifica no final da década de 1970 a ampliação das práticas e meios artísticos, percebendo que o que se entendia até então por escultura, por exemplo, não dava conta das produções artísticas da época. Com isso, entendemos que essa expansão da arte contemporânea não consegue se fechar mais em conceitos fixos e específicos, como podemos ver o flerte de Dias & Riedweg não só com o gênero cinematográfico citado, mas também com a antropologia e o teatro.

Interessante também pensar a entrevista como conversas sensoriais na medida em que se quebra a parede invisível de um protocolo tradicional de entrevista em documentário. Porém Azulgaray nos mostra que ainda há uma relação de poder estabelecida, pois “há pelo menos duas condições que mantêm nas mãos dos artistas a condução do discurso: são eles

¹¹⁰ STEEN, 2008, p. 62.

quem fazem as perguntas e são eles quem editam o vídeo”¹¹¹. Se ainda pensarmos o processo de realização da obra como levantamento etnográfico, a autoridade etnográfica que controla o discurso, ou seja, aquela “condição que garante ao pesquisador a posse do discurso”¹¹², ainda se faz presente, mesmo que não preponderantemente. Esse vai e vem de relações evidencia a complexidade da obra em busca de uma articulação de estratégias de representação e, portanto, de criação do outro. Não é apenas uma entrevista, é uma experiência sensorial; não é só um entrevistador que detém o poder, é também um ouvinte ativo. Nessa pluralidade o espectador da obra também é levado a um ser participante dela. Diferentemente de um posicionamento contemplativo ao assistir um documentário, na obra videoinstalativa, segundo Azulgaray, “o espectador também é lançado à condição de “cliente” [...], e, ao deitar-se na cama para vivenciar o trabalho, é submetido a uma experiência sensorial que transcende a visualidade do vídeo”¹¹³. Como anteriormente descrito, para que seja vista a entrevista na videoinstalação, deve-se escolher um dos garotos de programa. Deitado na cama - com lençol similar à da cama do motel -, entre espelhos e diante da escolha de um dentre 11 garotos de programa, a experiência do espectador ultrapassa uma contemplatividade e faz simular, mesmo que ludicamente, um espectador-cliente. Os espelhos reforçam ainda a função de lançar o espectador para dentro do trabalho, multiplicando identidades e possibilidades de relação. O somatório dessas relações - entrevistador-entrevistado, *chapero*-espectador, artista-*chapero*-espectador - sustenta o entendimento de documentário expandido proposto pela Paula Alzugaray (2008), uma vez que a narrativa documentária está apenas como mais um dispositivo possível a ser utilizado para criação valorativa da obra.

Outra escolha dos artistas para o vídeo foi a condução das entrevistas como atos eróticos. A realização da conversa encenada em cima de uma cama de motel, ambos vestindo roupão e a proximidade física faz com que a sensualidade seja um dos panos de fundo de todo o processo. Ao longo de cada entrevista roupões são afrouxados, corpos são mais exibidos, a proximidade se torna ainda maior. Esse *mise en scène* sensual ganha ainda mais contorno quando as perguntas se aproximam de questões da sexualidade. Alzugaray diz que

para fazer essas perguntas, Mauricio Dias não se posiciona como um entrevistador isento. Nesse momento, as câmeras enquadram-no em postura incisiva e sedutora, encarando seu entrevistado, a poucos centímetros de seu rosto. Seu corpo é projetado para frente, em atitude ofensiva. Há em sua postura corporal a

¹¹¹ Ibid., p. 48.

¹¹² CLIFFORD, 1988 apud STEEN, 2008, p. 48.

¹¹³ STEEN, 2008, p. 60.

comunicação de uma intencionalidade que inclui interesse, desejo e busca de intimidade. A entrevista, em *Voracidade máxima*, torna-se assim a representação de um ato sexual ou amoroso e isto está implícito na atitude do artista.¹¹⁴

Essa erotização encenada dentro do espaço habitual dos garotos de programa pode ser acolhedora, no sentido de deixar o entrevistado confortável dentro de seu espaço e linguagem usual, de modo que a entrevista se torne uma conversa mais fluida. Ao mesmo tempo ela é um risco pela possibilidade do produto ser percebido como uma performance teatral onde há mais ficção que realidade, ou mesmo reforçando estereótipos ao reduzir todo o processo à erotização excessiva. Mas é interessante perceber como alguns elementos fazem o papel de uma deserotização do olhar, dando um pequeno equilíbrio, como as máscaras utilizadas pelos garotos de programa e algumas imagens feitas em closes em partes do corpo, deixando-as por vezes até indistinguíveis. Walter Filho, ao falar da sexualidade do vídeo infere que “em vários momentos do audiovisual, temos imagens que ora trabalham com a ideia de erotização (closes de partes dos corpos expostos), ora imagens que investem na deserotização (closes da boca e do olho dos *chaperos* emoldurados pela borracha da máscara).”¹¹⁵.



Ilustrações 11 e 12: stills de Voracidade Máxima, Dias & Riedweg.

Voltando à questão da encenação, para observarmos como é possível se relacionar indiretamente a com a teatralidade ordinária na prostituição masculina. Retomando a etnografia do Victor Barreto (2017), percebe-se em um dado momento que seria difícil traçar um perfil com indicadores sociológicos (idade, classe social, etc.) dos garotos de programa

¹¹⁴ STEEN, 2008, p. 56.

¹¹⁵ FILHO, 2011, p. 84.

nos espaços visitados, porque a manipulação desses dados varia de acordo com o interesse de cada transação sexual. Identificado como “pra cliente ver”¹¹⁶, a alternância de papéis e perfis depende do contexto inserido. Por exemplo, um boy entrevistado na sauna diz que

Aqui a gente pode ser o que quiser. Então tem vezes que eu me faço de homem mais maduro, mais velho. Tudo muda: nome que dou, idade, jeito... até como faço na cama. Às vezes, é uma diversão mesmo, só poder ser outra pessoa. [...] Mas depende mais do que o cliente tá a fim mesmo.¹¹⁷

Outro exemplo de como a encenação é própria desta prática temos a simulação do gozo dos garotos de programa. Evitar a ejaculação é necessário para o prolongamento do bom desempenho sexual ao longo de sucessivos programas. Segundo Barreto,

No negócio da prostituição masculina, o orgasmo, no caso a ejaculação, transforma-se em “uma das práticas mais raras e caras” (Viana, 2010, p. 88). O motivo mais relatado consiste no próprio prejuízo financeiro que o orgasmo pode proporcionar ao *boy*, “visto que sua ocorrência e o desgaste físico que esta proporciona inviabilizariam ou dificultariam a realização dos demais programas”.¹¹⁸

Para que não haja prejuízo, encena-se:

A maioria finge com grandes exalações, gemidos ou gritos. Alguns exageram, os gritos dentro das suítes podendo ser ouvidos a distância, o que depois se torna motivo de brincadeiras entre eles. Como o uso da camisinha é generalizado, não daria para o cliente saber se de fato o *boy* gozou ou não.¹¹⁹

Percebemos com isso que a encenação, a teatralidade, ajuda tanto na negociação inicial enquanto construção de desejos, como na finalização de alguns programas. Interessante também perceber como as variantes de forma contextual e relacional geram diferentes personagens que protegem as identidades reais dos garotos de programa, cuidado necessário para muitos. A máscara utilizada em cena, por exemplo, em *Voracidade Máxima* cumpre um dos mesmos papéis da criação dos personagens: resguardar o indivíduo. Assim, a encenação forma um ambiente habitual onde os garotos de programa se sentem mais à vontade para transitar e o uso dela na obra dos artistas, consciente ou inconscientemente, foi

¹¹⁶ BARRETO, 2017, p. 70.

¹¹⁷ DESCONHECIDO apud BARRETO, 2017, p. 70.

¹¹⁸ BARRETO, 2017, p. 111.

¹¹⁹ BARRETO, 2017, p. 111.

uma escolha hábil para a produção de um conteúdo mais condizente com a realidade dos entrevistados.

Esse diálogo com a realidade concreta dos garotos de programa nos leva a pensar um pouco mais sobre como essas máscaras, ao esconder rostos, revelam um debate mais aprofundado sobre identidade. Vimos que a revelação/ocultação dos rostos fazem parte da construção das imagens das duas obras anteriores, mas nesta ganha outras possíveis discussões. Na introdução desta pesquisa pontuamos que não interessa aqui saber quais são os grupos identitários desses sujeitos, mas como a transitoriedade fluida, característica importante na prostituição masculina, em diferentes categorizações constitui a complexidade desses indivíduos. O devir-boy como desvio de reducionismos é a possibilidade que se tem de entendê-lo como um ser multifacetado. Contudo, as marginalizações e estigmatizações ainda são o lugar comum para os garotos de programa e para tanto a proteção de suas identidades é altamente almejada. Para Walter Filho, a máscara

garante o sustento das aparências no cotidiano desses sujeitos tão acostumados com a ideia do simulacro da identidade. Quanto mais liso o sujeito garoto de programa opera seu fazer dentro da sociedade, mais líquida se torna a sua identidade e, com isso, mais invisibilidade dentro do território do Estado. Assim para esses sujeitos, a descartabilidade de sua identidade é requisito básico para a sobrevivência e a circulação em outro território.¹²⁰

Dentro de um ciclo constante, onde para pertencer e transitar normalmente na sociedade precisa se fazer invisível e esta invisibilidade alimenta as visões estereotipadas da prostituição, quebrar uma barreira que possibilite um entendimento mais detalhado por meio, por exemplo, do uso de máscaras em suas representações imagéticas é significativo. O elemento de preservação, segundo Walter Filho, “oferece espaço para que o outro possa existir em sua dimensão mais íntima”¹²¹. Ao esconder, revela-se. Nesse sentido, Rolnik compreende que

[...] escutar os *chaperos* sem a interferência visual destes signos parece inaugurar uma escuta de outra natureza: é todo um universo que se desvenda com seu viço e sua riqueza própria, seus conflitos e suas angústias, e, junto com isso, desvenda-se inevitavelmente a pobreza a que é reduzido este mesmo universo quando apreendido por meio da imagem identitária a ele associada.¹²²

¹²⁰ FILHO, 2011, p. 29-30.

¹²¹ FILHO, 2011, p. 31.

¹²² ROLNIK, 2003, p. 16.

Na possibilidade de ouvi-los sem focar em suas identidades, pensando rostos como marcador de individualidades, presta-se mais atenção no que está sendo dito por eles. Suas falas podem ganhar com isso outros alcances. No entanto, os *rostos-identidades* não são encobertos por qualquer máscara, mas sim uma reprodução dos rostos dos artistas. Eles, em entrevista para a revista *Artes & Ensaio*s, dizem que, ao ter proteger os *chaperos* para que não perdessem clientes, nada ingênua tem essa decisão, pois emprestando seus rostos produzem jogos de identificação: “O entrevistador é o entrevistado, o entrevistado é o entrevistador, o artista é público, e o público, artista, o puto é cliente, e o cliente é puto”¹²³. Contudo, há outro lado dessa escolha de tornar visível apenas dois únicos rostos, os dos artistas. Paula Alzugaray entende que enquanto os roupões aproximam identidades, as máscaras ajudam a afastar:

[...]diria-se ser impossível neste documentário a dissolução do espaço narcísico do artista, quando, o que efetivamente entra em quadro é tão e somente a face do artista e a sua reprodução. Se o rosto pode ser visto como o “lugar privilegiado da alteridade” (David, 2003:15), Dias e Riedweg operam um apagamento dessa alteridade. [...] Ao velar o rosto de seu entrevistado, os artistas passam a procurar a particularidade dessa alteridade na cor da pele, nos detalhes do corpo, dos órgãos sexuais, que são enquadrados muitas vezes com lentes macro.¹²⁴

Na busca da alteridade, como vimos em subcapítulo anterior tão em voga na arte contemporânea, mesmo com muitos cuidados tomados para que se tenha uma representação fiel e responsável, pode surgir interpretações que fogem ao esperado. Lidar com a imagem do outro é labiríntico. Dar visibilidade social ao sujeito tem muitas implicações e nuances que podem escapar no processo de criação e em uma primeira interação com a imagem. A importância de dar voz a uma maioria marginalizada é notória e urgente, mas acoplado a isto deve vir sempre o questionamento de como está sendo dada esta visibilidade. Todas as três obras tratam do assunto, de pensar esta alteridade na prostituição masculina, mas a obra *Voracidade Máxima*, até mesmo pela maturação própria de uma obra audiovisual (dispositivo que permite maior para compreensão e amadurecimento das ideias), possui visibilidade maior no que tange a entender quem é esse outro. Em meio à erotizações/deserotizações, racional/desejo, ocultação/revelação, entendemos o quão são múltiplos os elementos constituintes. Dias & Riedweg tem como marca contextualizar criticamente sujeitos

¹²³ No território da fronteira. Entrevista com Maurício Dias e Walter Riedweg. In: *Arte & Ensaio*s nº 18. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae18_entrevista_territorio_frenteira.pdf. Último acesso em 06 de junho de 2020.

¹²⁴STEEN, 2008, p.49.

marginalizados, não a fim de, conforme diz a pesquisadora Fernanda Goulart em sua comunicação, revelar “uma identidade (niveladora, circunscrita, referencial), mas a singularidade dos indivíduos inseridos em uma comunidade.”¹²⁵. No processo de sobrecodificação/reterritorialização dos sujeitos, a obra se torna “ativista”. Sustentar a visibilidade dos sujeitos garotos de programa não apenas como detentores de beleza e sensualidade consiste em fornecer possibilidades outras de entendimento do ser social. No ser ou não ser, simulacro ou realidade, os *chaperos* se apresentam. As identidades-rostos podem fazer falta num primeiro momento - tanto aqui como nas obras anteriores -, mas logo suas falas e ideias de mundo tornam-se mais relevantes.

¹²⁵ GOULART, 2005, p. 11.

REPRESENTADOS ESTÃO. E AGORA?

Rosalind Krauss (2012) ao analisar *Une minute pour image* de Agnès Varda, programa de televisão que consistia em trazer uma fotografia por minuto sendo comentada por determinado espectador, percebeu que muitas análises eram ajuizadas a partir do “é isto ou aquilo” e facilitava assim que as formas de abordar e julgar o objeto fotográfico passasse por um discurso estético muito primitivo e monótono, objetivo. As compreensões das imagens desta maneira, segundo Krauss, permitem que elas sejam identificadas e classificadas e assim “governados pelas estritas limitações do (sic) estereótipos”¹²⁶.

Ao se debruçar sobre a produção imagética da prostituição masculina nas artes visuais contemporânea a partir das três obras apresentadas se fez notória a importância de não encerrar este tema em mais estereótipos e classificações reducionistas, com “é isto e aquilo”. Percebemos que a discussão em torno de abordagens objetivas não dá conta dos meandros complexos do universo da prostituição e a análise das imagens. Para descortinar essa multiplicidade, seria importante interagir com outros campos de conhecimento, como a antropologia e a filosofia. Somado a isto, fez-se indispensável entender que o processo de construção de uma representação imagética é constituído por escolhas, subjetividades. Desde a escolha do referente até o modo como compreendemos a imagem são frutos de escolhas.

Entendendo a complexidade da prostituição masculina, o processo de construção de imagens e que a produção imagética reforça ou desconstrói padrões, voltamos a pergunta central desta pesquisa: as imagens contemporaneamente produzidas no Brasil corroboram ou desmantelam os padrões estabelecidos sobre a prostituição masculina? Aqui podemos afirmar categoricamente que não há uma resposta objetiva, binária, “é isto ou aquilo”.

Essa ausência de objetividade faz com que assumamos a dificuldade de se trabalhar as imagens na contemporaneidade. Não se restringir ao campo artístico e ganhar livre circulação é um exemplo de como a imagem produzida por artistas se complexifica e torna difícil o encaixe em categorias e conceitos fixos. Além disso, pensando na responsabilidade das imagens na construção de entendimentos sobre determinado algo/alguém em conformidade com a busca pela alteridade contemporânea, entendemos que os seus processos

¹²⁶ KRAUSS, 2010, 62.

de elaboração possam ser mais reflexivos, percebendo que cada escolha é um modo de posicionamento. Representar o Outro se torna uma tarefa mais densa, laboriosa.

A ideia de representação trabalhada nesta pesquisa de forma parcial também auxilia na falta de uma resposta objetiva para a pergunta. Cada representação carrega consigo as próprias cargas ideológicas e culturais do *Operator* e as fabricações de si do referente, do *Spectrum*. Tais subjetividades influem diretamente na recepção das imagens representacionais e, com isso, a singularidade de cada obra dificulta a percepção de uma só ativação na sociedade. Ao mesmo tempo que desmistificam certos preconceitos, podem estar corroborando outros. No entanto, sabendo que a representação é “uma imagem construída que carrega [...] o reflexo de uma suposta realidade”¹²⁷, podemos inferir que as imagens representacionais contemporâneas estão em um contexto sociocultural que exige delas uma responsabilidade crítica e não permitem mais ingenuidades.

A partir das análises das três obras visuais percebemos que elas permitem a discussão aprofundada de questões que permeiam a prostituição e os garotos de programa, como suas vulnerabilidades e o lugar marginal que se encontram. Nas fotografias de Paulo Jorge vimos, por exemplo, a importância da aparição dos rostos como marcador de uma identidade, singularizador de sujeitos. Já no trabalho de Dias & Riedweg vemos como um sujeito objetificado sexualmente pode ser transformado em um sujeito social, dotados de especificidades, a partir de deserrotizações contínuas da imagem. Lembramos aqui do “devir-boy” proposto por Victor Barreto (2017), em que as subjetividades dos garotos de programa não conseguem ser cooptadas por discursos funcionalistas e assim nos permite visualizar os sujeitos para além da prática. Em *Voracidade Máxima* vemos a entrevista partindo do seu habitat natural, que é a sexualização do corpo, mas aos poucos sendo introduzidas perguntas sobre imigração e família, e jogos de imagens deserrotizadas, possibilita vermos o Outro ali apresentado, a alteridade pensada por Suely Rolnik (2003).

No entanto, as imagens são pautadas, quase que exaustivamente, na sexualização - e às vezes até na objetificação como na série de Krasilcic - dos corpos de seus agentes. É incontestável que a sexualidade e a erotização são peças elementares do universo da prostituição, logo as representações dos garotos de programa terão como ponto de partida tais constituintes. O que podemos questionar é até que ponto imagens representacionais norteadas, principal ou exclusivamente, por estes elementos não contribuem para uma

¹²⁷ SOUZA, 2019, p. 57.

ratificação da marginalidade da prostituição masculina e o reforço dos estereótipos existentes.

Pensando as imagens estudadas como documentos-monumentos, compreendidos por Le Goff (1990) e Foucault (2008), percebemos o poder que elas têm na construção de uma história imagética sobre o tema. Conduzir essa produção somente pela sexualização e erotização dos corpos formam narrativas acomodadas que se apoucam diante da complexidade já vista da prostituição e retroalimentam os discursos reducionistas. Tencionando a responsabilidade social na construção de imagens e entendendo que são partes significativas no alcance interpretativo sobre determinados grupos sociais, principalmente por serem constantemente invisibilizados e assim ausentes das interações cotidianas da maior parte da população, as obras de arte visuais ganham papel fundamental nas construções de narrativas, ainda mais na contemporaneidade que, como vimos, dão livre circulação às imagens, ou seja, não se restringem somente ao campo artístico.

Com isso, na ausência de obras de arte sobre o assunto em tempos anteriores, não podemos deixar de comparar com as imagens sobre a prostituição feminina no Brasil. Diferentemente destas, as obras aqui analisadas já nascem dentro de uma época mais consciente da seriedade em fazer ver grupos sociais marginalizados. A fetichização e estigmatização latente nas imagens do período moderno da prostituição feminina não é presente tão fortemente nessa nossa produção contemporânea aqui analisada, até mesmo porque a discussão parte de outro contexto sociotemporal. No entanto, há muito ainda a ser desconstruído e questionado.

Diante da rara produção imagética sobre a prostituição masculina nas artes visuais brasileira, podemos afirmar que tais obras ensejam um debate mais crítico sobre a prática, dentro do que é esperado contemporaneamente sobre a representação do Outro, mas lacunas ainda são encontradas nessa construção imagética. Le Goff, como vimos neste sentido, diz que “os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores dos mecanismos de manipulação da memória coletiva”¹²⁸. Mostrar grupos sociais marginalizados por meio de representações imagéticas alinha-se à ideia de ocupar esses silêncios e esquecimentos, transformando-os em possibilidades de outras narrativas e histórias a serem vistas. Intrínseca

¹²⁸ LE GOFF, 1990, p. 368.

a esta ocupação está o trazer a complexidade dos mesmos grupos para construção das imagens. Prostituição masculina não é só sobre paus, bundas e corpos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, GIORGIO. **O que é o Contemporâneo?** . In: O que é o Contemporâneo? e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BARRETO, Victor Hugo de Souza. **Vamos fazer uma sacanagem gostosa? uma etnografia da prostituição masculina carioca.** Niterói: EdUFF, 2017.

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**, v.I, II. Tradução Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BECHELANY, Camila; SCHWARCZ, Lilia; LA BARRA, Pablo León de. **Mercados Sexuais.** In: Histórias da sexualidade: catálogo. / curadoria, Adriano Pedrosa... [et al.]; organização, Adriano Pedrosa, Camila Bechelany. - São Paulo: MASP, p.156-157, 2017.

BUTLER, Judith. **Actosperformativos e constituição de gênero. Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista.** In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Org.). Gênero, cultura visual e performance. Antologia crítica. Minho: Universidade do Minho/Húmus, 2011.

DUBOIS, Philippe. **Da verossimilhança ao índice.** In: O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papyrus, p. 23-56, 1993.

FILHO, Walter Novaes de Oliveira. **Audiovisual e política: sujeitos Processados pelo dispositivo.** Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Introdução.** In: A arqueologia do saber - 7ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 2-20, 2008.

GERACE, Rodrigo. **Cinema explícito: representações cinematográficas do sexo.** 1ª ed. São Paulo: Perspectiva : Edições Sesc São Paulo, 2015.

GUIMARÃES, Eros Sester Prado; RENAN. **O privilégio da miséria ou a miséria do privilégio.** In: Homens no mercado do sexo: reflexões sobre agentes, espaços e políticas / Thiago Oliveira (org.). 1ª ed. Salvador: Editora Devires, 2019.

GOULART, Fernanda Guimarães. **Poéticas da alteridade: o vídeo como dispositivo na obra de Mauricio Dias e Walter Riedweg.** In: XVIII Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Rio de Janeiro, 2005.

HADDAD, Irene Delbone; HADDAD, Rogério Delbone. **Judith Butler: Performatividade, constituição de gênero e teoria feminista**. In: V Seminário Internacional Enlaçando Sexualidades. Bahia, 2017.

HOMOSSEXUAL PASSIVO. In: Diferenças entre palavras. Dicionário Informal, 2020. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/diferenca-entre/homossexual%20passivo/ativo/>. Último acesso em 21 de maio de 2020

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Revista Arte&Ensaio n.17, PPGAV/EBA/UFRJ, 2008.

_____. **Notas sobre Simulacro**. In: Eco Pós, Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação/UFRJ, Rio de Janeiro, v. 15, p. 57-75, 2012.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LOPES, Tatiana Bezerra de Oliveira; PASSAMANI, Guilherme R.; ROSA, Marcelo Victor da. **Prostituição Masculina no Brasil: o panorama da produção teórica desde “O Negócio do Michê”**. In: Homens no mercado do sexo: reflexões sobre agentes, espaços e políticas / Thiago Oliveira (org.). 1ª ed. Salvador: Editora Devires, 2019.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

PERLONGHER, Néstor Osvaldo. **O negócio do michê: prostituição viril em São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

“**PURPLE SEXE**” **mostra sexo do Brasil**. Folha de São Paulo, 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2511199929.htm>. Último acesso em 25 de maio de 2020.

NETO, Epitácio Nunes de Souza. **Entre Boys e Frango: análise das performances de gênero dos homens que se prostituem em Recife**. Dissertação de Mestrado em Psicologia. Recife: UFPE, 2009.

_____. **Quem come é quem engole: a subjetividade na construção das performances de gênero entre os boys de programa de Recife**. In: Anais Fazendo Gênero. 9, Florianópolis, 2010.

No território da fronteira. Entrevista com Maurício Dias e Walter Riedweg. In: Arte & Ensaio n° 18. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae18_entrevista_territorio_frenteira.pdf. Último acesso em 06 de junho de 2020.

PROSTITUIR. In: Dicionário Michaelis.Brasil, 2020. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/prostituir/>. Último acesso em 10 de abril de 2020.

RADDE, Augusto. **Entre prazer e necessidade, o discurso do corpo na prostituição masculina.** Dissertação de mestrado em Letras. Porto Alegre: UFRGS, 2014.

ROLNIK, Suely. **Alteridade a céu aberto. O laboratório poético-político de Mauricio Dias & Walter Riedweg.** Catálogo da exposição da obra de Mauricio Dias e Walter Riedweg: MacBa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2003. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/alteridadewalter.pdf>. Último acesso em 08 de junho de 2020.

SANTOS, Daniel Kerry dos. **Homens no mercado do sexo: fluxos, territórios e subjetivações.** Teses de doutorado em Psicologia. Florianópolis: UFSC, 2016.

SANTOS, Élcio Nogueira; PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. **Amores e vapores: sauna, raça e prostituição viril em São Paulo.** In: Revista de Estudos Feministas, Florianópolis, v. 24, n. 1, p. 133-154, 2016.

SERRANO JL, CAMINHA IO, GOMES IS, NEVES EM, LOPES DT. **Mulheres trans e atividade física: fabricando o corpo feminino.** Interface (Botucatu), 2019. Disponível em: <https://www.scielo.org/pdf/icse/2019.v23/e180624>. Último acesso em 02 de maio de 2020.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca.** Primeiro Fólio, 1623.

SOUZA, Karen de Amorim e. **Desestabilizando o prazer visual: uma análise da representação da mulher na obra de Paula Rego.** Dissertação de Mestrado em Artes. Vitória: UFES, 2019.

STEEN, Paula Alzugaray Van. **O artista como documentarista: estratégias de abordagem da alteridade.** Dissertação de Mestrado em Comunicação e Artes. São Paulo: USP, 2008.

WALKER, Alicia. **If the Present Looks Like the Past, What Does the Future Look Like?.** In: In Search of Our Mothers Garden. Editora: Harcourt. EUA, 1983.