

FLORES CARNAIS: MAPPLETHORPE E A NATUREZA SOCIO-POLÍTICA DA PORNOGRAFIA

CARNAL FLOWERS: MAPPLETHORPE AND SOCIOPOLITICAL NATURE OF THE PORNOGRAPHY

Resumo

O artista norte-americano Robert Mapplethorpe se notabilizou pela plasticidade de seus *portraits* em preto e branco, mas também pelo escândalo de suas composições, nas quais corpos nus, sobretudo masculinos podiam ser vistos em atos homoeróticos e sadomasoquistas. Considerada como uma arte erótica por uns e como pornografia por outros, o fotógrafo acendeu o antigo debate pornografia versus erotismo. Considerando que tanto uns quanto outros termos, só adquirem seu sentido estético, social e político se pensados contextual e historicamente. Tomamos as fotografias de flores deste autor, para levar a cabo este debate, dialogando, para tanto, com as contribuições de Michel Foucault e suas leituras da sexualidade enquanto dispositivo. Valem-nos, ainda dos conceitos de *ars erotica* e *scientia sexualis* tratado pelo mesmo autor, para estruturar nossas hipóteses, nas quais as flores do fotógrafo são deslocadas do terreno relativamente seguro do erotismo para serem lidas como armas de um terrorismo textual (e visual), aquele que Barthes viu como capaz de ‘intervir socialmente, não graças à sua popularidade ou seu sucesso, mas graças à ‘violência que permite que o texto exceda as leis que a uma sociedade, uma ideologia, ou uma filosofia tomam para construir sua própria ‘inteligibilidade histórica’”.

Palavras-chave: Mapplethorpe. Retratos de flores. Pornografia. Erotismo. *Ars erótica*. Dispositivo da sexualidade. Texto-imagem.

Abstract

The North American artist Robert Mapplethorpe became distinguished by the plasticity of his black and white portraits, yet also by the scandal of his compositions, where naked (mostly male) bodies could be seen in homoerotic and sadomasochistic acts. Considered erotic art by some and as pornography by others, the photographer relit the porn versus erotic art debate. Considering that both terms only acquire a social, political, and esthetic sense when thought of contextual and historically, we use the flower photography of this author to enlighten the debate. Dialoguing with Michel Foucault’s contributions and his readings in sexuality, and making use of his *ars erotica* and the *scientia sexualis* concepts, we structure our hypotheses. Here the photographer’s flowers are unearthed from the relatively secure land of eroticism, and read like textual (and visual) terror weapons. The kind Barthes described as able to “intervene socially, not because of popularity or success, but because the violence allows the text to exceed the laws that a society, an ideology, or a philosophy take for the construction of their own ‘historic intelligibility’”.

Keywords: Mapplethorpe. Portraits of flowers. Pornography. Eroticism. *Ars erótica*. Sexual device. Text-image.

“Sim, a Arte é perigosa. Se é casta não é Arte.”
(Pablo Picasso, 1881- 1973)

Larissa Maués Pelúcio Silva

Professora assistente na Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho- UNESP/Bauru. São Paulo, Brasil
email: larissapelucio@yahoo.com.br

Lucas Álvaro dos Santos

Graduando em Educação Artística, Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho – UNESP/Bauru. São Paulo, Brasil. email: lucart.stos@hotmail.com

Robert Mapplethorpe (1946-1989), fotógrafo, escultor e colagista, é considerado um dos artistas mais importantes da Arte Contemporânea (Fig. 01 e 02). Nas décadas de 1970 e 1980, notabiliza-se, ao contribuir para o reconhecimento e significação da fotografia (e do fotógrafo) enquanto arte (e artista).

Mapplethorpe se matricula no Pratt Institute, escola de arte situada no Brooklin, região marcada pela presença imigrante e por toda uma atmosfera da qual Robert planejava ardentemente escapar. Pressionado pelo pai para seguir a especialização em ‘desenho de propaganda’, segue no Pratt até 1965, quando decide se tornar artista, influenciado pelos trabalhos de Marcel Duchamp e Joseph Cornell (nos aspectos da Arte Conceitual e Pop), além do ícone pop Andy Warhol.

Era preciso, então, cruzar a ponte e seguir para Manhattan, fora da casa e das vistas vigilantes do pai. É na *Big Apple* que conhece Patti Smith, figura que irá marcar sua trajetória e se tornará, anos depois, ela mesma uma referência na cena musical dos anos de 1980. Se Manhattan proporciona para o jovem casal todo um universo de desafios, é no *Chelsea Hotel* que ambos terão os encontros que serão definidores para suas carreiras. Segundo Patrícia Morrisroe (1996), Mapplethorpe não poderia ter inventado um lugar melhor para si.

É no *Chelsea Hotel*, no começo da década de 70, que Mapplethorpe entra em contato com uma *Polaroide*, dedicando-se à prática fotográfica. Não tardou para realizar sua primeira exposição solo “*Polaroids*”, na *Light Gallery* (Nova Iorque), em 1973.

Anos mais tarde, Mapplethorpe começa a usar câmera de médio porte (imprensa), seguido por uma *Hasselblad*. Inspirado em fotógrafos do passado, como Julia Margaret Cameron, Nadar e Dia F. Holanda, Mapplethorpe fotografa seu círculo de amizade, incluindo artistas plásticos, músicos, estrelas do cinema pornográfico e membros do *S & M underground*. Ao final da década de 70, era um artista conhecido em seu meio, seja por fotografar a “alta” sociedade da época, pela qualidade de seus *portraits* e por sua arte “carnal”. (*The Robert Mapplethorpe Foundation*). A importância existencial da fotografia na vida de Robert Mapplethorpe tem uma relação com os anseios sociais e culturais de seu tempo, segundo o próprio Mapplethorpe, numa entrevista a Janet Kardon em 1988: “[A fotografia] era o veículo perfeito, ou assim parecia, para os anos 1970 e 1980, quanto tudo andava depressa. Se eu tivesse de criar alguma coisa que levasse duas semanas para ser feita, provavelmente perderia o entusiasmo.” (Morrisroe, 1996).



Fig.01 (à esquerda) e 02 (à direita). MAPPLETHORPE, R. *Self Portrait*, 1980.

No decorrer da década de 80, Mapplethorpe produziu uma coleção de imagens que, simultaneamente, desafiou e aderiu a padrões estéticos clássicos: composições estilizadas de nus masculinos e femininos, flores delicadas, naturezas mortas e retratos em estúdios de artistas e celebridades, para citar alguns de seus gêneros preferidos. (The Robert Mapplethorpe Foundation)

Mapplethorpe ousou com suas imagens homoeróticas e sadomazoquistas, mesmo numa época em que se assistia a uma crescente “liberação” dos homossexuais. Porém, é preciso se considerar que aquele não deixou de ser um período de grande repressão e negação das sexualidades não-normativas (Hocquenghem, 2000). As fotografias de Mapplethorpe retratavam ainda, sua própria sexualidade, representada nos autorretratos (Koetzle, 2005).

Além do teor sexual, suas obras, possuíam outras relações com a narrativa corporal, expressas, por exemplo, na representação interétnica. Podemos observar, a partir das metáforas e narrativas, a relação que suas fotografias possuem com a Arte Contemporânea, pautados, principalmente, no encontro com os objetivos da Arte Conceitual.

Robert Mapplethorpe fez aceitável e consumível [sua arte transgressiva] para círculos maiores e assim, mudou o tema no contexto geral da arte. A proteção fornecida pelo sucesso de seu trabalho promoveu mais que um reconhecimento mais amplo do erotismo gay. Mas a mudança no entendimento da fotografia na década de 1980, a partir de apenas um meio de produção de imagem técnica para uma forma de arte com um lugar nos museus, isto é, em grande parte, graças a ele. (Koetzle, 2005, *Chapter 28*)

Gayle Rubin, em um de seus textos tornados clássicos, escreve que o “sexo é sempre político” (2003), no caso do trabalho de Robert Mapplethorpe, esta afirmação revela-se em sua dimensão mais literal. Não foram poucas as vezes em que sua fotografia provocou a ira dos conservadores, estivessem no Senado norte-americano ou à frente de publicações de grande circulação naquele país.

A alegação mais corrente desses sérios senhores era de que o trabalho do artista era, antes de tudo, pornografia. Por isso, aqueles senhores elevados, que não se deixavam, supostamente, contaminar pelas figuras nuas e sexuais de Mapplethorpe, além disso, se sentiam autorizados em vetá-las, bani-las das vistas dos incautos. Por serem “ob cenas” , deveriam estar fora de cena.

É pornográfico aquilo que socialmente se convencionou como tal (Arcan apud Soto, 2001: 3), de maneira, que nos Estados Unidos dos anos de 1980, mesmo flores podiam ser tomadas como pornográficas, desde que fossem fotografadas por Robert Mapplethorpe.



Fig. 03. MAPPLETHORPE, R. *Ken and Tyler*, 1985.

No início dos anos de 1970, o fotógrafo já havia realizado pelo menos duas exposições que justificavam, aos olhares puritanos, a pecha de devasso. Sua verve iconoclasta, quando se tratava de ícones católicos, podia ser vista em uma das fotografias de sua exposição de 1974, na qual um crucifixo saía do ânus do próprio artista. Seu gosto

pelo nu masculino, pela exibição desconcertantemente plástica de pênis com anéis, nádegas em close, dorsos acorrentados, exibidos na dramaticidade do preto e branco eram sedutoras, ou corruptoras, de acordo com as controvérsias próprias de uma época na qual “a *New Right* estava começando a ascender na política americana, e quando as práticas sexuais estigmatizadas estavam sob o fogo cerrado da repressão” (Rubin em entrevista a Butler, 2003: 163).

A estética explicitamente homoerótica de Mapplethorpe (Fig. 03), nas quais tabus da clandestinidade do sexo entre homens apareciam em composições cuidadas, desafiava o recrudescimento do conservadorismo. O artista integrava toda uma ampla cena artístico-intelectual que discutia e visibilizava novas formas de se pensar as sexualidades, o corpo, os valores burgueses, a pornografia, a arte. Como registra a antropóloga Gayle Rubin,

No final da década de 1970 e começo da década de 80, pouco antes que a AIDS atacasse e mudasse as preocupações de todo mundo, havia uma literatura emergente da teoria política do homossexualismo masculino sobre a sexualidade. Muito dessa literatura apareceu nos melhores jornais gays/lésbicos da América do Norte na época, *The Body Politic* e *GCN* (*Gay Community News*). Havia artigos sobre sexo em público, penetração com o punho, amor entre homem e menino, promiscuidade, “caçada” sexual e anúncios sexuais. Os homossexuais (homens) estavam articulando uma teoria política própria de sua cultura (ou culturas) sexual (Rubin, 2003: 177).

Ainda que Mapplethorpe não fosse um artista engajado, se considerarmos este adjetivo como sinônimo de filiação partidária e de uma produção intencionalmente política, seu trabalho ilustrava com imagens a efervescência artístico-intelectual descrita por Rubin.

Este contexto do final dos anos 70 seria tragicamente abalado na década seguinte. Os anos de 1980 o mundo das artes não-canônicas é sacudido por dois eventos que marcam a cena pública da década. Em 1981, Ronald Regan chega ao poder com todo seu puritanismo neoliberal, mesmo ano da “criação

da aids”, síndrome que seria chamada inicialmente de GRID (*Gay Related Immune Deficiency* ou Imunodeficiência Gay Adquirida).

A analogia fácil entre aids e peste negra, gerada pela letalidade de ambas, fez com que nos anos de 1980 os discursos médicos, midiáticos e populares se somassem num coro alarmista, segregacionista e perigosamente ideológico. Como registra João Silvério Trevisan, “ante o fantasma da morte, elegeu-se um bode expiatório, como sempre acontece nas grandes calamidades públicas e nas fobias daí resultantes” (Trevisan, 2004, p. 449). Os eleitos foram os homossexuais, em primeiro lugar; as prostitutas e os promíscuos vinham em geral em seguida. Estabeleceu-se com esta imputação de culpa pela aids uma “hierarquia de respeitabilidade” (Warner, 2000). Os discursos midiáticos, referendados no (parco) saber médico sobre a doença, instituíam no senso comum a ideia de que quanto mais “respeitável moralmente” fosse a pessoa – leia-se, praticante do “bom sexo” – menos risco ela correria (Pelúcio & Miskolci, 2009: 135).

Apesar de não se achar em “risco”, Mapplethorpe constatou amargamente que “as bichas estavam morrendo” (Morrisroe, 1996: 297). Mas essa evidência não o fazia aderir ao “bom sexo” ou turvar seu olhar “escandaloso”. Iria Candela assinala o diálogo da produção do fotógrafo com seu tempo. Na visão da curadora, “os escândalos artístico-sexuais das cenas sado, negros nus e pênis eretos não faziam senão remeter à realidade, tornando explícito um momento no qual a diversidade sexual e racial era um tema candente que lutava por ser reconhecido” (Candela, 2000: 54). Temas que as interpretações conservadoras e mais correntes sobre a AIDS viriam vilanizar. Nas palavras do antropólogo e poeta Néstor Perlongher, parecia ter chegado a hora de pagarmos “pelos excessos libidinosos” cometidos em nome do amor livre e da livre expressão das sexualidades não-heterossexuais (Perlongher, 1987). “No limite, a AIDS constituída como DST foi a resposta médico-moralizante à geração 1968, ao “desbunde” e à “Revolução Sexual” (Pelúcio & Miskolci, 2009: 136).

Patrícia Morrisroe, jornalista que escreveu uma das biografias de Mapplethorpe, entende, por outro lado,

que a AIDS surtiu um “impacto” sobre a maneira como o fotógrafo pensava em sua arte. Segundo ela, a partir de 1983, quando a doença não era mais um “tambor distante” (Morrisroe, 1996: 296), Mapplethorpe teria se voltado mais para o estético do que para a narrativa sexual. Como se a própria sexualidade não tivesse sido estetizada por ele. Morrisroe parece traduzir, em sua escrita indisfarçavelmente moralista, que os nus, as cenas sadomasoquistas entre homens, os corpos masculinos despídos e esculpidos pelo olhar de Mapplethorpe eram mais problemáticos do que, por exemplo, as fotografias que mostravam sexo hetero, corpos femininos ou seus lírios fálcos e orquídeas vaginais.

Flores e pornografia

“A pornografia é o erotismo dos outros”, decretou

certa feita o escritor Alain Robbe-Grillet (apud Leite, 2006: 33), acentuando as fronteiras sutis, mas persistentes, que constituem o imaginário ocidental moderno (Moraes & Lapeiz, 1986). Nesse marco ideológico, as sensações baixas e condenáveis moral e esteticamente estariam na esfera da pornografia, enquanto as elevadas comporiam o universo do erótico. “Tudo que existe de explicação da carne na pornografia, torna-se”, por esta via explicativa, “quase uma intenção da alma no erotismo” (Leite, 2006: 32). A conhecida divisão platônica entre essência e aparência, elevado e baixo, bom e mal parece orientar também estas classificações que, ao contrário do que se possa pensar, não estão no passado clássico, mas informam nosso olhar até o presente.

O pensador francês Roland Barthes, por exemplo, ao analisar um *Selfportrait* (Fig. 04) de Mapplethorpe, na qual o modelo/autor parece querer entrar na cena,



Fig. 04. MAPPLETHORPE, R. *Self Portrait*, 1975.

estendendo um de seus braços para o centro do quadro, recebeu do semiólogo a seguinte análise:

Se bem que a sua beleza não seja nada acadêmica e que esteja quase a sair da fotografia, extremamente deslocado para um lado do quadro, este rapaz de braço estendido, de sorriso radioso, encarna uma espécie de *erotismo alegre*; a foto induz-me a distinguir *o desejo pesado, o da pornografia, do desejo leve, do bom desejo, o do erotismo*. No fundo, talvez seja uma questão de «acaso»: o fotógrafo fixou a mão do rapaz (creio que o próprio Mapplethorpe) no seu melhor grau de abertura, na sua densidade de abandono: *alguns milímetros a mais ou menos e o corpo adivinhado já não teria sido oferecido com benevolência (o corpo pornográfico, compacto, mostra-se, não se dá; não há nele qualquer generosidade)*: o fotógrafo encontrou o bom momento, o *kairos* do desejo. (Barthes, 1984: 90-91. Grifos nossos)

Na leitura de Jorge Leite Júnior, a citação acima introduz mais uma dicotomia à lista platônica: aquela que já foi tão cara à Antropologia, a separação entre natureza e cultura. A espontaneidade instintiva da pornografia se contrastaria com o refinamento direcionado do erotismo. De um lado os que “deleitam-se’ no erotismo” e de outro, os que “chafurdam’ na pornografia”. (Leite, 2006: 32).

Por que seriam pornográficos, e não eróticos, os pênis presentes nos retratos de Mapplethorpe, uma vez que seu abstracionismo metafórico, seu formalismo obsessivo e plástico fez seus objetos florescentes sexuais serem resignificados, criando ambiguidades, “iludindo” o olhar do espectador? Se aquilo que podia ser considerado como grosseiro, ele representava como belo. “De algo censurado e restrito a revistas pornográficas” ele consagrou, colocando em pedestais, como dignas peças de coleção (Candela, 2000: 55). O pênis-ornamento, o pênis-contemplação, o órgão cultuado, não seria, então, comparável às flores? Se os pênis, ânus e vulvas sob as lentes de

Mapplethorpe podem “deleitar” o olhar, por que não podemos “chafurdar” nas suas flores?

Abdicamos, aqui, da “flor ingênua”, aquela, que segundo Candela atravessou a história da arte até o final do XIX, quando as flores “se tornaram um signo claramente ambivalente”. A semântica clássica da pureza, do lirismo e dos ternos prazeres que as flores sugeriam, passa a ser mais complexa e densa. Se, potencialmente, a flor era representada como uma metonímia, uma metáfora do feminino e da mulher, deveria abarcar também todas suas possibilidades: “a



Fig.05 MAPPLETHORPE, R. *Orchid*, 1985.

pura e virginal, e a erotizada e puta”. De maneira que, se “por um lado” com essas associações sígnicas se “destacava a brancura, fragilidade” da “mulher boa”, também se enaltecia “a beleza sedutora, mas efêmera, da má”. (Idem: 54).

Para a curadora Iria Candela, Mapplethorpe, assim como a artista Georgia O'Keeffe (1887-1986), nos anos de 1920, conferiu às flores o poder evocativo de cunho sexual. No entanto, estas flores pintadas possuíam uma “natureza feminina” relacionada às vivências pessoais e ao próprio gênero da artista. Enquanto que, nas fotografias de Mapplethorpe, encontramos flores eretas, intumescidas, abertas, viscosas, carnis, as quais parecem não chocar como suas fotos de pênis, vulvas, dorsos, ânus, por mais plásticas que fossem estas últimas (Fig. 05). Para o próprio artista o que ele fazia com as flores era tão forte e expressivo quanto o que conseguia de seus outros retratos “Minha abordagem ao fotografar uma flor não é muito diferente de quando fotografo uma pica”, declarou ele a *The Print Collector's Newsletter*. (Morrisroe, 1996: 207-208).

Se o formalismo do olhar de Mapplethorpe havia “domesticado” o pênis, como sugere Candela, esse mesmo rigor formal parece ter arrancado as flores do lugar inofensivo e decorativo que a arte lhe havia conferido classicamente.

As flores sexuadas de Mapplethorpe podem ser compreendidas também, por outra perspectiva além daquelas oferecidas pelos olhares moralistas de “refinados” espectadores. É justamente esta outra mirada que oferecemos neste texto.

Os assombros da *ars sexualis*

Uma flor *mapplethorpiana* não é somente bela e ingênua, ela é intencionalmente sexual. “Suas flores simbolizam esse despertar, esse *aflorar* da existência prazerosa” que a sexualidade, vivida desafiadoramente, apresenta (Candela, 2000: 58). O artista recusa a *scientia sexualis* e abraça a *ars erotica*. Sua obra desafia o discurso “purificado e neutro da ciência” [,] “(...) uma ciência feita de esquivas já que, na incapacidade ou recusa de falar do próprio sexo”, preferiu concentrar-se em suas “aberrações, perversões, extravagâncias excepcionais, anulações

patológicas, exasperações mórbidas” (Foucault, 2003: 54-55).

Mapplethorpe esteticiza as chamadas “aberrações”. Na sua *ars erótica*, como, aliás, em toda *ars erótica*,

A verdade é extraída do próprio prazer, encarado como prática e recolhido como experiência; não é por referência a uma lei absoluta do permitido e do proibido, nem a um cenário de utilidade, que o prazer é levado em consideração, mas, ao contrário, em relação a si mesmo: ele deve ser conhecido como prazer, e portanto, segundo sua intensidade, sua qualidade específica, sua duração, suas reverberações no corpo e na alma. (Foucault, 2003: 57)

O que assusta nessas fotografias, inclusive naquelas de flores, é sua capacidade plástica em denunciar a sexualidade como dispositivo disciplinar, não como “pulsão”, algo subterrâneo e dificilmente penetrável ou explicável. Mas como produto de discursos de saber-poder capaz de controlar corpos e produzir subjetividades (Foucault, 2003: 100-101). Nesse sentido, sua arte é rebelde. Não aceita a patologização dos prazeres, ao contrário, exhibe os chamados fetiches, aberrações e desvio como quem fala de flores. Aliás, nenhuma de suas obras pode ser desassociada uma da outra, uma vez que todas possuem um ponto em comum: a própria vida iconoclasta do artista.

Com sua aids, com sua homossexualidade, com suas representações sadomazoquistas e homoeróticas, mas também com suas flores, Mapplethorpe questiona a sociedade que fez de seu prazer doença, de seu desejo problema, de sua arte censura.

Em termos artísticos, que também podem ser morais, talvez, o que nele incomode, seja justamente sua obstinada estética pautada na busca da luz perfeita, do ângulo único, da técnica limpa, do olhar delicado capaz de capturar a beleza na dor, a pornografia na flor como signo de um sexo que desafia a sexualidade burguesa, higienista, procriativa, tediosa.

Seu terrorismo artístico explode em corpos nos quais as “zonas de abjeção” aparecem como “zonas erógenas”. Suas lentes extraíram beleza do ânus, esse

orifício tabu. Os corpos que expõem em galerias são corpos-maricas, corpos que, de certa forma, resistiram à castração do ânus cientificamente legitimada pelo discurso médico. Aqui, tomamos de empréstimo os termos da filósofa Beatriz Preciado ao se referir a outro potente personagem dos anos de 1970, o escritor francês Guy Hocquenghem. Vamos com Preciado:

Roland Barthes, que tinha mais dificuldades para falar de sua própria homossexualidade em público que para fazer hermenêutica inventava em 1971 uma categoria sem saber que seria ela a mais apropriada para qualificar o livro que escreveria um ano mais tarde Guy Hocquenghem: terrorismo textual. São terroristas, afirma Barthes, referindo-se a obra *Sade, Fourier e Loyola*, aqueles textos capazes de ‘intervir socialmente, não graças à sua popularidade ou seu sucesso, mas graças à “violência que permite que o texto exceda as leis que a uma sociedade, uma ideologia, ou uma filosofia tomam para construir sua própria “inteligibilidade histórica” (Preciado, 2009: 137-138)

Os paralelos entre o terrorismo textual de Hocquenghem e o visual de Mapplethorpe são tentadores. Chafurdemo-nos. Passemos nossos olhos pelos corpos negros que explodem em músculos e incitam o desejo (Fig. 06), revelando nosso próprio racismo, nosso olhar subalternizador, que aprendeu a tirar prazer do ato de submeter. Deixemo-nos penetrar



Fig. 06. MAPPLETHORPE, R. *Man in Polyester Suit*, 1980.

pelas cruces, símbolo da nossa culpa diante do prazer. Excitemo-nos com as correntes que amarram o desejo ao desvio. Pensemos em flores como objetos-fetichê, como genitálias capazes de enganar as redes do biopoder. Vamos, assim, situar historicamente nossas provocações.

O discurso biopolítico, como prédica de poder-saber da modernidade, foi insidioso quando ajudou a criar um mundo binário: heterossexualidade e homossexualidade. Fingindo controlar apenas estes últimos, regulou a todos/as. Nos cem anos que separam a aparição médica do termo “homossexual” do movimento por direitos civis de gays e lésbicas, nos Estados Unidos e Europa, os saberes ocidentais fixaram os termos de sua *scientia sexualis*. A *ars erotica* destituída de linguagem foi identificada com o desvio e a anormalidade. Mas os anos que se seguiram ao icônico maio de 68, trouxeram à tona justamente estes/as “anormais”, em busca de uma nova gramática política capaz de questionar os valores burgueses de consumo, competição e beligerância. Enfrentaram o machismo contido nesses próprios princípios que sustentam o sistema.

O feminismo e os movimentos de luta pela emancipação das minorias sexuais ativam a primeira revolução feita com linguagem, drogas, música e sexo. (...) Trata-se de formas de ação e críticas que surgem como reação tanto frente às estratégias biopolíticas do final do século XIX e do século XX que haviam inventado o desvio sexual e suas patologias através de métodos médicos-jurídicos. (Preciado, 2009: 147-148)

O corpo torna-se mais do que nunca político, assim como o desejo. Flores podem ser armas, no final dos anos 60, início dos 70. As de Mapplethorpe certamente o foram, ainda é (Fig. 07). Não há ingenuidade nelas. Intencionam falar de sexo não com os termos normalizadores da *scientia sexualis*, mas como linguagem sensorial e provocativa da pornografia. Incomodam, porque mostram que há beleza no abjeto.



Fig. 07. MAPPLETHORPE, R. *Calla Lily*, 1986.

Mário Perniola (2006) em seu ensaio, *A idiotice e o esplendor da arte atual*, oferece essa provocativa citação que nos serve de mote e ponto final: “Quem só capta a abjeção na arte extrema, sem ver seu esplendor, fica prisioneiro de uma ideia ingênua

do real.” (Perniola, 2006: 317). Tomamos a licença para reformulá-la depois de “chafurdar” o olhar nas fotografias de Mapplethorpe: Quem só capta o esplendor na arte extrema, sem ver a abjeção, fica prisioneiro de uma ideia ‘ingênua’ de sociedade.

Referências

BARTHES, Roland. (1984). *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

CANDELA, Iria. (2000). “O’Keeffe/Mapplethorpe. Las flores más turbadoras”. *Revista Lápiz*. Datos Fuente, 19 (162): 52-63.

- FOUCAULT, Michel. (2003). *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. São Paulo: Graal.
- LEITE, Jorge Jr. (2006). *Das maravilhas e Prodigios Sexuais – A pornografia “bizarra” como entretenimento*. São Paulo: Annablume/Fapesp.
- MORAES, Eliane & LAPEIZ, Sandra. (1986). *O Que é Pornografia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2ª ed. p.101.
- MORRISROE, Patricia. (1996). *Mapplethorpe: uma biografia*. Tradução Flávia Villas Boas. Rio de Janeiro: Record.
- PELÚCIO, Larissa & MISKOLCI, Richard. (2009). “A prevenção do desvio: o dispositivo da AIDS e a repatologização das sexualidades disidentes”. *Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana*, vol. 1, abril.
- PERLONGHER, Néstor. (1987). *O Que é Aids*. São Paulo: Brasiliense.
- PERNIOLA, Mario. (2006). “A idiotice e o esplendor da arte atual”. In FABRIS, Annateresa & KERN, Maria Lúcia Bastos (org). *Imagem e Conhecimento*. São Paulo: Edusp.
- PRECIADO, Beatriz. (2009). “Terror Anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual.” In HOCQUENGHEM, Guy. *El deseo homosexual*. Espanha: Ed. Melusina, S.L.
- RAMÍREZ, Juan (2001). “Antropología Visual de la Pornografía”. *Revista de Antropología Experimental*, no. 1. Disponível em: <<http://www.ujaen.es/huesped/rae/2001/articulos/juansoto01.html>>. Data de acesso: 06/01/2012.
- _____. (2002). “El Trabajo Sucio de un Pornógrafo”. *Revista Mad*. No.7. Septiembre. Departamento de Antropología. Universidad de Chile. Disponível em: < <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/mad/07/paper04.htm>>. Data de acesso: 10/01/2012.
- RUBIN, Gayle. (2003). “Pensando sobre Sexo: Notas para uma teoria radical da política da sexualidade”. *Cadernos pagu*, n. 21. p. 01-88.
- _____. (2003) “Tráfico sexual – entrevista: Gayle Rubin com Judith Butler”. *Cadernos pagu*, n. 21, p. 157-209.
- SOUZA, José. Francisco. *Mapplethorpe: Fotógrafo do Escândalo*. In.: 12 jun 2009, blog pessoal. Disponível em: <<http://cyberdemocracia.blogspot.com/2009/06/mapplethorpe-fotografo-do-escandalo.html>>. Data de acesso: 04/01/2012.
- THE ROBERT MAPPLETHORPE FOUNDATION. Disponível em: < <http://www.mapplethorpe.org/biography/>>. Data de acesso: 20/01/2011.

Lista de figuras:

1. MAPPLETHORPE, R. **Self Portrait**, 1980. *Gelatin silver print*. 35,9 x 35,7cm; Solomon R. Guggenheim Museum, New York, *Gift, The Robert Mapplethorpe Foundation*. © *The Estate of Robert Mapplethorpe*.
2. MAPPLETHORPE, R. **Self Portrait**, 1980. *Gelatin silver print*. 35,4 x 36,7 cm; Solomon R. Guggenheim Museum, New York, *Gift, The Robert Mapplethorpe Foundation*. © *The Estate of Robert Mapplethorpe*.
3. MAPPLETHORPE, R. **Ken and Tyler**, 1985. *Platinum print*, 25 x 22 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, *Gift, The Robert Mapplethorpe Foundation*. © *The Estate of Robert Mapplethorpe*.
4. MAPPLETHORPE, R. **Self Portrait**, 1975. *Polaroid print*. (sem dimensões exatas). *The Robert Mapplethorpe Foundation*. © *The Estate of Robert Mapplethorpe*.
5. MAPPLETHORPE, R. **Orchid**, 1985. *Gelatin silver print*. 48.4 x 38.4cm. *The Robert Mapplethorpe Foundation*. © *The Estate of Robert Mapplethorpe*.

6. MAPPLETHORPE, R. *Man in Polyester Suit*, silver print, 92.7 x 92.7 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Gift, The Robert Mapplethorpe Foundation © The Estate of Robert Mapplethorpe.

7. MAPPLETHORPE, R. *Calla Lily*, 1986. Gelatin