



Fernando Henrique Constantino Braz

**PROJETO *CHICOS*: COLETIVO PARTICIPATIVO E CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA
ATRAVÉS DA EXPRESSÃO FOTOGRÁFICA**

Dissertação de Mestrado

Mestrado em Ciências da Comunicação

Área de Especialização em Comunicação e Artes

Trabalho realizado sob orientação da

Professora Doutora Margarida Medeiros

Setembro de 2017

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, área de especialização em comunicação e artes, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Margarida Medeiros.

Dedicatória pessoal

Dedico este trabalho a todas as mulheres que fazem ou fizeram parte da minha vida. Mãe, tia, avós, primas e amigas/irmãs, que de uma forma ou de outra me inspiraram a questionar minhas próprias fronteiras. Ao feminino e todas as suas formas.

PROJETO CHICOS: COLETIVO PARTICIPATIVO E CONSTRUÇÃO IDENTITÁRIA ATRAVÉS DA EXPRESSÃO FOTOGRÁFICA

FERNANDO HENRIQUE CONSTANTINO BRAZ

RESUMO

Neste trabalho são explorados os comportamentos sexuais e as noções estéticas que fogem às expectativas sociais e situam-se à margem das representações das mídias tradicionais. Também procura-se perceber a produção cultural que surge pela necessidade de diversificar o meio coletivo, promovendo o debate social e reestruturando valores preestabelecidos. São muitos os investimentos contemporâneos na autorrepresentação fotográfica. Aqui, aborda-se o projeto *Chicos* que retrata jovens homossexuais e transsexuais masculinos através da representação dos seus corpos nus, dividindo a intimidade de suas experiências afetivas, positivas ou negativas, com o meio social ou mesmo em relação aos seus próprios corpos. Através de uma análise das estruturas sociais e das estruturas psíquicas, verifica-se o recurso da imagem fotográfica como propulsora da representação do self e da sua afirmação identitária, assim como o espaço virtual na produção e difusão de conteúdo cultural participativo.

PALAVRAS-CHAVE: redes sociais, sexualidade, fotografia

ABSTRACT

In this work are explored the sexual behaviors and the aesthetic notions that escape to the social expectations and which are at the margin of the traditional medias approach. Also, it tries to understand the cultural production that arises from the need to diversify the community, promoting social debate and restructuring the pre-established values. There are many contemporary investments in photographic self-representation. Here, the project under analysis is *Chicos*, that describes homosexual and transsexual men, where we will see how they deal with the representation of their naked bodies, sharing the intimacy of their affective experiences, positive or negative, with the social circle or even with their own bodies. The resource of the photographic image will be approached in this scenario as a propeller of the “self” representation and of his identity affirmation, as well as the virtual space in the production and diffusion of the participatory cultural content.

KEYWORDS: social media, sexuality, photography

ÍNDICE

Introdução	1
1. Guia Histórico das Expressões Culturais acerca da Homossexualidade no Brasil	5
1.1. As conquistas coloniais, da terra, do corpo e da sexualidade	6
1.2. Expressões culturais na contramão da repressão	11
1.3 Representações mercadológicas	16
2. Estruturas narcisistas nas representações do “Eu”	21
2.1 O Retrato	22
2.2 Narciso e o espelho	28
2.3 Referências psicanalíticas acerca do narcisismo	33
3. Estruturas modernas, produção de imagens e a subjetividade	38
3.1 O coletivo	39
3.2 Corpo, erotismo e mercado	45
3.3 Persona digital	52
3.4 Identidade, gênero e integração social	57
Conclusão	67
Bibliografia	69
Lista De Figuras	74

Introdução

Ainda hoje vemo-nos cercados por discursos que buscam reprimir noções identitárias que não correspondem às expectativas sociais. A sexualidade, as normas de gênero e os padrões estéticos permanecem geridos hierarquicamente por sistemas preestabelecidos, transferidos de gerações para gerações, “normalizando” comportamentos e corpos. Enquanto homossexual, desde muito cedo levantei inúmeros questionamentos que justificassem a violência e a rejeição dirigidos a esse comportamento. Já adulto, num mundo cada vez mais aberto à circulação de informações, percebo que concomitantemente a amplitude dos direitos e a aceitação desta condição sexual, surgem inúmeras formas por onde o preconceito e a ignorância perpetuam-se.

São inúmeras as representações acerca da sexualidade, mas poucas atendem aos ideais propostos pelas mídias, que por sua vez, atendem às expectativas de consumo do coletivo. Muitas vezes, o indivíduo homo/transsexual também se vê subjugado pelos padrões estéticos e os estereótipos de masculinidade reproduzidos pela própria comunidade Lésbica-Gay-Bissexual-Transsexual (LGBT), além da necessidade de negociar com um meio social, ainda dominado pela *heteronormatividade* e pela homofobia.

Chicos, expressão espanhola para meninos, é um projeto fotográfico acerca da subjetividade, sexualidade e gênero dos seus participantes, através da representação dos seus corpos nus. A iniciativa surgiu da idealização de Fábio Lamounier e Rodrigo Ladeira e foi impulsionada pelo *Facebook*, além de uma página *web* em seus domínios. Junto a um público engajado e participativo tornou-se um dos primeiros projetos com expressividade, a abordar tal temática dentro das redes sociais virtuais brasileiras.

A diversidade é um dos traços característicos deste trabalho a chamar minha atenção. Procura abordar a personalidade de homens, homossexuais e transsexuais, que, ao não se verem aceitos ou representados pelos modelos sociais, estéticos e comportamentais de sexualidade e gênero, buscaram através da fotografia transpor barreiras ideológicas de representatividade.

Desde os *dezesseis* convivemos com o, hoje já consumado, *fato* de sermos homossexuais. Se nos primórdios era algo pesaroso – mais pelos outros, do que por nós mesmos –, passadas as tantas provações pessoais e sociais, e já quase dez anos depois, sempre quisemos por no papel (ou na tela) estas experiências próprias e pessoais que envolveram nossa construção da sexualidade e identidade, que hoje abraçamos com orgulho. Não só elas, mas também a consolidação de uma relação estreita que temos com o nosso próprio corpo, em meio a uma sociedade marcada por tantos machismos e padrões pré-estabelecidos de tudo. Ainda assim, crescemos, estamos vivos, razoavelmente saudáveis, e com a mesma ideia: aproximar diferentes experiências de identidade, sexualidade, e corpo em um espaço onde elas possam coexistir sem os tabus sociais. Aprender que nosso corpo nu é bonito, pois é nosso, é trabalhoso, mas também libertador. (Fábio Lamounier & Rodrigo Ladeira)¹

Nos primeiros ensaios os idealizadores fotografaram amigos próximos, inclusive eles próprios, mas logo surgiram interesses de usuários da rede virtual em deixarem-se fotografar e entrevistar de forma intimista pela dupla, contribuindo cada vez mais para sua expansão.

O projeto, independente e sem fins lucrativos, continuou a expandir-se até o lançamento, no final do último ano, do seu primeiro livro, cujo conteúdo possui sessões fotográficas e histórias dos mais variados participantes. O livro só foi possível com o apoio de 865 pessoas durante uma campanha de financiamento coletivo, o *crowdfunding*, que arrecadou 137% do valor que esperavam, o que lhes permitiu aumentar 104 páginas em relação ao projeto original, com a inclusão de 129 jovens retratados.

Atualmente *Chicos* mantém as suas exposições virtuais com acesso gratuito, continua recebendo propostas de indivíduos procurando retratarem-se com seus corpos e personalidades, de (re)afirmarem-se ou (re)significarem-se.

Procuro explorar neste trabalho as estruturas socioculturais acerca da sexualidade e gênero; a produção mediática voltado ao público homossexual; a fotografia como reforço identitário; o narcisismo nas estruturas psicanalíticas da autorrepresentação; a produção de conteúdo participativo através do meio virtual e das expressões artísticas como produtores de significados.

¹ Chicos. (s.d.). *Chicos About*. Acesso em 05 de 08 de 2017, disponível: <http://www.chicos.cc/about/>

Sigo por uma pesquisa teórica no campo social, antropológico e psicanalítico, para analisar as amostras que foram retiradas do projeto, tendo por base os elementos visuais e os questionamentos levantados durante as sessões. Das 120 sessões fotográficas disponíveis em domínio virtual, foram selecionadas 12 a critério de sorteio. *Chicos* também é a forma como irei dirigir-me aos meninos selecionados ao longo deste trabalho. No *site* eles estão identificados pelo primeiro nome ou apelido; são eles: Lazaro, Herbert, Jonseli, Juno, David, Marc, Rafael, João, Ariel, Teodoro, Francisco (Cacau), Gustavo e Bernardo. Todos foram fotografados através da perspectiva dos seus discursos. Questões políticas, familiares, sexuais, estéticas e comportamentais estão presentes e compõem a narrativa das suas representações corporais.

Para começar, precisaríamos antes de uma análise histórica e antropológica, que reconstitua as construções ideológicas acerca dos valores sociais relacionados à homossexualidade e à transsexualidade, para então estabelecermos as vias pelas quais os homossexuais e transsexuais vêm sendo tratados e vistos pelo meio social. A seguir, interrompo esta análise para me aprofundar no campo da subjetividade, das perspectivas individuais diante do coletivismo. Para isso recorro a uma análise das estruturas psicológicas através dos estudos sobre o processo de construção identitária através da autorrepresentação, seguindo pelos preceitos freudianos do narcisismo.

Uma vez elaborada a estruturação identitária do sujeito, seja pela perspectiva sociocultural, seja pelos seus recursos psíquicos, volto-me novamente para a colocação do indivíduo no meio social contemporâneo, cercado pelas representações do “Eu” junto às questões culturais e mercadológicas. Pretendo também perceber como são (re)produzidos estereótipos de gênero e sexualidade e como iniciativas como esta colocam-se na vanguarda das representações, para isso, coloco em evidência os relatos dos *chicos*, de como negociam e remodelam as perspectivas sociais acerca de seus próprios corpos e de suas subjetividades.

1. Guia Histórico das Expressões Culturais acerca da Homossexualidade no Brasil

1.1. As conquistas coloniais, da terra, do corpo e da sexualidade

O Brasil, palco do projeto aqui analisado, apresenta um misto de representatividade e perseguição ao grupo LGBT. Ao mesmo tempo que possui a maior parada gay do mundo, em São Paulo, (Guinness em 2004), também é o país com maior índice de crimes de ódio contra homossexuais e transsexuais². Sua origem colonial abriga em sua matriz sociocultural a criminalização europeia desse comportamento, que no século de sua conquista territorial, já era alvo de perseguição pela Santa Inquisição promovida pela Igreja católica no século XVI, no âmbito da Contra Reforma (Figari, 2007, p. 66).

Em Portugal, país que deu origem ao domínio do território brasileiro, de acordo com as Ordenações Afonsinas no século XV, precedidas pelas legislações canônicas e castelhanas, classificavam moralmente o comportamento como pecaminoso e determinava sanção prevista de morte pelo fogo. Tal punição seguiu-se pelo século XVI durante a colonização com as Ordenações Manuelinas e no século XVII sob às Ordenações Filipinas, onde acrescentou-se a infâmia às duas próximas gerações de descendentes do acusado por crime de lesa-majestade, dado o tamanho desvio comportamental, moral e religioso que isso vinha a representar para a sociedade da época (Braga, 2010, pp. 32-34). Ainda após a independência do Brasil as ordenações persistiram com a Constituição do Império de 1823 e apenas em 1830 que se eliminou da legislação o crime de sodomia, ou equivalente, na elaboração do Código Criminal (Trevisan, 2000, pp. 164-166).

Ao constatar o código social moldado pelos preceitos religiosos e legislativos que condenavam moralmente como pecado, a criminalizar a conduta homossexual, viremos a perceber o peso de sua construção ideológica a contrastar com os hábitos, menos artificializados, dos nativos colonizados daquela altura. Nos registros feitos pelos portugueses logo nos primeiros anos de colonização, a nudez observada era vista como “lascívia”, “luxúria” e “pecado da carne” aos olhos da Igreja, como repreende Padre

² NY Times. (05 de 07 de 2016). *Brazil Is Confronting an Epidemic of Anti-Gay Violence*. Acesso em 10 de 06 de 2017, disponível em: https://www.nytimes.com/2016/07/06/world/americas/brazil-anti-gay-violence.html?_r=0

Anchieta sobre as mulheres nativas, que além de andarem peladas não se negavam sexualmente a ninguém, incluindo também a condenação da prática do prazer sexual não atrelada à reprodução dentro de um matrimônio (Priori, 2011, p. 17). Mas dentre os comportamentos mais espantosos sob o olhar dos colonizadores cristãos estava as práticas da “sodomia”, do “pecado nefando” ou “sujidade” ambas sinônimas com atribuições pejorativas da época para as práticas homossexuais, o que levou o historiador Abelardo Romero a classificar os nativos brasileiros, também tratados por índios, como “devassos no paraíso” (Trevisan, 2000, p. 64).

Outro fator a se considerar quanto a composição cultural e a formação colonial do Brasil, é a chegada dos escravos negros trazidos da África, comercializados por portugueses e ingleses a partir de 1542. Na altura da independência do Brasil já somavam, entre homens livres e escravos, mais de dois terços da população (Trevisan, 2000, p. 115).

Os africanos vindo do Congo e Angola assim como os índios brasileiros apresentavam, como observado através de registros documentados, comportamento e práticas homossexuais, e para além dessas o travestismo surge como uma nova afronta aos olhos moderadores da Igreja. E em 1591, houve o apontamento de um autêntico "*quimbanda*" em Salvador a ser considerado o primeiro travesti no Brasil, o escravo Francisco Manicongo.

Há entre o gentio de Angola muita sodomia, tendo uns com os outros suas imundícies e sujidades, vestindo como mulheres. Eles chamam pelo nome da terra: quimbandas, os quais, no distrito ou terras onde os há, têm comunicação uns com os outros. E alguns deles são finos feiticeiros para terem tudo mau e todo o mais gentio os respeita e os não ofendem em coisa alguma. Andam sempre de barba raspada, que parecem capões, vestindo como mulheres (Cadernega, 1681, como citação em Ferreira, 2014, p.56).

De um lado um discurso que buscava recalcar e punir o desejo sexual a reduzi-lo ao pecado, de outro, culturas que traziam a sexualidade e a expressão sexual de forma menos complexada, o que Mott (1944) estabelece como uma relação de poder e dominação da moral judaico-cristã, aplicada pelos colonos contra uma sexualidade flexível e pluralizada das culturas indígena e africana, tidas então como periféricas

(Mott, 1944, como citação em Ferreira, 2014, p.57). Percebe-se também, nessa relação de poder, um domínio da masculinidade típica do patriarcado sobre a afetação e efeminação do sujeito, aqui representado não só nas classes dominadas, mas também pelas instituições familiares da própria elite, que buscava desde então ridicularizar e punir quaisquer indícios destes comportamentos:

Nenhuma casa-grande do tempo da escravidão queria para si a glória de conservar filhos maricas ou *donzelões*. O folclore da nossa antiga zona de engenhos de cana e de fazenda de café quando se refere a rapaz donzelo é sempre em tom de debique: para levar o *maricas* ao ridículo. O que sempre se apreciou foi o menino que cedo estivesse metido com raparigas. *Raparigueiro*, que não tardasse em emprenhar negras, aumentando o rebanho e o capital paternos (Freyre [1933] 1973, com citação em Figari, 2007, p.56).

Enquanto abaixo da linha do equador os colonizadores e jesuítas, distante de suas terras de origem, tratavam de negociar culturalmente os códigos de suas implicações religiosas com outras etnias, na Europa, entre os séculos XVI e XVIII, os castigos empregados pela Inquisição à sodomia em Portugal, Espanha, Itália e França se tornavam cada vez mais severos podendo variar dentre danos materiais, morais, físicos e mesmo a pena de morte, sempre de forma exemplar e normativa diante da sociedade, paradoxalmente às diversas manifestações desse comportamento no meio aristocrata, entre generais, reis e artistas (Trevisan, 2000, p. 127).

No Brasil não havia tribunal do Santo Ofício, porém suas atividades ficavam a encargo do Bispo da Bahia. Representantes do Tribunal de Lisboa, por quatro vezes, chegaram a visitar o país entre 1591 e 1763, em seus registros a sodomia despontou-se como o pecado mais denunciado. Eram criados “mecanismos de denúncia” que sobressaíam aos castigos quanto a regulamentação da ordem moral e a “normalização” da sexualidade. Uma vez que os castigos quando praticados, assim como na Europa, buscavam impressionar e instigar a população de forma exemplar, a temer, refutar e denunciar tais práticas, muitas vezes supersticiosamente relacionadas a desastres naturais e endemias, supostos castigos divinos que assombravam o imaginário popular daquele período (Figari, 2007, p. 68).

No século XIX o Brasil, já independente, extinguiu o pecado da sodomia de sua constituição, afrente até mesmo dos Estados Unidos e países europeus como Inglaterra e Alemanha, através do Código Penal de 1830. Embora descriminalizado, o velho pecado, era ainda enquadrado pelas normas de conduta civil e sua perseguição seguiu de encontro ao Código Penal de 1890, cuja legislação, aberta às interpretações e noções de “decência pública”, buscava extorquir e penalizar implicitamente praticantes de atos relacionados à homossexualidade, travestismo e prostituição, entendidos como atentado ao pudor, à “moral” e aos “bons costumes” (Green, 2000, p. 58).

A perseguição aos homossexuais passou por diversas etapas, primeiramente eram tidos como seres pecadores, cuja existência atentava contra a ordem divina das coisas, passíveis de execução; após, o pecado foi associado às suas práticas e a prática criminalizada sob acusação de atentado a moral. Com a emergência da psiquiatria na Europa no século XIX, a espalhar-se pelo mundo, a questão ganhou um status clínico que desviava o olhar da prática e voltava novamente para o praticante, a designá-lo sob as classificações patológicas (Trevisan, 2000, p. 58). Neste mesmo contexto o Estado transferia o peso ideológico da Igreja às instituições sociais, que buscavam através da ciência aplicar o quadro da perversão³ como “estado clínico” do comportamento homossexual enquanto distúrbio psicológico (Trevisan, 2000, p. 178).

No Brasil, embora nunca chegasse a haver instituições especializadas do trato psíquico em relação à homossexualidade, notava-se presente no discurso social uma busca para enquadrá-la como tal (Trevisan, 2000, p. 186). Um caso conhecido e que vem a ilustrar esse cenário foi o de Febrônio Índio do Brasil, que chegou a ser julgado como “louco moral” devido ao seu comportamento homossexual, foi internado em um Manicômio Judiciário onde permaneceu durante 57 anos até o dia de sua morte aos 86 anos de idade. Vemos aqui configurada a estrutura ideológica pela qual a homossexualidade e outras variantes do comportamento sexual, se projetaram no

³Seguindo pelas definições freudianas: Freud begins with the idea of the sexual perversions as pathological, and proceeds to confront his readers with the reasoning behind all the variety of sexual practices that were then considered abnormal, such as fetishism, homosexuality and voyeurism. Freud defines perversions in the following way: ‘Perversions are sexual activities which either (a) extend, in an anatomical sense, beyond the regions of the body that are designed for sexual union, or (b) linger over the intermediate relations to the sexual object which should normally be traversed rapidly on the path to the final sexual aim’ (Freud, 1905, citado em Thurschwell, 2001, p.66).

contexto sociocultural através da “tríade pecado-crime-patologia”, sempre marginalizadas e tidas como anomalias (Ferreira, 2014, p. 66).

O preconceito milenar acerca da homossexualidade, trazido ao Brasil pelas caravelas portuguesas, encontrou formas de calar e castigar, a estigmatizar ao longo dos séculos qualquer indivíduo que se opusesse às noções morais, predeterminadas pelo Estado e pela Igreja. Porém, encontrou ao passar do tempo, no mundo todo, uma resistência que veio a ganhar força pelas mediações difusoras, pela união de grupos e movimentos sociais. A força de movimentos coletivos de resistência, que conforme Foucault, posicionam-se além do alcance do poder, a desestruturar a lei antecipando a liberdade futura (Foucault, 1988, citado em Ferreira, 2014, p. 81).

A seguir, o percurso de algumas dessas manifestações nas expressões culturais brasileiras e suas relações com os caminhos que essa temática alcançou no decorrer da história até os dias de hoje.

1.2. Expressões culturais na contramão da repressão

Embora publicamente perseguido, o comportamento homossexual ganha na literatura romântica brasileira um espaço de representatividade, através de passagens da peça *Satã e Macário* de Alvares de Azevedo de 1850, também em *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia, cuja temática mesurava perifericamente o cenário repressor das instituições diante eventuais manifestações *homoafetivas*, ou nos romances de Aluísio de Azevedo, autor que também deu início ao naturalismo brasileiro na literatura. No romance *O Cortiço* (1890), Azevedo aborda a relação amorosa entre duas mulheres, mas a primeira obra considerada por tratar abertamente do tema é o romance *Bom-Crioulo* (1895) do oficial cearense da marinha imperial Adolfo Caminha, protagonizado por um negro homossexual. Porém, o autor ainda se refira às personagens, Amaro e Aleixo, como “seres doentes” e “anomalias”, atribuições ao então discurso clínico/moral que circundava a temática.

No primeiro período republicano brasileiro, seguido pela ditadura militar a partir de 1964, perpetuava-se tal discurso clínico entre os governantes, que buscaram censurar e perseguir tais comportamentos dados como perversos, pois feriam a “moral e os bons costumes” da época. No entanto, escritores como Olavo Bilac, João Rio (pseudônimo Coelho Barreto), Mário de Andrade, Jorge Amado, Cassandra Rios (pseudônimo Odete Rios), mantinham na literatura desse período referências ao homoerotismo. Podiam chegar a serem perseguidos como no caso de Cassandra Rios, cujos romances apresentavam protagonistas lésbicas e bem realizadas. A autora, na década de 1970, sucumbiu às perseguições que vinha sofrendo tendo 33 livros censurados.

Neste período, tanto no contexto literário quanto jornalístico, uma linguagem narrativa mais popular vinha a difundir os preceitos científicos ligados às tais perversões da homossexualidade, relativas às teorias médicas, onde personagens tidos como degenerados e frutos de vidas desregradas eram subjugados pela moral burguesa (Figari, 2007, p. 352).

No Rio de Janeiro, na década de 1960, mesmo durante a repressão da ditadura, grupos homossexuais começavam a produzir suas próprias publicações e fizeram emergir os primeiros periódicos impressos, inspirado por movimentos gays, feministas,

européus e norte americanos. Na vanguarda das publicações alternativas *O Snob*, jornal simples, dactilografado e ilustrado, mimeografado em folha de papel ofício, surgiu em 1963 com intuito de descontração a abordar cenas da comunidade gay carioca (Prezi, 2013). Distribuído em Copacabana e na Cinelândia, chegou a cem edições ao decorrer de seis anos, encerrando suas atividades devido à repressão sofrida durante a ditadura militar do governo Médici.

As gírias, o sarcasmo e a ironia, que sempre fizeram parte do humor e do coloquialismo empregado nas expressões homossexuais, faziam parte destas publicações, embora a princípio, mesmo que internamente, a reproduzir certos estereótipos do discurso dominante do macho/fêmea, como apelidar de “bofe” o homossexual masculino (sexualmente o que faz o papel de ativo), e de “mariconas”, os mais efeminados e passivos (Péret, 2011, pp. 20-23).

A organização de movimentos de resistência através de produção artística e mediática vem a corroborar com o que Merlucci (1989) entende como “produção de significados” pois “operam de maneira submersa no cotidiano dos sujeitos e adquirem visibilidade à medida que os atores coletivos (sistemas) entram em conflito com a vida pública”, permite ao indivíduo e a determinado grupo um auto “(re)conhecimento” que comunica e negocia uma “(re)significação” deste para com o meio social (Merlucci, 1989, citado em Figari, 2007, p. 435).

Em 1968, *O Snob* se tornara mais engajado com o debate acerca de gênero e sexualidade. Após seu encerramento em 1969, antigos colaboradores retomaram as suas atividades através do *Gente Gay* sob um clima político mais estabilizado, a marcar o início de um movimento homossexual politizado em todo o país (Green, 2000, p.314).

Dentre as mídias alternativas publicadas neste período destacava-se o *Lampião da Esquina*, cuja primeira edição se deu em 1978, utilizando elementos populares da cultura homossexual sob um enfoque político de debate e conscientização, chegou a ser boicotado por donos de bancas de jornal, sofrer atentados em pontos de venda e ser sancionado por militares por alegarem conteúdo “pornográfico” (Ferreira, 2014, p. 51). O jornal cedeu aos problemas financeiros ao final de três anos, problema muito comum para o seguimento, uma vez que nesta altura os investimentos publicitários eram quase nulos a não ser por anúncios de discotecas e saunas voltadas ao público LGBT.

Para alguns autores como Trevisan (2000) e Figari (2007), foi através da criação de grupos como o *Somos*, em São Paulo, e o *Somos-Aué*, no Rio de Janeiro, além da criação do jornal *Lampião da Esquina*, que se promoveu uma discussão “pública” séria acerca da homossexualidade e da necessidade de uma construção identitária, a fazer com que as percepções pessoais do homossexual encontrassem espaço e reconhecimento em grupo para se orientar e comunicar através de um coletivo (Ferreira, 2014, p. 77). Mais adiante voltarei a colocação desta questão com o projeto *Chicos* e como este opera, sob artifício das novas mídias comunicacionais, na produção de conteúdo representativo.

Entre as décadas de 1960 e 1990 a produção de conteúdo identitário corroborou com a noção de “público”, audiência, e consumidores no meio LGBT, seja através do entretenimento e das referências populares deste meio, ou pela sua conscientização política. Já no final de 1994, no Rio de Janeiro, nascia a revista *Sui Generis*, considerada a principal publicação após o fim do *Lampião da Esquina*, também a primeira revista, não voltada a pornografia, considerada abertamente gay cujo conteúdo divagava dentre entretenimentos “fúteis”, militância e movimentos sociais. Chegou a possuir uma tiragem média de trinta mil exemplares até agosto de 2002, onde também cedeu aos problemas financeiros. No mesmo seguimento surgiu em 1997 a revista *Bananaloca*, que a partir de sua quinta edição passou a chamar-se *G Magazine*. Seu grande diferencial foi a inclusão de nus eróticos de homens famosos, concomitantemente a questões políticas e socioculturais (Péret, 2011, p. 88).

No início de suas publicações jornalistas e fotógrafos trabalhavam sob pseudônimos por medo de terem seus nomes relacionados a uma revista gay, segundo a criadora da revista Ana Fadigas (Péret, 2011, p. 89). Os anunciantes também a evitavam, fazendo com que a revista buscasse fontes alternativas de arrecadação, como publicações pornográficas paralelas ao projeto. A questão financeira, que vinha até então assombrando os editoriais que levantavam a bandeira homossexual, perdurou até que em 2007 outros formatos de revista invadiram o mercado. Abordavam o meio comportamental e cultural, além do erotismo masculino, sem explorar o total nu frontal: *A Junior* (cujos editoriais mantem-se até os dias de hoje) e a *Dom - De Outro Modo* (até

2009) vinham a tratar o entretenimento de modo leve e quotidiano, podendo agradar também a um público *friendly*⁴. (Péret, 2011, p. 93).

Na música popular e no teatro, a partir dos anos 1960, atores, cantores e compositores vanguardistas buscavam ultrapassar a barreira da censura através da expressão artística, a dar um tom lírico de autenticidade e voz autônoma às minorias marginalizadas, neste contexto emergiram vozes como Ney Matogrosso, Caetano Veloso e Gilberto Gil, além do grupo teatral *Dzi Croquetes*⁵.

Os movimentos voltados a expressão cultural de temática homossexual começam a ser impulsionados e ganhar uma voz, a partir de uma perspectiva interna, que sobrevivia aos rótulos e produzia aos poucos seus próprios significados. Nos anos 80 novos nomes na música popular, abertamente homossexuais, como Cazuza, Renato Russo e Cassia Eller, ganham expressividade mediática e popularidade. As próprias mídias tradicionais, a televisão, a rádio e o cinema, logo começaram a abordar a temática expondo personagens homossexuais inseridos em sua programação, mesmo que através do humor, de forma caricata, como uma forma aceitável aos padrões vigentes para abordagem do tema.

Ainda na década de 1980 o VIH chega ao Brasil, a gravidade da doença exigiu uma intervenção do Estado para promover prevenções e tratamentos, juntamente a criação de ONGs⁶ e a necessidade de financiamentos internacionais para o controle da situação. Novas pautas emergiram no meio social acerca da homossexualidade, no centro do debate em relação às formas de transmissão da doença. O destaque humanitário nas campanhas e a comoção diante inúmeras perdas, inclusive de celebridades da música nacional, como Cazuza (1990) e Renato Russo (1996), catalisaram o processo identitário do homossexual e suscitaram a questão do “gay-cidadão” (Figari, 2007, pp. 522-523).

Figari (2007), aponta que os movimentos sociais acerca do tema buscavam agir em duas vias, por um lado, desvincular o vírus à condição homossexual, a evitar que o

⁴ Denominação dada para ambientes destinados à frequência do público LGBT.

⁵ Grupo teatral criado 1972, destacava-se pela androgenia dos seus visuais exuberantes chegando a sofrer fortes censuras pela ditadura militar.

⁶ Organizações Não Governamentais.

preconceito já existente se tornasse ainda maior, e por outro, aumentar os grupos de prevenção e esclarecimento em torno da doença sob investimento estatal. Quando a epidemia do VIH abrandara no final dos anos 1990, o debate público sobre a homossexualidade ampliou-se, assim como sua ocupação no espaço social através de ambientes temáticos a fim de lazer, turismo e entretenimento. A noção do indivíduo homossexual cidadão também ganhou nas mídias um ar mais comercial, descontraído e voltado ao público LGBT.

Consumo, estilos de vida e questões políticas e sociais se tornam muito mais visíveis nos meios de comunicação (...) a violência homofóbica, a discriminação no mercado de trabalho, questões relativas ao direito de adoção, de herança e outros relacionados à questão da 'união civil' passam a ser tratados com inusitada frequência por jornais, revistas e programas de televisão (Figari, 2007, p. 459).

Muitos foram os manifestos culturais que resistiram de forma íntegra e deram uma voz aos excluídos do debate público, recolocando-os aos poucos na vida cotidiana do meio social. Uma vez aberto o palco para a discussão de questões relacionadas a diversidade de género e sexualidade, novas expressões e comportamento emergem e chamam a atenção do mercado e das instituições sociais. A visibilidade mediática recai sobre o público homossexual e gradualmente dirige-se a esse público assentando novas estéticas e modelos de vida em busca de incentivos comerciais. O que abordarei em seguida é a relação dessas mídias com as questões identitárias do público LGBT.

1.3 Representações mercadológicas

Para Sousa (2006, p. 207) “as pessoas são produtos e produtores da sociedade e da cultura. Os símbolos estruturam esses processos, ou seja, estruturam a comunicação, que assenta na linguagem”. De acordo com esse autor é através do ato comunicacional que tornamos possível construir uma noção identitária, dar significados a si e ao mundo, criar e representar papéis sociais que nos organizam através da cultura. Nessa linha de compreensão teórica a Escola de Chicago, precursora do pensamento comunicacional sistemático no final do século XIX, propõe seu princípio do Interacionismo Simbólico, que, através da comunicação interpessoal permite ao “eu” definir-se e reconhecer-se a partir da interação com outro, e pela percepção deste.

Os teóricos deste movimento ainda propõem que os *media*, nesta relação comunicacional, não somente têm por função comunicar e difundir, mas também de fornecer “enquadramentos” para interpretações objetivas e inteligíveis de mensagens culturalmente codificadas. A estruturas dos modelos sociais preconcebidos junto a certas tendências de mercado corroboram com a significação destas mensagens, a atribuir-lhes reconhecimento identitário. A identificação com determinada programação, ou determinada escolha de uso e consumo por exemplo, também comunica traços de personalidade do espectador/consumidor que busca projetar-se e diferenciar-se por sua imagem pessoal, afim de ser reconhecido no meio social através dela. Noção que também abordarei através do conceito narcisista mais a seguir.

Sousa (2006, p. 179), define: “a publicidade existe para dar a conhecer, promover e fazer gostar de certos bens e serviços, para os diferenciar e tornar notórios e ainda para fazer agir (em especial, incentivando o consumo). O mesmo princípio também se aplica às ideias e às pessoas”. A representação mediática e publicitária tem muito a dizer acerca dos estereótipos e modelos estético padrões aceitados por determinado público, uma vez que sua produção está destinada ao consumo, sua base busca reproduzir referencias reconhecidas e aceitas pelo senso comum, para então projetar seus ideais de comportamento identitário.

Voltando a produção de conteúdo mediático homossexual, cuja representatividade, como observada por George Mosse, desde a década de 1920 se empenhava em reproduzir certos estereótipos de beleza, relacionados à boa forma

física, à masculinidade e à virilidade (Eribon, 2008, p. 113). No Brasil o público LGBT representa um mercado crescente e economicamente promissor, cujos dados mais recentes extraídos da *Expo Business LGBT Mercosul*⁷, já há três anos, estimavam que havia em torno de 18 milhões de homossexuais, dos quais 36% da classe alta, 47% da classe média alta e 16% da classe média. Chegando a gastar 30% a mais em bens de consumo comparados aos heterossexuais, além disso, 57% teriam nível superior educacional de graduação. Nesta altura a feira, em sua terceira edição, também apontou para o fato de que este mercado ainda não era perfeitamente explorado ao nível de seu potencial.

A falta de deliberada exploração do mercado GLBT, durante muito tempo, esteve ligada à resistência da moral conservadora acerca do tema, mesmo diante de tamanha possibilidade econômica. Franco Reinaudo é fundador do *Bureau* de Negócios GLS – um grupo de empresários gays e simpatizantes, empenhados na promoção e consultoria para empresas que tencionam trabalhar com este público. O empresário chegou a afirmar, a respeito das ações publicitárias, que “as decisões são tomadas de forma muito pessoal no Brasil, baseadas em crenças individuais do presidente ou de alguém com cargo equivalente dentro da organização” (Reinaudo citado em Ferreira, 2014, p. 89). Porém aos poucos, cada vez mais campanhas viriam a ser discretamente direcionadas para este público, mesmo que de início com ícones de representatividade voltados para um ideal de masculinidade, como apontado anteriormente por Mosse.

Para Trevisan (2000, p. 375), o Brasil assistiu nas últimas décadas a uma maciça inserção do público gay no mercado em vários sentidos: “A efervescência *mercadológica* produziu, no Brasil, um novo empresariado homossexual com perfil mais definido e profissionalizado, que de um modo ou de outro acabou se aproximando das lutas pelos direitos civis dos seus consumidores”. Analisamos anteriormente a importância das mídias alternativas através da reconstrução identitária e da negociação do público LGBT em relação às normas sociais, a criar ou reproduzir conteúdos a partir de suas próprias perspectivas, que através de periódicos diversos começaram a lutar por uma representatividade cultural e, uma vez constatados como agentes sociais, ganharam

⁷ Expo Business LGBT. (2014). Acesso em 05 de 07 de 2017, disponível em http://www.expobusinesslgbt.com.br/pt/dados_mercado

certa representatividade nas grandes médias tradicionais, que relutantemente e aos poucos, começam a direcionar seus interesses e abrir espaço para aceitação e exploração desse público.

As grandes médias tradicionais, no espaço publicitário das programações televisivas, de grande difusão e entretenimento, buscam através de uma linguagem ampla e vulgar, popularizar hábitos e bens e consumo que possam trabalhar com os desejos e expectativas de um grande público consumidor. Era então de se esperar um conteúdo padronizado, mas que dialogasse com as massas e potencializasse os hábitos de compras dos LGBT, como cidadãos normais, produtores e consumidores.

É um ponto de partida para a integração das pessoas LGBT para que, por exemplo, imagens de manifestações de *afecto* entre casais de pessoas do mesmo sexo não causem qualquer surpresa ou incómodo. Um casal de homens de mão dada ou um beijo entre um casal de mulheres não implica qualquer estereótipo e identifica perfeitamente que se trata de casais de pessoas do mesmo sexo. São imagens que poderiam facilmente ser integradas em campanhas publicitárias de vários produtos ou serviços e que contribuiriam para a aceleração do processo de igualdade, não vai alienar o restante público-alvo e será também uma forma de garantir a fidelização de um segmento da população (Corte-Real citado em Ferreira, 2014, p. 93).

Se por um lado as médias tradicionais e alternativas abrem o discurso identitário e político sobre género e sexualidade, por outro buscam entreter e vulgarizar hábitos que facilitem a atenção e interesse do espectador consumidor. Como vimos muitos dos periódicos direcionados à causa identitária LGBT traziam em seu editorial, em maior ou menor teor, dicas de divertimento como saunas e discotecas, conteúdos eróticos, além de temas como estética, moda e bem-estar. O “belo” enquanto, estratégia de marketing, promove uma noção de comum acordo cultural quanto à definição de padrões estéticos de uma determinada sociedade, assim como são dirigidos os interesses para determinados hábitos de recreação. Se nos voltarmos ao corpo como produto erótico, observamos como este encontra êxito na assimilação do imaginário coletivo, que através de requisitos mínimos do senso comum, passa a desejá-lo e objetivá-lo.

Antes de continuar com a análise no campo da representatividade social, me volto agora para as estruturas psicanalíticas da subjetividade, através do qual o indivíduo configura sua percepção de si consigo mesmo e com relação aos outros. Uma das principais características do projeto Chicos é a expressão fotográfica e a representação corporal na busca de autoaceitação e questionamento de preconceitos e estereótipos sociais. Proponho-me agora a analisar as questões ideológicas e psicológicas acerca do retrato e da autorrepresentação enquanto reforços identitários, tão percebidos nas produções modernas e contemporâneas.

2. Estruturas narcisistas nas representações do “Eu”

2.1 O Retrato

Na arte do século XX, concomitante ao avanço tecnológico do dispositivo fotográfico e da sua vulgarização, muitos são os investimentos na autorrepresentação a incidir sobre a imagem do corpo. Margarida Medeiros (2000, p. 103), exemplifica, através das obras de Francis Bacon, o teor de desfiguração da sua autorrepresentação que incide na interrogação sobre o ser, a configuração das suas formas e a necessidade de desestabilizá-las. A autora denota a ameaça de “morte do Eu” anunciada pela percepção “*non-sense*” de si próprio do pintor, desfigurado, “em permanente descontinuidade com o mundo”. O não reconhecimento de si diante do espelho configura uma desorganização da subjetividade que Linda Nochlin (1994) destaca pela “perda da totalidade” do sujeito, característica da modernidade, onde metonimicamente o “eu” é o corpo fragmentado.

O “Eu” solitário diante do espelho a confrontar-se com o seu “duplo”, “fragmenta-se” e projeta a partir de então uma identificação com a morte e a necessidade de representá-la. Logo, a necessidade obsessiva de representar-se incide na destrutividade do sujeito, tentado a não se reconhecer e atacar a sua própria imagem. O duplo polimorfo, muitas vezes representado pela arte, referencia a “destrutividade interna, encenando os pavores modernos da contaminação, do descontrolo existencial, da corrupção física, do envelhecimento” (Medeiros, 2000, p. 111).

O trabalho *Chicos*, dentre muitos outros, trata de representar e encenar uma recolocação do eu identitário e a sua autoafirmação em sociedade. Os homossexuais e transsexuais (auto)representados diante das lentes do projeto encontram-se na condição de interrogarem-se sobre as suas próprias identidades ao investir na representação dos seus corpos. Desde os primórdios da arte, em diversas civilizações a representação de si ou do “outro”, o retrato, encontra-se presente e determinado pela consciência da morte, que nos lembra, enquanto seres finitos, que um dia deixaremos de existir no plano material (Morim, 1973, citado em Medeiros, 2000, p. 35). O retrato, então, surge como forma contínua e substancial da existência do indivíduo, prova da sua “presença no mundo” e uma forma revolucionária de protestar contra o “desvanecimento do Ser no tempo” (Medeiros, 2000, p. 36).

Na história da arte o retrato atende às convenções ideologicamente contextualizadas que Margarida Medeiros (2000, pp. 37-38), situa no sentido da representação figurativa, mais ou menos realista ou abstrata, que busca imitar a representação da realidade e não propriamente a realidade em si. A autora equipara a representação ao que Platão considera a arte da *mimesis*, onde o filósofo designa à pintura a função de *simulacro*, uma “cópia da cópia”. Margarida Medeiros segue por destacar através de Derrida (1971), tal “componente *utópica*” da imitação, que não é a própria coisa, apenas a representa, nem propriamente é outra, por referir-se a ela a partir da necessidade de exemplificar os aspetos da realidade.

A pintura por séculos foi a forma mais eficaz de retratar o sujeito mimeticamente, a estabelecer uma relação de perspectiva do pintor para com o sujeito retratado. Nessa relação inclina-se uma “idealização” objetiva da obra que pretende (re)significar esteticamente o indivíduo. “São conhecidos os casos em que essa “idealização” parece posta em causa, levando à rejeição do retrato por parte do retratado: quando Inocência X diz a Velásquez que o seu retrato é “*troppo vero*”, é porque algo naquela imagem escapa à idealização pretendida” (Medeiros, 2000, pp. 38-39).

Para André Bazin (1991, p. 14), um dos primeiros estudiosos da constituição da fotografia enquanto média e suas influências nas artes plásticas, afirma, a princípio, uma relação “mais psicológica do que estética”, uma vez que a “criação de um universo ideal”, atribuído à imagem do real, encontra-se em contemplação subjetiva em tempo autônomo com relação ao objeto retratado.

Como argumento Bazin utiliza o “complexo da múmia”. Uma luta humana, diante a morte, contra o tempo, através de uma representação imagética “realista”. De acordo com Bazin acreditou-se, no antigo Egito, que a alma ao retornar ao corpo necessitaria de tal imagem de reconhecimento, fazendo-se então necessária a preservação do corpo e a representação da face. Outros autores como Walter Benjamin também analisaram ao decorrer da história tal processo de “reforço identitário”, ou o “conservar da existência” através das pinturas de retratos da nobreza aristocrata até a ascensão burguesa e os recursos técnicos do retrato fotográfico. Para Bazin a técnica fotográfica se caracterizou por “essencialmente objetiva”, já que a foto, diferentemente da pintura, não é reproduzida pela mão do homem, e sim pelo aparato.

Uma transferência da realidade/ credulidade, a atribuir-se do valo de índice, por valer-se de uma conexão física como o retratado: “Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico vemo-nos obrigados a acreditar na existência do objeto representado, efetivamente representado, isto é, tornado presente no espaço e no tempo (...)” (Bazin, 1991, pp. 19-26).

O retrato pintado tradicionalmente estava ao alcance da nobreza que concentrava poderes e riquezas perante a sociedade, mas o hábito de ser retratado passou a ser almejado pela ascendente classe burguesa afim de ostentar a sua imagem e o seu poder na esfera pública. Em meados do século XVIII com o crescimento de uma nova classe média e o seu desejo de identificação de valores, o retrato “democratiza-se”. É sob a análise deste contexto, de vulgarização do retrato através de um reforço da “autoimagem”, que Gisèle Freund (1974) desenvolve os seus estudos acerca da autorrepresentação, que nasce da necessidade de “afirmação social e cultural” de determinadas classes e que viria a culminar na fotografia (Freund, 1974, citado em Medeiros, 2000, pp. 52-53).

A pintura passou a dividir espaço com a fotografia no âmbito da reprodução mimética a partir do primeiro daguerreótipo, em 1839. A fotografia, devido a sua capacidade de registo mecânico e fiel à natureza, impulsionou a pintura a rumar em novas direções criativas ao mesmo tempo que influenciou a sua forma de produção nas artes do século XIX. A questão é abordada de tal maneira por Aaron Scharf em *Art and Photography* (1968), onde o autor salienta o uso de fotografias de acontecimentos históricos como modelo para obras de pintores. Este recurso integra o carácter instantâneo da fotografia à pintura, a privar o modelo retratado de horas de pose diante o pintor, cujo instante congelado permite a visão detalhada da duração e a perceção do tempo como “sucessão de instantes”, graças ao seu carácter imediato e mecânico (Medeiros, 2000, pp. 42-45).

A pintura do casal Arnolfini em 1434, de Jan Van Eyck, a exemplo trás a “representação social” da união do casal em uma impressão “intersubjetiva” acerca do seu processo pictural. Discretamente está inserido na imagem o reflexo do artista diante os seus modelos em um pequeno espelho atrás do casal. Pincelada por pincelada a ação do pintor compõe mimeticamente o que aos olhos do espectador se assemelha a

realidade do instante retratado, logo o instante é reproduzido em uma “temporalidade” ampla e dilatada pelas mãos que designa o traço da imagem formada.

Enquanto que os aspetos materiais da pintura, as camadas de tinta, o pincel e a tela constituem a impressão de semelhança e fidelidade mimética com o real, que quando vistos de perto revelam a textura e a “densidade” do material que compõe a imagem. Temporalidade e densidade evidenciam as principais características que diferenciam o retrato pintado do fotografado. Enquanto o retrato fotográfico adquire principalmente o estatuto de *índice* semiótico, conforme as definições *peircianas*, a pintura é sempre o *ícone*, o seu resultado de verosimilhança indica o “processo criador da sublimação” que implica na sua relação indireta, simbólica e ideológica para com o objeto/sujeito retratado (Medeiros, 2000, pp. 46-48).

A instantaneidade mecânica da fotografia também nos permite um olhar analítico, por ampliar a capacidade física do olhar diante o congelamento da imagem. Por outro lado, sua precisão implica numa assimilação rápida que não exige a permanência da atenção. A fotografia retira a totalidade do instante da totalidade do acontecimento e nos expõe aos “detalhes” que estão presentes no campo visual, mas que passam despercebidos a visão, a trazer consigo o reconhecimento da “insuficiência do ver” e automaticamente nos instiga a querer ver mais, a fomentar a “paixão do olhar” (Frade, 1992, citado em Medeiros, 2000, pp. 48-49).

A necessidade de representação de si e de reafirma-se no meio social através do retrato foi mecanizada e difundida pela fotografia e favoreceu a visibilidade social da burguesia no século XIX onde fotografar-se poderia revelar um traço de intimidade ou a encenação deste traço.

Existe no processo de corrida ao retrato fotográfico, uma dimensão de *auto-encenação*, articulada com toda uma série de motivações que visam a diferenciação, e, simultaneamente, a identificação num universo comum que é o da afirmação do indivíduo, independentemente de uma tradição ou de uma origem. (...) O retrato fotográfico, “*pseudo-real*”, *pseudo-especular*, mas ainda assim real e especular, vai permitir ao sujeito jogar um novo jogo: o da inclusão mágica, de si mesmo, no olhar do Outro (Medeiros, 2000, p. 55).

Logo, a fotografia reafirma o papel estrutural do retrato pintado e, graças ao seu estatuto de “instrumento imediato de ação”, acrescenta sua funcionalidade mecânica de reprodução ao processo, acelerando-o. O contexto favorece a noção de subjetividade e de interrogação do indivíduo sobre si, em meio às tensões provocadas pela coletividade urbana e a dissociação do Eu na sociedade de massa. (Medeiros, 2000, pp. 54-59).

Damian Sutton (2009, p. 148), releva que “Quando a fotografia é percebida como objetiva, é uma percepção de objetividade que flui a partir do subjetivo”, ou seja, de uma classificação da percepção, que por sua vez, se realiza através de uma contração do passado, memórias acumuladas, em uma leitura coexistente com presente, tornando a narrativa, a interpretação da imagem, um cenário “virtual” de infinitas possibilidades de leituras. Em outras palavras, a memória do espectador que dá a imagem significados.

O sujeito diante da imagem fixa do retrato fotográfico encontra a perturbação que é a reificação do seu “Eu” espelhado. Sua ausência de “movimento, mobilidade e plasticidade” transforma-lhe em “coisa”, limitada à irreversibilidade do tempo. No âmbito representacional do “Eu” a fotografia configura um meio ideal ficcional para produção e “reinvenção de papéis” (Medeiros, 2000, p. 113). Graças ao corte, ao enquadramento, às montagens e às composições cenográficas, o carácter real e objetivo do ato fotográfico ganha uma camada diegética com teor performativo, ou seja, ganha formas.

Sempre após as sessões fotográficas do projeto *Chicos*, os seus realizadores partilhavam as experiências transcrevendo os diálogos com os participantes, a acrescentar as suas perspetivas. Em vários momentos, contrapõem-se às personalidades manifestadas previamente o ensaio para com o momento da representação, como no caso de Marc (figuras 1-4): “Um rapaz novo, muito tímido, mas que ao clicar da primeira fotografia se transformou, perdeu a timidez e trabalhou seu corpo, seus movimentos. Ele crescia a cada nova imagem feita, sensualizava, erotizava cada parte do seu corpo.”⁸

⁸ Chicos. (s.d.). *Los chicos Marc*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/marc/>

O ato fotográfico está associado à ação performativa pelo seu caráter *encenatório* e *capturante*. Margarida Medeiros, através de Peggy Phelan (1993), destaca a produção *mimética* da performance fotográfica, enquanto “cópia da cópia”, que refaz o original ao mesmo tempo que mantém a sua semelhança com ele. Phelan também salienta que a produção mimética do autorretrato exige um desvio do olhar pela via de um suposto “outro”, uma ideia de “presença virtual do espectador”, que em outras palavras a autora define: “Para nos reconhecemos num retrato (ou num espelho), imitamos a imagem que imaginamos que o outro vê” (Phelan, 1993, citado em Medeiros, 2000, p. 115). Verificamos então a eminência da ameaça narcisista, que antecipa ilusoriamente e substitui o “outro” e conseqüentemente remete à sensação de perda deste, “possível fundador de uma autorreferência estável” (ibidem).

A narrativa, no caráter performativo da fotografia, é constituída por sequências de imagens que permitem ao fotógrafo a onipotência de gerir os limites do “eu”, através de múltiplas representações. A multiplicação das representações, na perspectiva de Freud, corresponde à já mencionada angústia de morte, enquanto que a autorrepresentação formula uma “estratégia de recusa da morte”, expressada adequadamente através da fotografia, como na colocação de Medeiros:

Poderemos imaginar, a partir de uma pintura, que o pintor nela se *auto-retrata* mas que já morreu, que mais não é do que pura vontade ou um puro espírito; não podemos imaginar isso a partir de uma fotografia, já que esta implica a presença física do retratado (...) O *auto-retrato* fotográfico comporta assim, pela sua *imediatez*, uma *dimensão mágica*: o artista pode *agir* o seu desejo da mesma maneira que o ritual mágico permite ao crente a ilusão de, com esse *acto*, transformar a sua existência (Medeiros, 2000, p. 117).

A mescla de realidade e de ficção ligada a autorrepresentação, ocorre hoje de acordo com Medeiros (2000), a partir de um sentimento de “descontinuidade do tempo e da experiência”, da rutura com o mundo exterior como “desconstrução cultural da identidade” do sujeito, típico do Eu moderno, narcisista e incerto de sua condição existencial.

2.2 Narciso e o espelho

A tragédia mitológica de Narciso é popularmente conhecida e difundida tanto pelas referências mitológicas quanto pela psicanálise. Na história contada por Ovídeo em *Metamorfoses*, Juno, mãe de Narciso, recebe de um oráculo a profecia de que seu filho só continuaria a viver enquanto “não pudesse conhecer-se”. O belo rapaz, porém, vislumbra a sua imagem espelhada nas águas e apaixona-se pelo reflexo, a seguir, como desfecho da sua tragédia anunciada, afoga-se nas águas na “perseguição ilusória do seu duplo”. Em sentido oposto, o oráculo de Delfos profere a Sócrates em tom de sabedoria: “conhece-te a ti mesmo”. O autoconhecimento, aqui recomendado, designa conhecer o “Eu” interior através da razão, reflexão e autocrítica, enquanto que para Narciso, refere-se à configuração imagética do corpo pela qual o jovem sucumbe em vaidade (Medeiros, 2000, pp. 61-62).

Narciso não pode amar ninguém além de si próprio, logo não pode possuir o objeto do seu desejo, uma vez que seu reflexo não configura um outro real, não passando de uma projeção espectral que ele percebe nas águas. Narciso encontra-se preso “a um ideal incompatível” que refuta o “amor concreto dos outros” (ibidem). O ato de unir-se a própria imagem no rio, o seu duplo, simboliza o desejo de retorno ao *Uno*, sentimento de unidade que remonta a fase uterina, e que, em consequência, coincide com a morte. O narcisismo deste modo é “o não reconhecimento das fronteiras entre o eu e os outros” (Medeiros, 2000, pp. 63-65).

No mito a representação corporal encontra-se no reflexo das águas a operar como espelho e confundir a percepção de Narciso. Philippe Dubois (1990) compara o olhar lúdico de Narciso com o olhar do espectador sobre a tela pintada, sob o aspeto de “armadilha da contemplação”. O autor exemplifica no discurso de Filóstrato uma contradição na denuncia que este faz à ilusão de Narciso. Filóstrato ao mesmo tempo que acusa Narciso de confundir seu reflexo com uma pessoa real, dirige-se propositalmente à imagem mitológica da pintura, como se fosse também uma pessoa real, evocando-o na segunda pessoa: "Acreditas então que a fonte vai conversar contigo?" (Dubois, 1990, p. 145). Philippe Dubois demonstra através da relação com a pintura dois níveis de representação, o *intradiegético* e o *extradiegético*. No primeiro aponta o “face a face, o olhar para si no espelho” onde Narciso é o “eu”, o reflexo é o

“tu” e o espectador da obra é o “ele”, voyeur do casal. Já no segundo nível o espectador se projeta na tela: “o face a face com o quadro nos posiciona como protagonistas por inteiro (“eu” diante de *nosso* “tu”)” (Dubois, 1990, p. 143).

Se nesta primeira análise da representação temos o referencial da pintura, Margarida Medeiros (2000, p. 65), compara a representação corporal de Narciso à representação fotográfica, através do autor Jean-Marie Schaeffer (1987) que separa dois efeitos relacionados a uma análise semiótica da fotografia. Primeiramente, enquanto índice, ela representa um “vestígio físico” do objeto que esteve diante do dispositivo, reproduzido através do “resultado de um processo físico-químico da luz”. Noutra efeito, de índice, a foto produzida representa um ícone que, através de símbolos codificados, nos leva ao reconhecimento do objeto retratado. Narciso, neste contexto, tomara o seu reflexo como índice da existência de um outro, que afinal era ele próprio, sem reconhecer que o reflexo se tratava de um ícone, o espelho d’água, que o representava pelo registo de suas semelhanças.

As representações corporais na mitologia também são frequentemente exploradas através da metamorfose, os corpos híbridos resultados das transformações representam a diversidade e a adaptação diante à realidade sofrida em constante modificação. Neste sentido, antagonicamente ao movimento morfológico das representações corporais está a imobilização e captura deste corpo.

Através do mito da Medusa Freud (1931) elucida o medo da castração, que inconscientemente está associado a morte. A cabeça com serpentes vem a representar a “manifestação da identidade fálica” onde a petrificação do oponente simbolizaria a continuidade do sentimento de ereção. A figura fálica da Medusa sujeita a decapitação diante da espada de Perseu, outro símbolo fálico, corresponde a “multiplicação dos símbolos fálicos”, que para Freud implica na castração anunciada pela demanda de pacificação dos conflitos. Em seu artigo Freud remonta através de Perseu a “superação da angustia de castração” na destruição do monstro híbrido (Medeiros, 2000, pp. 66-68).

Philippe Dubois destaca a noção de “imobilidade” e petrificação do instante na representação da Medusa decapitada de Caravaggio. Nela está implícito a extração do exato momento em que Medusa depara-se com seu próprio olhar, refletido no escudo de Perseu, no “instante” em que “já não é mais de carne, mas ainda não é de pedra”,

tornando o corte da decapitação possível. O escudo espelhado da pintura age como o papel fotográfico, capta o momento da decapitação mediante o “olhar petrificado” da Górgona (Dubois, 1990, pp. 150-152). Nesta metáfora o ato fotográfico congela a representação corporal, onde a relação do corpo imagético com o corpo real nos lembra que este está fadado a passagem do tempo e a degradação, enquanto sua imagem permanecerá a configurar os seus traços mórbidos de semelhança ante o momento que o sucedera.

...essa máscara petrificante, sempre colocada a frente, como sendo nosso próprio espelho, designa, no próprio centro de qualquer figuração, a angústia absoluta e fascinante de nela vermos nossa própria imagem, de morrermos por isso e com isso usufruirmos, nossa própria imagem sempre mascarada em sua própria exibição e sempre exibida atrás de sua própria máscara e por meio dela (Dubois, 1990, p. 153).

Estas representações mitológicas protagonizam a função sensorial da visão na percepção de si próprio através da divisão imagética do sujeito. Ver para crer, como no provérbio relacionado a S. Tomé, traduz o caráter objetivo de tornar a realidade inteligível através da visão, que assimila e compreende todos os fenômenos cotidianos. “Conhecer pela visão” está associado cientificamente ao conceito de *gnose*, como evidência verídica e racional e objetiva do conhecimento (Medeiros, 2000, p. 73).

A forma como reagimos emocionalmente aos estímulos sensoriais fica registrada pelo olhar através das expressões faciais, logo no dito popular os “olhos são a janela da alma”, capaz de transparecer o que está para além das palavras. O rosto e a percepção das expressões faciais sempre fizeram parte de um jogo da vida pública em parecer-se, dar-se a impressão de, representar “qualidades morais” em respostas aos padrões estéticos/ comportamentais, sendo assim como um cartão de visita pessoal. “O que é um rosto? O rosto, enquanto único, físico, maleável e público, é o primeiro símbolo do Eu. É único, porque não há dois rostos iguais, e é no rosto que nós reconhecemos o outro, e nos identificamos a nós próprios” (Anthony Synnott, 1993, citado em Medeiros, 2000, p. 73).

Por muito tempo a leitura do rosto esteve ligada apenas às abordagens místicas com o intuito de decifrar a alma; é a partir do século XVII que a abordagem ganha tons

mais racionalistas do campo *gnóstico*. Tom Gunning (1997) considera um impulso “*gnóstico*”, científico, do uso da fotografia para domínio das expressões humanas, devido à capacidade técnica da câmara, enquanto extensão da memória e do olho humano, de reter o movimento em propriedade estática, a revelar o que Balázs, (1920), dentre outros “teóricos utópicos” como Walter Benjamin evidenciam, a “*micro fisiognomia*”, o rosto invisível por trás do visível na imagem. O autor procede destacando que, através deste campo científico, um desenvolvimento tecnológico do dispositivo culminou na reprodução de imagens fotográficas a recriarem uma ilusão de movimento, que mais tarde, uma migração técnica deste campo para uso das artes e entretenimento, viria a contribuir com o surgimento do cinema (Gunning, 1997, pp. 1-29).

Uma recente pesquisa⁹ polemizou nas redes sociais ao abordar a identidade sexual dos seus participantes através da sua fisionomia. A Universidade de Stanford, nos Estados Unidos, desenvolveu um *software* capaz de reconhecer a orientação sexual de um indivíduo através das suas características faciais. O programa obteve êxito de 81% dentre os homens e 71% dentre as mulheres. A pesquisa, muito criticada pela comunidade LGBT, foi tida como fútil, “perigosa” e “imprudente” por muitos. Mas um dos criadores da ferramenta, Michel Kosinski, defende “os potenciais” desta ciência no “diagnóstico e previsão de personalidades”. O pesquisador também pretende chegar ao mapeamento das questões ideológicas de um indivíduo através dos seus traços faciais hereditários.

A demanda de atenção para com as expressões faciais representa também uma certa preocupação para com os limites físicos da existência. A “alma” por trás das expressões faciais representa a projeção imaterial do “Eu” diante da substancialidade do corpo, perecível, porém dotado de uma consciência.

A arte romântica, periférica ao pensamento científico da sociedade moderna no século XIX, é marcada por um dilema existencialista na relação do sujeito com a morte. Em muitas representações faz alusão ao esqueleto, única matéria orgânica e rija que de

⁹ BBC Brasil. (13 de 09 de 2017). *A polêmica causada por software experimental que 'identifica rostos gays'*. Acesso em 15 de 09 de 2017, disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/geral-41250020>

nós resta, um “resíduo sólido do Eu”, assim como o fantasma, a continuidade ectoplasmática da consciência. Mas ambas as representações indicam não só a continuidade do ser, mas também remetem à ocorrência da sua própria morte (Medeiros, 2000, pp. 76-77).

Em seu ensaio *Uncanny*, escrito em 1919, Freud relaciona o sentimento humano de estranheza e mistério diante da morte e da sexualidade. Define o princípio do “duplo” através da conceituação humana de uma “alma” que sobreviveria a deterioração do corpo físico, pois assim poderíamos lidar melhor com a abstração da morte. A partir da alma, duplo do “eu”, surge a representação alegórica do fantasma, porém, a função do “duplo” se inverte uma vez que o fantasma também representa o prenúncio iminente da morte (Thurschwell, 2001, p. 118). No imaginário popular o fantasma rendeu muitas representações alegóricas como por exemplo as fotografias espíritas no final do século XIX, que podem ser vistas em *Speculations on Spirit Photography*, Louis Kaplan (2003). Fotografias com supostas aparições de espíritos a despertar curiosidade, medo e fascínio religioso, também como resposta mítica aos avanços dos recursos tecnológicos daquele período.

Margarida Medeiros (2000, pp. 102-104), ressalta através de Otto Rank (1914) a função do duplo na divisão do sujeito, através da transferência de culpa. A duplicação garante a “incorrupção” da alma, eterna, enquanto responsabiliza a materialidade do “Eu”, imperfeito de carne e osso e suscetível ao erro. Na literatura, na história de Dorian Gray¹⁰, a figura da personagem exemplifica inversamente esta alusão. Ao manter a sua jovialidade, imortalidade e beleza corpórea, Dorian paga condicionalmente com a putrefação da sua alma, monstruosamente representada na tela de seu retrato.

¹⁰ ‘O Retrato de Dorian Gray’ obra do escritor inglês Oscar Wilde publicada pela primeira vez em 1890.

2.3 Referências psicanalíticas acerca do narcisismo

O conceito de narcisismo elaborado por Freud tem claras referências ao conto mitológico que o inspirou. A projeção do sentimento amoroso de Narciso por si próprio, seu “duplo” imagético como sendo um “outro”, fez com que o jovem renegasse toda possibilidade do amor concreto investido na relação com outros. Em *Introdução ao Narcisismo* (1914) Freud explica através da libido* a diferenciação de duas formas de instintos, aqueles voltados para manutenção do “Eu”, a “libido do Eu”, e os instintos sexuais, também percebido como libido objetal. Acrescenta que quando os instintos sexuais, investidos em objetos exteriores, são patologicamente reprimidos pelas “representações éticas e culturais do indivíduo”, tal investimento libidinal refugia-se na tentativa de autossuficiência do sujeito (Freud, 1914, p. 2028).

Neste sentido o narcisismo, assim como no mito, está para o “amor ególatra” onde o “Eu” é o centro de tudo e as relações com terceiros é suprimida pelo “Eu ideal”, a romper com a realidade e a desligar-se dos objetos reais. Muitos dos chicos abordados exemplificam a necessidade de voltarem-se às próprias expectativas para lidar com a rejeição do meio. Os exemplos mais nítidos nas amostras são os dos *chicos* João (figuras 5-8), que abordarei mais a seguir e Teodoro (figuras 9-12). Teodoro, cujo a perspectiva visual da sua sessão remete a movimentos eróticos tímidos sob um forte contraste do ambiente com seu corpo, relata em seu depoimento o favorecimento de sua autoestima ao ignorar as perspectivas externas, muitas vezes cruéis com consigo:

No ensino médio, eu fui eleito o menino mais feio do colégio. Fui eleito com a nota 2.0. Fizeram um *Ask* com fotos de cada pessoa e a minha foi a mais baixa do colégio. Para um menino de 15 anos ver isso, em um colégio que tinha 5.000 alunos, que você é votado o mais feio, foi terrível. Meu rosto é feio, meu corpo é horrível. Eu entrei em depressão, repeti de ano. Eu não conseguia me aceitar, ninguém ia conseguir mudar isso. Ninguém nunca vai querer me beijar, eu sou feio. Até eu olhar no espelho e consegui dizer “eu sou bonito”, demorou muito.¹¹

¹¹ Chicos. (s.d.). *los chicos Teodoro*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/teodoro/>

Para Freud o indivíduo é concebido sob a incidência de um narcisismo primário, não objetal e uterino, onde a criança ainda não possui a diferenciação do ego* e do id*. Após o nascimento, a cisão com o corpo da mãe, a criança percebe a carência de objetos exteriores para satisfazer necessidades básicas, assim como desenvolve a percepção de tais necessidades, logo, suas expectativas voltam-se para o mundo exterior. Conforme o indivíduo desenvolve-se, afasta-se do narcisismo primário a nutrir um desejo de conquistá-lo novamente. A idealização da condição de unidade onipotente do “Eu” impulsiona o indivíduo a fomentar sua autoestima através da realização de um ideal de autossuficiência e da satisfação da libido objetal (Freud, 1914, citado em Medeiros, 2000, pp. 81-82).

Tal ideal de autossuficiência afetiva/material do sujeito é reforçado pelo não controle das experiências em relação aos objetos exteriores, que independem da sua vontade. O sujeito cujo a libido fora reprimida, passa então a dirigir as suas expectativas não mais para os objetos exteriores, mas para uma extensão fragmentada de si, como uma duplicação da sua subjetividade através de sua representação corporal. Logo a degradação do corpo, como por exemplo, o envelhecimento, a doença e a morte, pode tomar “dimensões paranoides” para o quadro patológico do narcisismo (Medeiros, 2000, p. 82).

Se a relação de interatividade com o mundo exterior gere as expectativas do sujeito, sendo o desagrado e o desapontamento os responsáveis pelas suas primeiras reações projetivas do “eu”, em relação ao mundo exterior, logo as projeções emocionais, como os sentimentos de amor e ódio, são para Freud caracterizados como relativos ao ego narcisista. “Se o objeto é fonte de sentimentos de desprazer, há um impulso que luta para aumentar a distância entre o objeto e o ego, e para repetir em relação ao objeto a tentativa original de fuga do mundo externo” (Freud, 1915, p. 223).

A relação com esses objetos também faz com que irrompa no sujeito a configuração do desejo e a projeção do grau emocional/afetivo para com as suas experiências interativas. Didier Anzieu com referência a Freud, explica o processo pelo qual a criança, em fase de lactação, “alucina” o seio materno na sua ausência, anteriormente percebido pelo contato epidérmico com a mãe. A pele, neste sentido, estabelece a fronteira física e sensorial do “eu” com o “outro”, permitindo que a criança projete uma realidade psíquica através do desejo, também a estabelecer uma relação

de negociação com o que lhe é externo para meios de satisfazer a sua libido (Anzieu, 1974, citado em Medeiros, 2000, pp. 86-87).

O indivíduo, sob a condição patológica do narcisismo, caracteriza-se pela não dissociação entre a “fronteira do Eu psíquico e o Eu corporal”, do “Eu real e o Eu ideal; do que depende de si e o que depende dos outros” (Medeiros, 2000, p. 89). Sofre do “sentimento de não habitar a sua própria vida”, de ser “espectador de algo que é e não é ao mesmo tempo a sua própria existência” (Anzieu, 1974, citado em Medeiros, 2000, p. 89).

O *chico* João (Figuras 5-8), nasceu em uma região do interior da Paraíba, num ambiente rústico “muito *heteronormativo*” sob a condição de ser homossexual e portador de vitiligo em todas as partes do corpo. Sua representação visual é muito parecida com a de Teodoro (figuras 9-12), nela os fundos neutros a contrastam com seu corpo manchado e suas poses eróticas possuem gestos sutis, frequentemente com os olhos fechados a se acariciar. Em seu relato deixa transparecer todo um processo psíquico de estabelecer-se consigo e com os outros:

Eu sempre defendi quem eu sou, sempre fui suficiente *pra* mim mesmo. Eu me considero muito autêntico, eu sou o que eu sou e defendo isso. Mas nem sempre foi assim. Meu vitiligo começou aos 14 anos. A pior parte *pra* mim foi minha própria aceitação. Eu cheguei a quebrar todos os espelhos da casa, foi muito difícil. Tão difícil *pra* mim quanto pras pessoas na rua. Eu tinha que ouvir piadinhas que hoje eu até rio, parece engraçado, mas era chamado de coringa, cento e um dálmatas. E nisso eu ia me enchendo de raiva e ódio, fui criando raiva do meu corpo, das minhas manchas. Fui me tornando uma pessoa insuportável, qualquer pessoa que viesse falar qualquer coisa comigo já era motivo *pra* eu ficar estressado, eu já imaginava que era um ataque. As pessoas começaram a se afastar de mim, e eu delas.¹²

Hans Kohut (1972, p. 84), seguindo pelo preceito freudiano, associa a raiva narcisista ao medo com relação à integridade do Self, caracterizado pelo excesso de modelos ideais, de autocontemplanção, além da onipotência humana propulsionada

¹² Chicos. (s.d.). *Los chicos João*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/joao-2/>

pela extensão tecnológica. Logo, a raiva assumiria o comportamento agressivo pela repressão das estruturas narcisistas, intensificadas pela negação dos impulsos de domínio e ambição, resultando na perda de controle. A raiva irromper-se-ia então de modo individual ou coletivo, na busca de “fusão irrestrita com *self-objetos* onnipotentes”. A fusão do *self* com os objetos implica na divisão interior do sujeito, no quadro da personalidade narcisista, age de forma a criar um “falso *self*”, uma “personalidade de fachada” apresentável do indivíduo, que esconde a sentida como verdadeira pela perspectiva de contato externo como ameaça. Neste cenário, as relações tradicionais são suprimidas pelo “racionalismo materialista da cultura ocidental”, na divisão e o destaque do *self* (Kohut, 1972, citado em Medeiros, 2000, p. 96).

Embora Freud aproxime “a raiva narcisista” da pulsão de morte, para Christopher Lasch (1978, pp. 13-18), o homem do século XX busca, no entanto, “a paz de espírito” através do método terapêutico para lidar com as suas “necessidades imediatas”. O autor aponta na literatura, o domínio crescente da ficção, da autobiografia e do jornalismo caracterizados cada vez mais pela aproximação com o leitor, pela busca de seduzi-lo através da afirmação do “Eu” e da “personalidade”, não pelo significado da narrativa.

Por esse caminho, constata-se no perfil da arte literária moderna a contextualização pelo colapso do “Eu”, que através da cultura narcisista funciona como forma de “*acting out*” do escritor, um “gênero confessional” marcado pela superexposição de si. O leitor contemporâneo, neste sentido, buscaria refugiar-se compulsivamente nos “outros” como forma sintomática do narcisismo, a expressar-se pelo o vazio, pela raiva reprimida e pela insatisfação oral. Medeiros exemplifica através desse cenário de perturbação identitária do “eu”, o perfil de comportamento gerado pelo crescimento da demanda do recurso fotográfico, uma vez que este “lhe permite igualmente a imediata exposição de si” e facilita a assimilação dos estímulos externos, tonando-os domesticáveis (Medeiros, 2000, p. 97). Logo veremos o processo estrutural para com a construção *indentitária* do sujeito em meio social.

3. Estruturas modernas, produção de imagens e a subjetividade

3.1 O coletivo

A formação das grandes cidades na sociedade moderna permitiu que grupos e comportamentos tomassem forma no coletivo da vida urbana e no anonimato social. Ruas desertas a noite, grandes praças e parques sombrios permitiram menor controle policial sobre hábitos tidos como imorais, clandestinos e marginais passíveis de perseguição. Paris, Milão, Berlin, San Francisco, São Paulo são cidades por exemplo que simbolizam determinada liberdade de expressão aos *gays* (Eribon, 2008, pp. 32-34). Marcel Proust (1871-1922) em sua obra “Sodoma e Gomorra” explora o universo dos homossexuais que se redescobrem no dia em vão viver sós. A renúncia familiar, às origens em pequenos vilarejos são engolidos pela solidão e pela maior liberdade de expressão nos grandes centros urbanos (Proust, 1871-1922, citado em Eribon, 2008, p. 38).

Neste contexto a sociedade moderna também se caracteriza pela busca da liberdade individual, do subjetivismo, do conhecimento intelectual, racional e empirista em prol de um constante progresso mercantil, industrial, onde o indivíduo é preparado para uso produtivo do tempo e para eficiência.

Para Foucault (1977, p. 101), as instituições modernas buscaram refutar a função restritiva do sexo ao papel reprodutivo, em seu lugar “o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global”. Aponta que o discurso então conhecido pelas sociedades ocidentais acerca da sexualidade veio a estabelecer-se no século XVIII, sob um constante avanço das ciências humanas a partir do século XVI, impulsionado principalmente no século XIX, reformulando uma nova abordagem acerca do sexo, que nas palavras do autor:

Desenfurnam-no e obrigam-no a uma existência discursiva. Do singular imperativo, que impõe a cada um fazer de sua sexualidade um discurso permanente, aos múltiplos mecanismos que, na ordem da economia, da pedagogia, da medicina e da justiça incitam, extraem, organizam e institucionalizam o discurso do sexo, foi imensa a profilaxia que nossa civilização exigiu e organizou (Foucault, 1977, p. 34).

Um movimento de rutura com o passado sob um olhar para o futuro, na utilização do espaço urbano, a fé tecnológica e os avanços da medicina e da longevidade, a intervalos cada vez menores de adaptação onde indivíduo se encontra impactado por novas tecnologias mediáticas, desde a prensa do jornal, o recurso do registo fotográfico, do rádio e da televisão. Tais médias vieram a permitir uma dissipação em massa da informação e das expressões culturais, da arte erudita ou regional e popular, através do seu aspeto difusor e vulgarizador, a propor hábitos de consumos que estimulassem a indústria e a economia globalizada por meio de uma linguagem simplificada e a recorrer cada vez mais ao uso da imagem.

Susan Sontag (1990, p. 153), formula que uma sociedade se torna moderna quando sua principal atividade vem a ser produzir e consumir imagens, num aspeto de realidade idealizada, para sustentabilidade económica, política e mesmo a própria subjetividade. Esse movimento para Debord (1997, p. 24), possuía um teor de barbárie onde a imagem, enquanto recurso de espetacularização, vinha a alienar e destruir o valor de informação, transpondo apenas os interesses comerciais corporativos que se limitam a alienação. Nas palavras do autor sobre o indivíduo espectador: “quanto mais ele contempla, menos vive; quanto aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo.”

Nas últimas décadas do século XX, um novo perfil de comportamento e de expressão cultural, em contrapartida às características que definiam a modernidade, surge na arquitetura, literatura e artes plásticas, assim como no cinema e na música, em fragmentos, memória e busca de identidade. Estilos híbridos de uma cultura mediática, globalizada, heterogênea, recortada, colada e comercial. É neste contexto que se define a “pós-modernidade”. Para Fredric Jameson (2006, pp. 25-27) a pós-modernidade faz parte de um contexto cultural que privilegia o visível, envolto por um senso de que tudo já havia sido criado, restando ao artista pós-moderno recriar, recortar, referenciar o passado em aspeto de nostalgia. Na definição do autor esse modelo híbrido, com certo carácter maneirista, denominado como “*pastiche*”.

O recurso da reinvenção, da colagem e da estética híbrida, assumi uma não-temporalidade e assim, todos os tempos, retroagindo o/ao moderno. Neste sentido, a pós-modernidade caracteriza para o autor pela busca da identidade fragmentada, do lugar pertencente através da memória, da ruína e do passado. O homem

contemporâneo aparenta vivenciar uma gama de representações identitárias que se produzem, reconhecem-se, expressam-se e renovam-se a partir de infinitas possibilidades.

O aumento da produção e reprodução de imagens encontra ênfase na busca da imagem do real e da representação corporal. A partir do processo de assimilação psíquica do mundo exterior e da idealização da fusão com a realidade, manifesta-se no indivíduo o desejo de recuperação da unidade e totalidade do ser. O indivíduo anseia então pela produção de “imagens duplos”, das quais recria a ilusão onipotente de ter o controlo da realidade, porém, contribui com a fragmentação do “Eu” num quadro social repleto de sintomas narcisistas.

Margarida Medeiros (2000, p. 90), destaca a hipótese de Serge Tisseron (1996), a corroborar com a ideia de que o ato fotográfico representa a necessidade de assimilação psíquica do mundo externo pelo sujeito, na medida em que permite a captura da realidade num “envelope subjetivo”. O registro fotográfico da experiência, enquanto extensão da memória, permite ao sujeito visitar a representação do real sob novas expectativas subjetivas, a instabilizar a sua relação com os objetos e garantir-lhe uma formação identitária conseqüentemente mais insegura.

Por este ângulo tornamos possível a aproximação do mundo exterior através do isolamento dos seus traços de realidade, para assim contemplá-lo, na película ou no ecrã, enquanto distanciamos-nos fisicamente dele. Autorretratar-se, neste sentido, configura a necessidade de isolar e possuir a sua imagem corpórea ao afastá-la de si, afim de controlá-la e idealizá-la noutra plano: “O *auto-retrato* surge como suporte das fantasias e devaneios próprios de uma época, ao nível da forma como se afirma a identidade, permitindo uma afirmação fantasmática – e delirante – do sujeito, a partir da ideia de “verossimilhança” e de duplicação de si mesmo” (Medeiros, 2000, p. 91).

A desestabilização de uma representação imagética é fator pertinente para a (re)significação estética do corpo de um transsexual. No processo da sua transição de género, o *chico* Juno (figuras 13-16), afirma uma reconciliação identitária com o seu corpo a partir de um processo oposto. Ao romper com as expectativas narcisistas internas, predefinidas pelo medo de rejeição, projetou a sua autorrepresentação de forma a (re)significar a assimilação do meio social, reconciliando-se com as expectativas externas:

Se as pessoas respeitam o seu gênero e entendem que você tem uma vontade de não ter peitos, mesmo eles existindo ali, ajuda você a se sentir menos mal com isso – porque isso pode demorar a acontecer, seja por falta de dinheiro, espera na fila do SUS, enfim, mil questões. Se isso fosse tratado com mais naturalidade, tanto no meio *trans* quanto no meio *cis*, eu acho que seria mais fácil lidar com esse processo, você não teria que fingir que não tem peitos até o momento que fosse tirá-los. Tem gente até que chama os peitos de ‘intrusos’ (...) Eu acho que o fato de você falar ‘intrusos’ *pra* se sentir mais confortável já é uma violência do mundo em relação a esse corpo. Acho importante que seja mostrado como ele é agora e como ele vai ser no futuro, e que todas as formas são verdadeiras. Nenhuma é menos real que a outra, e as pessoas verem que outras pessoas *trans* se sentem a vontade *pra* mostrar os peitos, *pra* mostrar que está tudo bem em você mostrar os peitos, eu acho que isso dá uma certa segurança e conforto.¹³

Na sua sessão as fotos se utilizam de elemento que confundem suas representações de gênero, talvez como forma de coincidi-las, utiliza-se de objetos fálicos ou posições que favorecem as zonas erógenas femininas. Numa delas sua pose parece referenciar o quadro *L’Origine du monde* de Gustave Courbet, destacando a abertura da sua genital (figura 13).

O corpo, imagético, transforma-se em linguagem e traz consigo valores socioculturais que comunicam através da aparência. As necessidades de consumo operam neste corpo, constantemente a trabalhar sob tendências estéticas, por um mecanismo de exibição narcísica em suas relações interpessoais. (Garcia, 2005, p. 27). O corpo natural, por sua vez, pode não ser aquele idealizado por um padrão de consumo mediático, e pode este operar de forma subversiva às representações hegemônicas dominantes, a transgredi-las e legitimar novas construções acerca da fronteira mediática (2005, p. 29).

Em sua sessão o *chico* Cacau (figuras 17-20), proveniente de Fortaleza, remonta sua trajetória identitária através do espaço urbano, a sua mudança para a cidade São Paulo e as suas perspectivas:

¹³ Chicos. (s.d.). *Los chicos Juno*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/juno/>

Essa coisa de dizer que São Paulo talvez me trouxe a nudez e tirou minhas roupas, é muito pelo fato de ter me envolvido mais com arte aqui do que em Fortaleza, mas além disso, muito pela coisa da ‘resistência’. Essa cidade te encaixota, se eu tivesse vindo *pra cá* e fosse me enquadrar em tudo que me foi imposto, talvez eu não conseguisse ser eu mesmo. Perderia um pouco da minha identidade.¹⁴

Sua sessão, dentre as aqui analisadas, é a que mais remete a uma abordagem mais conceitual, o chico utiliza pedaços leves de tecidos que cobrem ou circundam seu corpo e movimentos, esvoaçantes e contínuos, num espaço arejado de um edifício desalojado.

Agamben (2005, p. 15), destaca o controle e a disciplina dos corpos na modernidade através de sua suposta autonomia e subjetividade, apontada por Foucault, enquanto que na sociedade contemporânea o sujeito vive um processo de “*dessubjetivação*”, ao deixar “que os seus gestos quotidianos como a saúde, os seus divertimentos, as suas ocupações, a sua alimentação e os seus desejos sejam comandados e controlados por dispositivos até nos mínimos detalhes”. Cacau (figuras 17-20) neste sentido, delega seu extravasamento identitário através da expressão corporal:

Acho que a coisa do nu veio um pouco *pra* isso, como uma forma de me desafiar socialmente e desafiar os outros socialmente também. Acho que aqui *a gente* é muito aprisionado, é uma cidade angustiante. Então, se você não cria essas liberdades, mesmo que sejam provisórias, *pra* criar essas brechas nesse simulacro, você acaba enlouquecendo e *somatiza* essas coisas de viver os padrões.”¹⁵

Tais padrões discutidos pelo *chico* tornaram-se frequentemente questionados no âmbito artístico do capitalismo pós-industrial, onde o foco sobre o indivíduo passou de “produtor operário” para “sujeito consumidor”. A subjetivação passou a operar sob

¹⁴ Chicos. (s.d.). *Los chicos Cacau*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/cacau/>

¹⁵ (ibidem).

estratégia de marketing, a promover uma generalização e uma coletivização dos sujeitos, além de uma sensação de insatisfação causada principalmente pelo consumo a gerir as necessidades humanas (Segurado, 2005, p. 108).

3.2 Corpo, erotismo e mercado

Para muitos autores o homem contemporâneo vive uma crise identitária com relação às normas de gênero, como para a filósofa Elizabeth Badinter (1996), que ao analisar o cenário do cotidiano doméstico, salienta os conflitos gerados pela sociedade patriarcal diante às conquistas de espaço e direitos civis das mulheres, antes subjugadas pelo poder hegemônico do papel masculino enquanto provedor material e econômico, realçado pela força física e pelo domínio do meio intelectual e político (Badinter, 1996, citado em Ferreira, 2014, p. 127).

O olhar erótico, viril masculino domina sobre o desejo e o corpo das mulheres, a encobri-los e delimitá-los pela “decência” imposta pelos valores morais da sociedade patriarcal. Porém a contínua retomada da sexualidade e libido feminino, juntamente ao seu espaço e a sua ocupação social, vem feito que o homem sofra a mesma passividade erótica do seu corpo e da sua imagem associados às representações mediáticas de forma fetichista.

Laura Mulvey (2006), nos seus estudos sobre cinema desde os anos 1970, buscou analisar questões subjetivas do dispositivo fotográfico para com o prazer visual fetichista, da feminização da estrela de cinema diante do olhar possessivo do espectador. A temporalidade gerenciada pela contemplação do espectador vem a gerar, segundo Laura Mulvey, uma psicodinâmica do prazer visual, através de onde a autora questiona a imagem feminina como artigo de contemplação erótica do olhar masculino.

Nesta relação estão estabelecidos: o papel ativo de domínio do olhar que retém a posse e a manipulação da imagem, e o papel passivo da estrela erotizada sob o olhar contemplativo do espectador possessivo. Dá-se então o papel espetacular da feminização no cinema sobre a figura do ator através de um fetiche *voyeur* do espectador. A autora também observa, através desta relação, a mudança no olhar sobre a personagem masculina, efeminizando-o, e afirma que nos primórdios do cinema clássico, buscava-se amenizar tal efeito sobre a figura masculina, adicionando-lhe traços sombrios ou pela carga de violência (2006, pp. 160-180).

A erotização do olhar pela retenção da imagem pode ser explicada através de Freud, em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905, p. 39). Nele Freud destaca o olhar, derivante do tato, como via de contato para “excitação libidinal”. Neste cenário,

Margarida Medeiros (2000, p. 91), complementa que a fotografia permite um investimento do prazer libidinal do olhar sob a imagem do corpo, “ilusoriamente presente”. A sua retenção estabelece uma relação de posse do corpo por ela retratado, cuja relação de domínio reproduz a tentação de tocar no material fotográfico “como quem toca na pele de um corpo”.

Esta mesma fascinação fetichista que o público demonstra ter, com a posse do poster de cinema por exemplo, é acentuada pelo cinema digital, este por sua vez permite a reprodução do filme no ambiente privado, a sua manipulação temporal e manipulação técnica como por exemplo a edição da dobragem, recortar e sobrepor cenas, congelar, copiar e modificar *frames*, dentre inúmeras possibilidades.

Assim como na fotografia através do cinema a fotografia publicitária também permite a fragmentação corporal para com o desejo fetichista de contemplação e posse do espectador. Muitos recursos são utilizados como o apelo erótico, que busca no imaginário coletivo padrões culturais que melhor aproximem a atenção do consumidor para o objeto de consumo.

Sob o enfoque do mecanismo social mediático e de uma cultura imagética-espetacular pós-moderna, o corpo masculino sucumbe às mesmas premissas de estereótipos e sensualidade mercantil que regem os padrões de beleza feminino.

O padrão de beleza imposto pela cultura *mediática* globalizada inscreve as propriedades fetichistas de um corpo imagético, pontualmente erótico, sensual, saudável, *desejante*. Independente desse objeto erótico de desejo ser feminino ou masculino, agora, as predicções impactantes do fetiche ressaltam informações e mensagens em efetivas mudanças e/ou indução de comportamento, ao produzir uma uniformidade massiva sobre o consumo. Esses violentos efeitos socioculturais têm o corpo como agente que argumenta, estrategicamente, os discursos na artificialidade dos enunciados, em que a lógica do consumo dita a compreensão de cultura, identidade, gênero e sexualidade (Garcia, 2004, citado em Ferreira, 2014, p. 128).

Porém o espaço mediático que busca explorar a sensualidade do corpo masculino, fá-lo a negociar a sua masculinidade e o seu domínio diante às expectativas e desejo do espectador, que não espera muito de uma figura masculina efeminada, ou fora de padrões pré-reafirmados, assim como também já observado aqui. E mesmo em

meio ao público homossexual uma marginalização interna dos estereótipos comportamentais, de traços físicos étnicos ou correspondente às classes sociais não dominantes, faz com que não haja demasiado espaço publicitário na hierarquia das representações eróticas para as “*bichas*”, efeminados, transsexuais, para fracos, gordos, negros, asiáticos dentre outros, que em sua totalidade correspondem paradoxalmente as tidas como “minorias” sociais. Tais hierarquias são percebidas através do corpo, vestuário e todo o conjunto estético dos participantes que definem a caracterização dominante de um “verdadeiro homem” e subordina o que está fora deste núcleo às minorias sexuais (Connell, 1995, p. 81).

As estratégias de *marketing* voltadas para o público homossexual masculino, a utilizar-se de forma exacerbada a sensualidade na figura máscula, ativa, forte e viril de conotação erótica de contato sexual para com o modelo publicitário, corroboram com padrões de gênero pré-estereotipados que excluem efeminados, delicados e “passivos” do ideal comportamental/ estético da média social.

Em uma das amostras me deparo com o nítido exemplo do chico Bernardo (figuras 21-24) ao retratar os estereótipos estéticos reproduzidos pelos canais de comunicação e entretenimento e a forma como são aplicados no cotidiano: “A sociedade impõe através de revistas, da televisão, de que nós temos de ser magros, sarados, e que gordo não presta. Costumo ouvir muito que eu sou lindo, e se emagrecesse ficaria mais bonito. *É foda*”¹⁶.

A divisão de estereótipos reforçados pelas campanhas publicitária, é percebida na cultura gay de cada país a conotar ideais genéricos que atendam as expectativas de hábitos de consumo, indiretamente através do apelo sexual. No Brasil por exemplo é popularmente empregado o termo *Barbie* a alguns gays. O termo é referente a linha de bonecas norte-americanas que busca representar um paradigma estético através da “perfeição” na tentativa de estabelecer um “belo feminino”. Sua designação é então reinterpretada no meio *gay* e remete àqueles que buscam um cânone estético masculino, através de um padrão físico que enalteça a musculatura e uma perfeição plástica da aparência (Figari, 2007, p. 460). Graças a internacionalização da cultura, a

¹⁶ Chicos. (s.d.). *Los chicos Bernardo*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/bernardo-2/>

influencia de estereótipos é percebida e mercantilizada a gerir necessidades comportamentais como a exemplo das Barbies na busca de perfeição física, através de ginásios esportivos, alimentação, uso de substâncias e complementos alimentares, vestimentas e produtos de estética, assim como hábitos comportamentais, como na definição de Green:

Enquanto há vinte anos atrás os únicos homens híper masculinos nas áreas de concentração gay das praias de Copacabana e Ipanema eram uns poucos prostitutas e *fisiculturistas*, hoje em dia as “Barbies” saradas proliferam [...] O tipo homossexual macho – masculino, estiloso e charmoso – ditado pela consumação da classe média tornou-se uma norma, apregoado em revistas pornô leves e publicações do tipo, com uma orientação mais intelectual. Embora a maioria dos homossexuais brasileiros não tenha recursos econômicos para adquirir todos os equipamentos relacionados a este estilo de vida sexual que ultrapassa a cama, um novo padrão de masculinidade representativa está, aos poucos, se tornando uma norma nos maiores centros urbanos do país. (Green, 2003, p. 218).

Na mesma linha de análise Trevisan (2000), classifica-os como:

rapazes homossexuais cuja preocupação básica é desenvolver a musculatura, através de ginástica especial e ingestão de hormônios masculinos, até um grau exacerbado que os torna verdadeiras paródias do protótipo do machão (...) costumam também depilar-se para acentuar a musculatura (Trevisan, 2000, p. 288).

Para Figari (2007, p. 462), esta categoria, que estampa a maior parte dos anúncios publicitários brasileiros, dirigidos aos homossexuais, representa o desejo por um modelo estético/erótico em senso comum.

Para além das “*barbies*” outro estereótipo comum difundido no meio homossexual é o do “urso”, metáfora do homem *gay*, grande ou gordo coberto de pelos, que na contramão da estética proposta pelo primeiro grupo este representa rusticidade para com estética e moda, a demonstrar menos preocupação com aparência física e visual Figari (2007, p. 464).

[...] as grandes empresas parecem estar dispostas a anunciar para homossexuais, contanto que estes não demonstrem abertamente sua orientação sexual. No mesmo sentido, as imagens veiculadas pelas revistas norte-americanas são extremamente convencionais e ‘palatáveis’ para a sociedade heterossexual: os modelos são todos brancos, jovens, ricos, bonitos, bem-sucedidos e masculinos, conformando-se à moral burguesa em todos os aspectos exceto o da orientação sexual. Os homossexuais, que antigamente traziam consigo a ameaça da subversão de gênero, passam agora a se apresentar como homens ‘masculinos’, no mesmo sentido que este conceito tem para os heterossexuais. Os anúncios dentro das revistas parecem seguir este padrão, negando a diversidade da comunidade homossexual (Nunan, 2003, p. 173).

Ambas tendências corroboram com os ideais masculinizados da estética *gay* e são amplamente exploradas nesse meio, embora o meio não se delimite a uma única estética e pelo contrário, ramifica-se em diversas outras estéticas pré-classificadas em menores nichos compartilhados, caso dos *daddys* (ursos mais velhos), *cubs* (ursos jovens com menos massa corporal), *chubbies* (com grande massa gordurosa) e ursos polares (grisalhos). Também as *barbies* se dividem em sub-estereótipos como *chester* (com peitoral grande, destacado do resto do corpo), *rasgadas* (magras com corpos definidos) e *puffy* (mais exibicionistas) (Figari, 2007, p. 462).

Nas fotos de Bernardo (figuras 21-24), o chico brinca sensualmente com seu corpo extravasando feminilidade, contratada com sua forma robusta e peluda. Ele posa diante o espaço urbano atrás janela, no limite dos espaços exteriores com sua intimidade, enquanto nos seus relatos revivência sua saga ao tentar adequar-se às exigências dos rótulos:

Eu sou gordo e no início desse processo de me aceitar *gay*, frequentar as noitadas gays, eu comecei indo para festas de urso. Fora desse nicho rola muita opressão, especialmente aqui no Rio de Janeiro, onde você tem que ser magro, sarado, não pode ser gordo. Sempre fui gordinho, e quando comecei a sair me falaram *pra* ir pra essas noites de Urso. Fiquei quase esse período inteiro de início indo para essas festas, achando o máximo, mas foi um ledô engano. Nessas festas vi que rola muita opressão também. Eu sou muito bichinha, e isso no meio urso também é um programa. (...) Aí saí dessa comunidade e comecei a ir *pras* festas ditas ‘normais’, e vi que era a mesma coisa. Aí hoje em dia tenho chutado muito o balde na noite. Tenho saído com umas roupas bem extravagantes

mesmo, e eu vou realmente *pra* mostrar que existe gordo afeminado e que ninguém precisa ser machinho pra ser aceito.¹⁷

O estigma comercial na representação corporal contribui efetivamente para as frustrações das perspectivas individuais, promove a idealização das expectativas e a necessidade de uma autoaceitação narcisista ou mesmo de uma reversão do quadro representacional. O chico Hebert (figuras 25-28), retratado de forma natural e descontraída ocupando nu os espaços do seu apartamento, também deixa claro a confusão de expectativas geridas pela interatividade social:

Quando eu era adolescente eu era muito muito magro, até entrar na universidade. Lá eu engordei muito, fiquei um *chubby*, gordo mesmo. Eu acho que eu nunca tive uma percepção correta do meu corpo, e até hoje não consigo perceber se eu sou gordo, se sou magro. É uma coisa muito doida, eu sei que eu tenho uma barriga hoje, mas antes quando eu estava mais gordo, as pessoas me apontavam e falavam, mas eu mesmo não me via assim, me via normal.¹⁸

Uma abordagem importante para este trabalho, cujo foco busca a abrangência da representação de corpos, muitas vezes excluídos pelos padrões sexuais de beleza. Os corpos erotizados pela média imagética, a fins comerciais através de estímulos da libido sexual, configuram padrões reconhecidos e *fetichizados* pelo público. No entanto, diversos projetos* como o aqui abordado, retratam e representam corpos rejeitados pelo senso comum, no intuito participativo explorem a necessidade narcisística de autoaceitação e segurança de si, para assim recuperarem a receptividade do meio exterior, através das suas próprias representações.

Inúmeros projetos com temáticas semelhantes as do *Chicos* surgem a cada dia ao redor do mundo nesta mesma perspectiva, com alguns exemplos: *Glitterboy*¹⁹,

¹⁷ (ibidem, p.47).

¹⁸ Chicos. (s.d.). *Los chicos Herbert*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/herbert/>

¹⁹ NBCnews. (s.d.). *glitterboys*. Acesso em 02 de 08 de 2017, disponível em <http://www.nbcnews.com/news/nbcblk/photographer-reclaims-black-masculinity-glitterboys-n758476>

Estados Unidos; *365nus*²⁰, Brasil; *Hypnopompia*²¹, México, Venezuela, Reino Unido, Brasil, Portugal e Espanha; *Pics of You*²², Portugal; *Tryst Pic*²³, Portugal, *Flsh*²⁴, Brasil, impulsionados através de domínios virtuais e plataformas como: *Flickr*, *Facebook*, *Instagram* e *Tumblr*.

O ensejo das representações corporais, que buscam desconstruir simbolicamente as identidades representativas ao reeducar as expectativas do meio, (re)interpretando as possibilidades do “ser” estabelecendo uma trégua com o espelho, indagam as noções de gênero e sexualidade para além do habitual, buscando também evitar o isolamento das expectativas, centradas na divisão do sujeito. (Figari, 2007, p. 485).

“*Pra* mim significa se colocar. Se colocar no mundo, diante das outras pessoas, se colocar como aquilo que você é” define Hebert (figuras 25-28) sobre a sua homossexualidade. Nesta perspectiva o papel do corpo, do comportamento e da sexualidade, estigmatizados, é de incorporar ou desmontar valores sociais através da representatividade. A forma que o projeto aqui destacado, dentre muitos outros, encontra nos dias de hoje para desestabilizar as representações modeladas pelo estatuto social, é através da construção identitária participativa, impulsionada pela cultura virtual, livre de barreiras físicas, financeiras ou morais, que abordarei a seguir.

²⁰ 365nus. (s.d.). Acesso em 02 de 08 de 2017, disponível em <http://365nus.com/>

²¹ Blckdmnds. (s.d.). *Hypnopompia*. Acesso em 02 de 08 de 2017, disponível em <http://www.blckdmnds.com/o-nu-masculino-autoral-da-publicacao-hypnopompia/>

²² Facebook/picsofyouphotography. (s.d.). Acesso em 02 de 08 de 2017, disponível em <https://www.facebook.com/picsofyouphotography/>

²³ TrystPic. (s.d.). Acesso em 02 de 08 de 2017, disponível em <http://www.trystpic.com/bare/>

²⁴ Flsh. (s.d.). Acesso em 02 de 08 de 2017, disponível em <http://flsh.com.br/>

3.3 Persona digital

Se por um lado as mídias tradicionais vieram aos poucos a permitir a inserção de modo cauteloso do público LGBT na sua programação e nos anúncios, foram previamente suportadas pelos periódicos alternativos e as suas lutas por autonomia financeira, ao mesmo tempo que reproduziam, editavam e criavam um identitário popular acerca do indivíduo LGBT, do seu comportamento e consumo, tornando-o público e negociando com as massas seu espaço representativo. Paralelamente a este cenário um meio completamente novo de interatividade, que não viria a requerer patrocinadores ou meios de subsistência para gerir conteúdo e formas de difusão, surge a romper com fronteiras da individualidade do espaço físico para o meio virtual, a internet traz consigo novos formatos de comunicação, consumo e produção cultural.

Através de Pierre Lévy (1993), podemos sublinhar que a tecnologia articula com o nosso cognitivo influenciando nossa maneira de pensar e de perceber o mundo, através de dois processos: por “mudarem os agenciamentos interativos entre as pessoas”, e porque “fornecem metáforas para pensar” (Lévy, 1993, p.34).

Se levarmos em conta que as atuais gerações desenvolveram suas funções de pensamento e linguagem, sob os atuais recursos tecnológicos de comunicação, a internet propiciou que o internauta se transformasse em um produtor voluntário de informações. Projetos como o *Chicos*, com tamanha expressividade adquirida, surgem incessantemente através da internet e só são possíveis através dela, uma vez que usuários da rede de diversos cantos, demograficamente separados, encontram-se e afiliam-se no meio digital, além de encontrar meios de financiamento para produção de conteúdo colaborativo, como o já mencionado *crowdfunding*, arrecadação coletiva de fundo para determinados fins, através do qual os chicos proporcionaram o financiamento de seus livros. O projeto também é exemplo de outras iniciativas como arrecadar dinheiro para viagens, permitindo assim atender as expectativas de jovens interessados em participar, porém distantes e sem dinheiro para a passagem.

Clay Shirky, (2010), vê o advento tecnológico, ao logo do desenvolvimento industrial, como um catalisador de tarefas. As instituições modernas permitiam ao indivíduo um determinado uso efetivo do tempo destinado ao lazer, normalmente ocupado de acordo com a realidade mediática de cada época. Sobre a era digital, o foco

do autor está no tempo que o usuário de internet se dispõe em cadeias participativas, na qual ele desempenha papel ativo em diversos ramos de atividades. Dentre muitos exemplos o autor cita blogs, aplicativos, ONGs, movimentos políticos, fóruns de informação, redes de arrecadação, doação ou compartilhamento, ou mesmo ações negativas, ou de mero entretenimento evasivo como o caso do *Grump Cat*, alguns casos que geravam novas realidades sociais, assim o fortalecimento de ideologias, sejam de base política, religiosa, ou pelo simples partilhar de interesses comuns. Tudo a partir do tempo que estaria destinado ao lazer, constituindo-se em novos formatos de trabalhos sociais, como na maioria dos exemplos dados por Clay Shirky, sem ao menos remuneração.

O que levaria milhares de usuários do espaço virtual a tal elevado grau de participação? Clay Shirky associa como mais plausível base à sua resposta, uma pesquisa realizada em 1970, pelo psicólogo Edward Deci, que aplicou um experimento disposto a ilustrar o “engajamento voluntário”. Com dados obtidos o autor constatou que “fazer algo porque se tem interesse transforma esse algo num tipo de atividade diferente de outra que se faz para receber uma recompensa externa” (Shirky, 2010, p. 68).

Outras pesquisas que vieram a seguir, de Bruno Frey, Lorenz Goette e Michael Tomasello, (1993), e de Judy Cameron e David Pierce, (1994), neste mesmo campo de análise do engajamento, corroboram que as motivações “intrínsecas” do sujeito sobressaem sempre sobre as motivações “extrínsecas”. O autor define por intrínsecas as motivações pessoais: “o desejo de ser autônomo (decidir os que fazemos e como fazemos) e o desejo de ser competente (ser bom naquilo que fazemos)”, já as extrínsecas como sendo as motivações movidas por um pagamento prometido, por exemplo (Shirky, 2010, p. 71).

O projeto todo, aqui analisado, é por si só um exemplo de motivações e engajamentos em torno de uma temática recriada através das mídias virtuais. Mas através da entrevista realizada com o *chico* Gustavo (figuras 29-32), com ar divertido e descontraído em relação aos estereótipos já abordados, encontramos um exemplo claro do questionamento que move o intuito participativo, bastante usual no quatro das redes sociais, sobre o que se pretende produzir:

Sou fã de zines e projetos de fotografia LGBT-*queer*-corpos possíveis, mas não me engajei de imediato no primeiro contato. Confesso: eu *tava* meio condicionado a achar ruim. Isso porque tem rolado bastante projeto de *peladice* fotográfica com um discurso “beleza real”, só que não. Parece que a maioria ainda não consegue fugir de fato da normatividade, dos corpos *gentrificados*, do *boy marombado* e limpinho que tenta disfarçar a revista *Júnior-ness* com barba e tatuagem maori. Ou da gata gótica suave *hipsterizada*, mas ainda branquinha e magérrima. *Not enough* questionamento dos padrões estéticos. (...) melhor que criticar é ocupar esses espaços. Aí olhei direito e percebi que era um projeto com proposta artística massa, coesa, onde eu poderia contribuir *pra* deixar mais democrático. Nesse momento (foi muito engraçado e ridículo) veio uma frase meio tosca na minha cabeça que eu repeti em voz alta sozinho e comecei a rir: *Empodere* novos corpos, fotografe uma gorda.²⁵

Para Paula Sibilia, (2008) no circuito das redes sociais um aspeto narcisista paira sobre a participação intrínseca a convocar uma autoafirmação do sujeito.

Costumam pensar que seu presunçoso ‘eu’ tem o direito de possuir uma audiência. À sedução desse público, dedicam-se todos os dias com seus relatos, fotos e vídeos de tom intimista e cotidiano, nos quais o protagonista exclusivo é sempre o mesmo: eu. Um sujeito que é, simultaneamente, autor, narrador e personagem “principalíssimo” de todas as peripécias (Sibila, 2008, p. 244).

Para isso, o utilitário cria uma “persona” (mascara utilizadas pelos atores gregos, aqui empregado como personagem), para sobressair-se diante os demais, a criar atributos que valorizem sua imagem, para tornar-se “popular”, “mesmo que essa construção de identidade não seja condizente com sua personalidade no mundo real”, (Tavares, 2010. p. 2).

Castelo Branco, (2009), vem a ilustrar esse palco narcísico de interatividade da seguinte forma:

Torna-se mais popular o persona-produtor que mais fala, mais crítica, mais exhibe sua privacidade através de fotos, vídeos ou textos, iniciando-se uma guerra não declarada entre os próprios membros da rede para identificar quem produz

²⁵ Chicos. (s.d.). *Los chicos Gustavo*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/gustavo/>

mais. Cabe, no entanto, enfatizar isso pode gerar uma cacofonia, pois, “quando todos podem falar, ninguém consegue ouvir (Castelo Branco, 2009, citado em Tavares, 2010, p. 4).

Se antes as mídias de exibição permitiam ao indivíduo um papel de espectador diante a um espetáculo cênico a substituir a própria realidade em função de seus instintos recalcados, aqui é o espaço virtual quem lhe dá o cenário participativo para configurar as suas fantasias, em um mundo que, ao mesmo tempo oferece certa proteção ao espaço físico, a não estar em campo, como enquanto espectador, porém a estabelecer relações minimamente reais e participativas neste novo espaço coletivo. Para Tavares “a democracia na publicação de conteúdo na Internet permite a veiculação e circulação de informações em um caráter mais instantâneo e descentralizado”, permite aos “personas” “ter coragem de expressar seus pensamentos e opiniões reprimidos em seu mundo fora do virtual. O persona-leitor pode agir de acordo com suas necessidades de conteúdo a ser absorvida” (Tavares, 2010, p. 5).

Rafael (figuras 33-36), um dos chicos provenientes de zonas marcadas pela violência e insegurança pública, ilustra bem abertura espaço mediático como refúgio físico base para um novo diálogo social:

O que é bizarro! Ser gay e ser carioca é complicado, a gente acha que é mil maravilhas, mas as maravilhas são só na zona sul. Não tem isso lá na zona norte, na zona oeste. A gente vê pessoas sendo morta todos os dias (...). Depois que eu beijei o primeiro menino, eu comecei a usar a internet e perceber que não havia nada de errado. Eu não era errado por ser gay e depois começar a desconstruir isso dentro de casa. Depois de um tempo, eu coloquei as cartas na mesa. Eu sou gay, eu não estou doente e não tem nada que eu possa fazer para mudar.²⁶

Não fogem aos olhos das mídias tradicionais a produção de conteúdo e do comportamento cultural advindo do meio virtual, como por exemplo o debate acerca de gênero e a sua cisão com o comportamento sexual, que abordarei melhor no próximo capítulo, a permitir que indivíduos nesta situação pudessem se reagrupar, dialogar e se

²⁶ Chicos. (s.d.). *Los chicos Rafael*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/rafael-2/>

autoafirmarem para além da sua sexualidade, a romper com as fronteiras ideológicas à respeito do tema, como mostrado na telenovela *Força do Querer*, emitida no horário “nobre” de maior audiência de uma das principais emissoras de televisão aberta no Brasil, a Rede Globo.

A telenovela da autora Gloria Peres, estreou dia 3 de abril de 2007, retrata a personagem Ivana, interpretada por Carol Duarte, do sexo feminino cujo comportamento se desenrola pela necessidade de transição que a mesma tem em autoafirmar seu eu identitário masculino, até então presa à sua condição feminina sob as expectativas sociais de comportamento de género. A personagem passa por uma trajetória para conciliar “cabeça e corpo”, a trama também promete retratar a sua transformação de personagem feminino para masculino para além de sua condição sexual, paralela e não determinada pela sua identidade de género. Na mesma novela a autora também posiciona uma personagem transformista Nonato, interpretado por Silvério Pereira, que durante o dia trabalha como motorista e a noite como artista performativo.

A novela busca do diálogo recriado pelo meio social, muito mais difundido nos dias de hoje graças ao meio virtual, relatar de forma didática o preconceito e a falta de compreensão sofrida por pessoas reais que compõe um público identitário. A autora acredita que a sua abordagem traga aceitação e minimize os efeitos da violência no meio social, como em suas palavras: "Sei que vou salvar vidas. Ao criar uma empatia entre o público e os *transgéneros*, desejo permitir que essas pessoas sejam olhadas com compreensão"²⁷. Uma vez que o conteúdo virtual é criado e buscado por aqueles que intrinsecamente se interessam por determinado tema, a média tradicional expõe conteúdos para uma audiência diversificada e pré-segmentada, a impactar de forma mais ou menos sutil diversos tipos de espectadores. Tais abordagens, mesmo que sutis ainda causam grande impacto no meio social tradicional, devido a uma grande confusão associada culturalmente às questões de sexualidade e género.

²⁷ TVUOL. (s.d.). Acesso em 25 de 07 de 2017, disponível em <http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/para-salvar-vidas-globo-poe-travesti-e-transgenero-no-horario-nobre--14628?cpid=txt> acedido 25/07/2017

3.4 Identidade, gênero e integração social

Fizemos até aqui um caminho que busca contextualizar a percepção social acerca da homossexualidade a fim de evidenciar uma repressão cultural que sempre procurou persegui-la e subjugar-la através de um domínio ideológico, além de estereotipar uma relação direta entre sexualidade e gênero, sob uma hierarquia de comportamentos voltados aos papéis sexuais. Vimos que aqueles que não correspondem às expectativas e códigos sociais, aos valores que perpetuam e monitoram normas morais pré-estabelecidos pela crença religiosa e pelos interesses do Estado, são historicamente marginalizados pela sua condição sexual.

Todo imaginário popular acerca do homossexual é preconcebido e reproduzido pelo meio social até que, aos poucos, através de determinadas expressões artísticas e da função mediática, um discurso interno resistente vem a elaborar questionamentos que refutem o preconceito, dando lugar a novas noções identitárias do indivíduo homossexual.

Nas sessões fotográficas são muitas as experiências relatadas pelos *chicos* na diferenciação dos seus comportamentos sexuais, em relação ao comportamento interativo do cotidiano. A afetação nos modos e na postura, reveladas logo na infância, preconizam preconceitos e ataques sofridos na escola ou no núcleo familiar em diversos graus. É o caso de Rafael (figuras 33-36), abordado anteriormente, que relata a pressão cultural do meio social/familiar acerca do comportamento: “A gente vive cercados de estereótipos. O carioca é sempre o malandrão, o pegador. E tem o funk que é um movimento cultural muito bacana, que também fala sobre a resistência, mas você ainda tem diversas letras machistas, *homofóbicas* e racistas”²⁸.

Para melhor adaptar o conceito de construção identitária, Castells, (1942, p. 24), nos propõe três modelos de identidades que originam do coletivo: Em primeiro, a “identidade legitimadora”: criada pelas instituições dominantes afim de manter e legitimar as estruturas do seu domínio sobre os atores sociais. A “identidade de resistência”: exercida por aqueles em oposição e em desvantagem em relação às

²⁸ (ibidem, p.55).

estruturas dominantes. Enfim, a “identidade projeto”: que através elementos culturais busca transformar a sua identidade perante as estruturas sócias.

Referente às estruturas analisadas, o sexo masculino e o seu papel figurativo se posicionam ao lado de uma “identidade legitimadora” que busca perpetuar seu domínio sob as normas morais culturalmente estabelecidas. À margem do comportamento padrão legitimado, os homossexuais se encontram em um grupo estigmatizado e colocado sob “efeito da injúria”, do pecador, infrator, doente e ridicularizado. Ainda que pertencentes ao grupo dos estigmatizados, membros deste coletivo viriam a dissociarem-se dele para colocarem-se ao lado dos opressores, procurando aparentarem-se como “normais”, na esperança de serem poupados das ações injuriantes (Eribon, 2008, p. 93).

O *chico* Jonseli (figuras 37-40), expõe diante as lentes do projeto sua feminilidade e personalidade fluída, desponta elementos, poses e assessórios “normalmente” associados às mulheres. Em seu discurso conta sobre a necessidade de se auto prover precocemente, como forma de resistência, afim de viver de forma íntegra a sua essência, homossexual e efeminada:

Sou *gay*, eu preciso me virar sozinho primeiro que todo mundo. Hoje em dia eu trabalho, moro só, pago minhas contas. A vontade (de sair de casa) era latente desde os 16, quando eu comecei a me relacionar com homens (...). Eu não podia levar namorado em casa, não podia usar batom, não podia usar as roupas da minha irmã.²⁹

Jonseli também exemplifica, através de suas experiências colegiais, a legitimação da cultura que contrasta e julga seu comportamento:

Eu sempre fui estudante de escola particular, e o perfil dos *gays* de lá geralmente é aquele que se veste com a ‘capa’ da *heteronormatividade*, enrustido, com medo. Você chega na escola pública, e as gatas tão tudo com *franção*, são valentes, compram briga.³⁰

²⁹ Chicos. (s.d.). *Los Chicos Jonseli*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/jonseli/>

³⁰ (ibidem).

A capacidade de resistir enquanto homossexual através da negociação com as estruturas dominantes, ridicularizando junto a elas o comportamento efeminado, corrobora com a necessidade do “Eu” reconhecer-se em coletivo, como aqui abordado através das estruturas narcisistas. Uma vez que possível por meio da resistência, criar meios públicos de questionamento e (re)significação de valores legitimados, a identidade projeto da expressão e de ativismo cultural tem o poder de reinserir o homossexual em sociedade, como cidadão produtor/consumidor. Para Didier Eribon (2008, pp. 96-97), a identidade do indivíduo, a sua autonomia e liberdade, partem da noção coletiva e são transformadas a partir delas, pela necessidade do indivíduo de criar uma imagem mais positiva de si mesmo, conseqüentemente, produzir-se como sujeito e não como objeto na perspectiva do outro.

A imagem polida e relativamente aceitável do homossexual masculinizado, contudo, não confronta os preceitos normativos da heterossexualidade, que além de designar papéis sociais de gênero relativiza o desejo sexual por um homem à psique feminina. Nessa premissa Eribon (2008, p. 113) cita George Mosse a ponderar que a maioria dos periódicos voltados ao público homossexual masculino, na década de vinte, retratava a figura “híper-masculina” através de rapazes atléticos e viris. Para ganhar espaço e representatividade e produzir as suas defesas, o discurso identitário homossexual muitas vezes buscou apropriar-se do discurso opressor ou alterar-lhe o sentido (2008, p. 183).

Muitos são os *chicos* que passaram por um processo de adequação do comportamento para satisfazer as normas do meio social e até terem sua liberdade sexuais concebidas, como no caso do Lazaro (figuras 41-44): “Eu me sinto subestimado, como se pelo fato de eu ser ‘gay afeminado’ me excluísse de uma série de outras características “positivas” que seriam destinadas somente ao ‘gay masculino’, sabe?”³¹. Os realizadores descrevem o *chico*, na altura da sessão, como sendo desinibido e bem resolvido com sua aparência e expressividade:

³¹ Chicos. (s.d.). *Los chicos Lazaro*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/lazaro/>

... dos cabelos aos acessórios e às roupas, ele as trabalha com a mesma minúcia de seus desenhos (...) no movimento expressa a liberdade que está conquistando em ser como é: ao saber que praticava o *Vogue*, pedi para que brincássemos com o tempo destes movimentos para a fotografia.³²

Mas tamanha fluidez fora conquistada após o desapego de um longo período de negociação com o seu meio:

Contou-me sobre uma época em que resolveu esconder os trejeitos, mudar a aparência de forma a enquadrar-se num padrão masculino – sob pressão de conhecidos que diziam que ele só conseguiria aproximar-se de alguém se mudasse a forma de vestir, de agir. De ser. (...) O período frustrante lhe deu mais forças para depois abraçar sua personalidade e argumentar na defesa de outros que já se sentiram ou sentem-se assim.³³

A necessidade de expressar-se e retratar-se consigo próprio também revelou no caso do Lazaro a expectativa de inspirar os outros. Assim como ele o *chico* Ariel (figuras 45-48), transsexual masculino e homossexual, revela identificar no projeto a importância de expor-se para reconfigurar as expectativas do meio:

Eu tenho essa missão hoje de não só fazer as coisas, mas de dizer que eu faço. A questão *trans* acaba abrindo possibilidades *pra* você sir de outros armários, que eu mesmo não sabia que eu estava. E saindo me apareceram outras possibilidades de ser, de postura, de interesses.³⁴

Na sua procura identitária o “homossexual deve fazer-se homossexual para escapar à violência aplicada sobre ele pela sociedade que o faz ser homossexual” (Eribon, 2008, p. 183). Ou seja, “escolher” ao invés de “sofrer” um papel identitário, que lhe represente e o legitime em coletivo. Como melhor exemplo para esta colocação escolho o *chico* David (figuras 49-50), nas suas fotos contrapõe as formas do seu corpo com a arquitetura do congresso nacional em forma de contestação política. Ele

³² (ibidem, p.59).

³³ (ibidem, p.59).

³⁴ Chicos. (s.d.). *Los chicos Ariel*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/ariel/>

posiciona-se na militância e na recolocação do homossexual, negro e afeminado, diante da sociedade e das limitações do discurso interno:

Bicha Preta é luta! É luta todos os dias, quando se levanta e sai às ruas, forte o suficiente *pra* ser quem é. É luta quando não aceita os padrões impostos ao seu corpo, porque *viado* Preto, só se for malhado, ativo e comedor. A bicha Preta é resistência, e não aceita mais ser a piada de alguém, ou o estepe de alguém. A bicha Preta resiste ao racismo, a homofobia, ao pouco caso dos governantes e ao escárnio para com seu corpo. E ela sai, todos os dias, com seus *Black*, com suas tranças, seus turbantes e todo sua ancestralidade e diz, apenas por estar viva: eu vivo, e, mais que isso, eu resisto! E a gente *tá* aqui, dia após dias, esfregando na cara da sociedade, do governo e de quem for, que a bicha Preta, além de luta, é o Poder!³⁵

Enquanto nos diferenciamos biologicamente através da característica inata do “sexo”, masculino e feminino, macho e fêmea, a diferenciação do papel social e a construção cultural acerca da sexualidade e do comportamento, conferidos a um indivíduo de determinado sexo, constituem o que entendemos por “género”. A criança, que a partir dos dois anos aprenderia a diferenciar o seu sexo do outro, a partir dos três, passaria a identificar-se com ele e aprenderia a comportar-se de acordo com as implicações do mesmo (Castañeda, 2007, p. 74).

Para o *chico* Marc (figuras 1-4), sexualidade e género confundem-se no imaginário popular, o que relata através de suas experiências:

A gente não vem com manual: para ser *gay* você deve acordar e ouvir Madonna (...) “Eu sempre fui uma pessoa que preferiu viver em um universo mais feminino, desde mais novo, eu gostava mais de bonecas do que carrinhos”. Segundo os realizadores “ele foi se percebendo *gay* aos 11 e 12 anos, recordou rindo dos cliques que assistia na MTV da Britney Spears “eu não desejava ela, eu desejava ser ela”. Logo depois, ele tentou ficar e ter relações com meninas, queria ter certeza. Mas quando ficou com o primeiro a diferença foi clara, o tesão, o toque, a respiração, tudo era diferente.³⁶

³⁵ Chicos. (s.d.). *Los chicos David*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/david/>

³⁶ (ibidem, p.26).

Muito questiona-se a influência do gênero sobre a sexualidade; pois seria sempre um indivíduo do sexo masculino de comportamento mais “efeminado” um homossexual? Estaria gênero, de algum modo, sempre relacionado à sexualidade?

Pesquisas norte americanas que durante anos acompanharam o desenvolvimento de crianças do sexo masculino tidas como de comportamento “normais” em relação aos seus sexos, e outras que apresentavam diferentes preferências comportamentais, como aptidão à brinquedos e brincadeiras direcionados ao sexo oposto. Percebeu-se que durante a maturidade sexual, no primeiro grupo, todos os indivíduos vieram a tornarem-se heterossexuais, já no caso dos indivíduos de comportamento efeminado, pouco menos da metade, e não sua totalidade, tornara-se homossexual. O estudo demonstra que poderia haver certa “confusão de gênero”, em apenas alguns casos, pois poderia haver maior chance de uma criança efeminada tornar-se homossexual, enquanto que no geral, uma coisa não viria a depender da outra (Castañeda, 2007, pp. 75,76).

Juno (figuras 13-16), já referenciado aqui pela desestabilização das representações corporais, é o primeiro *chico* transsexual retratado pelo projeto. O *chico* firma-se como não binário, ou seja, não se identifica nem com o gênero masculino nem com o feminino:

Eu fui criado para ser uma mulher *hétero*, então eu achava que sentia atração por homens *cis hétero*. Primeiro eu vi que eu gostava de mulheres, então pensei que eu era lésbica (...) mas a comunidade lésbica não me representava muito bem. Até que eu descobri que na verdade eu era trans. E *trans* não binário.³⁷

Juno confessa a admiração pelas formas corpo feminino, mas não vê a sua representação corporal configurada tal:

Eu acho a figura feminina linda, os peitos, o corpo feminino *cis*, eu acho bonito. Mas quando eu penso esse corpo em mim não faz sentido. É um processo de desapego, de certa maneira também de perda, mas é ‘fácil’, por que parece que vai fazendo tanto sentido, que não faz o menor sentido de ser de outro jeito.³⁸

³⁷ (ibidem, p.42).

³⁸ (ibidem, p.42).

Na divisão corporal entre os sexos (menino/menina), vemos emergir um código de condutas e significados aprendido através da cultura que, por sua vez, normaliza padrões sociais objetivos junto as estruturas cognitivas do indivíduo, onde constituem-se modelos de comportamentos tidos como normais e aceitáveis (agir como menino, agir como menina). Tal divisão nas palavras de Bourdieu (2010, p. 17), está “em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação “. Uma vez que o desvio do comportamento padrão associado ao sexo não esteja cientificamente associado às preferências sexuais, como vimos, e sim a quebra de valores sociais, simbologicamente institucionalizadas, temos como resposta uma repressão do comportamento tido como fora dos padrões, “anormal” e afrontoso, que busca a desestabilização da ordem moral.

Ainda na infância o menino, junto aos pais, começa a aprender a ser “homem” e a agir como tal, a frequentar ambientes sociais sob convívios e trocas de experiência que reafirmam e corroboram com tal aprendizado e conjunto de valores, além da implicação do dever de refutar quaisquer comportamentos que lhes assemelhem às mulheres no que corresponda à aparência, atitudes e papéis (Welzer-Lang, 2000 apud Filipe Ferreira 2014, p. 31).

Em uma relação sexual tais papéis são definidos pelo coito e constituem uma “hierarquia tradicionalmente estabelecida” entre ativo e passivo (2014, p. 33). O feminino, dentro deste contexto, vem a representar na sociedade o papel da fragilidade, submissão e passividade, enquanto que o sexo masculino é tido como ativo, dominador e provedor. Rafael (figuras 33-36), cujo contexto social deriva de uma dura realidade, rígida e intolerante, exprimida através da sua própria experiência: “Meus pais começaram a falar que eu não podia ser afeminado e que eu não podia agir de algumas formas, pois isso é coisa de mulherzinha. Então, além de uma homofobia intrínseca, tem um machismo também...”³⁹.

Assim como Rafael, Jonseli (figuras 37-40) deixou registrado as suas perspectivas diante as suas experiências domésticas, também reproduzidas pelo ambiente de

³⁹ (ibidem, p.55).

trabalho: “...sair de casa trouxe toda a liberdade que almejava: brinca com a imagem robusta que tem, com trejeitos femininos, o batom e a saia.”

(...). Na escola que eu trabalho existe a bancada LGBT e existe a bancada evangélica. É muito complicado, porque você *tá* ali (como professor) e meus problemas nunca são meus alunos. Tenho aluno *gay*, aluna *trans*, há uma diversidade imensa. Todos eles me respeitam e sabem que sou *gay*. Agora, quando entro na sala dos professores, que é uma galera mais velha, instruída, porém eles têm preconceito com tudo. É com religião, etnia, orientação sexual. Muitos deles ainda tiram piadinhas com alunos.⁴⁰

De acordo com Bourdieu (2010, p. 66), a masculinidade age através dessa relação de domínio a atribuir conotações pejorativas contra homens que supostamente não são capazes de representá-la: os “fracos” e “delicados”, além de efeminados em geral, dentre eles homossexuais, que no contexto da cultura brasileira são insultados e classificados como “mulherzinhas” e “veados”. É através desse reforço normativo que a homossexualidade acaba por ser “categorizada no inconsciente social ao lado do feminino” (Eribon 2008 apud Filipe Ferreira 2014, p. 34). A sexualidade torna-se então simbolicamente relacionada ao gênero e às normas comportamentais que o circundam. Estabelece-se uma relação social hierárquica de poder e de representatividade, que sustenta-se pela superioridade do masculino sobre o feminino e pela normatização da conduta masculina, que uma vez reafirmada, aspira por “privilégios do gênero” (Welzering, 2000 apud Filipe Ferreira 2014, p. 34).

O *chico* Ariel (figuras 45-48), segundo transsexual abordado pelo projeto, experimentou em seu processo identitário diversas expectativas de gênero: “Eu sempre falo que minha transição foi de sapatão masculina para bicha afeminada (...)”⁴¹. Após perceber o seu copo, reconheceu-se pela figura masculina, relata por esta perspectiva uma fluidez maior da sexualidade em relação a perspectiva feminina:

Uma das coisas que eu mais gosto em ser *viado* é a paquera. No metrô, por exemplo, existe uma comunicação muito rápida. ‘Quer *transar*, quer dar, sabe?’

⁴⁰ (ibidem, p.58).

⁴¹ (ibidem, p.60).

Tudo é rápido. Você bate o olho, numa passada de olho você pode dizer ‘beijotchau’. É muito dinâmico.⁴²

Desta relação de poder e de superioridade nasce o medo de ser subjugado e estigmatizado junto ao lado inferior deste domínio. Um estudo publicado pelo *Journal of Personality and Social Psychology*⁴³ aponta que indivíduos que reagem de forma mais violenta ao contato com homossexuais são aqueles que, contraditoriamente, possuem maior atração sexual por pessoas do mesmo sexo, mas que cresceram em ambientes familiares autoritários. Outro estudo que corrobora com estes resultados foi realizado em 1996 na Universidade da Geórgia por Henry Adams, cujos resultados indicavam que os homens homofóbicos se excitavam com maior facilidade diante conteúdo pornográfico *gay*. Nestes casos uma forte influência exterior dos preceitos culturais, operam de forma a recalcar, negar e oprimir as necessidades sexuais, condicionadas pela sexualidade do indivíduo, em função do preconceito social com as já levantadas questões de gênero, a gerir fronteiras de imposições ideológicas para o que diz respeito à aceitação e à formação identitária LGBT em seu interior e para com a coletividade.

O corpo que é representado nesse projeto, expõe-se de forma genuína diante do olhar mecânico das lentes fotográficas, coloca-se diante dos olhares mais improváveis de negação ou aceitação, aproxima e negocia sentidos na segurança física do meio interativo. Os seus idealizadores captam a necessidade comunicacional investida nesse corpo, na busca de integrar-se com o meio, superando as angustias fragmentárias do eu. A luta diária do corpo é expressa nesse trecho de conversação entre os realizadores e o *chico Cacau* (figuras 17-20). “Pensando o corpo como instrumento político e artístico, conversamos sobre performance e sexualidade, e também sobre nosso espaço:”

A gente tem de ser mais ligado, porque talvez o espaço conquistado para nós vai acabar sendo perdido se não tomarmos uma consciência política maior. Hoje você pode andar com seu namorado na rua de mão dada, porque pessoas lutaram para que você pudesse fazer isso. Então, a partir do momento que você

⁴² (ibidem, p. 60).

⁴³ JN. (s.d.). Acesso em 12 de 06 de 2012, disponível em http://www.jn.pt/PaginalInicial/Sociedade/Interior.aspx?content_id=2411856

quer ser um gay discreto, não quer andar de mão dada com seu namorado *pra* não chamar atenção, você tipo coloca debaixo do pano toda uma luta.⁴⁴

O maior motivo de ter abordado este projeto em particular está na indiferenciação que este faz nas suas abordagens, onde os focos principais são a diversidade e o engajamento participativo. Ele não cria mais classificações que privilegiam uma estética sobre a outra, sendo um participante mais ou menos adequado diante as lentes fotográficas ou dos questionamentos aqui levantados. São genuinamente movidos pelo querer participar, participar da luta, da resistência dos seus corpos, abrindo os olhos do meio social para eles, humanizando-os, tornando-os reais.

⁴⁴ (ibidem, p.43)

Conclusão

O projeto *Chicos* embora não seja, em sua totalidade, constituído por autorretratos, possui uma abordagem intimista através da fotografia, na qual as pessoas retratadas expõem-se nuas, frequentemente nas suas casas ou estão cercadas de objetos e elementos que constituem sua intimidade e personalidade. Explora através de uma narrativa, entrevistas realizadas ao decorrer das sessões fotográficas, que abordam as suas construções identitárias acerca de género e sexualidade. Logo, as suas configurações psíquicas e interrogações do ser, estão postas em causa e reformuladas pela encenação das suas representações corporais, autorreferenciais, reconfigurando a imagem que querem passar de si a partir das de suas próprias expectativas narcisistas.

A fragmentação do “Eu”, como vimos, surge através da repressão da libido objetal, que nos casos abordados refere-se à aceitação estética, comportamental e sexual. Manifesta-se no indivíduo ao buscar refúgio e aceitação na onipotência do seu “Eu”, devido a sua condição homossexual, ou transsexual, ou por conta de comportamentos efeminados e de corpos que muitas vezes não configuram o ideal erótico do meio mediático. As expressões sexuais e de género que escapam às condições da heterossexualidade e do comportamento *cisgénero*, foram marginalizadas ao longo da história e perseguidas pelos códigos de condutas sociais, que no Brasil são advindos de um passado colonial português, negociados com culturas nativas ou do continente africano, mas com forte base nas determinações milenares da Igreja Católica na Europa ocidental.

Durante século milhares de pessoas foram perseguidas, executadas, condenadas ao inferno ou a tratamentos mentais devido a esses comportamentos. Porém foram muitas as formas de resistência e de militância, diversas vezes através de expressões culturais. Porém as conquistas vieram de vagar, foram muitas as expressões culturais que negociaram com as mídias tradicionais, a abrirem espaços no discurso público de temáticas relacionadas a diversidade. As mídias tradicionais, no entanto, abordam cautelosamente a temática, circundadas por um mercado ainda muito conservador, a retratar estéticas que agradem a um ideal comum de consumo. Já as mídias virtuais, surgiram então como catalisadoras de grupos minoritários, como os *Chicos*, que

questionam as representações mediáticas (re)configurando-as a partir das suas próprias perspectivas, buscando assim desestabilizar os preconceitos os sociais.

O “Eu” fragmentado ganha uma nova oportunidade de recolocar-se diante a aceitação dos outros, não mais tendo que se limitar apenas, a sua autossuficiência, provocando a insegurança do self e a necessidade narcisista de comunicar-se incessantemente, reafirmar-se e realocar-se dentro de seus próprios corpos. Toda insegurança do self e a totalidade das suas estruturas gera, como vimos no início do capítulo 3 um comportamento defensivo e agressivo da integridade do “Eu” face aos estímulos externos, cuja reparação ganha reforço na fotografia.

Assim como a repressão dos estímulos sexuais diante às representações corporais, a negação da própria sexualidade, pressionada pelo código moral, corrobora para o quadro da agressividade em certos níveis, como nos estudos apontados acerca do comportamento. Por isso ressalvo a importância de projetos como Chicos, para levantar questionamentos racionais e subjetivos que colaborem com a aceitação do corpo, da sexualidade e da integridade do sujeito com o meio social, amenizando os impactos da coletividade sobre a subjetividade e validando a diversidade e o respeito pelo próximo.

Bibliografia

- Agamben, G. (2005). *O que é um dispositivo?*, Revista *Outra Travessia* 5. Ilha de Santa Catarina, 2o semestre.
- Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. (1. A. ed, Ed.) New York, USA: Hill.
- Bazin, A. (1991). "A ontologia da imagem fotográfica" *O Cinema*. São Paulo, Brasil: Ed. Brasiliense.
- Bourdieu, P. (2010). *A dominação masculina*. Tradução Maria Helena Kühner. 9a edição. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Braga, P. D. (2010). *Filhas de Safo - Uma História da Homossexualidade Feminina em Portugal*. Alfragide, Portugal: Texto Editores.
- Branco, C. C. (2009). *Benkler: as redes e a nova "mão invisível"* In: CASTELO BRANCO, Cláudia; MATSUZAKI, Luciano Y (Org.). *Olhares da rede*. São Paulo: Momento Editorial.
- Castañeda, M. (2007). *A experiência homossexual: explicações e conselhos para os homossexuais, suas famílias e seus terapeutas*. São Paulo: A Girafa Editora.
- Castells, M. (1942). *O poder da identidade*. Tradução Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Editora Paz e Terra.
- Connell, R. (1995). *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Debord, G. (1997). *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Del Priori, M. (2011). *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo, Brasil: Editora Planeta do Brasil.
- Dubois, P. (1990). *O Ato Fotográfico*. Campinas, Brasil: Papyrus Editora.
- Eribon, D. (2008). *Reflexões sobre a questão gay*. (J. Nazar, Ed., & P. Abreu, Trad.) Rio de Janeiro, Brasil: Companhia de Freud.
- Ferreira, T. F. (2014). *Cabral segue sua nau: as representações da homossexualidade masculina luso-brasileira nas revistas Junior e Com'Out*. Braga, Portugal: Universidade Minho Instituto de Ciências Sociais.
- Figari, C. (2007). *@s "outr@s" cariocas: interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro: séculos XVII ao XX* (Editora UFMG ed.). Belo Horizonte, Brasil: IUPERJ.

- Foucault, M. (1977). *História da Sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal.
- Freud, S. (1905). "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade" *Textos Essenciais de Psicanálise, vol. III*. Lisboa: Publicações Europa-América 1989.
- Freud, S. (1914). *Introducción al narcisismo, Obras Completas*. Madrid : Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1915). *As pulsões e as suas vicissitudes, Textos Essenciais de Psicanálise (Vol. 1)*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1989.
- Freud, S. (1931). "Sobre la sexualidad femenina" *Obras Completas, vol. III*. Madrid, Biblioteca Nueva: 3077-3089.
- Freud, S. (2003). *The Uncanny*. (D. McLintock, Trad.) London: Penguin Classics.
- Freund, G. (1974). *Photographie et Société*. Paris, França: Éditions du Seuil.
- Garcia, W. (2005). *Corpo, mídia e representação: estudos contemporâneos*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.
- Green, J. N. (2000). *Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. (C. F. Leite, Trad.) São Paulo, Brasil: Editora UNESP.
- Green, J. N. (2003). O Pasquim e Madame Satã, a "rainha" negra da boemia brasileira. *Topoi, vol. 4, n. 7*, pp. 201-221. (julho/dezembro).
- Gunning, T. (1997). "In your Face: *Physiomy, photography and the Gnostic Mission of Early Film*" in *Modernism/Modernity* (4.1 ed.).
- Heinz, K. (1972). "Reflexões acerca do narcisismo e da fúria narcísica" or. ("Thoughts on narcissism and narcissistic rage"), in *Self e narcisismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.
- Jameson, F. (2006). *A virada cultural. Reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Kaplan, L. (2003). *Where the Paranoid Meets the Paranormal: Speculations on Spirit Photography*. *Art Journal, Vol. 62, No.3*. Acesso em 20 de 11 de 2015, disponível em <http://www.jstor.org/stable/3558518>
- Lasch, C. (1978). *The Culture of Narcisism*. Nova Iorque/Londres: W. W. Norton and Company, 1991.
- Lévy, P. (1993). *As tecnologias da inteligência*. São Paulo: Moderna.
- Medeiros, M. (2000). *Fotografia e Narcisismo o Auto-Retrato Contemporâneo*. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim.

- Mulvey, L. (2006). *Death 24 x a second: stillness and the moving image*. London, UK: Reskion Books.
- Nunan, A. (2003). *Homossexualidade: do preconceito aos padrões de consumo*. Rio de Janeiro, Brasil: Caravansarai.
- Péret, F. (2011). *Imprensa gay no Brasil*. São Paulo, Brasil: Publifolha.
- Schaeffer, J.M. (1987). *L'image précaire - du dispositif photographique*. Paris: Seuil.
- Segurado, R. (2005). *As novas tecnologias e os impactos no corpo*. In: Bueno, M. & Castro, A. (Orgs.) (2005) *Corpo, Território da Cultura*. São Paulo: Annablume.
- Shirky, C. (2010). *A Cultura da Participação*. New York, USA: Zahar.
- Sibila, P. (2008). *Em busca da aura perdida: espetacularizar a intimidade para ser alguém*. In: ANTOUN, Henrique (Org.). *Web 2.0: participação e vigilância na era da comunicação distribuída*. Rio de Janeiro: MauadX.
- Sontag, S. (1990). *On Photography*. New York: Anchor.
- Sousa, J. P. (2006). *Elementos de Teoria e Pesquisa da Comunicação e dos Media*. Porto, Portugal: Universidade Fernando Pessoa.
- Sutton, D. (2009). *Photography, cinema, memory: the crystal image of time*. EUA: University of Minnesota Press.
- Tavares, J. L. (2010). *Jornalismo policial sensacionalista: entre a audiência e a função social*. Acesso em 20 de 11 de 2015, disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/r4-1123-1.pdf>
- Thurschwell, P. (2001). *Sigmund Freud*. London, UK: Taylor & Francis e-Library.
- Trevisan, J. S. (2000). *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Record.

Sites

Modelo de citação: Número de citação. fonte.

20. 365nus. (s.d.). Acesso em 02 de 08 de 2017, disponível em <http://365nus.com/>

24. Flsh. (s.d.). Acesso em 02 de 08 de 2017, disponível em <http://flsh.com.br/>

09. BBC Brasil. (13 de 09 de 2017). *A polêmica causada por software experimental que 'identifica rostos gays'*. Acesso em 15 de 09 de 2017, disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/geral-41250020>
21. Blckdmnds. (s.d.). *Hypnopompia*. Acesso em 02 de 08 de 2017, disponível em <http://www.blckdmnds.com/o-nu-masculino-autoral-da-publicacao-hypnopompia/>
01. Chicos. (s.d.). *Chicos About*. Acesso em 05 de 08 de 2017, disponível: <http://www.chicos.cc/about/>
- 34, 41, 42. Chicos. (s.d.). *Los chicos Ariel*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/ariel/>
- 16, 17. Chicos. (s.d.). *Los chicos Bernardo*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/bernardo-2/>
- 14, 15, 44. Chicos. (s.d.). *Los chicos Cacau*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/cacau/>
35. Chicos. (s.d.). *Los chicos David*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/david/>
25. Chicos. (s.d.). *Los chicos Gustavo*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/gustavo/>
18. Chicos. (s.d.). *Los chicos Herbert*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/herbert/>
12. Chicos. (s.d.). *Los chicos João*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/joao-2/>
- 29, 30, 40. Chicos. (s.d.). *Los Chicos Jonseli*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/jonseli/>
- 13, 37, 38. Chicos. (s.d.). *Los chicos Juno*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/juno/>
- 31, 32, 33. Chicos. (s.d.). *Los chicos Lazaro*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/lazaro/>
- 08, 36. Chicos. (s.d.). *Los chicos Marc*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/marc/>
- 26, 28, 39. Chicos. (s.d.). *Los chicos Rafael*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/rafael-2/>

11. Chicos. (s.d.). *los chicos Teodoro*. Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/teodoro/>
07. Expo Business LGBT. (2014). Acesso em 05 de 07 de 2017, disponível em http://www.expobusinesslgbt.com.br/pt/dados_mercado
22. Facebook/picsofyouphotography. (s.d.). Acesso em 02 de 08 de 2017, disponível em <https://www.facebook.com/picsofyouphotography/>
43. JN. (s.d.). Acesso em 12 de 06 de 2012, disponível em http://www.jn.pt/PaginalInicial/Sociedade/Interior.aspx?content_id=2411856
19. NBCnews. (s.d.). *glitterboys*. Acesso em 02 de 08 de 2017, disponível em <http://www.nbcnews.com/news/nbcblk/photographer-reclaims-black-masculinity-gitterboys-n758476>
02. N.Y. Times. (2016). *Brazil Is Confronting an Epidemic of Anti-Gay Violence*. Acesso em 10 de 06 de 2017, disponível em: https://www.nytimes.com/2016/07/06/world/americas/brazil-anti-gay-violence.html?_r=0
23. TrystPic. (s.d.). Acesso em 02 de 08 de 2017, disponível em <http://www.trystpic.com/bare/>
27. TVUOL. (s.d.). Acesso em 25 de 07 de 2017, disponível em <http://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/para-salvar-vidas-globo-poe-travesti-e-transgenero-no-horario-nobre--14628?cpid=txt> acedido 25/07/2017

Lista De Figuras

Chico Marc



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/marc/>

Referenciadas em: pp. 26, 61.

Chico João



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8

Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/joao-2/>

Referenciadas em: pp. 33, 35.

Chico Teodoro

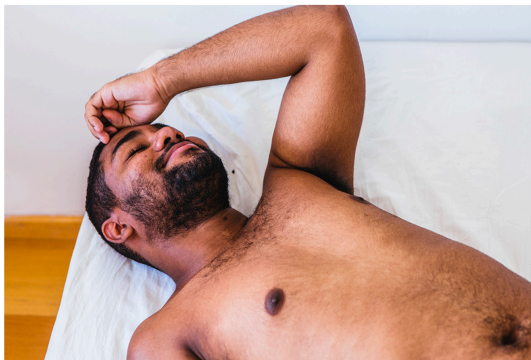


Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12

Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/teodoro/>

Referenciadas em: pp. 33, 35.

Chico Juno



Figura 13



Figura 14



Figura 15

Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/juno/>



Figura 16

Referenciadas em: pp. 41, 42, 62.

Chico Cacau



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20

Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/cacau/>

Referenciadas em: pp. 42, 43, 65.



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24

Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/bernardo-2/>

Referenciadas em: pp. 47, 49.



Figura 25



Figura 26



Figura 27

Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/herbert/>



Figura 28

Referenciadas em: pp. 50, 51.

Chico Gustavo



Figura 29



Figura 30

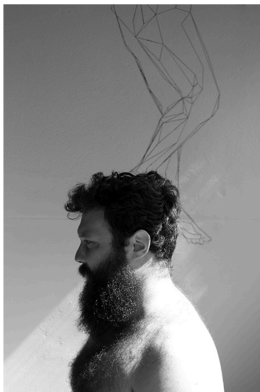


Figura 31



Figura 32

Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/gustavo/>

Referenciadas em: pp. 53.

Chico Rafael

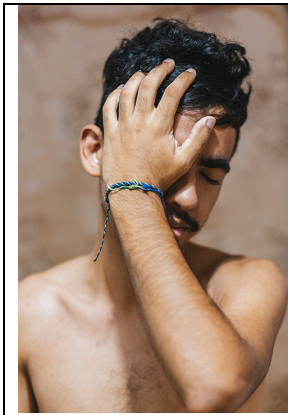


Figura 33



Figura 34



Figura 35



Figura 36

Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/rafael-2/>

Referenciadas em: pp. 55, 57, 63.

Chico Jonseli

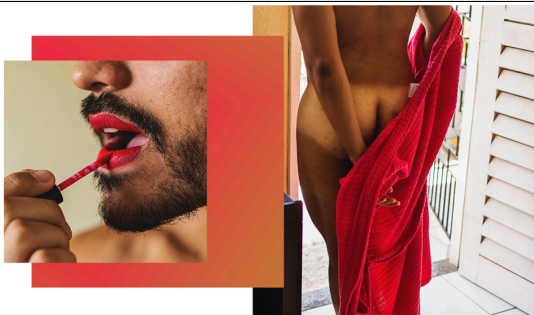


Figura 37

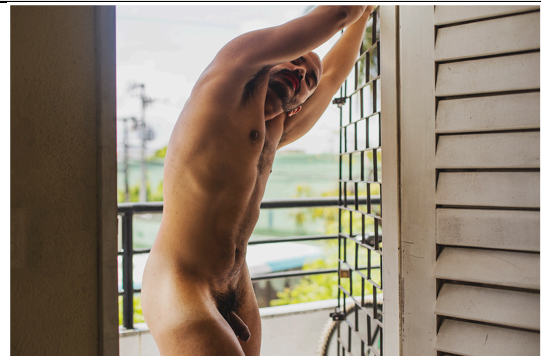


Figura 38



Figura 39

Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/jonseli/>



Figura 40

Referenciadas em: pp. 58, 63.

Chico Lazaro

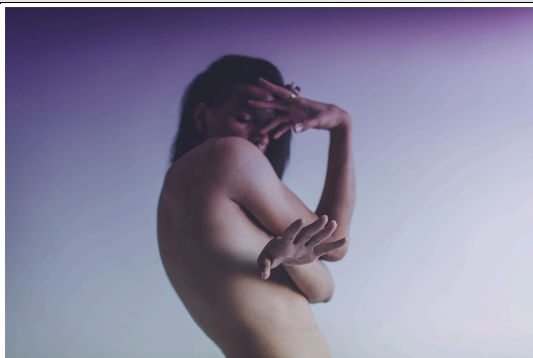


Figura 41

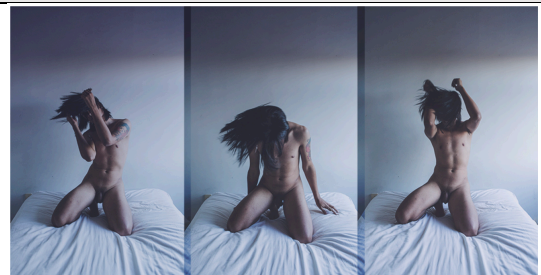


Figura 42



Figura 43

Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/lazaro/>



Figura 44

Referenciadas em: pp. 59.

Chico Ariel

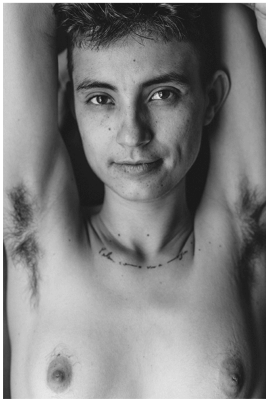


Figura 45

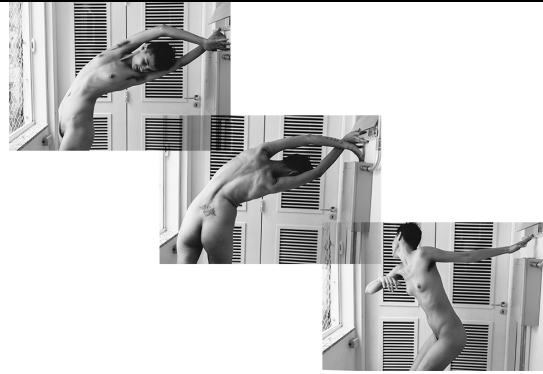


Figura 46



Figura 47



Figura 48

Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/ariel/>

Referenciadas em: pp. 60, 64.

Chico David



Figura 49

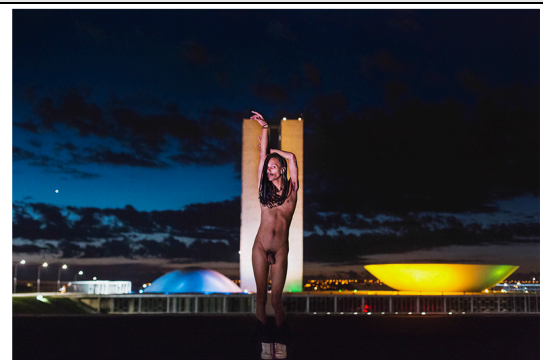


Figura 50

Acesso em 05 de 05 de 2017, disponível em <http://www.chicos.cc/los-chicos/david/>

Referenciadas em: pp. 60