

Distância e desejo nas fotografias de Alvin Baltrop e Miguel Ángel Rojas

Distance and desire in the photographs by Alvin Baltrop and by Miguel Ángel Rojas

Ícaro Ferraz Vidal Junior

Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Atualmente realiza pesquisa de pós-doutorado no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e atua como professor no Departamento de História da Arte da Unifesp. Brasil. E-mail: vidal.icaro@gmail.com.

Resumo:

O artigo propõe algumas reflexões acerca do erotismo, a partir do conceito de Georges Bataille (1987) e de fotografias produzidas ao longo da década de 1970 por Alvin Baltrop (1948-2004) em Nova York e por Miguel Ángel Rojas (1946-) em Bogotá. Ambos os artistas registraram encontros casuais entre homens gays e/ou bissexuais em espaços urbanos caracterizados pela prática de *cruising*. Suas poéticas, a partir das diferentes distâncias que instauram e da inscrição, mais ou menos evidente, da medialidade fotográfica nas imagens, não somente ajudam a vislumbrar as articulações entre o estético e o erótico, mas apontam para uma sublimação do erotismo subjacente ao distanciamento analítico, formulado e defendido em diversos âmbitos da cultura ocidental moderna.

Palavras-chave:

Erotismo; Fotografia; Teoria da imagem; Alvin Baltrop; Miguel Ángel Rojas.

Abstract:

The article proposes some reflections about eroticism, based on Georges Bataille's concept (1987) and photographs produced during the 1970s by Alvin Baltrop (1948-2004) in New York and by Miguel Ángel Rojas (1946-) in Bogota. Both artists documented casual encounters between gay and/or bisexual men in urban spaces characterized by the practice of cruising. Their poetics, from the different distances they establish and the inscription, more or less evident, of photographic mediality in the images, not only help to glimpse the articulations between aesthetics and eroticism, but point to a sublimation of the eroticism underlying the analytical distance, this one formulated and defended in several spheres of modern Western culture.

Keywords:

Eroticism; Photography; Image Theory; Alvin Baltrop; Miguel Ángel Rojas.

1 Introdução

O presente artigo propõe algumas reflexões acerca do erotismo, a partir das formulações de Georges Bataille (1987) e de algumas fotografias produzidas ao longo da década de 1970 por Alvin Baltrop (1948-2004) em Nova York, e por Miguel Ángel Rojas (1946-) em Bogotá. Os dois artistas registraram encontros casuais entre homens gays e/ou bissexuais em espaços urbanos caracterizados pela prática de *cruising*, ou *pegação*. Baltrop produziu um notável conjunto de registros fotográficos dos piers de Nova York ao longo da década de 1970, e Ángel Rojas documentou o mesmo tipo de sociabilidade homoerótica, marcada pelo anonimato e pela espreita, em sua série *Faenza*, no teatro que dá nome à série e onde, na década de 1970, funcionava um cinema popular cuja programação contava com filmes pornográficos, dentre outros gêneros estigmatizados socialmente.

Ao mesmo tempo em que os trabalhos de Baltrop e Ángel Rojas surgem em territórios urbanos *marginais*, no contexto histórico marcado pela sociabilidade homoerótica pós-*Stonewall* e pré-Aids, os fotógrafos parecem ter criado estratégias diferentes para produzir suas imagens e nelas inscrever a atmosfera marcada pelo desejo e pelo perigo que caracterizavam esses territórios. As imagens de Baltrop foram produzidas a partir de um distanciamento voyeurístico, e muitas delas permitem situar os corpos em meio a um complexo arquitetônico em ruínas, que parece reverberar o caráter disruptivo do desejo que vincula esses homens. Já a câmera de Ángel Rojas, escondida no bolso de sua camisa ou em uma pasta, produz imagens parciais e pouco nítidas de corpos e espaços que frequentemente não somos capazes de identificar.

Suspeitamos que as poéticas desenvolvidas pelos dois artistas, a partir das diferentes distâncias que instauram e da inscrição, mais ou menos evidente, da medialidade fotográfica nas imagens, não somente nos ajudam a vislumbrar as articulações entre o estético e o erótico, mas talvez apontem para uma sublimação do erotismo subjacente ao distanciamento analítico, formulado e defendido em diversos âmbitos da cultura ocidental moderna, que vão da hermenêutica de H. G. Gadamer (1975) ao teatro épico de B. Brecht (ROSENFELD, 2018) passando até mesmo, de modo enviesado, pelo caráter transgressivo do erotismo em Bataille (1987).

Ao assumirmos o privilégio da visualidade na constituição cultural do ocidente moderno, como oportunamente diagnosticado por Jonathan Crary (2012) e Martin Jay (2003), a análise das fotografias de Baltrop e Rojas permitirá refletir sobre questões que excedem, temática e historicamente, o que elas nos mostram. Neste sentido, as imagens que inspiram este estudo e sobre as quais versam as linhas que seguem devem ser compreendidas menos como *objetos* de conhecimento do que como *emblemas* do constituinte erótico de toda experiência e de toda percepção. Dito de outro modo, a hipótese de propomos verificar neste artigo prevê a existência de um erotismo residual que fundamenta toda experiência, a despeito dos instrumentos modernos de objetivação da realidade. Defenderemos que as fotografias de Baltrop e Ángel Rojas dão visibilidade à continuidade erótica do mundo, preservando uma carga que não se deixa subsumir pela discursividade objetivante da linguagem.

Estruturamos nossa argumentação em três seções que se dedicam, respectivamente: (1) a retomar e tensionar a oposição entre consciência e continuidade, manifesta no conceito de erotismo (BATAILLE, 1987), a partir de noções que buscamos nas filosofias de Friedrich Nietzsche (2005) e Henri Bergson (1999) e de uma problematização das relações entre imagem, corpo, espaço e conhecimento (VIDAL JUNIOR, 2011); (2) a compreender de que modo as fotografias de Alvin Baltrop tornam visível a supressão da descontinuidade entre os seres e como, paradoxalmente, é possível que isto se dê desde uma tomada de distância por parte do fotógrafo; por último, (3) a investigar como Miguel Ángel Rojas lança mão de fundamentos técnicos da imagem fotográfica, centrais em investigações meta-fotográficas modernistas, para evidenciar, na imanência da imagem fotográfica, a iminência de supressão dos intervalos entre os seres.

2 Consciência erótica

O eixo a partir do qual discutiremos as relações entre corpo e espaço nos processos de criação artística, na experiência estética e na produção de conhecimento parte do conceito de erotismo, tal como o encontramos formulado por Georges Bataille: “Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo” (BATAILLE, 1987, p.

17). Tal como formulado na obra de 1957, *o erotismo* não se confunde com o ato sexual (que pode ser apenas reprodutor), embora este possa vir a engendrar uma experiência erótica. São muitas as implicações de uma definição de erotismo que prevê a suspensão excepcional e efêmera da descontinuidade dos seres, e Bataille as desdobra em suas reflexões sobre o trabalho, a morte, o sagrado, a transgressão, a violência etc.

Mas é nas últimas linhas do livro que nos deparamos com uma vertiginosa ideia da qual lançaremos mão para nos reposicionarmos diante do impasse hermenêutico entre verdade e método (GADAMER, 1975; RICOEUR, 1981). Impasse que se prolonga em parte importante do pensamento estético e da crítica de arte de nosso tempo. Por exemplo, no trabalho de Jacques Rancière (2009), quando este lança mão do dualismo entre participação vital e distanciamento crítico para fundamentar parte de suas análises sobre as articulações entre estética e política.

No fim de *O erotismo*, Bataille – para quem a “suprema interrogação filosófica coincide [...] com o auge do erotismo” (BATAILLE, 1987, p. 177) – responde a uma objeção de Jean Wahl à conferência que se tornou a introdução da obra. A objeção de Wahl, que iniciou suas atividades na filosofia como discípulo de Henri Bergson, testemunhava uma compreensão precisa e arguta do que propusera Georges Bataille na conferência.

“(...) Um dos parceiros”, diz Jean Wahl, “deve ter consciência da continuidade. Bataille nos fala, Bataille escreve, ele é consciente, e no momento em que ele é consciente, a continuidade pode ser rompida. Não sei o que dirá Bataille sobre esse ponto, mas parece-me que existe aí um problema real... A consciência da continuidade não é mais da continuidade e então não se pode mais falar dela” (BATAILLE, 1987, p. 177).

A resposta de Bataille à objeção de Wahl introduz, junto à excepcionalidade e efemeridade da experiência erótica de continuidade dos seres, um segundo acontecimento raro, aquele que se dá quando “a continuidade e a consciência *se aproximam*” (BATAILLE, 1987, p. 179, *grifo nosso*). O que nos chama a atenção na resposta do autor a Wahl é o caráter impreciso e variável que se depreende da metáfora posicional e, portanto, relacional, da *aproximação*. Bataille prossegue:

Com efeito, o momento supremo está no silêncio e, no silêncio, a consciência esquiva-se.

Mais acima eu disse: “Neste momento de profundo silêncio – neste momento de morte...”

Que seríamos nós sem a linguagem? Ela nos fez o que nós somos. Só ela revela, em última instância, o momento soberano em que ela não mais

existe. Mas, no final, aquele que fala confessa sua impotência (BATAILLE, 1987, p. 179).

A pressuposição de excepcionalidade da experiência erótica, transgressora por excelência, está amplamente baseada, no pensamento de Bataille, na suposição de uma diferença de natureza entre o mundo descontínuo dos seres e a continuidade perdida, pela qual nutrimos certa nostalgia, e cuja manifestação mais radical encontra-se na morte. Isto nos conduz à especulação de que a metáfora da *aproximação* da consciência à continuidade abre uma brecha no ensaio de Bataille que, à sua revelia, mas em consonância com as filosofias de Friederich Nietzsche (2005, 2007) e Henri Bergson (1999), talvez nos encaminhe para um entendimento de que a diferença entre o mundo de seres descontínuos e a continuidade erótica não seja de natureza, e sim uma diferença modulada por variações de distância entre consciência e continuidade.

Se esta hipótese faz algum sentido, dela podemos derivar que o silêncio supremo experimentado na continuidade do mundo material não resulta de uma esquiva da consciência, mas de seu relaxamento ou modulação. Talvez, esta nuance nos permita liberar o erotismo de uma relação regressiva com a linguagem e, neste movimento, também possamos reivindicar para a linguagem e para a consciência uma condição menos determinada pelos dualismos modernos que lhes opuseram ao domínio animalizado dos instintos¹. Em *Além do bem e do mal*, Nietzsche fez importantes avanços nessa direção:

Assim como o ato de nascer não conta no processo e progresso geral da hereditariedade, também “estar consciente” não se opõe de algum modo decisivo ao que é instintivo – em sua maior parte, o pensamento consciente de um filósofo é secretamente guiado e colocado em certas trilhas pelos seus instintos. Por trás de toda lógica e de sua aparente soberania de movimentos existem valorações, ou, falando mais claramente, exigências

¹ É interessante observar como a continuidade do mundo não objetivado que, em Bataille, integra a experiência erótica, tem sido pensada pela filosofia em diálogo com o tema da animalidade. *L'Ouvert*, ensaio de Giorgio Agamben (2006), parte do conceito que intitula o ensaio, *o aberto*, tal como trabalhado por Heidegger, genealogicamente a partir das *Elegias de Duíno*, de R. M. Rilke (2015). Parafraseando Rilke, Agamben escreveu: “aquele que vê o aberto ‘com todos os seus olhos’ é o animal, claramente oposto ao homem, cujos olhos, ao contrário, foram ‘invertidos’ e colocados ‘como armadilhas’ no interior dele mesmo. Enquanto o homem sempre tem o mundo diante de si, mantém-se sempre apenas ‘diante’ e nunca acessa o ‘puro espaço’ do aberto, o animal se move no aberto, em um ‘lugar nenhum sem nada’” (AGAMBEN, 2006, p.91-92). A experiência da descontinuidade do mundo parece amplamente tributária, em Bataille, em Nietzsche e em Agamben, da consciência humana, tal como forjada pela filosofia moderna. Já Bergson irá reivindicar que a percepção do fluxo material contínuo como corpos será determinada por aspectos específicos – o *Umwelt* próprio a cada espécie (VON UEXKÜLL, 2004).

fisiológicas para a preservação de uma determinada espécie de vida (NIETZSCHE, 2005, p.10-11).

Aqui, como em várias passagens de sua obra, Nietzsche solapa noções forjadas pela filosofia moderna, tais como sujeito e consciência, revisando a crença de que esta última diferenciaria a espécie humana das demais espécies. O filósofo alemão, no entanto, não formula uma crítica negativa à existência da consciência; seu gesto consiste, antes, em indicar o substrato *instintivo* que orienta e direciona a consciência dos filósofos, inclusive daqueles que predicam a consciência. Através da ruptura nietzschiana com a metafísica moderna, o próprio pensamento filosófico deixa de ser pensado a partir de uma concepção dogmática de verdade, e passa a extrair seus sentidos do papel que ocupa na constituição do filósofo, entendido com organismo ou forma de vida: “é tempo, finalmente, de substituir a pergunta kantiana, ‘como são possíveis juízos sintéticos *a priori*?’ , por uma outra pergunta: ‘por que é *necessária* a crença em tais juízos?’” (NIETZSCHE, 2005, p.17).

Nietzsche nos oferece uma perspectiva sobre a consciência que associa o racionalismo a um substrato instintivo, latente nas formas modernas da vida humana que baseiam a crença na consciência autônoma na denegação de desejos instintivos. O interesse deste argumento para nosso problema reside no fato de que ele permite questionar a necessidade do vínculo entre consciência, linguagem e descontinuidade (objetivação da realidade) e, neste sentido, permite buscar formas de consciência e usos da linguagem que tenham sido historicamente forjados em meio às tensões que nos avizinham e nos afastam, o tempo todo, da continuidade do mundo e, portanto, do erotismo e da morte.

Antes de passarmos às fotografias de Baltrop e Ángel Rojas, precisamos retomar sinteticamente as ideias de um outro pensador que, aproximadas à filosofia de Nietzsche, tensionam aspectos estruturantes do conceito de erotismo de Bataille, e irão fundamentar as análises que seguem. Henri Bergson (1999), em seu *Matéria e memória: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, parece reiterar o abalo promovido pelo pensamento de Nietzsche na universalidade e necessidade dos juízos sintéticos *a priori* (KANT, 1980), sobre os planos corporal e filogenético. Com uma filosofia alicerçada nos conceitos de corpo, memória e ação – em evidente ruptura com a ênfase moderna no sujeito, na consciência e no conhecimento –, Bergson propôs uma concepção bastante original de imagem, que embasou sua hipótese acerca da

constituição do que, parafraseando Bataille, chamaremos de descontinuidade do mundo.

Bergson convida-nos a abrir mão de toda e qualquer teoria acerca da matéria e do espírito e a ignorar as querelas entre realistas e materialistas para experimentarmos o mundo como imagem: “Eis-me portanto em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho” (BERGSON, 1999, p. 11). O escopo deste artigo não nos permite uma retomada pormenorizada das teses bergsonianas em sua densidade, nem do alcance de suas implicações. O que é importante reter do pensamento de Bergson para os fins de nosso argumento é a passagem na qual o filósofo formula sua tese acerca da percepção do sistema de imagens que é o mundo como objetos descontínuos.

Meu corpo – como escreve Bergson – também é imagem, entre as imagens. Entretanto, *meu corpo* é uma imagem privilegiada, porque é vivido como um centro de ação. De sua concepção do mundo material como um sistema de imagens e da inserção de *meu corpo* neste mesmo sistema, o filósofo deriva sua crítica da percepção como criação de representações, apontando para a impossibilidade de que percebamos o mundo material para conhecê-lo, e aventando a hipótese de que o percebemos para nele agir. As imagens do sistema que é o mundo material de Bergson existem inter-relacionadas entre si, prolongando-se umas sobre as outras, mas também variam, todas elas, em função desta imagem especial que é *meu corpo*. Tal variação coloca o problema da articulação entre presença e representação, que Bergson desdobra, deslocando-o em direção às relações entre matéria e percepção.

Como se explica que ela [a imagem que chamo de objeto material] não pareça ser em si o que é para mim? A razão é que esta imagem, solidária à totalidade das outras imagens, continua-se nas que a seguem, assim como prolongava aquelas que a precedem. Para transformar sua existência pura e simples em representação, bastaria suprimir de uma só vez o que a segue, o que a precede, e também o que a preenche, não conservando mais do que sua crosta exterior, sua película superficial (BERGSON, 1999, p. 33).

Se nos aventuramos na relação da tese bergsoniana acerca das articulações entre matéria e percepção com o conceito de erotismo em Bataille, damos mais um passo na formulação de nossa hipótese que prevê uma diferença de grau, e não de natureza entre a descontinuidade da consciência e a continuidade erótica.

Curiosamente, na abordagem das dinâmicas que explicam a percepção como subtração de partes da realidade material sobre as quais não posso agir, Henri Bergson lança mão de duas metáforas óticas. Com a primeira delas, o filósofo conclui que: “A percepção assemelha-se portanto aos fenômenos de reflexão que vêm de uma refração impedida; é como um efeito de miragem” (BERGSON, 1999, p.35). Cada corpo específico será dotado, seguindo com a metáfora bergsoniana, de uma determinada densidade, refletindo e refratando parcelas não coincidentes do mundo material. Por isso, não são raros os exemplos de associações inter-específicas: o cão farejador recorta, no fluxo contínuo de imagens que é a totalidade da realidade material, objetos diferentes daqueles conscientemente percebidos pela espécie humana.

Podemos reivindicar, portanto, que do fato de que a continuidade do mundo material (seu erotismo, portanto) não seja conscientemente percebida, não se pode derivar sua raridade, pois ela se encontra sempre, integralmente presente, mesmo que não esteja representada. O interesse desta questão para nós só faz sentido porque Bergson ultrapassa a especificidade da percepção, vinculando-a também à ação possível e, portanto, à memória; isto significa, em última instância, que há uma margem de indeterminação na percepção consciente (de objetos descontínuos), que pode ser alargada na medida em que o leque de ações possíveis de um corpo é ampliado ou reduzido, e que minha memória é contraída ou distendida. Dada a diferença de grau entre percepção e matéria, e entre consciência e continuidade, parece possível aventarmos a hipótese de que a experiência erótica não pressupõe uma regressão da consciência ou supressão da linguagem², mas uma ampliação de sua margem de indeterminação.

Nossa dificuldade com o conceito de percepção como subtração de uma parcela do mundo material e não como uma misteriosa criação de representações advém, segundo Bergson,

de que nos representamos a percepção como uma visão fotográfica das coisas, que seria tomada de um ponto determinado com um aparelho especial, no caso o órgão da percepção, e que se desenvolveria a seguir na substância cerebral por não se sabe qual processo de elaboração química e

² O filósofo português José Gil (1993), em estudo sobre os heterônimos de Fernando Pessoa, lança mão de uma bela imagem que corrobora os fundamentos tópicos da relação que reivindicamos entre consciência e continuidade. O espaço heteronímico tem a função de “parapeito nas experiências-limite”, permitindo ao poeta entrar e sair do caos, enquanto o louco se perde nele.

psíquica. Mas como não ver que a fotografia, se fotografia existe, já foi tirada, no próprio interior das coisas e de todos os pontos do espaço? (BERGSON, 1999, p. 36).

Esta segunda referência à ótica, a partir fotografia, culmina na articulação contra-intuitiva da imagem fotográfica à continuidade imanente do mundo material, em detrimento da metáfora mais corriqueira da fotografia como filtro perceptivo específico e paradigmático da percepção visual humana. A consequência derivada por Bergson desta analogia entre percepção e fotografia é que aquela não coincide com a visão antropocêntrica do ato fotográfico, mas com os processos químicos que resultam, no interior da câmera, na absorção de uma parcela do fluxo material do mundo. Nas palavras do filósofo,

(...) se considerarmos um lugar qualquer do universo, poderemos dizer que a ação da matéria inteira passa sem resistência e sem perda, e que a fotografia do todo é translúcida: falta, atrás da chapa, uma tela escura sobre a qual se destacaria a imagem. Nossas “zonas de indeterminação” desempenhariam de certo modo o papel de tela. Elas não acrescentam nada àquilo que é; fazem apenas que a ação real passe e que a ação virtual permaneça (BERGSON, 1999, p.36-37).

A obviedade do vínculo que se pode estabelecer entre a analogia bergsoniana e as imagens fotográficas que propomos analisar a seguir não deve nos impedir de levar a sério e esmiuçar suas consequências ontológicas. É neste sentido que a formulação do erotismo em Bataille pode ser tensionada, não na direção de uma *banalização* da experiência erótica, mas no sentido de uma desnaturalização de sua transgressão, dada a árdua, incessante e duradoura aposta do ocidente na descontinuidade das unidades identitárias (SIMONDON, 2013). Colocando em outros termos, mais arriscados, mas provavelmente mais claros: talvez a transgressão da descontinuidade do mundo, da consciência e da linguagem pelo erotismo se dê em uma via de mão dupla. Ou seja, a ideia de transgressão como suspensão sem supressão do interdito (BATAILLE, 1987, p. 24), também permite pensar modulações na consciência e na linguagem que nos aproximam daquilo que Bergson chamou de *percepção pura*, uma modo de percepção que existe mais de direito do que de fato, e que prevê uma abertura total ao fluxo contínuo e inter-relacionado das imagens, ou seja, ao mundo material.

Conforme indicamos algumas linhas acima, os problemas teóricos e filosóficos abordados até aqui reverberaram diferentemente em diversas obras nos domínios da

filosofia, da estética e da crítica de arte no século XX. De modo a encaminhar as próximas seções deste artigo, parece-nos fundamental lançar um olhar sobre o erotismo que, ao mesmo tempo, não recaia em uma excessiva mistificação, e que surja de uma percepção da construção história, política e cultural da descontinuidade dos seres do mundo, que se infiltra na consciência moderna e na linguagem. O erotismo em Bataille, a consciência como instinto em Nietzsche e a analogia fotográfica que tomamos emprestada de Bergson nos ajudaram a construir um solo com base no qual as consequências menos evidentes dos gestos de Alvin Baltrop e Miguel Ángel Rojas talvez possam ser vislumbradas.

A superação das oposições de natureza entre continuidade erótica e descontinuidade consciente, e entre percepção e matéria, cria a possibilidade de concebermos nossa presença no mundo a partir de aproximações e afastamentos, de variações de distância que, entretanto, não se confundem com os deslocamentos de um corpo individuado por sucessivos *pontos* do espaço euclidiano. A seguir, veremos nas imagens de Baltrop e Ángel Rojas como as distâncias entre corpos supostamente descontínuos – ou, sendo rigorosos com os fundamentos de nossa argumentação, a heterogeneidade deste fluxo contínuo de imagens de densidades tão variadas – além de variarem em função de uma ação virtual possível, com quisera Bergson, são moduladas por desejos que atravessam e dão consistência ao mundo.

3 A espreita em Alvin Baltrop

James Reid e Tom Watts (2015), editores do volume que reúne a série de fotografias de Alvin Baltrop realizada nos piers de Nova York, apresentam a obra nos seguintes termos:

As fotografias de Alvin Baltrop dos piers, tiradas entre 1975 e 1986, são uma série importante, emocionante, comovente e frequentemente crua, situada historicamente entre os tumultos de Stonewall e a emergência da AIDS na comunidade gay, e mostram uma cena que desapareceu há muito tempo da cidade de Nova York. As imagens, embora às vezes soltas e granuladas, contêm cenas poderosas e perturbadoras – figuras solitárias desaparecendo em espaços escuros, corpos parcialmente vislumbrados através de portas e janelas, cândidos nus masculinos, e sexo hardcore, clandestino, em meio às ferragens mutiladas; e também o lado mais sombrio da vida no píer – incêndios, crime e morte (REID; WATT, 2015, n.p.).

As fotografias de *The Piers* constroem uma atmosfera que remete a tensões que perpassam diversas noções que localizamos em textos fundamentais da estética moderna. As diferentes cenas retratadas por Baltrop iam de banhos de sol, práticas sadomasoquistas e relações sexuais, até ações policiais como a que vemos em uma fotografia na qual o corpo nu de um homem é içado e, morto, permanece junto aos policiais no mesmo píer que abrigara tantos encontros sexuais. Essa heterogeneidade inscreve na série, a radicalidade da experiência erótica, tal como formulada por Bataille, experiência cuja concretização definitiva é a própria morte. Mas para além desta relação evidente com o caráter proteiforme e *desubjetivante* do erotismo observada na série como um todo, podemos reivindicar que as tensões que constituem o território dos piers manifesta-se em cada fotografia de Baltrop, independente de seu tema ou conteúdo.

Tais tensões, do ponto de vista estético, reverbera argumentos como a proposição de G. E. Lessing (1993), a partir do conjunto escultórico do *Laocoonte*, de uma classificação das artes com base da predominância estruturante do espaço ou do tempo e a famosa tese de Friedrich Nietzsche (2007) em *O Nascimento da Tragédia* acerca da confluência da força dionisíaca e da forma apolínea na tragédia. Esses textos fornecem uma ancoragem estética para lidarmos com essas imagens, mesmo que não seja possível retomá-los em suas minúcias neste artigo.

Com tais textos em mente, podemos dizer que as aporias colocadas pelas imagens de Baltrop não resultam de uma corrupção, degradação ou decadência de algo – no caso, a próprio território gay criado na zona portuária de Nova York – que supostamente fora íntegro e substancial. O resultado do corpo a corpo de Baltrop com este território, mediado por sua câmera fotográfica, parece inscrever as tensões explícitas em suas imagens fora de uma lógica historicista, que as esgotaria em uma exegese baseada em causas e consequências logicamente concatenadas. As imagens de Baltrop revelam a tendência entrópica que se inscreve sobre a arquitetura funcional e racionalista da zona portuária e a fusão dos corpos que transitam por ali, não apenas entre eles – no encontro erótico-sexual – mas também na relação com a paisagem, cujo caráter composto e estruturado parece *derreter* por ação da mesma força que conecta os amantes anônimos.

Em uma discreta passagem na abertura de seu *Técnicas do observador*, o historiador da arte Jonathan Crary (2012) identifica uma falsa incompatibilidade teórica que contava, por um lado, com as teses de Michel Foucault (1987) sobre as sociedades disciplinares e o emblemático panóptico e, por outro, com a noção de espetáculo, alicerce da mais conhecida tese de Guy Debord (2017). O ecossistema midiático contemporâneo reitera a crítica de Crary, quando nos oferece modalidades de engajamento ótico marcadas tanto por um horizonte de conhecimento vigilante quanto pelo voyeurismo. As imagens de Baltrop, em alguma medida, atualizam a sobreposição destes regimes escópicos³. Em uma famosa imagem da série (fig. 1), vemos uma cena de sexo oral entre dois homens. O olhar de Baltrop para a cena, vista através dos escombros da arquitetura de ferro do píer, poderia ser tanto a de um voyeur quanto a de um policial que estivesse fazendo uma ronda na área.

No começo deste texto, indicamos que as imagens de Baltrop e Ángel Rojas não teriam, em nossa escrita, o estatuto de *objetos*, mas funcionariam como emblemas de uma condição ontológica, marcada pelo privilégio da continuidade erótica do mundo. Indicamos também que tais imagens nos ajudariam a esgarçar o impasse hermenêutico entre distância e participação, entre verdade e método. Quanto ao primeiro ponto, que coloca em xeque a ideia de um mundo composto de corpos descontínuos, cumpre observar o modo como algumas escolhas de Baltrop subvertem expectativas relacionadas às relações entre visão e conhecimento. Na fig. 1, a natureza superficial da imagem fotográfica acolhe, sem hierarquia, as ruínas arquitetônicas e os corpos engajados em um ato sexual. O abandono de uma estruturação ortodoxa da composição em figura e fundo, cria uma imagem que nos oferece uma visão à espreita. A distância, aqui, não culmina em uma imagem de (re)conhecimento, mas em uma imagem erótica, no sentido de que tanto o que ela nos mostra quanto o gesto que se encontra em sua origem aproximam-nos mais de um corpo que espreita, do que de um olho que conhece. A espreita, modulação do olhar que mobiliza todo o corpo, é recorrente em diversas espécies animais.

À luz do ensaio de Agamben (2006)⁴, podemos diferenciar a espreita do conhecimento pela inscrição de quem espreita no *aberto* do mundo. Neste sentido, a

³ Sobre a relação entre vigilância e voyeurismo na obra de Alvin Baltrop, cf. Vidal Junior, 2014.

⁴ Cf. nota 1

imagem de Baltrop, enquanto resíduo de uma espreita, viabiliza a hipótese de que nem toda distância implicará uma descontinuidade. A permeabilidade da distância ao desejo, da vigilância ao voyeurismo e do olhar consciente à espreita desafiam o impasse entre distância e participação sobre o qual a tradição hermenêutica assentou suas bases (GADAMER, 1975; RICOEUR, 1981; VIDAL JUNIOR, 2011).

Fig. 1 – Alvin Baltrop, sem título (da série *The Piers*, 1975-1986).



Fonte: Museum of Modern Art, MoMA, Nova York⁵.

Na década de 1970 a zona portuária de Nova York vivia um processo de decadência, catalisado pelas crises econômicas que marcaram o período e pela aceleração do processo de financeirização do capital que transformava, não apenas nas margens do rio Hudson mas em diversas partes do mundo, as estruturas urbano-industriais em ruínas. Em recente publicação, o historiador da arte Jonathan Weinberg (2019) produziu uma arqueologia, minuciosamente elaborada ao longo de mais de uma década de pesquisa, da vida efervescente que se desenvolveu nos piers de Nova York na década de 1970. O autor busca encontrar articulações entre os dois circuitos que se estabeleceram na região portuária, sobretudo a partir de 1973. Por um lado, os grandes armazéns atraíram, por suas características estruturais e arquitetônicas, artistas do porte de Robert Whitman, Vito Acconci e Gordon Matta-Clark; por outro, a condição de abandono e degradação dessas construções contribuiu para a criação de um

⁵ Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/273019>. Acesso em: 02 mai. 2020.

território ocupado pela comunidade gay, em busca de banhos de sol e encontros sexuais.

Sobre a ocupação dos piers por homossexuais neste período há inúmeras nuances que não nos cabe retomar aqui. Cumpre apenas destacar que Weinberg é prudente ao evitar uma nostalgia diante das imagens e memórias da vida na zona portuária, que frequentemente fazem crer que se tratava de um período de grande liberdade quando, de fato, o deslocamento para as margens do espaço urbano dos desejos dissidentes, além dos testemunhos de que tais encontros eram predominantemente marcados pelo anonimato, provam justamente a precária assimilação da sociabilidade homoerótica pelas camadas médias urbanas da década de 1970, o que piora com o desvio moralista na lida com a epidemia de Aids na década seguinte. Além disso, se a condição marginal da zona portuária propiciava um grau de liberdade impensável em outras regiões da cidade, esta condição também colocava em risco os frequentadores dos piers, tanto porque também eram atraídos para ali toda sorte de criminosos, quanto porque havia uma efetiva precariedade estrutural nas construções o que, à noite, oferecia perigos reais de acidentes, por vezes, fatais.

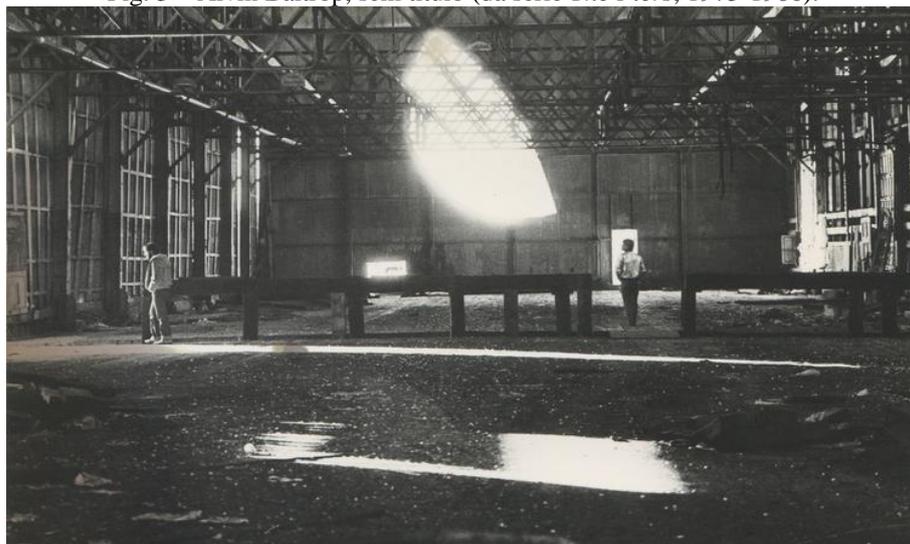
Há um ponto de articulação entre a ocupação da região portuária por importantes artistas e por homossexuais provenientes de diversas camadas sociais que é destacado por Weinberg e que nos interessa retomar brevemente, antes de seguirmos com as análises de Ángel Rojas. Trata-se do fato de que importantes registros de uma das obras mais importantes de Gordon Matta-Clark, *Day's End* (1975), foram realizados, muitas vezes sem consciência da existência da obra, por fotógrafos que estavam mais interessados na cena gay que se desenvolveu em volta do trabalho de Matta-Clark do que no projeto propriamente dito. Este fato não teria interesse para nós neste artigo se não fossem as duas imagens de Baltrop nas quais vemos *Day's End* (figs. 2 e 3) e a afinidade deste projeto de Matta-Clark com o princípio da continuidade erótica que constitui nossa hipótese.

Fig. 2 – Alvin Baltrop, sem título (da série *The Piers*, 1975-1986).



Fonte: The Queer Space Studies Initiative⁶.

Fig. 3 – Alvin Baltrop, sem título (da série *The Piers*, 1975-1986).



Fonte: Contemporary Art Daily⁷.

Nas figs. 2 e 3 vemos *Day's End* de Matta-Clark através do olhar de Alvin Baltrop. O trabalho de Matta-Clark consistiu em uma intervenção na arquitetura do armazém 52 da região portuária através da realização de um corte, em formato de meia lua, na parede e no pavimento do edifício, na face orientada para o Rio Hudson. Esta

⁶ Disponível em: <https://www.queerspacestudies.com/new-york-piers?lightbox=dataItem-jat7rjle1>. Acesso em: 02 mai. 2020.

⁷ Disponível em: <https://contemporaryartdaily.com/2019/09/alvin-baltrop-at-bronx-museum/>. Acesso em: 03 mai. 2020.

intervenção *site specific* tornou problemática a relação entre espaço interior e espaço exterior, tanto pela variação na entrada da luz do sol e da lua no espaço interno (fig. 3), quanto pela impossibilidade de circundar o edifício a pé, já que na metade de sua face orientada para o rio, o corte em formato de meia lua interrompia o chão e a parede (fig. 2), criando uma zona na qual era impossível delimitar as fronteiras da descontinuidade entre interior e exterior.

Por isso, essas fotografias de Baltrop (figs. 2 e 3) tem o efeito de uma *mise-en-abîme*. Elas mostram cenas que se desdobram em uma espacialidade que é emblemática tanto do tipo de relação que se estabelece entre os personagens antropomórficos que reconhecemos nas fotografias, quanto da espreita através da qual Baltrop acessa, com todos os olhos, a continuidade erótica do mundo.

4 A indeterminação imanente em Miguel Ángel Rojas

O voyeurismo que se encontra na gênese das imagens de Baltrop coloca em xeque qualquer suposição de neutralidade ou objetividade da mediação técnica da câmera fotográfica e *Day's End*, de Gordon Matta-Clark, em sua monumentalidade, solapa as implicações óticas e epistemológicas da câmera escura, cujos aspectos mais marcantes na tese de Crary (2012), eram a simultaneidade e a transparência. A série *Faenza*, do artista colombiano Miguel Ángel Rojas, pelas afinidades históricas e temáticas com as fotografias de Alvin Baltrop, mas também pelas diferenças que apresenta em seu modo de produção, será aqui mobilizada para concluir a hipótese que viemos formulando acerca da continuidade erótica como virtualidade onipresente nos processos de percepção e conhecimento, com uma reflexão sobre a potência da fotografia na aproximação da consciência e da linguagem à continuidade.

Fig. 4 – Miguel Ángel Rojas, *Tres em platea* (da série *Faenza*), 1979Fonte: MutualArt⁸

Uma análise da série *Faenza* que ajuda a pensar sobre a fotografia de Ángel Rojas no contexto deste artigo é aquela que mobiliza o conceito de figural, em detrimento do figurativo, para descrever a poética de Ángel Rojas. Autora de tal análise, Mora Camargo (2010) escreve que, nessa série, o artista “*oculta*, com imagens embaçadas, a realidade que quer mostrar. O procedimento para obter as imagens não dependem apenas das condições difíceis para fazer as fotografias (escondendo a câmera), mas de suas intenções artísticas” (MORA CAMARGO, 2010, p.99).

A impossibilidade de reconhecer os limites dos corpos nas imagens de Ángel Rojas, resulta de uma estratégia que prevê a supressão da descontinuidade da câmera fotográfica em relação ao próprio corpo do artista que percorre o espaço do teatro que dá nome à série. O figural nas imagens do artista colombiano acrescenta à zona de indeterminação na qual os corpos se individualizam em meio à densidade em que estão imersos (fig. 1) uma zona de indeterminação imanente à imagem (fig. 4).

Será que as fotografias de Baltrop e Ángel Rojas estão sujeitas à objeção feita por Wahl a Bataille? Ou será que elas apontam para a necessidade de repensarmos os próprios termos – consciência, linguagem, continuidade – que, em tese, demarcam os limites da experiência erótica?

⁸ Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/Faenza-series---Tres-en-platea/DD6F772A0EA45AED>. Acesso em: 04 mai. 2020.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **L'Ouvert**: De l'homme et de l'animal. Paris: Payot & Rivages, 2006.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: Visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1987.

GADAMER, Hans-Georg. **Truth and Method**. Londres: Sheed & Ward, 1975.

GIL, José. **O espaço interior**. Lisboa: Presença, 1993.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

LESSING, Gotthold Efraim. **Laocoonte**. México, D.F.: Editorial Porrúa, 1993.

MORA CAMARGO, María Elvira. Lo figural em Miguel Ángel Rojas. Las fotografías del Faenza. In: SANABRIA BOHÓRQUEZ, Carlos Eduardo (Ed.). **Estética: Miradas contemporâneas 3**. Contribuciones de la filosofía del arte a la reflexión artística contemporânea. Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2010, p. 97-122.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia** ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

O'BRIEN, Glenn. Alvin Baltrop, The Piers. In: REID, James; WATT, Tom (Eds.). **Alvin Baltrop: The Piers**. Madri: TF Editores, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **The Emancipated Spectator**. Londres; Nova York: Verso, 2009.

REID, James; WATT, Tom (Eds.). **Alvin Baltrop: The Piers**. Madri: TF Editores, 2015.

RICOEUR, Paul. **Hermeneutics & the Human Sciences**. Cambridge, Paris: Cambridge University Press, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1981.

RILKE, Rainer Maria. **Elegías de Duíno**. Madrid: Sexto Piso, 2015.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

SIMONDON, Gilbert. **L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information**. Grenoble: Millon, 2013.

VON UEXKÜLL, Thure. A teoria da Umwelt de Jakob von Uexküll. **Galáxia**, n. 7, abril 2004, p.19-48.

VIDAL JUNIOR, Icaro Ferraz. O cruising como regime ótico e epistemológico: vigilância, voyeurismo, encenação e performance na obra de Alvin Baltrop. In: PETRY, A. S.; TRINDADE, E.; PETRY, L. C.; LINARES, N. L. (Orgs.). **Comunicação e antropologia visual**. São Paulo: INMOD / PPGCOM-ECA-USP, 2014, p. 862-873.

VIDAL JUNIOR, Icaro Ferraz. Participação alienante, distância emancipatória. Novas textualidades, hermenêutica e ambivalência. **Boletín Galego de Literatura**, nº 46, 2011, p. 149-165.

WEINBERG, Jonathan. **Pier groups: art and sex along the New York waterfront**. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2019.

Recebido em: 11/05/2020

Aceito em: 18/06/2020