

Discurso e subjetividade na retórica das imagens eróticas: o caso tom of finland

Cássio Eduardo Miranda

**“Quanto maior a beleza, maior a ignomínia”
Georges Bataille**

Resumo

Este artigo tem como objetivo discutir a função do olhar na constituição da subjetividade. Para tanto, parte da relação entre discurso e subjetividade na obra de Tom of Finland a partir do conceito psicanalítico de pulsão escópica. Contata-se o uso da carnavalização como importante recurso para a subversão da lógica da representação da homossexualidade, bem como aparato teórico para a análise discursiva que associa linguagem e inconsciente.

Palavras-chave: *Discurso. Subjetividade. Desejo. Inconsciente.*

Introdução

Assistimos, nas sociedades contemporâneas, a uma presença maciça das máquinas de duplicar o real. Da mesma forma, encontramos uma importância do olhar na formação da subjetividade contemporânea, o que nos leva a pensar que existe um jogo de espelhos que promove um verdadeiro escopismo em nossa sociedade. De um lado, temos a incessante produção de imagens que se dão a serem consumidas. Trata-se de um rico e crescente mercado que faz com que haja uma proliferação de imagens de horror e felicidade, beleza e feiúra; são imagens que fascinam e causam horror. De outro lado, presenciamos uma “concupiscência dos olhos” por parte do espectador dessas produções icônicas que, para usarmos uma terminologia de Umberto Eco, “pastam” diante das imagens que se proliferam na contemporaneidade.

Com base nessa discussão inicial, pretendemos, neste trabalho, analisar os desenhos feitos pelo cartunista Tom of Finland, realizados entre as décadas de 40 e 60 do século XX. Nele, associaremos uma dimensão psicanalítica que aposta no *olhar* que entra em causa, em função de um objeto causa de desejo. Apostamos que a imagem fornece “alimentos” ao olhar e satisfaz a pulsão escópica. A nosso ver, é como se houvesse um ponto de captura no quadro que toma o espectador a partir de seu desejo imaginário. Há, desse modo, sempre algo do espectador que o faz ser capturado pelo quadro.

Tomaremos também a noção bakhtiniana de carnavalização enquanto conceito que associa o esquecimento do mundo oficial ao lado de certo reconhecimento desse mundo, com ares de familiaridade. Tal conceito permite-nos verificar ainda uma conotação política, com críticas às situações precárias e/ou vergonhosas da vida social. Desse modo, procuraremos associar o conceito bakhtiniano de carnavalização ao conceito lacaniano de subversão (LACAN, 1963) para pensarmos nos efeitos visados pelo sujeito comunicante Tom of Finland ao construir uma instância enunciativa baseada em uma comunidade dos discursos que associa homossexualidade a militarismo.

Por fim, discutiremos os modos de inscrição do sujeito em um traço que faz com que ele apresente elementos próprios de sua subjetividade e, conseqüentemente, encontra uma saída para o “horror” de suas fantasias. Se o sujeito Tom of Finland se apresenta, como todos os humanos, um ser visual, ele se apresenta também como um “ser visto”, que atua no palco do mundo com máscaras, fantasias e sintomas sob o olhar do Outro espectador.

Brevíssimas considerações filosóficas sobre o olhar na antiguidade

Diversos autores (DEBORD, 1987; SOULAGES, 2002) têm sustentado a dimensão espetacular de nossa sociedade, sobretudo a partir de uma articulação com o modo de produção capitalista. Para alguns, como Quinet (2002), estamos em uma sociedade escópica que é produtora de um dejetivo da civilização, como efeito do discurso do mestre contemporâneo. Ora, sabemos que a produção do olhar em nossa civilização atual é privilegiada pelos constantes avanços tecnológicos que garantem, por um lado, o imperativo da fama, da celebridade

e da vida televisionada, mas, por outro lado, pelo incremento dos aparelhos e máquinas de filmar que se encarregam de vigiar a vida na instância cidadã. De toda maneira, é do olhar que se trata.

Em uma dimensão filosófica, o olhar sempre esteve associado ao conhecimento e ao saber. A começar pela palavra “teoria”, que em grego significa “contemplar, ver a partir de um ponto, examinar”, encontramos Aristóteles articulando o desejo de saber ao prazer das impressões visuais. Em sua metafísica, ele afirma que foi através da admiração que os homens se colocaram a filosofar, uma vez que a admiração provém de um encantamento, de uma espécie de arrebatamento que leva aquele que admira e contempla a “querer saber”. Assim, o instante do “ver” se detém no objeto cujo aparecimento impactou aquele que observa pelo olhar. Em seguida, a vontade de saber cede lugar ao estado paralisante e provoca um “querer saber” (ARISTÓTELES, 1973).

Da mesma maneira, é conhecida a inquietação agostiniana em torno da “cobiça dos olhos” e a sua constante orientação no sentido de sustentar que “(...) os olhos são os sentidos mais aptos ao conhecimento. É aos olhos que propriamente pertence o ver, quando os usamos para obter qualquer conhecimento” (AGOSTINHO, 1990, p. 254). No entanto, a inquietação agostiniana assenta-se, em um primeiro momento, na desordem que um desejo ardente do campo da visão pode causar no sujeito. Ora, é oportuno pensar que na concepção agostiniana, como seguidor de toda uma tradição cristã, a concupiscência associa-se ao campo de um desejo ardente do qual o homem seria vítima/participante. Assim como o desejo visa a um objeto, a concupiscência também tem um alvo. Se a concupiscência dos olhos se refere a um investimento que se faz nesse órgão da visão, o desejo ardente assenta-se em um objeto que toca o olho a partir de uma participação do sujeito no objeto que ele olha.

O que é interessante notar é que a concupiscência dos olhos e a da carne envolve um “algo a mais”. Nas duas, a vontade se move para fora de sua ordem – para a ordem do espírito, na concupiscência dos olhos, e para a ordem do corpo, na concupiscência da carne. Mais ainda: a concupiscência dos olhos, mesmo promovendo uma desordem no espírito, tem seus efeitos no corpo próprio. Ou seja: os olhos como porta de entrada para o espírito, quando “contaminados” por alguma imagem que promove a concupiscência, têm efeitos no corpo do sujeito, provocando uma desordem no desejo carnal. Conforme conclui o bispo de Hipona, “[...] as tentações da concupiscência da carne, que ainda me perseguem, fazendo-me gemer e desejar ser revestido pelo nosso tabernáculo que é o céu. Os olhos amam a beleza e a variedade das formas, o brilho e amenidade das cores. Oxalá que tais atrativos não me acorrentassem a alma! (SANTO AGOSTINHO, 2000, p. 294). Em função da unidade orgânica da raça, Deus imputou o pecado de Adão imediatamente a toda sua posteridade e, em decorrência disso, a concupiscência dos olhos foi então distribuída à toda humanidade.

No entanto, encontramos uma concepção cristã diferenciada e, a nosso ver, foi aquela que moveu os místicos cristãos de todos os tempos. Tal concepção

refere-se àquela do Papa Gregório, o Grande, e também sustentada por Dom Jean Leclercq (1992; p. 30), que sustentam a tese de que a concupiscência é, não apenas a dos olhos, imputada ao homem pelo próprio Deus que “[...] nos excita como por um aguilhão”¹. Assim, qualquer compulsão que o homem tem provém de Deus e cabe ao homem aceitar o desejo de Deus nele. Portanto, o escopismo presente na humanidade é dom de Deus e a pulsão escópica é algo inerente ao homem.

A pulsão escópica

Se o pensamento religioso medieval e até mesmo renascentista localizou o escopismo como algo essencial ao homem, imputado pelo próprio Deus, a Psicanálise sustenta que o espectador é, antes de tudo, um sujeito desejante. Dito de um modo mais simplificado, podemos dizer que o sujeito desejante da psicanálise é o espectador – aquele que olha as imagens – como um sujeito com afetos, pulsões e representações e que tais situações interferem em sua relação com a imagem. Ora, para a Psicanálise, a imagem pode ser pensada em um ângulo que a considera como um processo interveniente do inconsciente e, ainda, como constituinte de um sintoma. A nosso ver, a partir da concepção que adotamos, a imagem tem o “poder” de capturar exatamente pelo fato de ter um objeto que é resultado de uma formação inconsciente daquele que a produz e, ao mesmo tempo, “tocar” em um ponto de subjetividade daquele que olha.

Se a arte é tomada como sintoma, ela só o é na medida em que a produção artística apresenta aspectos subjetivos inconscientes do artista. Aqui ela não é tida como sintoma no sentido popular e até mesmo pejorativo da palavra, mas é vista como sintoma a partir da concepção de que o sintoma é aquilo que aponta para o objeto de desejo de um sujeito. Segundo Lacan (1959/1960), o ponto de partida para se pensar a arte é pensá-la a partir do modo como ela lida com o vazio, sendo este tomado como a impossibilidade de encontrar uma conceitualização simbólica ou ainda imagética que abarque a radicalidade da singularidade dos desejos inconscientes.

De modo mais específico, a pulsão escópica é um conceito psicanalítico que restituiu ao olho seu aspecto libidinal e não apenas como fonte de visão, pois, para que o escopismo se realize faz-se necessário que o órgão seja revestido de uma carga libidinal, portanto, de desejo.

Ora, Freud (1915) considera que “olhar” não se separa de “ser olhado” e que ambos constituem a pulsão escópica. Assim, o objeto que é capaz de capturar o olhar do espectador só o é na medida em que há algo da natureza pulsional do próprio espectador que se faz presente no objeto olhado. De algum modo temos, então, a partir dessa leitura, que a pulsão escópica é, de alguma forma, um modo de satisfação substitutiva.

Ao se dizer objeto da pulsão escópica, o que se toma como objeto é, portanto, o olhar:

1 Livre-tradução nossa de: “Dieu nous excite comme par un aiguillon”.

O objeto [Objekt] de um instinto é a coisa em relação à qual ou através da qual o instinto é capaz de atingir sua finalidade. É o que há de mais variável num instinto e, originalmente, não está ligado a ele, só lhe sendo destinado por ser peculiarmente adequado a tornar possível a satisfação (FREUD, 1915, p. 143).

Freud enumera as etapas da constituição do olhar como pulsão escópica. Adiante, seguem as etapas da pulsão escópica como estabelecidas por Freud: a) Olhar, como atividade dirigida a um objeto estranho (Objekt). b) Abandono do objeto, reversão da pulsão de olhar para uma parte do próprio corpo; inversão em passividade e instauração de um novo alvo: ser olhado. c) Introdução de um novo sujeito a quem o sujeito se mostra para ser olhado por ele.

Em uma abordagem mais abrangente, Lacan (1963) esclarece que “um dado a ver preexiste ao visto”, existe uma anterioridade, visão prévia do Outro sobre o sujeito. Em um de seus seminários, Lacan argumenta que aquilo que é dado a ver ao sujeito como espetáculo captura ao sujeito.

Para Lacan (1963), a pulsão escópica é o paradigma da pulsão sexual, pois carrega o desejo. Podemos encontrar, por exemplo, nas expressões populares, algumas pérolas do que estamos tentando dizer. É comum escutarmos a expressão “comer com os olhos”, no sentido de uma cobiça sexual do outro; ou ainda, “seus olhos me despiram”, no sentido de uma profundidade do olhar, dentre várias outras. O que extraímos disso é que a pulsão escópica confere ao olho a função de tocar com o olhar, de despir com o olhar, de acariciar com o olhar. Não há palavras para dizer o olhar – o olhar tem, na verdade, uma consistência inapreensível.

Com base nessas discussões, sustentamos que o olhar se encontra no campo do Outro, “o espetáculo do mundo é dado a ver” (LACAN, 1963) ao sujeito, mas ele mesmo é dado a ver ao Outro. Na pulsão escópica, do que se trata é de “se fazer olhar” naquilo que não se pode ver, que é impossível ver.

Na perspectiva do imaginário, o eu é a imagem percebida, o eu está na imagem percebida, e essa imagem percebida é o eu. Nisto, segue Lacan:

Não sou simplesmente esse ser puntiforme que se refere ao ponto geométrico desde onde é apreendida a perspectiva. Sem dúvida, no fundo do meu olho, o quadro se pinta. O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu estou no quadro. (LACAN 1963, p. 94)

Em uma dimensão psicanalítica a imagem será promotora da emoção porque o olhar entra em causa, objeto causa de desejo uma vez que a pintura (e suas adjacências, como a fotografia, por exemplo), fornece “alimentos” ao olho e satisfaz, ainda que parcialmente, a pulsão escópica. É como se houvesse um ponto de captura no quadro que toma o espectador a partir de seu desejo imaginário. Há, desse modo, sempre algo do espectador que o faz ser capturado pelo quadro. Evidentemente há certos tipos de pintura que obtêm

um sucesso maior, mas há ainda tipos de imagens, como as cinematográficas que, por articularem imagem visual e narração, mais estratégias discursivas diversas como estereotípias, saberes partilhados, memórias discursivas, captam um número maior de espectadores e, assim, promovem uma comoção amplificada. O que se deduz, por essa trilha é que o que promove a emoção é a participação imaginária em um universo ficcional, a identificação com personagens, o confronto com situações, os dilemas que são apresentados.

Carnavalização, discurso e imagem

O conceito cunhado por Bakhtin, principalmente no livro **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais (1965), a carnavalização se manifesta de modo preponderante e pode ser compreendida como uma linguagem carregada de símbolos e alegorias, em que se pontua a divergência entre o oficial e o não-oficial ou, mais propriamente, a ruptura com tudo que é institucionalizado. Ao investigar certos aspectos da cultura popular, o russo destaca que esta se conjuga ao riso, em oposição ao tom sério, característico do período medieval, como uma espécie de emancipação social. Segundo ele:

O núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação. (BAKHTIN, 2008, p. 06)

Além disso, a carnavalização, naquilo que mais nos interessa, traz uma representação carnavalesca do corpo, a que Bakhtin chama realismo grotesco, sendo centrada nas imagens deformadas e exageradas do “baixo corporal”: a boca, a barriga, os órgãos genitais. Refere-se, a nosso ver, a um corpo em processo, em metamorfose, em permanente relação com a natureza e com a incessante dinâmica de morte e rejuvenescimento, representado nos atos de comer, defecar, urinar, copular, dar à luz, privilegiando, por um lado, os orifícios com que o corpo se liga ao exterior e, por outro, a representação da infância e da velhice. Muito da tradição da caricatura radica nas imagens grotescas do corpo carnalizado. Outro aspecto que nos interessa é a relativização da verdade e do poder dominantes. Tal relativização se constitui um dos sentidos profundos do riso carnavalesco nas suas mais variadas manifestações: ridicularização de tudo o que se coloca de modo imutável, transcendente, definitivo, uma vez que o Carnaval celebra a mudança e a renovação do mundo.

De acordo com M. Bakhtin, há três blocos de manifestações da cultura cômica popular em que a inversão das formas e sentidos do mundo assumia um lugar de “concepção de vida” e a ruptura entre o oficial e o cômico se rompia. A primeira delas diz respeito às formas dos ritos e espetáculos: neste bloco estão incluídos os desfiles carnavalescos, a “festa dos loucos”,

a festa do burro, em que se celebrava uma paródia da liturgia perante um burro paramentado, dentre várias outras. O principal traço característico desses rituais repousava em sua natureza “não-oficial”, mas que, baseada em uma outra cena, apresentava a segunda vida do povo. Essa segunda vida era uma espécie de paródia da vida corriqueira. Além disso, a segunda manifestação dizia respeito às obras cômicas verbais que se encontravam em estreita amarração com o Carnaval, sobretudo textos que parodiavam os textos e cantos sagrados, os hinos e salmos, dentre outros. A finalidade última era trazer o céu para a terra, ou seja, destronar tudo o que era elevado, dogmático e sério. Por fim, diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro que, por sua carnavalização, instituiu uma nova modalidade de comunicação cuja lógica era a abolição das formalidades e etiquetas. Desse modo, algumas obscenidades poderiam servir, ao mesmo tempo, como insulto e elogio.

As três dimensões apresentadas baseiam-se, muitas vezes, na presença do grotesco e, com isso, conferiam uma espécie de dimensão cósmica do riso. Assim, os elementos supracitados auxiliam na sustentação de que o grotesco, em Bakhtin, é um elemento teórico e não somente uma categoria estética. Em razão disso – da categoria teórica se superpondo à categoria estética – o grotesco funciona como um modo de se conceber e interpretar o mundo, baseado nos elementos mais obtusos e “obscuros”.

Dessa maneira, podemos pensar que os desenhos de Tom of Finland configuram-se como um discurso imagético que possui um aspecto essencialmente carnavalesco e o que poderia se encontrar de grotesco em seus desenhos possibilita nos ocupar teoricamente de seus traços.

Ver e ser visto: ensaios analíticos

Com os avanços tecnológicos de nossa época destacados acima, pensamos que a imagem erótica desse século aparece também como contestação ao estabelecido, uma tentativa de criar espaços de discussão de certo modo de ser da sociedade, sobretudo aquela sustentada nos ideais de vida preconizados pelos Estados Unidos. Se a década de 1960 inaugurou o que diversos autores denominaram de “A era do prazer” (CÔRTEZ, 2004), é importante destacar que a ruptura com o período de fortes restrições no campo da sexualidade e da herança repressiva que os Estados Unidos herdaram da Europa tem início em 1948 com a divulgação dos resultados de pesquisa acerca do comportamento sexual conduzida por Alfred Kinsey. Em seu trabalho, o que é mais destacável é o fato dele demonstrar o descompasso existente entre a norma e a realidade, sobretudo na não-aceitação das relações sexuais fora do círculo matrimonial, ou seja, das relações pré, extra ou pós-conjugais vistas à época como crime e pecado. E é nesse ponto que a homossexualidade encontra seu desterro.

O Relatório revelou que 80% do padrão de comportamento sexual dos homens americanos segue a lógica do adulto heterossexual casado. Para os demais, a masturbação, os sonhos noturnos e a relação homossexual – principal-

mente entre os rapazes –, a despeito das orientações da moral, da religião e da legislação da época e o inovador desse relatório é a recusa de Kinsey em dividir a população entre homossexual e heterossexual pois, a seu ver, existe um *continuum* no que diz respeito às práticas sexuais. Todavia, apesar das evidências estatísticas apresentadas pela escala de Kinsey, a vida homossexual era, talvez, a mais perseguida e a forma de sexualidade mais escondida e discriminada entre os americanos.

Desse modo, temos as imagens de Finland, como um modo de contestação às constantes discriminações sofridas pelos homossexuais norte-americanos. Em um tempo em que San Francisco torna-se o lugar da exclusão, uma vez que os militares apanhados em homossexualidade eram para lá “exilados” e paralelamente constitui-se um “*gay paradise*”, uma cultura *queer* se estabelece e começa – antes de reivindicar respeito por sua orientação – promover uma verdadeira contestação dos valores heterossexuais preconizados.

É oportuno esclarecer que a obra de Tom of Finland inscreve-se no gênero “Ilustração”, um gênero que se situa em uma prática social que serve como ponto de referência aos sujeitos da linguagem e regula determinadas trocas e, com isso, instaura regularidades discursivas. A “ilustração” institui uma dada comunidade discursiva, aquela dos leitores, das revistas em que elas circulavam e, depois, quando ela é elevada ao estatuto de arte, pois as memórias são construídas através do mundo dos signos socialmente partilhados. Touko Laaksonen, nascido em 1920, na costa sul da Finlândia, serviu o exército na categoria de tenente durante a segunda guerra mundial e, em 1956, enviou seus desenhos até então secretos para uma revista popular dos Estados Unidos utilizando, para tanto, o pseudônimo Tom. Com o interesse do editor, viu seu desenho estrear na capa da edição da primavera de 1957 e desde então passou a ser conhecido como “Tom of Finland”. Ele nomeava seus desenhos como “desenhos sujos” e a mostraçõ de sua admiração por homens másculos, viris, uniformizados se tornou história. A partir dos anos de 1970 pôde se dedicar integralmente aos desenhos eróticos e, a partir de então, combinou pormenores foto-realísticos associados às suas fantasias sexuais mais selvagens.

Sendo assim, *Kake* se estabelece a partir de uma memória dos discursos, “na qual são construídos saberes de conhecimento e de crença sobre o mundo (...). Tais discursos circulam na sociedade enquanto representações em torno das quais se constroem as identidades coletivas e fragmentam a sociedade em ‘comunidades discursivas’” (CHARAUDEAU, 2004; 19-20). É com base nesta memória que as ilustrações têm certo êxito, pois fazem apelo às representações discursivas em torno da conduta homossexual e dos militares *gays que* para lá eram enviados. Há outros elementos presentes na ilustração que serão abordados mais a frente, tais como o estereótipo da mulher americana, dos traços universalizados do homossexual com roupa de couro, a provocação ao militarismo (no segundo caso o casal “namora” em um navio, ao que parece, militar) e certa repulsa-provocação às mulhe-

res. De todo modo, os traços de identificação que criam uma comunidade são múltiplos, mas, são capazes de reunir – daí a denominação comunidade – sujeitos que partilham os mesmos posicionamentos, impressões, valores, crenças e julgamentos morais debaixo de um mesmo elemento maior: uma certa causa *gay*.

Com tal irreverência-séria, as HQ's de Tom of Finland podem ser classificadas como HQ's carnavalizadas, segundo o conceito cunhado por Bakhtin (2008). Se o carnaval enquanto rito social que permite certa extrapolação e esquecimento do mundo oficial, ele permite ainda certo reconhecimento desse mundo, com ares de familiaridade (um estranho familiar), combinações excêntricas e presença do sagrado no meio do profano. Sobretudo, é a festa da destruição e regeneração, mas, ao mesmo tempo, pelo menos no carnaval brasileiro, imbuíu-se de uma conotação política, com críticas às situações precárias e/ou vergonhosas da vida nacional. É por esse caminho que a carnavalização pode ser colocada como um operador analítico importante na leitura das HQ's de Finland. Assim encontramos: desvirtuamento do sério, contestação, erotização do discurso imagético, estereotipia e excentricidade; imitação, nascimento forjado. Nas duas gravuras, em anexo, analisadas em seu conjunto, verificam-se signos criadores de sentidos, tentando escapar das imposições sociais dominantes da época de sua criação.

Nas duas imagens, em anexo, a figura do militar encontra-se presente. Seja na forma de um militar do exército, seja no militar da marinha, além da vestimenta de couro retratar os policiais norte-americanos, porém de modo exagerado, com calças super-justas, excesso de arrebites, culote etc., a estereotipia do homossexual trajando vestes de couro surgiu e ficou imortalizada nas mais diversas representações, tais como programas de humor, filmes e revistas.

De outro lado, além de uma referência aos homossexuais militares exilados em San Francisco parece se tratar de uma menção ao fetiche existente em torno das figuras de uniformes, principalmente aos militares. Destaca-se ainda o fato de serem homossexuais musculosos, másculos, viris, instaurando um diálogo com a visão popular do homossexual afeminado e fisicamente débil ou com formas corporais femininas.

É interessante notar como a carnavalização aparece na excentricidade das figuras, em anexo, dos homens que se abraçam e também daquele que manipula os órgãos genitais de seu parceiro. (ANEXO: Figura 2)

Assim como na mulher com seios amplamente fartos – uma menção ao objeto de desejo recalcado norte-americano pelos seios – escancara sua vagina em uma espécie de convite-oferecimento aos rapazes que parecem pouco se importar com sua presença, pelo contrário, parecem rir da situação. (ANEXO: Figura 1)



56. Tom of Finland, Kake (personagem de histórias em quadrinhos) (1975).
57. Ao lado: Tom of Finland (1986).

Figura 2 – Kake - HQ de Tom of Finland, 1975

Fonte: NOVAES, Adauto (Org.). O desejo. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.



Figura 1 – HQ de Tom of Finland

Fonte: NOVAES, Adauto (Org.). O desejo. São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

Considerações finais

Verificamos, nesse trabalho, que a dimensão retórica da imagem nos desenhos de Tom of Finland só alcança seu efeito discursivo em função de uma participação do espectador na obra. Temos, de um lado, a instância de produção

que, com mecanismos conscientes e inconscientes busca construir desenhos que constroem certa imagem da homossexualidade masculina. Por outro lado, temos a instância da recepção que é capturada pelos elementos presentes no traço dos desenhos, no exagero dos órgãos sexuais masculinos, nos elementos da sexualidade que transparecem nas imagens. Tom of Finland classificou seu trabalho como “desenhos sujos”, desenhos estes que aparecem como um dejetivo, mas que, ao mesmo tempo, servem como uma espécie de tratamento pela arte diante das fantasias sexuais de dominação pelas quais o artista via-se tomado. Se seu desenho é “sujos”, vemos também que ele combinou detalhes foto-realísticos com suas fantasias sexuais “mais selvagens”, a fim de produzir um trabalho repleto de homoerotismo, provavelmente nunca antes mostrado. A representação de detalhes, como as botas e as roupas em couro que Finland fez, chama a atenção pela sua perfeição. O brilho que esses objetos de fetiche transmitem via papel, desenhados com um simples lápis preto, e a força de seus desenhos, costuma aguçar a imaginação dos observadores, o que nos leva a verificar a retórica da imagem com seus efeitos discursivos.

Ademais, encontramos também a presença da carnavalização como um importante elemento que, além de estético, tornou-se teórico para se analisar as obras desse artista finlandês. De algum modo, seus traços trazem o desvirtuamento do sério e fazem uma contestação das imagens padronizadas em torno da homossexualidade, ao mesmo tempo em que subverte a norma colocando a homossexualidade em lugares até então tido como improváveis. Na carnavalização e excentricidade, nos desenhos tomados como ensaio de análise, um destaque vai para os homens que se abraçam, portando, ora uniformes, ora vestimentas em couros; manipulação dos órgãos genitais do parceiro enquanto uma mulher com seios amplamente fartos e vagina escancarada tenta provocá-los. Por outro lado, homossexuais musculosos, másculos, viris auxiliam-nos no diálogo com a visão popular do homossexual afeminado e fisicamente débil. Como se sabe, desde Freud o olhar é uma centelha que acende o desejo escópico, constituindo-se com um dos objetos da pulsão.

Em Tom of Finland identificamos o sujeito múltiplo que possui uma Fantasia particular associada a uma Comunidade dos discursos, cujos rostos bem feitos, com bigode, boca e olhares sedutores, buscam mostrar a satisfação de tais homens com seu corpo e com o que apreciam fazer, serem homens rústicos, bonitos e cruéis. Conforme já apontado anteriormente, na época da publicação do primeiro trabalho de Tom, os homossexuais eram vistos como simples imitações das mulheres e buscavam viver, não raro, no anonimato. Segundo Tom, os rostos bem feitos, com bigode, boca e olhares sedutores, buscam mostrar a satisfação de tais homens com seu corpo e com o que apreciam fazer, serem homens rústicos, bonitos e cruéis. Quando perguntado se não ficava envergonhado ao desenhar homens praticando relação sexual, Tom afirmava enfaticamente: “Trabalhei arduamente para ter certeza de que os homens que desenho têm orgulho pelo sexo que praticam e estão felizes por fazê-lo!”.

***Discourse and subjectivity in the rhetoric of erotic images:
the tom of finland case***

Abstract

This article aims to discuss the function of the gaze in the constitution of subjectivity. For such, it starts from the relationship between discourse and subjectivity in the work of Tom of Finland from the psychoanalytic concept of scopophilic drive. The use of carnivalization is noted as an important resource for the subversion of the logic of the representation of homosexuality, as well as a theoretical apparatus for the discursive analysis that associates language and unconscious.

Keywords: *Discourse; subjectivity; desire; unconscious.*

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 2008.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara.** Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

CHARAUDEAU, Patrick. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In MACHADO, Ida Lúcia; MELLO, Renato de. **Gêneros:** reflexões em análise do discurso. Belo Horizonte, Nad/Fale-UFMG, 2004. p. 05-28.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso:** modos de organização do discurso. São Paulo: Contexto, 2008.

CORTES, Celina. A era do prazer. **Isto é.** São Paulo. n. 1824, p. 7-11, set. 2004.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** São Paulo: Contraponto, 1967.

FREUD, Sigmund (1915). A pulsão e suas vicissitudes. In: _____. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, 1997.

KINSEY, Alfred; POMEROY, Wardell & MARTIN, Clyde. **Conducta sexual del Varón.** México: Editorial Interamericana, 1949.

KINSEY, Alfred; POMEROY, Wardell; MARTIN, Clyde; GEBHARD, Paul. **A Conduta sexual da mulher.** Rio de Janeiro: Atheneu, 1954.

LACAN, Jacques (1959). **O seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

LACAN, Jacques (1963). **O seminário, livro 11: conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LECLERCQ, Dom Jean. **L'amour des lettres et le désir de Dieu**. Paris: Cerf, 1992.

QUINET, Antônio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.