

UFRRJ

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

DISSERTAÇÃO

**ROBERT MAPPLETHORPE:
Composições subjetivas e invenção de si**

GABRIEL TADASHI HIRATA

2017



ROBERT MAPPLETHORPE:
Composições subjetivas e invenção de si

Gabriel Tadashi Hirata

Sob orientação do professor
Dr. Fábio Henrique Lopes

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em História**, no Curso de Pós-Graduação em História, Área de Concentração Relações de Poder e Cultura.

Seropédica, RJ
Maio de 2017

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Biblioteca Central / Seção de Processamento Técnico

Ficha catalográfica elaborada
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Hirata, Gabriel Tadashi, 1991-
H Robert Mapplethorpe: Composições subjetivas e
invenção de si / Gabriel Tadashi Hirata. - 2017.
8.121r 106 f.

Orientador: Fábio Henrique Lopes.
Dissertação (Mestrado). -- Universidade Federal Rural
do Rio de Janeiro, PPHR/História, 2017.

1. Robert Mapplethorpe. 2. Invenção de si. 3.
Composições subjetivas. 4. Nova York. 5. 1960-1980. I.
Lopes, Fábio Henrique, 1971-, orient. II Universidade
Federal Rural do Rio de Janeiro. PPHR/História III.
Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – MESTRADO E
DOUTORADO

“Robert Mapplethorpe: composições subjetivas e invenção de si”

GABRIEL TADASHI HIRATA

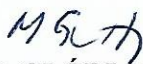
Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História, no Programa de Pós-Graduação em História – Curso de Mestrado, área de concentração em Relações de Poder e Cultura.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 15/05/2017

Banca Examinadora:



Professor Doutor **FÁBIO HENRIQUE LOPES (UFRRJ)**
Orientador e Presidente da Banca



Professora Doutora **MARIA DA GLÓRIA DE OLIVEIRA (UFRRJ)**



Professora Doutora **RENATA RODRIGUES BRANDÃO (UFRJ)**

Dedicatória

Gostaria de dedicar esta reflexão à Valentin e Miguel. Duas crianças que vieram povoar de alegrias a vida de nossos amigos. Que todas as crianças sejam sempre felizes e amadas.

Agradecimentos

Agradecimentos são sempre difíceis, pois tantas pessoas colaboram e apóiam nossa jornada. Desta forma, tentarei ser pounal e justo com todos.

Em primeiro lugar, agradecer a meus pais pela paciência que tiveram ao longo desses anos de graduação e pós-graduação. Palavras não são suficientes para expressar o quanto vocês me inspiram a ser sempre melhor. Espero poder retribuir todas alegrias que vocês me proporcionaram ao longo da vida e ser um sujeito do qual vocês possam se orgulhar.

Ainda falando de família, não poderia deixar de agradecer Cesar e Aurea Nascimento pelo carinho, compreensão e ao apoio que me fortalece sempre. Me sinto muito privilegiado por poder contar com vocês, muito obrigado. Um agradecimento especial precisa ser feito a Felipe Nascimento, meu grande amigo, irmão. São muitos (quase todos) anos de intercâmbio de ideias, sonhos e frustrações. Sem você nada disso seria possível, espero que saiba que serei sempre grato. Gustavo e Leandro também não poderiam ficar de fora, pois suas presenças reconfortantes e inspiradoras são sempre constantes.

Fábio Henrique Lopes, o que dizer? Professor, orientador, amigo, colega. Desde 2010 conto com suas potências e por isto sou muito grato. Intelectual dos mais brilhantes que conheci, mostrou-me inúmeras vezes que a relação do pesquisador com o conhecimento pode ser prazerosa e divertida. Seus questionamentos pontuais e certos me tornaram sempre alerta aos caminhos fáceis. “Será mesmo? Duvide!”. Muito obrigado pela enorme contribuição em minha formação acadêmica e pessoal.

Desde 2010, tenho o prazer de dividir conquistas e fracassos com uma pessoa muito importante, Tatiane Santos de Souza. Sua presença em minha vida durante os últimos anos foi essencial para o desenvolvimento dessa jornada, sem você muitas coisas não teriam sequer acontecido. Espero que possamos passar por muito mais aventuras nesse novo capítulo de nossas vidas. Saiba que você foi e sempre será muito especial!

Minha trajetória na UFRRJ foi povoada de potências alegres e tive o privilégio de conhecer pessoas excepcionais. Pessoas como Wellington Fernandes, Mariana Portis, Rafael Ávila, Victor Quirino, Yorran de Paula, Roger Lambert e tantos outros e outras que não cabem nessa lista. Todos vocês são sujeitos excepcionais, responsáveis por minha formação pessoal e preocupação ética com o mundo. Sou extremamente grato por ter a

sorte de contar com amigos como vocês, muito obrigado e que nossa amizade dure muitos e muitos anos.

Para encerrar, gostaria de agradecer a banca de qualificação e defesa pela atenção e cuidado na leitura do texto. Suas contribuições foram pontuais e valiosas. Outra pessoa que não poderia deixar de agradecer é Paulo Longarini pela paciência e compreensão, me ajudando durante o processo, permanência e conclusão desta pós-graduação. Muito obrigado!

Resumo

HIRATA, Gabriel Tadashi. *ROBERT MAPPLETHORPE:(De)composições subjetivas e invenção de si*. 92p. (Mestrado em História; Relações de Poder, Linguagens e História Intelectual). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2017.

A presente dissertação tem como objetivo mapear e refletir sobre alguns dos processos de (de)composições subjetivas que permitiram ao fotógrafo norte-americano Robert Mapplethorpe inventar-se como um sujeito artista em Nova York entre 1960-1989. Duas narrativas biográficas foram selecionadas como fontes de pesquisa e serão analisadas por conceitos fornecidos por intelectuais como Michel Foucault, Baruch de Espinosa, Gilles Deleuze. Serão privilegiadas as relações do sujeito consigo mesmo, com os outros e com determinados espaços por meio da análise da organização de encontros. Três temáticas serão especialmente abordadas: religião, amizade e espaços.

Palavras-Chave: Robert Mapplethorpe – Subjetividade – Arte – Encontros – Nova York

Abstract

HIRATA, Gabriel Tadashi. *ROBERT MAPPLETHORPE: Composições subjetivas e invenção de si*. 92p. (Mestrado em História; Relações de Poder, Linguagens e História Intelectual). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2017.

This dissertation intends to map and reflect upon some of the subjective (de)composition processes that allowed the American photographer Robert Mapplethorpe to invent himself as an artist during his life in New York City from 1960 to 1989. Two biographic narratives were chosen as sources for this research and are analyzed with the instruments given by intellectuals such as Michel Foucault, Baruch de Espinosa, Gilles Deleuze. The subject-himself, subject-others and subject-space relations will be privileged by analyzing the organization of encountering's. Three themes will be specially analyzed: religion, friendship and spaces.

Key Words: Robert Mapplethorpe – Subjectivity – Art – Encounters – New York

Sumário

Um momento privilegiado (ou “Introdução”)	1
I – Religião: Entre os bons e os maus.....	17
– Primeiros contatos	17
– Ilusão de distanciamento	23
– Estilização instrumental	28
II – Amizade: uma forma de existência	43
– O curto-circuito possível por uma definição de amizade	43
– Patti Smith: O diário de uma amizade.....	47
– Sam Wagstaff: O colecionador de colecionadores	65
III – Espaços: catalisadores de potências.....	73
– Allerton Hotel: anjo da morfina e espaços tristes.....	74
– Chelsea Hotel: um espaço fixo de potências transitantes.....	77
– Max’s Kansas City: A pop art encontra a pop vida	86
Conclusão	91
Fontes	93
Bibliografia.....	93
Referência das imagens	94

Um momento privilegiado (ou “Introdução”)

Este espaço que costumamos¹ nomear de “introdução” me parece ser um momento privilegiado por dois motivos. Primeiro, pela oportunidade de apresentar algumas ideias antes de aprofundarmos a reflexão propriamente dita, aproveitando o máximo do fôlego inicial do leitor e evitando alguns possíveis contrassensos que poderiam surgir se tal percurso fosse feito desorganizadamente. Segundo, por este momento inicial propiciar um espaço no qual é possível organizar tanto a leitura quanto a escrita, tendo em mente uma questão fundamental, tanto para o autor quanto para o leitor: *que conhecimento é esse?* Ou talvez, a pergunta ficaria melhor se indagássemos: *o que é isso que foi feito objeto de conhecimento, como e por que isto deveria ser do meu conhecer?*

Tal reflexão abre espaço para diversas outras questões em relação ao tema desta dissertação e sobre as diferentes *formas de conhecer*. Entre estas possíveis questões temáticas, duas merecem e poderiam ser destacadas: “*quais as aproximações e os distanciamentos desta pesquisa com relação ao que já foi feito por outros pesquisadores?*” e “*quais as implicações para o que pode vir a ser feito em pesquisas futuras?*” Tais questões não se reduzem a um tema específico e são importantes para outra pesquisa, levando em consideração o avanço (não no sentido positivista de progresso, mas no sentido de complexificação) da disciplina e do saber histórico como um todo. A primeira questão aborda uma análise epistemológica e a segunda trata da originalidade e inovação teórico-metodológica que abre espaço para que o conhecimento siga sempre se transformando, complexificando o já pensado.

Antes de iniciar uma exposição mais pormenorizada das especificidades teóricas do texto, gostaria de dialogar com Heliana Rodrigues, sobretudo no que diz respeito ao “manifesto metodológico”:

[...] me inquieto ao encontrar, ao início de dissertações e teses, “manifestos metodológicos”. Belos e consistentes, quase todos eles; porém vez por outra intermináveis, qual **obedientes “pedidos de autorização” aos cânones hegemônicos, fazendo em decorrência minguar o problema efetivamente em pauta;** vez por outra, igualmente, permeados de referências extraídas dos companheiros discursivos citados no parágrafo acima, **sem que as conexões entre eles cheguem a ser tramadas, ou melhor, sem que eles efetivamente**

¹O leitor atento perceberá que a escrita do texto oscila entre a primeira pessoa do singular e a primeira do plural. Tal movimento de escrita é o reconhecimento da posição implicada do autor na escrita e na produção do conhecimento. Ao fazer uso do *nós* (historiadores, por exemplo) me incluo e me reconheço como parte integrante daquilo que aponto. Em contrapartida, no restante das proposições me posiciono no singular. Outro aspecto importante é que todos os grifos feitos em citações são meus, exceto os que estiverem com indicações de grifos do autor.

dialoguem (o termo não designa, é claro, a instauração de completa harmonia).²

Os dois trechos destacados acima são de central importância para esta reflexão, pois concordo com a autora e acredito que existem outros mecanismos de perpetuação destes “cânones hegemônicos”. Segundo Rodrigues, os belos, consistentes e intermináveis manifestos metodológicos assumem a forma de “pedidos de autorização”, que por vezes ofuscam a problemática da pesquisa. Além disto, tais manifestos são, por vezes, elaborados na forma de compilações de citações isoladas sem diálogos.

Existe, em sintonia, um terceiro aspecto que merece ser destacado: *o silêncio*. Se podemos admitir que os “manifestos metodológicos” cumprem a função de “pedidos de autorização”, podemos também admitir que a ausência de análise é tão “dócil” o quanto. Como a autora pontuou, as “conexões” são essenciais e a principal delas ocorre no encontro entre os pensadores³ e seus conceitos. Entretanto, podemos perceber que por vezes é mais fácil entender um conceito do que explicá-lo; trata-se de um desafio que é, por vezes, ocultado e/ou ignorado.

Este silêncio pode ser associado a dois posicionamentos acadêmicos em História: o do “historiador-objetivo”, que pressupõe que a importância e pertinência de seu trabalho residem nos “fatos”, sendo secundárias as questões teóricas são secundárias; e o “historiador-sujeitado”, que está de tal forma inserido em uma dada matriz interpretativa que não vê necessidade de explicitar a escolha de seu instrumental teórico, como se determinado problema/tema/temporalidade *automaticamente* fosse da competência de uma teoria/autor/conceito⁴.

Ressalto que a exposição que se segue busca situar-se no *entre*; nem um pedido de licença, tampouco um silêncio. Trata-se muito mais de um exercício para *mapear conexões* e para apresentar parte de meu próprio esforço de dessujeição, de escape dos caminhos fáceis e já constituídos:

Correlativamente, pesquisadores não estão fadados a se sujeitar às investidas corporativo-disciplinares que fundam (e mantêm) a ordem do discurso das partições acadêmicas instituídas – uma das faces, decerto, do governo da vida (e da ‘vida investigativa’) no mundo contemporâneo.⁵

² RODRIGUES, H.B.C. Intercessores e Narrativas: Por uma Dessujeição Metodológica em Pesquisa Social. *Pesquisas e Práticas Psicossociais* 6 (2), São João del-Rei, agosto/dezembro 2011. p. 236.

³ O leitor está, obviamente, incluso.

⁴ Tal posicionamento, por exemplo, é perceptível em frases do tipo “Falar em biografias é falar em Pierre Bourdieu”.

⁵ RODRIGUES, H.B.C. *Op. Cit.* 2011. p. 241.

Torna-se pertinente, então, focalizar Robert Mapplethorpe, um jovem estadunidense nascido durante a década de 1950; época do surgimento do *rock n' roll*, um estilo musical desafiador, marcado por letras e instrumentalmente inovador. A cidade de Nova York é o cenário privilegiado, o qual permitiu e possibilitou suas experiências singulares e históricas, desde sua juventude até seu falecimento em decorrência da AIDS, ao final dos anos 1980. Este jovem se chama Robert Mapplethorpe e o objetivo desta pesquisa é *mapear e refletir sobre alguns dos processos de subjetivação que permitiram que este jovem inventasse um modo próprio de viver sua existência e seu tempo.*

Na tentativa de dar conta deste objetivo, a reflexão possui flexibilizações importantes em diferentes partes de sua composição; tanto em termos de conceitos e métodos, quanto na abordagem temporal que adoto, resultando na maneira como “transito” na historicidade do meu objeto. Deste ponto em diante, irei exemplificar algumas destas flexibilizações teórico-metodológicas.

O termo “transitar” é usado propositalmente, pois como historiador compreendo que tudo é datado, tudo possui uma historicidade que, em alguma medida, funciona como um *plano* no qual o pesquisador se aventura de diferentes maneiras. Logo, transitar é entendido em seu sentido mais fluido, como sinônimo de fazer caminhos, passar, percorrer, mudar de lugares e condições. Um exemplo mais concreto é perceptível no recorte temporal de cada capítulo. No primeiro, transito por parte de sua infância até sua vida adulta, já consolidado como artista. Em contrapartida, no terceiro capítulo focalizo o intervalo de alguns anos da década de 70, antes da fama. Tais movimentos são necessários pois as fontes são narrativas biográficas cuja organização é cronológica, o que faz com que determinados temas só sejam abordados anos depois.

Neste mesmo sentido, vale a pena refletir sobre as fontes. Para tentar responder essa questão devo ressaltar que “fonte” possui três especificidades: 1) fomentam as questões do pesquisador; 2) fundamentam sua fala; 3) impõem seus limites. Discursivamente isso se traduz em: “As fontes direcionaram a pesquisa a questionar que”, “As fontes permitem afirmar que” e, finalmente, “A partir das fontes disponíveis, é possível concluir que”. As variações dos termos que usamos para “fonte”, como “documento”, “obra” etc., fazem com que este processo seja menos óbvio e mecânico.

O termo “cíclico” não é utilizado no sentido químico de uma “cadeia fechada”, mas no sentido daquilo que retorna em intervalos regulares, como na medicina. Ou seja, não se trata de apontar o processo de produção de conhecimento como “fechamento” em si mesmo, mas reconhecer a regularidade deste retorno à fonte ao longo do processo de

produção do conhecimento. É importante reconhecer que tal procedimento não é *equivocado*, mas possui implicações que merecem menção. Ressalto, também, que esta pesquisa não busca ser uma biografia, ou seja, não foi meu objetivo escrever uma biografia de Robert Mapplethorpe, mas sim refletir sobre históricos modos de viver. Da mesma forma, não busco discutir especificidades teóricas das biografias além do que for diretamente pertinente à problemática da pesquisa.

Ainda sobre a abordagem da fonte, não podemos esquecer que existe outra maneira de analisar e, evidentemente, de se fazer pesquisa em História. No meu caso, estilizo (mas não necessariamente nego ou minimizo) esta relação com a fonte. Diferente da abordagem que anteriormente chamei de “cíclica”, não foi a fonte que me levou à questão central desta dissertação, ou às teorias e metodologias selecionadas, mas o inverso. A questão inicial, fruto de variadas influências acadêmicas ao longo da graduação era: “*Reconhecendo que os sujeitos são produzidos histórica e socialmente, como analisar as maneiras pelas quais estes mesmos sujeitos fazem de suas subjetividades – entendidas como processos contínuos – algo que escapa a uma adequação aos modelos esperados?*”.

Naquele momento inicial não havia fontes específicas guiando as questões, mas o inverso, o que é evidentemente possível. Foi preciso então, como historiador, pontuar melhor alguns aspectos, entre eles: 1) Sobre qual sociedade estou refletindo? 2) Quando e aonde? 3) Quais são estas “maneiras pelas quais a sociedade produz os sujeitos”? 4) Quais expectativas relacionadas aos “sujeitos produzidos” e quais “escapam”? 5) Como funciona essa dinâmica? 6) Como se dava a relação do sujeito consigo mesmo?

Para tentar responder essas questões, faço um breve recuo, mapeando um pouco a trajetória de minha pesquisa acadêmica desenvolvida até então. Naquilo que anteriormente chamei “variadas experiências acadêmicas”, encontra-se um dado projeto de pesquisa para um texto monográfico que buscava identificar o momento histórico no qual o sadomasoquismo foi *inventado*, de maneira singular e datada, pelo saber médico no Brasil. Tal pesquisa permitiu perceber esforços de *ressignificação*, em que o termo “sadomasoquismo” foi introduzido na forma de uma *atualização cientificista* a termos já utilizados. Em uma pontual análise retrospectiva, seria possível falar em “perversão” no século XIX (utilizada de forma específica em estudos de casos ou de maneira generalizada para qualquer comportamento que escapasse ao que era entendido como “normal”) e, ainda mais anteriormente, falar de “libertinagem”, na passagem do XVIII ao XIX. Não

fui muito além disto nas pesquisas, então não posso apontar estas especificidades com grande precisão.

Esta mesma pesquisa acabou deslocando-se temporalmente, de tal forma que o problema original perdia sua especificidade. Então foi feito um novo deslocamento para o sadomasoquismo já “instituído”, na tentativa de perceber *como* as pessoas que transitam neste universo lidam com as expectativas de gênero e sexualidade.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, encontrei inúmeras menções ao artista Robert Mapplethorpe, às suas obras e à sua vida. Este artista teria se aventurado por diversas modalidades da produção de arte, ganhando notoriedade pelos registros fotográficos produzidos ao longo dos anos 1970 e 1980. Nesta pesquisa, especificamente, não abordarei estas obras como *fonte* pois meu objetivo é outro. Assim sendo, reservo esta possibilidade para trabalhos futuros. Entretanto, optei por reproduzir autoras de minhas fontes. Esta minha escolha tem duas justificativas. Em primeiro lugar, as imagens *compõem* as fontes por mim selecionadas, isto é, elas têm funções e objetivos específicos nas narrativas biográficas de Mapplethorpe. Em segundo lugar, busquei aproximar o leitor de algumas argumentações que podem ser melhor entendidas com o suporte visual selecionado pelas autoras. Desta forma, algumas das imagens, tanto no corpo do texto quanto na forma de anexos, estão presentes em minhas fontes e serão reproduzidas ao longo do texto. Para uma leitura mais cômoda, as referências das imagens estarão reunidas separadamente na bibliografia.

Tendo em vista a escassez de pessoas vinculadas diretamente ao chamado universo sadomasoquista, Robert Mapplethorpe mereceu maiores atenções. Aos poucos, uma série de questões e respostas foram elaboradas e permitiram novos contrastes e uma nova pesquisa, entre elas: 1) Que sociedade é esta que estou trabalhando? “*Sociedade estadunidense*”; 2) Quando e aonde? *Nova York, de 1950 até 1989*; 3) Quais são estas “maneiras pelas quais a sociedade produz os sujeitos”? 4) Quais expectativas relacionadas aos “sujeitos produzidos” e quais “escapam”? 5) Como isso foi feito?

Como apontado acima, a possível resposta para a questão 1 é a “sociedade estadunidense”, porém é importante ressaltar que esta não existe como uma unidade monolítica, homogênea e indiferenciável de si mesma, mas como um referencial que remete a uma série de fatores, entre eles uma dada geografia e política.

Possível resposta para a questão 2: Mapplethorpe nasceu na década de 1950, passando a maior parte de sua vida na cidade de Nova York. Mapplethorpe faleceu em 1989, em decorrência da AIDS. Reconheço a possibilidade de analisar a relação do sujeito

com a morte como um importante processo subjetivo, porém irei privilegiar outros eixos que, em minha visão, são mais expressivos nas fontes e permitem aprofundar a invenção de si como artista.

No que diz respeito às questões 3, 4 e 5 estas dependiam especificamente de uma pesquisa mais densa e aprofundada, o que também nos leva ao argumento inicial desta exposição na forma de uma questão fundamentalmente metodológica: *que fontes posso utilizar para responder essas indagações?*

Neste momento, localizei nas fontes diferentes experiências, encontros e potências que inventam esse sujeito, além dos diversos espaços nos quais ele transitou e ajudou a compor. Minha inquietação transformou estes fatores em objeto de pesquisa no momento em que encontrei dois textos biográficos⁶ que permitiam refletir sobre esse *como* da constituição do sujeito em suas diversas relações. Ou seja, defini então que meu objeto de pesquisa seria *a construção de si de Robert Mapplethorpe durante a chamada “contracultura” de Nova York.*

Reconheço que existe um longo debate acadêmico sobre o conceito de “contracultura” e também sobre seus marcos iniciais e finais, porém, tal discussão não é relevante para esta discussão, pois utilizo o termo visando referenciar um recorte temporal entre o início dos anos 1950 até o final dos anos 1980.

Refazendo pontualmente este percurso de pesquisa, é perceptível que a fonte não é ponto de partida obrigatório de toda e qualquer pesquisa, apesar de ainda ser condicionante. Separar *fontes de questões* é um falso-problema, pois uma é condição e efeito da outra. Ao ter contato e pesquisar estes textos biográficos, novas questões foram formuladas e algumas foram deixadas de lado etc. Apesar disto, o ponto que merece ser destacado é que nesta pesquisa não “sairei” da fonte para “retornar” a ela, e sim serei por ela acompanhado em uma aventura pelos encontros possíveis nos espaços inventados de Nova York das últimas quatro décadas do século XX. Terei como eixo *algumas transformações no modo de viver do artista Robert Mapplethorpe.* Privilegiarei as transformações por sua intensidade no jogo de *(de)composições* subjetivas. Ou seja, abordarei tanto as influências ditas positivas quanto negativas, contanto que estas tenham sido intensas do ponto de vista da transformação do sujeito e da maneira como este se relaciona consigo, com os outros e com a maneira em que viveu seu tempo.

⁶ SMITH, Patti. *Só Garotos*. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. MORRISROE, Patricia. *Mapplethorpe: uma biografia*. Trad. Fátia Villas-Boas, Rio de Janeiro: Record, 1996.

É evidente que existem diversas maneiras de analisar e refletir sobre as subjetividades e seus processos de produção. A minha escolha é abordar o processo de produção de Mapplethorpe por meio da análise do jogo de potências e (de)composições subjetivas que ocorrem em diferentes relações apresentadas nas e pelas fontes. Essa análise depende de um instrumental teórico, mas precisamente de conceitos e teorias que apresentarei neste primeiro momento e para tal, será preciso deixar Mapplethorpe em *hold*. Meu objetivo é explicitar alguns conceitos que serão usados ao longo de minha dissertação, para depois a análise das fontes se tornar mais fluída e palatável.

Primeiramente, parto do princípio de que o tempo cultural funciona como uma condição de possibilidade privilegiada para os processos de subjetivação que possibilitaram a Robert Mapplethorpe inventar-se como sujeito. Este é o primeiro fator que considero fundamental no processo de construção de si: as *condições históricas de possibilidade de um dado conjunto de experimentações e investimentos subjetivos*, tanto individuais quanto coletivos. O que em outras palavras significa dizer que Mapplethorpe reconheceu a possibilidade de criar flexibilizações historicamente datadas para inventar-se como um sujeito artista. Nestes termos não é o sujeito que possuía um brilhantismo atemporal, mas seu tempo cultural permitiu que algumas de suas ações fossem classificadas e avaliadas como brilhantes.

Como dito anteriormente, o objetivo desta pesquisa não é fazer uma biografia de Mapplethorpe para louvar seus méritos como um artista bem-sucedido de sua época. O que procuro é mapear e refletir sobre diferentes maneiras e técnicas que possibilitaram a Mapplethorpe inventar-se enquanto sujeito artista.

Abordarei então, o que considero ser o segundo ponto fundamental na produção de Mapplethorpe: *a passagem da adequação Moral do sujeito para uma problematização Ética das relações*. Tal diferenciação é importante por especialmente dois motivos. O primeiro, a importância de algumas proposições de Michel Foucault para os estudos sobre a construção de si e subjetividade. Nesses estudos sobre os modos de construção de si há uma especificidade bastante importante, a qual poderíamos chamar de “consciência do projeto de construção de si”. Ou seja, os sujeitos pensados por Foucault tinham por *objetivo* construir-se como sujeitos éticos e isso é perceptível na maneira como as próprias fontes selecionadas pelo autor são pensadas em termos de formato e de objetivo:

O campo que analisarei é constituído por textos que pretendem **estabelecer regras, dar opiniões, conselhos, para se comportar como convém**: textos “práticos” que são, eles próprios, objeto de “prática” na medida em que eram

feitos para serem **lidos, aprendidos, meditados, utilizados, postos à prova, e visavam, no final das contas, constituir a armadura da conduta cotidiana**. O papel destes textos era o de serem operadores que permitiam aos indivíduos interrogar-se sobre sua própria conduta, velar por ela, formá-la e conformar-se, eles próprios, como sujeitos éticos.⁷

“Regras, opiniões, conselhos”. Todos estes modos de produção são da ordem dos *direcionamentos* e são buscados por aqueles interessados no tema. Essa “armadura da conduta cotidiana” é construída por meio de esforço, estudo e empenho, ela é uma histórica modalidade de construção de si, característica da sociedade grega clássica que Foucault estuda⁸.

No caso de Mapplethorpe esse processo de estudo, reflexão, meditação etc. não é presente. Patti Smith afirma que Mapplethorpe não era um leitor assíduo e chega a argumentar que Timothy Leary seria um dos poucos autores que Robert lera de fato, dito de outro modo, a maior parte de seus contatos com livros era pelas imagens⁹. Sua subjetividade é construída por outros tipos de processos, ressoantes às condições de possibilidade de seu tempo, como por exemplo a popularidade do consumo de LSD pelos jovens dos anos 1960. Ao longo da dissertação irei explorar mais detalhadamente estes processos.

Segundo ponto importante nesta concepção é fruto das reflexões e críticas de Espinosa¹⁰, divididas por Deleuze¹¹ em três instâncias: *materialista*, *imoralista* e *ateísta*. Na instância materialista, Espinosa critica a preeminência do pensamento em relação ao corpo. Na questão imoralista, Espinosa substitui os valores transcendententes das Moral pela reflexão sobre os modos de existência. Por fim, na instância ateísta, Espinosa critica pressupostos transcendententes que criam “ilusões da consciência” como “pecado” e “remissão”. Deixo claro que apesar de muitas vezes “concordar” com Deleuze e utilizar suas citações para tornar as proposições de Espinosa mais acessíveis ao leitor menos familiarizado com a obra original, as questões surgiram da leitura do texto do próprio Espinosa.

⁷ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade II: O uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1984. pp. 19-20.

⁸ Existe uma produção vasta sobre esses estudos de Foucault e ressalto que suas concepções são mais complexas do que uma única citação, porém por não utilizar o conceito da mesma forma que o autor, deixo a referência à obra e a recomendação de aprofundamento da reflexão, que apesar de muito interessante, nos distrai de nosso objetivo.

⁹ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 61.

¹⁰ ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. Trad. de Joaquim de Carvalho. São Paulo, Abril S.A. 1ª ed. 1974. [Coleção “Os Pensadores” vol. XVII].

¹¹ DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002; DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2013; DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

Entendo que essa reflexão não pode ser simplória, exigindo prudência. Por isso, abordarei cada uma destas concepções antes de utilizá-las em análise. Desta forma, é necessário deslocar o foco do tema para mapear algumas considerações teóricas que mais adiante serão fundamentais para entender o processo de construção de Mapplethorpe. Nos parágrafos seguintes, discutirei mais detalhadamente alguns conceitos e no próximo item retomarei a análise da fonte.

A principal argumentação da crítica materialista¹² de Espinosa se encontra na noção de *paralelismo*. Em linhas gerais, paralelismo é a negação da separação, em termos de influências, entre o corpo e a consciência. Espinosa utiliza consciência, alma e espírito como sinônimos em determinadas partes da *Ética*. Deleuze reproduz essa oscilação de vocábulos em seu livro sobre Espinosa:

[...] uma das teses mais célebres de Espinosa é conhecida pelo nome de **paralelismo**: ela não consiste apenas em negar qualquer ligar de causalidade real entre o espírito e o corpo, mas recusa toda eminência de um sobre o outro. Se Espinosa recusa qualquer superioridade da alma sobre o corpo, não é para instaurar uma superioridade do corpo sobre a alma, a qual não seria mais inteligível. **A significação prática do paralelismo aparece como inversão do princípio tradicional em que se fundava a Moral como empreendimento de dominação das paixões pela consciência: quando o corpo agia, a alma padecia, dizia-se, e a alma não atuava sem que o corpo padecesse por sua vez. Segundo a Ética, ao contrário, o que é ação na alma é também necessariamente ação no corpo, o que é paixão no corpo é por sua vez paixão na alma.** Nenhuma preeminência, pois, de uma série sobre a outra¹³.

O paralelismo entendido como a simultaneidade de afetação no corpo e na ideia é um deslocamento fundamental no entendimento dos processos de subjetivação, pois o paralelismo espinosista permite não somente conceber, mas analisar a construção do sujeito pelo viés do corpo, afinal de contas os deslocamentos de composição e grandeza são simultâneos. Ou seja, não somente nos usos *conscientes* do corpo, mas também pelas afecções às quais o corpo está sujeito *inconscientemente* são pensáveis como processos de subjetivação em direção à construção do sujeito ético.

No caso da crítica chamada imoralista¹⁴, a questão da (de)composição do corpo e das ideias perpassa uma diferenciação entre moral e ética do ponto de vista da maneira como o sujeito se relaciona com suas afecções e efetivamente com seu corpo e suas ideias:

¹² Deleuze analisa estas concepções de Espinosa em blocos e o título dos mesmos é bastante explicativo e merece ser mencionado: “*Desvalorização da consciência (em proveito do pensamento): Espinosa o materialista*”. Cf. DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.* 2002. pp. 23 – 28.

¹³ DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.* 2002. p. 24.

¹⁴ “*Desvalorização de todos os valores e sobretudo do bem e do mal (em proveito do “bom” e do “mau”): Espinosa o imoralista*”. Cf. DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.* 2002. pp. 28 – 31.

Não existe o Bem ou o Mal, mas há o *bom* e o *mau*. “Para além do Bem e do Mal ao menos *não significa* para além do bom e do mau.” **O bom existe quando um corpo compõe diretamente a sua relação com o nosso, e, com toda ou com uma parte de sua potência, aumenta a nossa.** Por exemplo, um alimento. **O mau para nós existe quando um corpo decompõe a relação do nosso, ainda que se componha com as nossas partes,** mas sob outras relações que aquelas que correspondem à nossa essência: por exemplo, como um veneno que decompõe o sangue.¹⁵

Em uma análise bastante objetiva, Espinosa propõe que as relações sejam entendidas por seus *movimentos* de composição (bom) e decomposição (mau) privilegiando cada corpo e cada ideia em singularidade, diferentemente do Bem e do Mal que seriam concepções totalizantes; amparados por conceitos como “pecado” as categorias Bem e Mal independem de corpos e ideias específicos, pois objetivam a totalidade dos indivíduos. Tal diferenciação possui implicações mais complexas em especialmente dois sentidos que merecem destaque.

Primeiro sentido:

Bom e mau têm pois um **primeiro sentido, objetivo, mas relativo e parcial: o que convém à nossa natureza e o que não convém.** E, em consequência, **bom e mau têm um segundo sentido, subjetivo e modal, qualificando dois tipos, dois modos de existência do homem. Será dito “bom” (ou livre, ou razoável, ou forte) aquele que se esforça, tanto quanto pode, por organizar os encontros,** por se unir ao que convém à sua natureza, por compor a sua relação com relações combináveis e, por esse meio, aumentar sua potência. Pois a bondade tem a ver com o dinamismo, a potência e a composição de potências. **Dir-se-á mau, ou escravo, ou fraco, ou insensato, aquele que vive ao acaso dos encontros, que se contenta em sofrer as consequências,** pronto a gemer e a acusar toda vez que o efeito sofrido se mostra contrário e lhe revela a sua própria impotência.¹⁶

Pelos grifos nas citações, podemos ver que para Espinosa o “bom” e o “mau” possuem dois sentidos distintos. Por um lado, é “*objetivo, mas relativo e parcial*” no que remete ao que “*convém à nossa natureza*”. Como dito anteriormente, a noção de “natural” não faz parte dos meus aportes teóricos, porém o que Espinosa argumenta como “natureza” pode ser entendido como o *status* da subjetividade num dado momento. Ou seja, como para Espinosa essa “*nossa natureza*” é flexível ao ponto de compor e descompor-se de forma dinâmica por meio de variadas relações, ela não é necessariamente entendida como uma “essência”, algo imutável e atemporal. Por esta razão, dizer que determinadas afecções “convém”, ou não, é reconhecer que determinadas relações, e as potências implícitas nestas, compõem-se ou não ao sujeito.

¹⁵ DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.* 2002. p. 22.

¹⁶ DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.* 2002. pp. 28 – 29.

Já no segundo sentido – “subjetivo e modal” – ocorre que essa distinção entre bons e maus cria “*dois modos de existência do homem*”: o “bom, livre, razoável ou forte” e o “mau, escravo, fraco ou insensato”. Tal diferenciação é feita a partir de um ponto fundamental que é o posicionamento do sujeito frente às relações de afecção, os chamados “encontros”. Ficar à deriva dos encontros ou buscar organizá-los? Estes dois posicionamentos podem ser exemplificados em duas músicas que valem a pena ser citadas:

Só posso levantar as mãos pro céu
Agradecer e ser fiel
Ao destino que Deus me deu
Se não tenho tudo que preciso
Com o que tenho, vivo
De mansinho lá vou eu

Se a coisa não sai do jeito que eu quero
Também não me desespero
O negócio é deixar rolar
E aos trancos e barrancos, lá vou eu!
E sou feliz e agradeço
Por tudo que Deus me deu

Deixa a vida me levar (vida leva eu!)¹⁷

“*O negócio é deixar rolar*” e “*deixa a vida me levar*” são exatamente as posturas nomeadas por Espinosa como “insensatez” e “fraqueza”. Em contrapartida, não se deixar levar pela vida, ou ser “livre” e razoável”:

Eu levo a vida e não sou levado por ela.
Na luta, um bom guerreiro nunca amarela.
Pra mim poder crescer, não me deixe enlouquecer, só você sabe o que é melhor para você.
Eu ergo o peito e vou em frente na parada, não sou controlado e durmo com alma lavada.
Sigo o meu caminho tranquilo e sozinho.
Eu mato a cobra e ainda dou bico no ninho.¹⁸

“Levar a vida” em vez de ser levado por ela é uma simplificação bastante objetiva do que será chamado de *organizar os encontros* em vez de estar “à deriva” destes. Neste mesmo sentido que a Ética, segundo Espinosa, substitui uma Moral transcendente:

¹⁷ MERITI, Serginho; DO CAIS, Eri. “Deixa a vida me levar”. PAGODINHO, Zeca. *Acústico MTV*. Intérprete: Zeca Pagodinho. [S.l.]: Universal Music Brasil, 2003. 1 CD. Faixa 20. Ver também a página do artista: <http://zecapagodinho.com.br/site/>

¹⁸ D2, Marcelo; NEGÃO, B; GONZALES, Zé; CRESPO, Rafael. “Stab”. HEMP, Planet. *A invasão do homem fumaça*. Intérprete: Planet Hemp. [S.l.] Sony Music. 2000. Faixa 5.

Eis, pois, o que é a Ética, isto é, uma tipologia dos modos de existência imanentes, substitui a Moral, a qual relaciona sempre a existência a valores transcendentais. A moral é o julgamento de Deus, o sistema de Julgamento. Mas a Ética desarticula o sistema do julgamento. A oposição dos valores (Bem/Mal) é substituída pela diferença qualitativa dos modos de existência (bom/mau).¹⁹

Na crítica chamada de “ateísta”, essa mesma Moral e o sistema de Julgamento que ela pressupõe tomam formas mais nítidas na relação entre a “lei” e a “obediência”:

Tomemos consciência da palavra: a lei moral é um dever, a obediência é o seu único efeito e sua única finalidade. É possível que essa obediência seja indispensável, é possível inclusive que os mandamentos estejam bem fundados. Mas essa não é a questão. [...]. Mas, de qualquer modo, não deixa de se manifestar uma diferença de natureza entre o conhecimento e a moral, entre a relação mandamento-obediência e a relação conhecido-conhecimento. [...] A lei é sempre a instância transcendente que determina a oposição dos valores Bem/Mal, mas o conhecimento é sempre a potência imanente que determina a diferença qualitativa dos modos de existência bom/mau.²⁰

O que Espinosa propõe é que o sujeito se posicione em relação à vida, questionando qualitativamente o valor de suas experiências por meio de seu modo de existência e não por um sistema já dado que pressupõe obediência sem reflexão, sem conhecimento e, especialmente, sem margem de manobra.

Na terceira crítica de Espinosa²¹, “ateísta”, o autor justifica suas duas primeiras proposições com uma defesa pela “vida”:

[...] uma filosofia da “vida”: ela consiste precisamente em denunciar tudo o que nos separa da vida, todos esses valores transcendentais que se orientam contra a vida, vinculados às condições e às ilusões da nossa consciência. A vida está envenenada pelas categorias do Bem e do Mal, da falta e do mérito, do pecado e da remissão. O que perverte a vida é o ódio, inclusive o ódio contra si mesmo, a culpabilidade.²²

Menos ódio, mais alegria. Menos adequação, mais experimentação. Menos culpa, mais vida. Essas proposições são o que estruturam a crítica feita por Espinosa à Moral e ao sistema maniqueísta de Bem/Mal. Ainda nestas proposições, é importante não perder de vista a questão das afecções, reconhecendo que para o autor elas existem em duas modalidades. A primeira é nomeada “ação” e remete ao próprio grau de potência do

¹⁹ DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.* 2002. p. 29.

²⁰ DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.* 2002. pp. 30-31.

²¹ “Desvalorização de todas as “paixões tristes” (em proveito da alegria): *Espinosa o ateu*”. pp. 31-35.

²² DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.* 2002. p. 32.

sujeito. A segunda é chamada de “paixão” e diz respeito aos aspectos exteriores, ao grau de potência. Deleuze reflete sobre este ponto:

Ora, precisamente do ponto de vista de uma etologia do homem, devemos distinguir duas espécies de afecção: as *ações*, que se explicam pela natureza do indivíduo afetado e derivam de sua essência; as *paixões*, que se explicam por outra coisa e derivam do exterior. O poder de ser afetado apresenta-se então como *potência para agir*, na medida em que se supõe preenchido por afecções ativas e apresenta-se como *potência para padecer*, quando é preenchido por paixões. Para um mesmo indivíduo, isto é, para um mesmo grau de potência supostamente constante em certos limites, o poder de ser afetado permanece constante nesses mesmos limites, mas a potência de agir e a de padecer variam uma e outra profundamente²³

Algumas explicações são pertinentes. Como dito em nota anteriormente, Espinosa utiliza termos como “natureza”, “essência”, “alma” etc. em seus argumentos, mas por esses termos – em sua teoria – o que o autor discute é de caráter mais dinâmico do que totalizante. Em outras palavras, apesar do autor utilizar termos comumente entendidos como unidades totais, são admitidas oscilações dinâmicas; alternâncias de grandeza.

Quando o autor menciona “*pela natureza do indivíduo afetado e derivam de sua essência*” isto indica que natureza e essência podem não ser a mesma coisa. Em outras palavras, isto que ele nomeia “*essência do indivíduo*” ou “*um mesmo grau de potência*” pode significar que o sujeito é entendido como uma dada grandeza, cuja proporção “*supostamente constante em certos limites*”, oscilando de acordo com as (de)composições decorrentes de seus encontros. Ou seja, não se trata de dizer que o sujeito possui em si algo de eterno ou de sobrenatural, mas de reconhecer que aquilo que o compõe enquanto sujeito sofre transformações imprevisíveis por meio de influências providas de relações variadas, chamadas de “afecções”.

Este conjunto de aspectos teóricos é complexo e exige pormenorizações. O esquema de Espinosa pode ser entendido como um jogo, demonstrável da seguinte forma: o grau de potência (nomeado pelo autor de “*essência do indivíduo*”) é alterado por diferentes afecções. No momento em que há uma relação de “composição” entre o grau de potência e a afecção, ocorre uma “potência para ação”, pois o “poder de ser afetado” estava em uma relação de sintonia com a afecção. Já em contrapartida, quando ocorre uma “decomposição” do grau de potência ao ser influenciado por uma dada afecção, temos uma “potência de padecer”, pois a afecção foi uma “paixão triste”.

²³ DELEUZE, Gilles. *Op. Cit.* 2002. p. 33.

Para finalizar este momento teórico, vou recapitular brevemente os três pressupostos que compõe o *segundo movimento* fundamental da produção de si de Mapplethorpe: 1) desconsiderar qualquer preeminência da mente sobre o corpo, considerando o *paralelismo* entre ambos; 2) substituir a concepção da transcendência Moral para a imanência da Ética por meio da relação do modo de existência bom/mau em vez do maniqueísmo Bem/Mal; 3) denunciar e recusar as paixões tristes em favor das afecções alegres que compõem maiores graus de potência pelo alargamento da capacidade de ser afetado. Ao longo da pesquisa, percebi ressonâncias destas três críticas espinosistas na maneira como as autoras de minhas fontes atribuem sentido a Robert Mapplethorpe e aos modos pelos quais ele se inventou como um sujeito. Ao utilizar o termo ressonância, admito que existem tanto aproximações quanto distanciamentos entre a teoria e a vida, porém a reflexão é possível e rica de possibilidades, merecendo ser explorada.

Um último aspecto importante precisa ser apresentado, a questão da *temporalidade*. Conforme mencionei anteriormente, irei *transitar* pela historicidade de minhas fontes e isso significa que tomarei certa liberdade com o tempo. Tal posicionamento é fruto de uma característica importante desta pesquisa, o distanciamento entre a proposta das fontes e a problemática da pesquisa. Tal descompasso não é um empecilho, mas o reconhecimento da especificidade de minhas fontes.

As duas fontes selecionadas são, cada uma à sua maneira, um texto de cunho biográfico acerca de Robert Mapplethorpe e suas relações. Patti Smith, cumprindo uma promessa feita à Robert, escreve uma história da amizade de ambos. Patricia Morrisroe, em contrapartida, foi contratada por Mapplethorpe para escrever sua biografia “oficial”.

A preocupação de Patti Smith é bastante sentimental e sua narrativa privilegia atribuir emoções, sentimentos e as cumplicidades dos momentos selecionados e narrados. Morrisroe explora o diferente, o inusitado e o espetacular na vida de Mapplethorpe. A atenção desta autora volta-se muito mais para o seu público.

Apesar destes distanciamentos, ambos os textos têm um aspecto comum: nem sempre as autoras se preocupam em *periodizar* os encontros que apresentam, ou seja, a cronologia não é necessariamente evidenciada. Diferentemente de uma certidão de nascimento, casamento ou até mesmo óbito, as datações são por vezes abrangentes com termos como “pouco tempo depois”, “mais tarde” etc. Por ser historiador, sinto esta ausência e irei enfrentá-la. Em determinados momentos, é possível supor e balizar estas temporalidades, em outros não. Por isso, o termo *transitar* é utilizado como uma perspectiva de abordagem temporal mais fluída.

Tal fluidez não significa dizer que o tempo está ausente, tampouco busco disfarçar suas ausências com floreios. No lugar disso, reconheço que temporalidade em pesquisa não é sinônimo de *datas precisas*. Ao longo dessa dissertação o tempo será entendido como processo, movimento e fluxo e as (de)composições subjetivas de Mapplethorpe serão analisadas em suas *complexificações processuais*. Por esta razão os capítulos são temáticos, nos quais a análise tende a encadear acontecimentos em blocos temporais mais ou menos abrangentes. Busco, portanto, refletir sobre esse processo de organização de encontros na elaboração das subjetividades de Mapplethorpe.

A dissertação foi dividida em três capítulos temáticos, cuja seleção foi feita a partir da análise das atribuições de sentido das autoras em obras sobre Mapplethorpe. No primeiro capítulo, focalizo em três etapas o tema da relação de Mapplethorpe com sua religião. A primeira consiste em mapear as influências materiais e simbólicas da religião católica em Mapplethorpe durante sua infância em Floral Park até suas primeiras experimentações artísticas no Pratt Insitute, sempre focalizando a relação sujeito-religião. Ressalto que as autoras dedicam pouca atenção a esse tema, e talvez devido à idade de Mapplethorpe não foram documentadas suas experimentações na infância. A segunda parte buscará apresentar como o artista cogitou distanciar-se de determinados pressupostos religiosos para aproximar-se de um ideal específico de arte, aquele que se aproximou, em certa medida, da arte psicodélica, em alta nos anos 1960. Na terceira e última parte deste capítulo, analiso nas e pelas fontes como esse suposto distanciamento significou uma estilização instrumental da relação do sujeito com sua própria religião em uma complexa composição subjetiva.

No segundo capítulo, abordo a questão das atribuições de sentido às amizades de Mapplethorpe em diferentes aspectos: financeiros, materiais, amorosos etc. No primeiro bloco, mais pontual, apresento algumas considerações teóricas sobre a maneira como estou pensando o conceito de amizade nesta reflexão. As contribuições de Francisco Ortega e Michel Foucault são valiosas nesta etapa. No segundo, problematizo a complexa relação entre Robert Mapplethorpe e Patti Smith. Vale lembrar que a relação destes dois sujeitos passou por diferentes momentos; foram amigos, colegas, amantes etc, porém irei focalizar nas fontes os encontros cujas movimentações resultaram em (de)composições subjetivas para Mapplethorpe construir-se como um sujeito-artista. No terceiro e último bloco, abordo a relação do artista com o amigo, mecenas e amante Sam Wagstaff. Diferentemente de sua relação com Smith, no momento em que Mapplethorpe encontra Wagstaff suas subjetividades de artista já haviam sofrido (de)composições significativas

e sua relação com Wagstaff funciona em uma dinâmica diferenciada, a qual é bastante importante para Mapplethorpe, especialmente do ponto de vista de seu sucesso como artista.

No terceiro e último capítulo, focalizo os espaços, e mais precisamente, a maneira como Mapplethorpe passa a *organizar* encontros e potências. Essa organização significa, como vimos nas citações musicais apresentadas anteriormente, que o sujeito não se deixa à deriva dos encontros, mas participa de suas organizações, buscas e constituições. No primeiro momento, focalizo o espaço do *Allerton Hotel*, que foi habitado por Smith e Mapplethorpe por apenas cinco dias, durante o final dos anos 1960. Ambas as autoras dedicam pouca atenção ao hotel, talvez pela curta duração da estadia, porém para esta análise o sentido atribuído ao espaço é valioso e essas pequenas menções merecem ser abordadas. No segundo do capítulo, privilegio um espaço bastante famoso de Nova York durante a chamada contracultura: o *Chelsea Hotel*. Diferentemente do Allerton, ambas as autoras dedicam bastante atenção aos anos passados no Chelsea, talvez pela intensidade das diferentes (de)composições subjetivas que acontecem no e a partir do hotel. No terceiro e último bloco, destaco o *Max's Kansas Bar*, que fora um *point* para o encontro de artistas durante os anos 1960 e situava-se a poucas quadras do Chelsea, constituindo parte da rotina de Mapplethorpe durante o período e possibilitando fluxos importantes para o sujeito.

I – Religião: Entre os bons e os maus

Fico nu quando desenho. Deus segura minha mão e cantamos juntos

Robert Mapplethorpe

Faça por Satanás

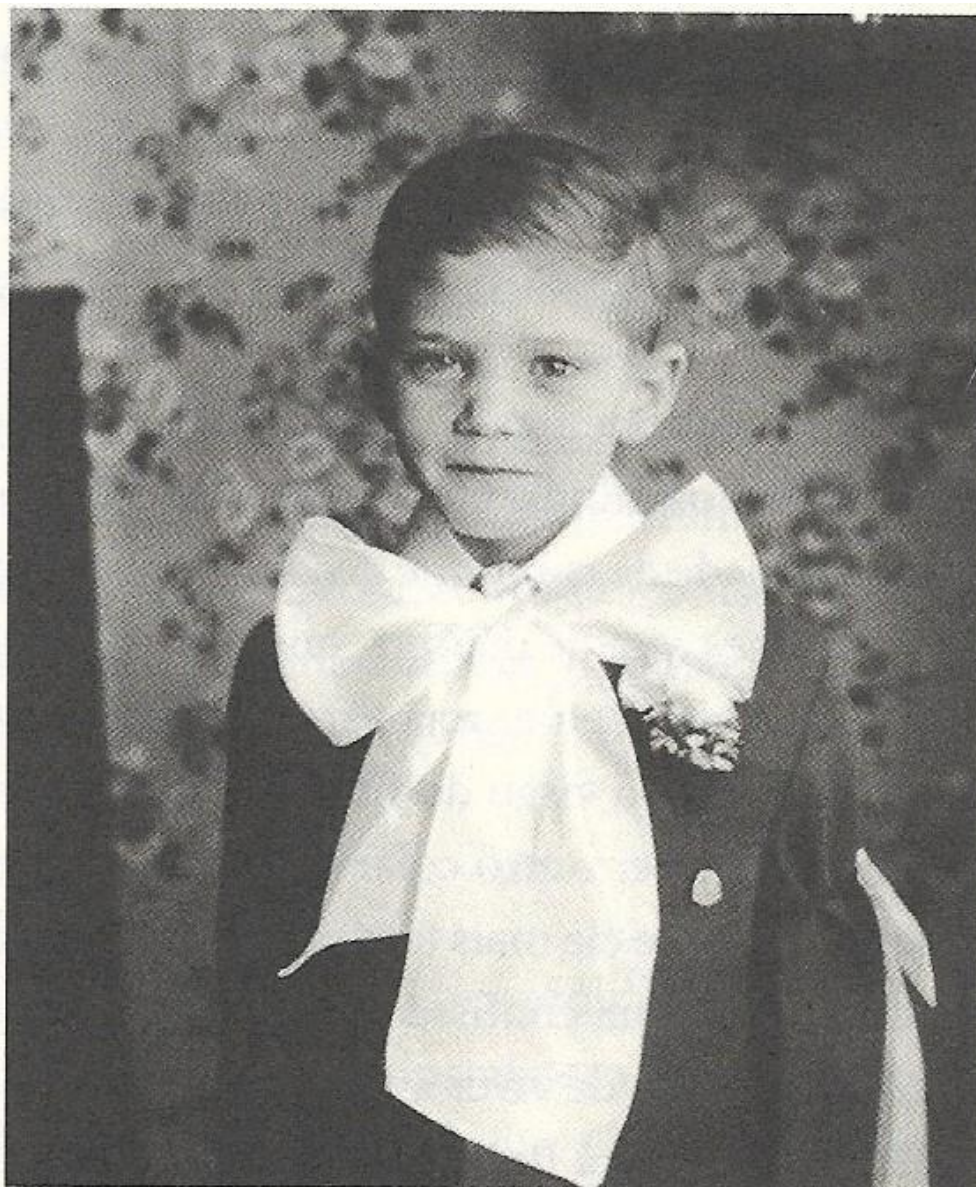
Robert Mapplethorpe

– *Primeiros contatos*

O objetivo deste capítulo é analisar a transformação na relação Moral-Ética para Mapplethorpe. Para dar conta dessa questão, farei algumas incursões por temporalidades específicas da vida de Mapplethorpe, apesar da imprecisão temporal encontrada nas fontes, ou seja, nas obras de Smith e Morrisroe. Uma primeira observação deve ser sublinhada, às vezes a vida é naturalizada por meio de suas “etapas naturais”, como, “a infância”, “a juventude” etc. Ao longo da reflexão, busco a historicidade das experiências, de acordo com o que é possível encontrar e/ou perceber nas e pelas *fontes*, inclusive não escondendo lacunas e imprecisões.

Tanto para Smith quanto para Morrisroe, a religião católica é um tema fundamental para a construção de si e a concepção de arte em Mapplethorpe e ao longo do capítulo busco evidenciar essa importância. Tanto do ponto de vista material quanto do ponto de vista simbólico, a Igreja Católica ofereceu um repertório de referenciais que foram apropriados e adaptados por Mapplethorpe em suas obras e sua vida, como veremos adiante. Além de inúmeras referências visuais, o catolicismo operou como um rígido paradigma moral durante a infância de Mapplethorpe nos anos 1960. Tal paradigma pode ser entendido como um rígido senso de “certo” x “errado”, “Bem” x “Mal”, “sagrado” x “profano”.

Na imagem a seguir, do livro de Patti Smith, podemos ver Robert Mapplethorpe fotografado em suas vestes de primeira comunhão em Floral Park, Long Island:



Primeira comunhão, Floral Park, Long Island

Primeira Comunhão, Floral Park, Long Island²⁴

Vale dizer que o tema religião foi escolhido porque no decorrer da análise das narrativas biográficas é perceptível que Mapplethorpe mantém uma relação (in)direta com o tema da religião ao longo de sua vida; especialmente depois da passagem da adequação Moral para a estilização Ética que analisarei adiante e é o eixo deste capítulo. Neste sentido, os encontros entre Mapplethorpe e a religião serão citados por mim ao longo da dissertação, porém, nem sempre as autoras evidenciam a intensidade destas

²⁴ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p.23.

relações além de algumas frases; apesar de ambas reconhecerem que tais influências (rituais, hierarquias etc) foram fundamentais na elaboração subjetiva do sujeito por meio do jogo entre o sagrado e o profano, por exemplo. Em outras palavras, as autoras se preocupam em ressaltar determinadas influências mas não as apresentam e nem aprofundam o quão importantes elas foram, como no caso da incorporação dos altares no estilo artístico de Mapplethorpe que será uma de suas características.



*Religion, Robert Mapplethorpe*²⁵

Mapplethorpe nasce em 4 de Novembro de 1946, então durante a década de 1960 ele teria entre 14 e 23 anos. Na segunda metade desse período, ele passa a incorporar referenciais religiosos como a Virgem e o Cristo em suas primeiras obras artísticas, especialmente nas colagens e desenhos que realizou ao ingressar no Pratt Institute aos 17 anos, em 1963. Infelizmente, tais obras não foram documentadas, provavelmente por dois motivos. O primeiro, pela dificuldade e custo de fotografias no início dos anos 1960. Em

²⁵ BUNYAN, Marcus. Robert Mapplethorpe at the grand palais, paris, julho, 2014. Disponível em: <<https://artblart.com/tag/robert-mapplethorpe-milton-moore/>>. Acesso em 10 de abril de 2017.

segundo lugar, porque a maior parte das obras documentadas de Mapplethorpe são suas fotografias produzidas posteriormente.

Segundo Morrisroe:

O Pratt havia sido fundado em 1887 pelo industrial Charles Pratt, que projetou a escola como uma fábrica de sapatos para o caso de seus esforços no sentido de criar um instituto técnico e vocacional fracassarem. Dos primeiros cursos de chapelaria, forja e curtição de couro, o Pratt afinal expandiu seu currículo a fim de incluir arquitetura, engenharia, biblioteconomia, arte e desenho.²⁶

Um aspecto importante de ser evidenciado é que esse momento de Mapplethorpe no Pratt não é verticalizado nas fontes. Ambas as narrativas abordam temas paralelos ao convívio no instituto. Alguns destes temas não estão diretamente ligados à minha problemática e por esta razão não serão abordados.

Em 1969, após ser reprovado em um exame final de Psicologia²⁷, Mapplethorpe abandona a instituição e começa a, de fato, explorar diferentes potências inventando outra maneira de relacionar-se com o imaginário religioso, substituindo a dualidade entre o Bem e o Mal por uma *construção* subjetiva entre bons e maus. Para começar a evidenciar este processo, selecionei trechos das fontes que permitem perceber a *complexificação* desta dinâmica. É importante ressaltar o uso do verbo “complexificar” pois trata-se de reconhecer que o sujeito não “superou”, “subverteu”, “negou” ou “transcendeu” a relação com sua religiosidade, mas que esta tornou-se mais elaborada, mais refinada.

Mapplethorpe começa a frequentar a Igreja Católica durante o período em que mora com seus pais em Floral Park, mais precisamente até mudar-se para Nova York e ingressar no Pratt Institute, na primeira metade dos anos 1960.

Segundo Morrisroe, durante a maior parte do tempo em que residiu em Floral Park sua relação com a religião era positiva:

Robert frequentava as aulas de Doutrina Cristã todas as quartas-feiras enquanto os outros alunos da Escola Pública 191 estavam aprendendo artes e ofícios. Ele decorou o Catecismo de Baltimore e aprendeu a hierarquia da vida após a morte: Paraíso, Limbo, Purgatório e Inferno. Descobriu quais pecados eram mortais, quais outros eram veniais e como purificar sua alma através do sacramento da Confissão. Mas, somando-se aos **rigorosos ditames da Igreja**, era exposto também a uma **espiritualidade libertadora** que celebrava o milagre da ressurreição de Cristo depois do sofrimento e tortura de sua crucificação.²⁸

²⁶ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. P.46.

²⁷ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. P. 79.

²⁸ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 34.

Morrisroe atribui essa dualidade e este pode ser considerado o ponto de partida para complexificação da dinâmica entre Mapplethorpe e sua religiosidade. Se por um lado a Igreja oferecia essa “espiritualidade libertadora”, ela também cobrava uma rígida conduta comportamental, embasada por noções como “culpa” e “pecado”. Em outras palavras, estamos refletindo sobre *como determinados movimentos e encontros permitiram ao sujeito realizar esta complexificação*. Em outras palavras, perceber como a relação do sujeito com a religião deixa de ser Moral para ser Ética, o que transforma a dinâmica de suas outras relações consigo mesmo, com os outros, com os espaços etc.

Como dito anteriormente, Mapplethorpe começa a incorporar os temas da religião em sua arte no Pratt Institute. Logo no começo de sua jornada universitária, ele decide juntar-se a um grupo universitário popular no campus chamado *Pershing Rifles*:

[...] a agremiação de honra da Corporação de Treinamento de Oficiais da Reserva, da qual seu irmão Richard era membro. A sociedade fora batizada com este nome em homenagem ao General Joh “Black Jack” Pershing, que comandou as Forças Expedicionárias Americanas contra os alemães na Primeira Guerra Mundial. Seus membros eram conhecidos pelos números coreografados de flores que faziam com as baionetas. No Pratt, os “PRs”, como eram chamados, constituíam os alunos mais valentes, mais de direita, em todo o *campus*.²⁹

O próprio Mapplethorpe comenta com Morrisroe sobre sua vontade de entrar para o grupo:

- Os Pershing Rifles tinham todas as fitas e galardões certos – disse Mapplethorpe – e eu estava obcecado por pertencer a este **grupo de pessoas especiais**.³⁰

Mapplethorpe consegue entrar para a agremiação e apesar de estar “obcecado por pertencer a esse grupo de pessoas especiais”, talvez pelo grupo representar uma forma de hierarquia com relação ao restante dos alunos, seu encanto dura menos de um ano, pois em 1965, o clima político estava pendendo para a esquerda:

Na época, Mapplethorpe travava sua própria batalha, porque o clima político no *campus* estava se transferindo para a esquerda. Aqueles que faziam especialização em artes gráficas e já tinham uma reputação bôemia abraçavam plenamente a contracultura.³¹

²⁹ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. Pp. 46-47.

³⁰ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. P. 47.

³¹ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. Pp. 56-57.

- Éramos os ligados nos acontecimentos recentes, os que tomavam drogas – disse o aluno do Pratt Kenny Tisa. – Como Robert realmente queria ser parte da elite, ele precisou mudar de rumo, ou então ficaria na condição de um pária completo.³²

Com o distanciamento do Pershing Rifles, Mapplethorpe inicia uma relação importante entre a *arte* e as *drogas*:

A arte inspirada pelo ácido estava se tornando tão comum no Pratt que os professores frequentemente podiam determinar o exato momento em que um aluno havia descoberto as drogas. Os desenhos de Mapplethorpe, por exemplo, tornaram-se mais obsessivos e detalhados. Após tomar LSD, ele se retirava para o jardim da casa, onde passava cinco ou seis horas desenhando uma única folha, cobrindo um pedaço de papel com sua assinatura ou salpicando-o com milhares de pontinhos coloridos. Dividia um quarto com Harry McCue, e embora McCue se refreasse no consumo de drogas, ele próprio também estava entusiasmado com a ideia de ser um **artista psicodélico**. Os dois buscavam inspiração no erotismo onírico de Hieronymus Bosch e Egon Schiele, e em fotografias do surrealista alemão Hans Bellmer, conhecido por suas desconcertantes imagens de bonecas desmembradas. **Chegaram à conclusão de que nunca seriam capazes de produzir um trabalho tão graficamente perturbador a menos que se livrassem de sua moralidade católica tradicional e abraçassem a vida da maneira mais extremada.**³³

A partir desta citação podemos perceber que o *uso* que Mapplethorpe faz das drogas é um aspecto importante em seus processos de subjetivação, especialmente porque num dado momento estas deixam de serem fins para se tornarem meios. Em outras palavras, as drogas deixam de ser somente *recreativas* e passam a ter também uma função *instrumental*. Em outras palavras, Mapplethorpe utiliza as drogas para ter acessar potências que permitiam suas invenções.

Neste momento, a arte produzida *a partir* do consumo de drogas alucinógenas afeta, instiga e estimula Mapplethorpe e seu colega Harry McCue a se livrarem de sua “moralidade católica tradicional”, pois as drogas estavam influenciando muitos artistas e colegas de graduação.

Sobre Harry McCue:

Como Mapplethorpe, McCue crescera num lar de baixa classe média católica com pais que não o incentivavam a ser artista. Seu pai, um gerente de operações da Caminhos Mack, atirar o requerimento do filho para ingressar no Pratt no lixo. Mesmo assim, McCue persistiu na proposta para ingresso no Pratt e até conseguiu manter um relacionamento positivo com os pais, a quem visitava regularmente na casa modesta em Bedford, Nova York.³⁴

³² MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. P. 57.

³³ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. pp. 61-62.

³⁴ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. P. 58

Sobre a relação entre Mapplethorpe e McCue, Morrisroe completa:

Os dois amigos eram da mesma idade, mas Mapplethorpe atacava McCue por seu imaturo e desorganizado – “um total cabeça de vento”. Harry não conseguia lidar com as tarefas mais simples, desde comprar comida até ir ao banco e, frequentemente mandava suas camisas para a lavanderia com notas de um dólar saindo pelos bolsos.³⁵

Entretanto, se considerarmos alguns dos pressupostos morais da religião católica como processos de subjetivação – especialmente a dualidade Bem-Mal evidenciada anteriormente por Morrisroe – é improvável que ocorra um abandono “definitivo”. Esta afirmação é específica para o caso de Mapplethorpe, pois segundo as fontes apresentadas a sua relação com a religião católica possui algumas características específicas, como por exemplo, a longa duração dos processos que são constituídos desde sua infância em Floral Park. Desta forma, percebi que não ocorreu o abandono – como Harry McCue sugerira – da relação sujeito-religião, mas que esta mesma relação se transforma e é esta forma de relacionar-se com a religião que será analisada adiante.

Este primeiro bloco do capítulo, mais conceitual, buscou refletir sobre as condições de possibilidade de uma estilização na relação de Mapplethorpe com o tema religioso. Nos blocos seguintes verticalizarei essa análise nas e pelas fontes.

– *Ilusão de distanciamento*

Robert Mapplethorpe *encontra* Patti Smith em 1967. Assim como no tema da religião, a amizade entre Smith e Mapplethorpe foi crucial em seus processos de construção de si³⁶. Deste encontro, nasceria uma amizade que transformaria radicalmente a vida de ambos. A potência da “cumplicidade” entre os dois sujeitos era um afeto positivo intenso, pensar em um, neste momento, era também pensar no outro. Podemos delimitar um recorte para este convívio, começando em 1967, quando eles se encontram, e 1980, quando Patti Smith se casa e distancia-se de Nova York e de muitos de seus amigos, entre eles Mapplethorpe³⁷.

³⁵ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. P. 58.

³⁶ Dedico o próximo capítulo para refletir e aprofundar a temática da amizade focalizando especialmente duas pessoas, entre elas Patti Smith.

³⁷ No próximo capítulo explorarei como as autoras atribuem esse sentido de cumplicidade na relação Mapplethorpe-Smith.

Retornando para a questão da religião, é importante notar que na segunda metade dos anos 1960, momento em que se encontram, Mapplethorpe já havia passado pelas experimentações do Pratt e junto com McCue, buscava “se livrar” de seu catolicismo tradicional. Segundo Smith:

Mas Robert, **desejando se livrar do jugo católico, mergulhou em outro lado do espírito, cujo rei era o Anjo da Luz.** A imagem de Lúcifer, o anjo caído, passou a eclipsar os santos que ele usava em suas colagens e vernizava em suas caixas. Em uma pequena caixa de madeira, aplicou o rosto do Cristo; dentro, uma Madona com o Menino e uma pequena rosa branca, e, na parte interna do tampo, fiquei surpresa ao encontrar o rosto do Diabo, com sua língua de fora.³⁸

E ainda:

Mais tarde ele diria que **a igreja o levou a Deus e que o LSD o levou ao universo.** Dizia também que **a arte o levava ao diabo** e que o sexo fizera com que permanecesse com o diabo.³⁹

Os dois trechos acima são importantes, pois sugerem algumas especificidades no processo de construção de si de Mapplethorpe. O encontro do sujeito com a religião católica lhe forneceu um conjunto de referenciais materiais (vestimentas, instrumentos, imagens, esculturas) e simbólicos (rituais, hierarquia religiosa, valoração moral da conduta) que, como dito anteriormente, foram pouco explorados pelas autoras. Talvez tal ausência possa ser explicada pelo formato biográfico das fontes, privilegiando a trajetória do sujeito em vez do processo de desenvolvimento de suas obras, apesar de serem indissociáveis.

Apesar de serem pontuais, os trechos anteriores são significativos para entendermos do que Mapplethorpe estaria buscando se livrar. Simultaneamente, seu *tempo cultural* permitiu e fomentou experimentações artísticas e sociais. Podemos destacar a vida noturna de Mapplethorpe nos bares de Nova York como um exemplo destas experimentações.

Podemos indagar que o encontro entre a religião e a arte – atravessado pelas drogas – teria permitido a Mapplethorpe perceber tanto as limitações quanto as possibilidades de ir além, seja da religião, seja da arte. Os sentidos atribuídos por Smith na citação anterior permitem considerar uma relação de desdobramentos: igreja-Deus,

³⁸ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 64-65.

³⁹ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 65.

LSD-universo e arte-diabo-sexo. Estas linhas, estas conexões não se sobrepõem como explicitou Smith, mas se multiplicam.

A dualidade “religião- arte” permite, ou até mesmo provoca, um deslocamento importante na construção de si, por meio de uma ética e um estilo próprio. Esse deslocamento na relação ocorre primeiro com uma *inversão dos referenciais religiosos*, especialmente no momento que Mapplethorpe inverte, conforme citado acima, o Cristo por Lúcifer. Em outras palavras, isso significa que os referenciais tradicionais da religião católica que tem como Deus um ser superior e o Diabo como um ser inferior são invertidos. Como vimos na citação das autoras, neste momento é de Deus que Mapplethorpe busca se afastar, ao mesmo tempo que se aproxima do Diabo. Porém essa “inversão” não dura muito tempo e a relação muda novamente. Tal ruptura ocorre porque desta vez trata-se de ir além de uma lógica de adoração *vertical* entre um indivíduo humano e um ser “superior”. A busca é por encontro na *horizontal*, entre semelhantes:

Passou a se interessar cada vez mais por criar encantamentos visuais, que pudessem servir para **conjurar Satã, como se invocasse um gênio**. Imaginava que se pudesse fazer um pacto que lhe desse acesso ao próprio **Satã, o ser da luz, reconheceria uma alma gêmea**, e Satã lhe concederia fama e riqueza. Ele **não precisaria pedir por grandeza, ou pela habilidade de ser um artista, pois acreditava que isso ele já possuía.**⁴⁰

E ainda:

As orações de Robert eram como desejos. Sua ambição era por obter conhecimentos secretos. Ambos rezávamos pela alma de Robert, ele para vende-la e eu para salvá-la.⁴¹

É importante perceber este deslocamento como uma mudança na potência que o sujeito obtém da relação com a religião. Em outras palavras, e segundo as autoras, podemos analisar que segundo as autoras, durante sua infância e o começo de sua vida universitária a relação de Mapplethorpe com sua religião gerava *potências positivas*, criativas, alegres. Entretanto, ao final de sua experiência universitária essa relação já passa a gerar outro tipo de potência, um afeto triste e limitador que resultava na *não-ação*. Como explica Espinosa na Proposição XXVIII do capítulo 3 da *Ética*:

Tudo o que imaginamos que conduz à alegria, esforçar-nos-emos por fazer de modo a que se produza; mas **tudo o que imaginamos que lhe é contrário ou conduz à tristeza, esforçar-nos-emos por afastá-lo ou destruí-lo.**⁴²

⁴⁰ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010.

⁴¹ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010.

⁴² ESPINOSA, Baruch de. *Op. Cit.* 1974. p. 200.

Tal variação dinâmica é explicada na Proposição XL do mesmo capítulo:

Homens diferentes podem ser diversamente afetados por um só e mesmo objeto; e **um só e mesmo homem pode, em tempos diferentes, ser afetado diversamente por um só e mesmo objeto.**⁴³

Entendendo a religião como este objeto⁴⁴ com o qual o sujeito se relaciona e o tempo como um fator importante na negação do valor do objeto em si mesmo, Espinosa esclarece que as potências – alegres ou tristes – não possuem um *atributo qualitativo atemporal*, e sim que as afetações do sujeito em relação a qualquer objeto são constantemente alteradas de acordo com o *tempo* no qual se dá essa relação.

Destaco como a *temporalidade* é um aspecto privilegiado na produção do sujeito por especialmente dois motivos. Primeiro, porque o *tempo cultural* não é estático, ocorrem transformações que permitem, e talvez até mesmo fomentem, determinadas práticas sociais, como é o caso de Mapplethorpe na contracultura. E segundo, porque o sujeito é produto e produtor de seu tempo, o que faz com que suas subjetividades estejam em constante transformação, em maior ou menor sintonia com seu tempo cultural. Nesse jogo de transformações das subjetividades no tempo, o grau de importância atribuído a determinados objetos e relações pode ser inconstante, assim como a potência que deriva destas relações.

Nesse mesmo sentido, argumentar que a produção de subjetividades a partir dos afetos sofre oscilações entre potências alegres e tristes tendo o mesmo referencial, não significa tornar o tempo um determinante maior ou mais importante. Trata-se, na verdade, de reconhecer que em um período de tempo flexível, podendo até mesmo ser curto em duração, são possíveis encontros intensos, ao ponto de potências alegres se tornarem tristes, podendo afastar o sujeito destas relações. Ou seja, da mesma forma que o envelhecimento social e biológico não são proporcionais, o amadurecimento das relações do sujeito com sua religião também pode ser complexificado em ritmos mais intensos e acelerados. Um exemplo disso está nas citações utilizadas anteriormente. A relação entre Mapplethorpe e a religião possui uma historicidade diferente sua infância e sua vida universitária. Uma mesma relação entre sujeito-religião gera diferentes potências porque possui uma historicidade diferente, sob outras circunstâncias.

⁴³ ESPINOSA, Baruch de. *Op. Cit.* 1974. p. 212.

⁴⁴ Ressalto que não estou pensando religião como um “objeto” material, mas como o foco de atenção privilegiado da relação.

A partir das citações que apresentei anteriormente sobre os encontros de Mapplethorpe, percebi que a dinâmica era mais complexa do que a proposição de Espinosa. Mapplethorpe teria resolvido “se livrar” de seu catolicismo por perceber que este estaria limitando seu potencial como artista. Espinosa explicaria que, em tese, tal desejo de afastamento pode ser compreendido como a mudança no tipo de potência que o objeto gerava; é a transformação da potência de *ação* na potência de *não-ação*. Essa limitação, também segundo Espinosa, faria com o sujeito se distanciasse deste tipo de relação. Todavia, apesar dos pressupostos espinosistas serem valiosos por me ajudarem a complexificar a organização dos encontros, afetos e potências na produção da subjetividade, são possíveis alguns questionamentos.

Ainda partindo das citações anteriores e admitindo que o sujeito reconheça que um objeto já não lhe gera uma potência de ação e decida afastar-se dela, seria possível perguntar: *É possível se afastar da potência de um objeto não-material como a religião? Do ponto de vista subjetivo, a complexidade do movimento de abandono deste objeto é, em alguma medida, proporcional à intensidade da potência que costumava ser gerada na relação?* Utilizo aqui o termo movimento para ressaltar que não creio que este abandono seja pontual e decisivo, mas que ocorre de forma processual devido à historicidade de cada relação, encontro e potência.

Antes de tentar responder estas perguntas é preciso apontar uma diferença fundamental entre elas e os pressupostos espinosistas. Como é perceptível nas citações já apresentadas sobre o autor, Espinosa não está falando de um sujeito específico, mas da dinâmica que ocorre entre afetos e potências nos sujeitos, em geral. Diferentemente do autor, historiadores necessitam de questões mais específicas. Por exemplo, *como se dá esse afastamento para Robert Mapplethorpe durante a contracultura? Quais os sentidos atribuídos a este suposto movimento de abandono? Como e em quanto tempo isso ocorre?* Tais questões, entretanto, só fazem sentido e podem ser respondidas com sujeito específico sendo objeto de pesquisa que valorize a historicidade dos processos de construção do sujeito.

No caso da primeira questão – *É possível afastar-se da potência de um objeto não-material?* –, a resposta para os temas privilegiados nesta análise é *não*.

Pelas citações anteriores, Mapplethorpe estaria buscando, de fato, afastar-se especialmente de duas relações com objetos não-materiais que o perturbam com potências tristes: a religião e a morte. Entretanto, por privilegiarmos a *historicidade* das relações, podemos supor que o sujeito ainda é afetado pelas potências destes objetos, apesar de

seus esforços em afastar-se delas. Isto, porém, não significa que o sujeito é “passivo” ou “impotente” perante determinadas relações, mas trata-se de apontar para o fato de que Mapplethorpe não teria abandonado suas relações, mas inventado um *estilo próprio de existir* enquanto sujeito destas relações ao longo do tempo.

Esta estilização da existência enquanto sujeito de suas relações – não somente no que concerne a religião – ocorre em movimentos, posicionamentos e decisões que transformam a maneira como o sujeito é afetado e afeta os outros por diferentes potências⁴⁵. Entretanto, como mencionei, as fontes não possuem periodizações precisas, então torna-se necessário inventar maneiras de analisar estes escritos buscando enfatizar as historicidades destas relações para não nos distanciarmos do campo da História. Uma estratégia possível é analisar a maneira como as autoras atribuem sentido às composições subjetivas de Mapplethorpe. No caso da religião, a passagem de uma adequação Moral para uma estilização Ética é um destas composições gradativas que pude perceber nas fontes.

– *Estilização instrumental*

Agora, precisamos avançar na trajetória do artista. Nesse sentido, optei por apresentar e analisar uma “técnica” utilizada por Mapplethorpe e que considero um desdobramento da potência e da estilização dos processos apresentados anteriores: a busca pelo afastamento e a transformação da dinâmica da relação sujeito-religião. Utilizo o termo “técnica” como sendo parte constituinte de um processo mais amplo que por questões metodológicas chamei de “relações do sujeito com a religião”, esta técnica também funciona como uma estratégia potencializadora.

Neste item do capítulo, discutirei o momento da estilização da relação entre o sujeito e sua religião no qual é perceptível nas fontes a invenção de uma técnica que funciona como um *encontro conscientemente potencializador*. Em outras palavras, de que Mapplethorpe desenvolveu uma maneira de *inverter* aspectos da religião católica e tornar as potências tristes em potências alegres ao provocar *ações* para fins específicos. Ressalto, também, que a percepção desta técnica é uma atribuição de sentido minha derivada da análise de citações das fontes que serão apresentadas e não uma concepção formalizada

⁴⁵ O próximo item elabora mais detalhadamente esse processo.

tecnicamente no texto, o que eventualmente impossibilita pontuar precisamente o momento de seu surgimento.

Como vimos anteriormente, Mapplethorpe ao final de sua experiência no Pratt Institute em 1969, teria buscado “abandonar” seu conservadorismo católico. Entretanto, já percebemos que não há um abandono da relação, mas uma transformação nesta dinâmica. Esta mudança possui diversos elementos que vão se somando desde a saída do Pratt e o encontro com Patti Smith até o final dos anos 1970, quando Mapplethorpe começa a se destacar como fotógrafo, experimentando diferenças e transitando em espaços mais diversificados como clubes noturnos, bares *leather* etc. Entre estes elementos incorporados não posso deixar de destacar a importância da inserção dos temas católicos – a Virgem, o Cristo e principalmente o Diabo – nas artes de Mapplethorpe de formas diretas e indiretas.



Altar de Robert Mapplethorpe⁴⁶

⁴⁶ MANNING, Emily. "Patti smith on making lobster claw necklaces and tantric game boards with Robert Mapplethorpe", março, 2016. Disponível em: <https://i-d.vice.com/en_us/article/patti-smith-on-making-lobster-claw-necklaces-and-tantric-game-boards-with-robert-mapplethorpe>. Acesso em 10 de abril de 2017.

Destaco a importância de Mapplethorpe escolher quais espaços transitar. Segundo Morrisroe, na segunda metade dos anos 1970, Mapplethorpe começa a sair *em busca* de sujeitos, potências e afetos específicos. É importante estarmos cientes de que essas incursões são pensadas, o *encontro* de sujeitos e potências não ocorre ao acaso neste momento.

O Mapplethorpe abordado neste item já é um sujeito complexificado por composições subjetivas bastante sofisticadas que ocorrem especialmente da segunda metade dos anos 1970.

A ‘estrela social’ de Mapplethorpe foi um processo gradual de avanços radicais e recuos desnorteadores. No espaço de um ano, ele tivera um caso com Terry, trabalhara como prostituto, retomara seu relacionamento com Patti, e adotara, ao menos visualmente, a cultura dos bares *leather*⁴⁷.

Durante esse período de intensos encontros, especialmente nos anos de 1977-78, Mapplethorpe aproveita para realizar experimentações no universo homossexual dos bares de Nova York inventando-se por meio de seus exercícios de liberdade como artista. Infelizmente esses encontros não são narrados de forma mais detalhada pelas autoras. Uma possível explicação para isto é exatamente a historicidade destes encontros. No caso de Morrisroe, os sentidos atribuídos são duplamente retrospectivos, pois a autora entrevista Mapplethorpe quase 10 anos após estes eventos. Ou seja, trata-se de uma atribuição de sentido a um conjunto de memórias que já possuem sentidos atribuídos pelo próprio artista. No caso de Smith, sua obra é escrita mais de 20 anos após o falecimento de Mapplethorpe e este item aborda um conjunto experiências das quais Smith não participou.

Sobre as experimentações sexuais, Morrisroe menciona uma concepção da própria Patti Smith:

Artistas, como Smith frequentemente salientava, estavam “além do gênero” sexual, o que lhe dava a liberdade de viver com Mapplethorpe num terreno de sexualidade polimórfica.⁴⁸

Durante o final dos anos 1970, Mapplethorpe continuaria a usar os achados de suas aventuras sexuais como modelos. Estes *processos de seleção* já eram parte do

⁴⁷ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 106. [Grifos da autora].

⁴⁸ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 107.

processo de construção de si. Para estes *encontros específicos*, o artista frequentava clubes:

Mapplethorpe sempre fazia uma aparição em qualquer que fosse o clube apontado como o lugar quente do momento, e durante este período ia ao Studio 54 pelo menos uma ou duas vezes por semana. Mas o Studio 54 era uma coisa muito mais social, não servia para o sexo a sério, e ele em geral seguia suas visitas à discoteca com incursões à Mineshaft, um ambiente “*leather barra-pesada*” situado num matadouro na esquina das ruas 12 Little West com Washington.⁴⁹

Sobre este espaço, Morrisroe esclarece que:

[...] o Mineshaft era considerado o clube S&M por definição; a iluminação teatral e a música minimalista atraíam todo mundo, desde os críticos de arte e diretores de cinema até operários da construção civil e cozinheiros de minutas. Ainda assim, em última análise, não importava que tipo de emprego alguém mantivesse durante o dia, porque o clube lidava apenas com sexo, e com o desejo de atingir um estado de êxtase entorpecido.⁵⁰

O ambiente no Mineshaft não tinha nada a ver com conversa – recordou Peter Reed, um dançarino que Mapplethorpe fotografou várias vezes e que morreu de AIDS em 1994. – **Na verdade, você era convidado a se retirar se ficasse ali por muito tempo falando sobre ópera ou qualquer coisa.** Era uma coisa ostensivamente animal. Acho que o que aconteceu foi que, **num período concentrado da nossa história, todo um grupo de pessoas ficou viciado nessa concepção de sair e dar uma trepada.**⁵¹

Especificamente sobre as incursões de Mapplethorpe ao Mineshaft:

Mapplethorpe tinha um passe vitalício para o Mineshaft e ia lá com tanta frequência que inspirou a piada corrente “Quem você viu ontem à noite *além de Mapplethorpe?*”. Mesmo assim ele raramente participava de qualquer das orgias coletivas. Passava a maior parte do tempo perambulando pelos corredores mal iluminados que conduziam a salas onde homens estavam sendo chicoteados ou acorrentados. [...]. Mapplethorpe estava constantemente à espreita de alguém para levar para casa, e **o Mineshaft lhe proporcionava a oportunidade de entrar em contato com outros homens que também veneravam os excessos sexuais.**⁵²

Como Morrisroe identificou, Mapplethorpe era afetado aleatoriamente pelas potências da vida. Ele as procurava e, em alguma medida, as organizava. Nos anos 1970, frequentar rotineiramente espaços como os bares, discotecas e festas era estar se expondo

⁴⁹ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 214.

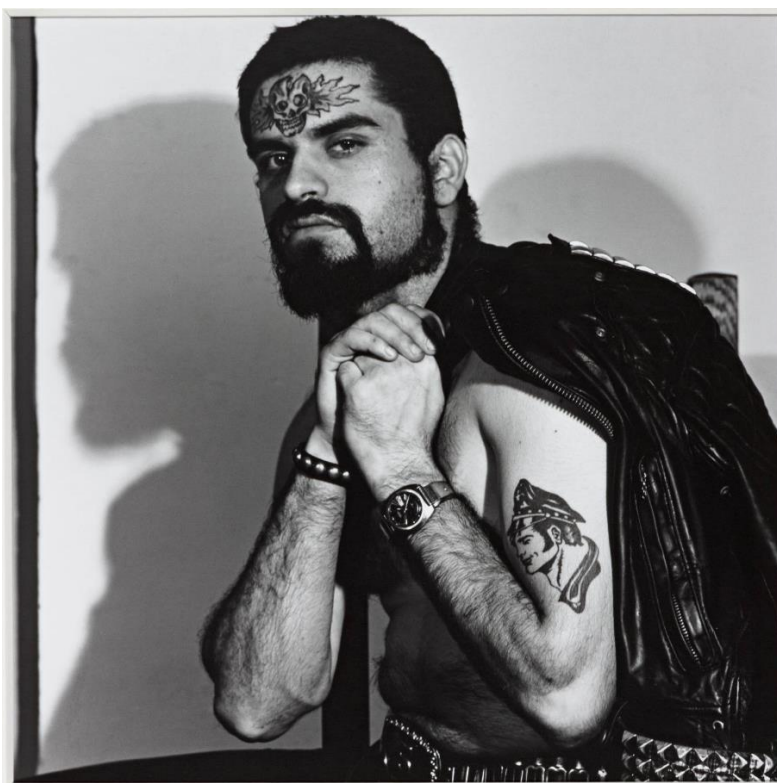
⁵⁰ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 215.

⁵¹ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 215.

⁵² MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 215.

à possibilidade de ser afetado por diferentes potências como o sexo e as drogas. Nestes espaços, Mapplethorpe era influenciado por potências e pessoas. Segundo Morrisroe:

Entre os primeiros contatos de Mapplethorpe on clube estavam dois especialistas S&M chamados Nicke Ray, que promoviam cenas de sexo barrapitada em seu apartamento nos intervalos da criação dos romances *best-sellers* que escreviam. Nick foi tema de vários *portraits* de Mapplethorpe. Tinha o comportamento ameaçador de um *pit bull*, e seu rosto moreno, com as sobrancelhas escuras e os olhos negros, tornava-se ainda mais sinistro pela flamejante tatuagem de caveira que exibia na testa.⁵³



Nick⁵⁴

Apesar de reconhecer que o *Mineshaft* é um lugar rico para pensarmos as composições subjetivas de Mapplethorpe ao constituir e ser constituído por este espaço, infelizmente ambas as autoras dedicam pouquíssimas páginas ao convívio de Mapplethorpe neste espaço e o mencionam muito mais como um exemplo. Este silêncio significa diferentes atribuições de sentido em ambas as autoras e obras. No caso de Smith, sua análise privilegia os momentos de convívio entre ela e Mapplethorpe, sendo que os bares *leather* eram frequentados somente por ele, então talvez a autora tenha minimizado

⁵³ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 215.

⁵⁴ ATTER, Susan Mc. "Nick", junho, 2013. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/mapplethorpe-nick-ar00159>>. Acesso em 10 de abril de 2017.

essas experiências por não as ter experienciado. Já no caso de Morrisroe, a autora constrói uma narrativa cuja dinâmica é marcada pelo equilíbrio entre o exótico e o banal. Ou seja, a autora evidencia que os anos 1970 permitiram e popularizam os bares *leather* como espaços exóticos, porém ao mesmo tempo ressalta que Mapplethorpe os transformou em algo rotineiro ser um sujeito que construiu e foi construído por estes espaços.

Embora Mapplethorpe se relacionasse sexualmente com a maior parte de seus modelos, suas incursões pelo universo sadomasoquista iam além do sexo casual. Havia uma preocupação estética:

Mapplethorpe nunca se interessara por meramente documentar a subcultura S&M, mas sim por trazer sua própria estética para se relacionar com cenas que muitas pessoas normalmente achariam sórdidas ou repugnantes. Um exemplo perfeito é *Jim and Tom, Sausalito*, uma das sete fotografias no cerne do julgamento para censurar Mapplethorpe ocorrido no ano de 1990, em Cincinnati. Mostra um homem urinando na boca de outro e foi tirada durante uma viagem a São Francisco em 1970. **Mapplethorpe ambientou seus dois personagens num forte abandonado da Marinha, onde a luz vinda de uma janela próxima inunda o espaço lúgubre com um halo religioso. Em vez de um anjo aparecendo na célula luminosa, entretanto, há somente Jim e Tom**, encapuzado de couro, transformando urina em algo semelhante ao vinho.⁵⁵

Segundo ambas as autoras, Mapplethorpe aproximou três grandes temas em sua vida: religião, arte e sexualidade. Nas citações anteriores percebemos *aonde* eram selecionados os modelos, agora torna-se pertinente analisar *como* foi possível que o artista tivesse acesso aos desejos mais íntimos de seus modelos.

Ao identificar a Igreja Católica e Coney Island como as lembranças mais vívidas de sua infância, ele tocava no drama essencial de suas fotografias – o jogo de empurra entre o sagrado e o profano que iria dar a seu trabalho o que Robert chamava de “fio”.⁵⁶

⁵⁵ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. P. 216.

⁵⁶ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 35.



Dominick and Elliot, 1979⁵⁷

Em minha análise, conclui que as fotografias sadomasoquistas de Mapplethorpe só são possíveis por causa de sua relação com a religião, pois o sujeito a estilizou a tal ponto que conseguiu brincar com as noções fundamentais da moral católica de “culpa” e “pecado”, invertendo suas potências.

⁵⁷ Disponível em <<http://www.alisonjacquesgallery.com/exhibitions/41/works/artworks5419/>>. Acesso em 10 de abril de 2017.



*Robert Mapplethorpe, St. Sebastian*⁵⁸

Deixando de serem antagônicos, a dualidade entre o sagrado e o profano funcionava de forma complementar, como partes do mesmo “fio”. Para alcançar o profano, Robert dependia do sagrado e vice-versa. Ao *entender* e *organizar* essa dinâmica Mapplethorpe fez com que estes pressupostos morais de conduta comportamental deixassem de ser *reguladores* e passassem a ser *exercícios de liberdade*.

⁵⁸ARCHER, Corrina. "Barbarous Nights", setembro, 2010. Disponível em: <<http://barbarousnights.blogspot.com.br/2010/09/three-saints-santa-lucia-san-lazaro-and.html>>. Acesso em 10 de abril de 2017.



*Lisa Lyon em crucifixo, 1982*⁵⁹

Para exemplificar esse processo e indicar precisamente a dificuldade em criar determinadas imagens, é preciso apresentar trazer ao texto um jovem, o primeiro modelo masculino de Mapplethorpe, chamado David Croland:

Croland tinha quase 1,85m e farto cabelo castanho, olhos negros e um nariz aquilino que conferia a seu rosto um ar ligeiramente arrogante. Fora criado em Nova Jersey, filho de um executivo do ramo têxtil, e ainda adolescente se tornara um apêndice rotineiro no cenário da noite de Nova York, onde sua envergadura de beleza lhe garantiu acesso fácil ao círculo mais íntimo de Warhol. Namorava Susan Bottomly, uma *superstar* da Factory conhecida como International Velvet, e os dois passavam as noites juntos em boates como a Ondine, Il Mio, Arthur e Scene. No final da década de 1960 Croland se mudou para Londres e trabalhou como modelo fotográfico, uma profissão para a qual era idealmente talhado porque, mesmo quando não se encontrava em frente a uma câmera, adorava posar.⁶⁰

⁵⁹ Disponível em: <<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/robert-mapplethorpe-learning-resource>>. Acesso em 10 de abril de 2017.

⁶⁰ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. pp. 107-108.



*Robert e David Croland*⁶¹

Apresentados por uma amiga em comum, Croland conhece Mapplethorpe em 1970 e muda-se para o Hotel Chelsea, iniciando um relacionamento turbulento com o artista:

A princípio, Croland tinha prazer em posar para Mapplethorpe, mas logo passou a **antipatizar com as táticas coercitivas do amigo. Croland estava sempre sendo forçado a usar trajes mais sugestivos ou a se deixar fotografar em poses comprometedoras.**⁶²

E segundo o próprio modelo:

⁶¹ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/71635450296219153/>>. Acesso em 10 de abril de 2017.

⁶² MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 110.

– Quando Robert tirava fotos – explicou Croland –, era como se ele possuísse o sujeito. **Ele os dominava completamente. Não via você como uma pessoa, mas sim como um objeto de arte.**⁶³

Os grifos nas citações fornecem dois elementos importantes: os “trajes sugestivos” acompanhados das “poses comprometedoras” e a dominação dos sujeitos feitos modelos. Croland já percebia o traço essencial de “dominar o objeto”, enquanto característica das fotografias do artista. Vale destacar que durante seu momento no Chelsea Hotel, Mapplethorpe desenvolverá a noção de que o próprio vestir-se é uma forma datada de arte e daquele momento em diante, as vestimentas – fotografadas ou não – são um elemento importante de sua estética.

Entretanto, como vimos na citação sobre *Jim, Sausalito*, Mapplethorpe elabora uma técnica para não enfrentar as “antipatias” de seus modelos, como ocorreu com Croland. Podemos estimar que esta técnica começa a ser desenvolvida entre o final dos anos 1960 e inícios de 1970, momento em que Mapplethorpe adota a fotografia como forma privilegiada de sua arte.

Percebo *três condições de possibilidade* para a invenção desta técnica. A primeira foi de abandonar a atitude de “forçar” seus modelos a usarem roupas ousadas e posarem em poses sugestivas que eram estranhas aos sujeitos, ou seja, Mapplethorpe passou a *procurar pessoas* que já eram daquele universo para serem objetos de sua arte – nos bares. A segunda foi *organizar os encontros ao frequentar espaços específicos*; as incursões ao Mineshaft apresentadas anteriormente nas citações são um exemplo disto. A terceira, que resulta na arte propriamente dita, é objetivar o modelo criando um jogo de relação de enfrentamento entre poder e liberdade que depende do rompimento com os preceitos morais. Conforme anunciado anteriormente, neste momento o uso das drogas já não é mais somente recreativo, mas também instrumental. Mapplethorpe oferece diferentes drogas a seus modelos para “suavizar” o processo de transgressão das barreiras morais. Vale ressaltar que o artista aproveitou o uso corrente de drogas no período como um elemento de aproximação entre ele e seus modelos; seu momento histórico permitia e fomentava esse tipo de dinâmicas.

A pergunta importante é: *Como funciona este jogo?* Dessa, outra se faz possível: *E o que isso tem a ver com religião, arte e construção de si?*

Para responder essas questões é preciso juntar algumas peças importantes. A primeira delas é o afastamento do Pratt nos anos 1960, quando Mapplethorpe começa a

⁶³ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 110.

substituir a figura da Virgem e do Cristo pela do Diabo. Essa inversão tem a ver com a maneira que Mapplethorpe encara a arte e a beleza como correlatos de prazer; sua formação católica fará com que o prazer e a beleza sejam associados ao pecado e ao Mal⁶⁴. Resolvendo inventar-se como um artista, o movimento foi de aproximar-se do Diabo. Numa conversa com um de seus contatos – Marcus Leatherdale – surge a seguinte frase: “*Sempre que fizer amor com alguém – aconselhou Mapplethorpe – devem haver três pessoas envolvidas: você, a outra e o diabo*”⁶⁵.

Nesse sentido, a frase “*Faça por Satanás*” tornou-se um termo fundamental para o artista, pois é composta por dois elementos importantes: o *fazer* que busca trazer para o plano da *ação* e a figura do demônio que funcionaria não somente para provocar o sujeito-modelo, mas para incitá-lo a transgredir seus limites. Não seria demais afirmar que o Diabo, em Mapplethorpe, é um elemento libertário.

Mapplethorpe tinha plena consciência de estar quebrando tabus, e **o ato da transgressão era essencial para seu trabalho. Empurrava os parceiros sexuais a transgredirem seus limites repetindo a frase: “Faça por Satanás”**. Queria trazer à luz segredos sexuais antes escondidos, e frequentemente escarnecia os homens dizendo-lhes: “Você sabe que é porco”. **Uma vez tendo conseguido derrubar as reservas, em geral fotografava os segredos e os tornava públicos**. Tinha o cuidado de não revelar a identidade de ninguém, e embora nunca tenha sequer sonhado em chantagear seus modelos, **as fotografias lhe davam a sensação de controle que almejava**.⁶⁶

Esta complexa técnica de Mapplethorpe de frequentar espaços, selecionar indivíduos e “derrubar suas reservas morais” só foi possível porque o artista já havia estilizado sua própria maneira de lidar com a religião, tendo feito consigo o que agora fazia com seus modelos: mudar a dinâmica da relação de uma potência limitadora (não-ação) para uma potência criativa (ação).

Vale lembrar que este processo é contínuo e em cada aplicação desta técnica, por exemplo, o sujeito estaria se reinventando. Entretanto, a passagem da adequação Moral para a estilização Ética pode ser entendida como um marco na composição subjetiva de Mapplethorpe por permitir novas experiências e relações de afetação. Esse processo é lento e, como dito anteriormente, não é formalizado nas fontes pelas autoras pois trata-se de um desdobramento de minha análise. Por esta razão optei por recortar alguns dos trechos que melhor permitissem refletir sobre essa complexificação que pude identificar.

⁶⁴ Após utilizar LSD, Mapplethorpe fala que um de seus amantes é o próprio demônio: “*Você é bonito, e a beleza e o demônio são a mesma coisa*”. MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 112.

⁶⁵ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 236.

⁶⁶ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 217.

Como dito anteriormente, esta técnica de Mapplethorpe cria um jogo de relação entre a liberdade e o poder. Neste ponto é esclarecedora a relação de condição e efeito que Foucault estabelece entre o poder, a liberdade e o próprio sujeito, pois:

[...] a liberdade, o sujeito e o poder não são tão somente temas intimamente entrelaçados; a liberdade é a condição de existência do poder e do sujeito. **Na falta de liberdade, o poder se converte em dominação, e o sujeito, em objeto.**⁶⁷

E ainda:

[...] na liberdade ética, essa disponibilidade de diferentes condutas, reações ou comportamentos situa-se em um campo que se define por sua reflexividade; com efeito, trata-se de **condutas, comportamentos e reações pelas quais o sujeito se constitui a si mesmo, dá-se uma forma. Foucault denomina “ética” esse trabalho pelo qual o sujeito se constitui a si mesmo**⁶⁸

Aproximando Espinosa de Foucault, é possível identificar que Mapplethorpe transformou a potência de sua relação com a religião e criou uma maneira de gerar *potências de ação* em seus modelos ao incitar um exercício de liberdade. Entretanto, articulando a percepção de Croland sobre a objetivação do sujeito com a citação de Foucault, podemos perceber que Mapplethorpe instiga o exercício de liberdade para logo em seguida fotografar as manifestações de seus desejos, transformando tanto o poder em dominação quanto o sujeito em objeto como vimos nas citações sobre David Croland e *Jim, Sausalito*; trata-se fundamentalmente de uma relação de poder que o constitui enquanto sujeito ético através de sua arte.

Para finalizarmos este capítulo temático sobre a religião, farei uma recapitulação sobre o apresentado em três partes. O primeiro bloco do capítulo aborda sua infância e o primeiro contato com a religião católica por meio de seus referenciais materiais e simbólicos até a decisão de “abandono de sua moralidade católica” e o encontro com Patti Smith em 1967. Tal momento pode ser identificado como a fase do descompasso na relação entre sujeito e sua religião pela transformação das potências alegres em potências tristes gerando uma limitação. O objetivo desta primeira parte foi apresentar o contato e a importância da religião católica (como fonte de potências positivas) na infância e juventude de Mapplethorpe até sua saída do ambiente universitário do Pratt e sua decisão

⁶⁷ CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault – Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Trad. Ingrid Müller Xavier; revisão técnica Alfredo Veiga-Neto e Walter Omar Kohan. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. P. 247.

⁶⁸ CASTRO, Edgardo. *Op. Cit.* 2009. P. 247.

de ruptura (já efeito de potências negativas) com os preceitos católicos de controle de conduta por meio das noções de “pecado” e “culpa”.

O segundo bloco do capítulo focalizou algumas das experimentações durante o convívio com Patti Smith, passando do *distanciamento* para a *inversão* (do Cristo ao Diabo) de uma estrutura “vertical” (o sujeito humano buscando se relacionar com um ser superior). Posteriormente, Mapplethorpe desloca a relação vertical para buscar um encontro “horizontal” entre pares (busca conjurar Satã presumindo que este o veria como um semelhante). O foco deste bloco foi exatamente analisar a impossibilidade de ruptura e evidenciar a estilização da relação e o início da organização dos encontros; duas características marcantes em Mapplethorpe.

A terceira e última parte começa exemplificando esta estilização da relação do sujeito com sua religião; movimento que se desdobrou em uma *técnica* de relacionar-se com os outros. Esta técnica foi elaborada em três processos: incursão em espaços específicos que fomentam as potências desejadas (Mineshaft), a escolha de sujeitos do próprio universo desejado em vez de modelos estranhos àquela realidade e a incitação à quebra das barreiras morais. Capturando os desejos em fotografias e transformando os sujeitos em objetos, Mapplethorpe produz uma relação de poder que lhe permite inventar-se enquanto um sujeito-artista. Instigando uma prática de liberdade em seus modelos, Mapplethorpe cria sua arte utilizando a religião de forma instrumental e no jogo entre poder e liberdade elabora sua própria existência.

II – Amizade: uma forma de existência

Falar de amizade é falar de multiplicidade, intensidade, experimentação e desterritorialização.

Francisco Javier Guerrero Ortega

Como vimos anteriormente, o tema da amizade, assim como o da religião, é um eixo privilegiado para refletirmos sobre Robert Mapplethorpe. Seja nos espaços formais como o Pratt Institute ou nos bares como o Mineshaft, muitas potências foram trocadas por pessoas que (con)viveram em torno de Mapplethorpe. De acordo com as obras aqui tomadas como fonte, algumas pessoas, como a própria Patti Smith, permaneceram e exerceram maior influência no artista e merecem ser exploradas. Considerando as diferentes formas das autoras atribuírem sentido às experiências de Mapplethorpe, algumas citações são diferenciadas, outras exclusivas. Optarei por evidenciar estes momentos nos quais são atribuídos diferentes sentidos a uma determinada experiência para melhor compreendermos a complexidade de suas composições subjetivas.

Da mesma maneira como percebi a necessidade e a importância de apresentar as proposições de Espinosa sobre a diferenciação entre a adequação Moral e a reflexão Ética, penso ser importante não tomar a amizade como algo dado, visto que há um debate sobre este tema, especialmente na Sociologia, Filosofia e também na História. Entretanto, vale ressaltar que da mesma forma que as autoras por vezes não explicitam quais as suas balizas no entendimento de determinados temas, a amizade acaba sendo tomada como uma relação de sintonia, de intercâmbio de potências positivas. Porém, tratando-se de Mapplethorpe, optei por trazer um olhar diferenciado, apoiado nas reflexões de Francisco Ortega e Michel Foucault. Analisarei a amizade tanto como sintonia quanto como desafio, como relação histórica de poder e de hierarquias.

– O curto-circuito possível por uma definição de amizade

A noção de amizade que servirá como ponto de partida para analisarmos a importância desta na construção de si é apresentada pelo filósofo Francisco Javier Guerrero Ortega⁶⁹. Inspirado nas concepções de Michel Foucault, o autor provoca um diálogo entre diferentes intelectuais como Max Weber, Pierre Hadot, Peter Brown, Martin

⁶⁹ ORTEGA, Francisco. *Amizade e Estética da Existência em Foucault*. Rio de Janeiro; Edições Graal, 1999.

Heidegger e Emmanuel Levinas. Destes diálogos, selecionei algumas contribuições importantes para esta pesquisa. A primeira delas aborda a pouca atenção dada por parte dos estudiosos do pensamento de Foucault ao tema da amizade:

Infelizmente a recepção da obra de Foucault tem negligenciado até agora a problemática da amizade. Realçar este importante elemento de sua filosofia apresenta a ocasião de compreender a dimensão social e política de seu pensamento. Um pensamento que não culmina no individualismo, como muitos afirmam, mas que tenta introduzir movimento e fantasia nas deterioradas e rígidas relações sociais. Foucault pretende mostrar com sua reabilitação da amizade como as formas possíveis de vida em comum em nossa sociedade não se esgotam na família e no matrimônio. **É possível criar novas formas de existência e produtoras de uma intensidade** e de um prazer especiais. Aqui reside o desafio de uma reflexão sobre a amizade como a de Michel Foucault.⁷⁰

O trecho destacado é importante por dois motivos: 1) aproximação com a teoria de Espinosa, pois entendo a “produção de intensidade” como “potência”; 2) esta criação de “*novas formas de existência*” é um dos três critérios que utilizei para selecionar quais os sujeitos-amigos de Mapplethorpe deveriam ser privilegiados em análise. Este primeiro critério de seleção na verdade é o reconhecimento de que algumas relações produziram uma histórica potência de ação na forma do incentivo à experimentação de novas formas de existência e relação consigo. Os outros dois são elaborados em seguida.

Francisco Ortega se baseia especialmente nos estudos de Foucault, apesar de o autor não ser o único, tampouco o primeiro, a tematizar a importância da amizade na construção do sujeito. Tal constatação torna pertinente a questão: *Porquê Foucault?*

Ao apresentar brevemente a trajetória da amizade enquanto objeto de problematização, Ortega esboça o começo de uma possível resposta a esta questão:

A ocupação sociológica e social-filosófica com o fenômeno da amizade tem uma curta história. Como Neera Kapur Badhwar observa, existe um crescimento do interesse pela amizade desde os anos 70. **Até esse momento, a literatura limitava-se ao âmbito ensaístico do elogio e do culto da amizade.** A sociologia tem desqualificado a amizade como objeto da análise, acusando-a de ser um assunto privado e dedicando-se a fenômenos mais “sólidos” para a descrição da sociedade como domínio, família, instituições etc.⁷¹

Destes estudos, Ortega destaca algumas características:

⁷⁰ ORTEGA, Francisco. *Amizade e Estética da Existência em Foucault*. Rio de Janeiro; Edições Graal, 1999. p. 172.

⁷¹ ORTEGA, Francisco. *Op. Cit.* 1990. p. 155.

A amizade será definida pelas seguintes características: **espontaneidade, reciprocidade simétrica, não fixação num contexto determinado, igualdade, controle interativo** (como consequência da pouca normalização e sanção exterior).⁷²

E ainda:

As análises sociológicas da amizade concedem-lhe uma função de crítica social, pois é transversal à ordem da instituição, sem ser, porém, revolucionária e funciona como uma “válvula” que permite um espaço para o desvio. Em poucas palavras, a amizade é uma forma de se esquivar das convenções sociais [...]. Toda amizade é, por conseguinte, um ponto de resistência potencial. Além disso, **a amizade tem uma função compensadora, pois age entrelaçando, integrando, estabilizando e igualando.**⁷³

Ortega apresenta a concepção de amizade para Foucault numa perspectiva diferente:

Em contrapartida a essas análises sociológicas, **as reflexões de Foucault sobre a amizade localizam nela um elemento transgressivo**, como será mostrado. Ele não se interessa tanto pela função compensatória da amizade, quanto pela alternativa que ela representa a formas de relacionamento prescritas e institucionalizadas. Aliás, **ela não é vista como uma forma de relação e de comunicação além das relações de poder; representa antes um jogo agonístico e estratégico, que consiste em agir com a mínima quantidade de domínio**. Falar em amizade é falar em multiplicidade, intensidade, experimentação, desterritorialização.⁷⁴

Os grifos indicam o segundo critério que utilizei para selecionar quais dos amigos de Mapplethorpe recebiam destaque. A amizade é entendida como uma histórica relação cuja potência “curto-circuita” – utilizando a terminologia do próprio Foucault – a dinâmica das relações de poder, operando na “*mínima quantidade de domínio*”. Como vimos no capítulo anterior, Mapplethorpe exercia um intenso domínio em suas relações em geral, tanto com seus modelos quanto com seus amantes. Entretanto, como veremos, alguns sujeitos dificultavam ou mesmo escapavam a essa dinâmica, estes são seus amigos.

Vale ressaltar que meu objetivo neste capítulo não é fazer uma discussão conceitual do tema da amizade. Inicialmente, trago as reflexões de Ortega para apresentar como estou problematizando a amizade em Mapplethorpe e algumas de suas características.

Ainda aproveitando a última citação, Ortega apresenta alguns questionamentos que são bastante fecundos à minha análise:

⁷² ORTEGA, Francisco. *Op. Cit.* 1990. p. 156.

⁷³ ORTEGA, Francisco. *Op. Cit.* 1990. p. 156.

⁷⁴ ORTEGA, Francisco. *Op. Cit.* 1999. p.157.

“Há hoje algo como uma forma de vida possível, existem hoje formas de vida? Isto é, uma vida em que **o importante é como se vive, uma vida das possibilidades**”. A amizade como forma livre de comunidade que interessava a Foucault corresponde a esses critérios aqui apresentados. A amizade é uma forma de vida, cuja importância reside nas inúmeras formas que pode encarnar.⁷⁵

Este texto também busca ser uma resposta positiva a estas questões formuladas por Ortega, pois Mapplethorpe inventou para si uma forma de vida. Ortega utiliza o termo “forma de vida” em diálogo com o filósofo italiano Giorgio Agamben, segundo o qual a forma de vida seria uma maneira de conceber as trajetórias cuja existência é inseparável de uma problematização acerca da *forma*⁷⁶. Um dos fatores que tornou possível sua estética é, como vimos, a estilização de sua relação com a religião e seus temas, flores em altares por exemplo. O outro, segundo fator, são suas amizades, pois:

A amizade representa, hoje em dia, uma possibilidade de utilizar o espaço aberto pela perda de vínculos orgânicos, de **experimentar a multiplicidade de formas de vida possíveis. Para isso Foucault não oferece nenhuma receita, concentrando sua atenção nas diferentes formas de existência**⁷⁷

Como Ortega menciona na citação anterior, a ausência de uma “receita” para pensarmos *a amizade enquanto possibilidade* possui uma relação direta com a noção de “programa vazio” elaborado por Foucault:

A ética da amizade só pode ser uma ética negativa, cujo programa deve ser vazio, isto é, capaz de oferecer ferramentas para a criação de relações variáveis, multiformes, e concebidas de forma individual. **Cada indivíduo deve formar sua própria ética; a ética da amizade prepara o caminho para a criação de formas de vida, sem prescrever um modo de existência como correto.** Propor um programa significaria proibir outros esboços e sobretudo relativizar a configurabilidade individual [...]. O fato de Foucault falar sobre formas concretas de amizade e dirigir sua atenção a determinadas formas de vida não quer dizer que estes modos de existência sejam os corretos. **Se certas formas de vida são sublinhadas, isto acontece, unicamente, porque esses modos de existência exprimem a noção de “programa vazio”**⁷⁸

A noção de “programa vazio” como o espaço a ser criado entre os sujeitos em relação de amizade é o terceiro fator na escolha dos amigos de Mapplethorpe. Tal conceito é fundamental para entender o aspecto criativo das relações que o artista estabeleceu com especialmente duas pessoas que serão analisadas: Patti Smith e Sam Wagstaff.

⁷⁵ ORTEGA, Francisco. *Op. Cit.* 1999. p. 158.

⁷⁶ ORTEGA, Francisco. *Op. Cit.* 1999. Ver especialmente o capítulo 9, págs. 151-172.

⁷⁷ ORTEGA, Francisco. *Op. Cit.* 1999. p. 158.

⁷⁸ ORTEGA, Francisco. *Op. Cit.* 1999. p. 168.

De certo, muitas outras pessoas passaram pela vida de Mapplethorpe e foram importantes em suas composições subjetivas, porém dado o formato do trabalho resolvi privilegiar as duas pessoas cujas dinâmicas foram mais elaboradas pelas autoras, o que me sugere que tais relações tiveram intensidades significativas. Outro fator importante é a recorrência desses sujeitos nas próprias fontes.

Tratando-se tanto de Smith quanto de Wagstaff, as relações afetivas que se desenvolveram como resultado de uma potência de ação da amizade foram inventadas pelos sujeitos de forma diferenciada. Em minha análise, evidencio como que cada um dos dois encontrou maneiras de estabelecer uma relação de potências positivas, tanto para si quanto para o outro (neste caso, Mapplethorpe); ao mesmo tempo que conseguiam curto-circuitar o aspecto de domínio de algumas das relações de poder entre si.

– *Patti Smith: O diário de uma amizade*

Com ela eu simplesmente não errava

Robert Mapplethorpe

Como já anunciado no capítulo anterior, Robert Mapplethorpe *encontra* Patti Smith na cidade de Nova York, em 1967. Recém-chegada de Nova Jersey, Smith buscava encontrar um amigo que era, coincidentemente, aluno do Pratt Institute. Todavia, quem residia no endereço era o jovem Mapplethorpe, que a direcionou para o endereço correto:

Quando contei o meu apuro, ele ficou de pé com um único movimento, calçou suas sandálias e uma camiseta branca e me pediu para acompanhá-lo. Fiquei observando-o enquanto ele ia na frente, mostrando o caminho com um passo leve, ligeiramente cambaio. Reparei em suas mãos conforme ele tamborilava com os dedos na coxa. Nunca tinha visto alguém assim. Levou-me até outro prédio de arenito na Clinton Avenue, despediu-se de mim com uma breve saudação, sorriu e foi embora.⁷⁹

O segundo encontro:

Pouco tempo depois de começar a trabalhar ali, o menino que eu encontrara rapidamente no Brooklyn entrou na loja. Parecia muito diferente com aquela camiseta branca e gravata, como um estudante católico. Explicou que trabalhava na Brentano do centro e tinha um crédito sobrando que estava

⁷⁹ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. pp. 32-33.

pensando em usar. Passou muito tempo olhando tudo, as miçangas, as miniaturas, os anéis de turquesa.⁸⁰

Fiquei feliz por ele ter escolhido minha peça favorita, apesar de triste por vê-la indo embora. Quando a embrulhei e entreguei a ele, eu disse impulsivamente: “Não vá dar isso a nenhuma outra garota além de mim”. Fiquei instantaneamente constringida, mas ele apenas sorriu e disse: “Pode deixar”⁸¹

Ainda no verão de 1967, Smith narra um episódio no qual busca escapar de uma situação constrangedora, em que aceitou jantar com um estranho e agora tentava burlar as investidas sexuais de seu acompanhante:

Fomos andando até um restaurante no térreo do Empire State Building. Nunca tinha comido num lugar bom em Nova York. Tentei pedir alguma coisa não muito cara e escolhi peixe-espada, 5.95 dólares, o mais barato do cardápio. Ainda lembro do garçom colocando o prato na minha frente com uma bolota de purê de batata e uma posta de peixe além do ponto. Embora eu estivesse faminta, mal consegui sentir o gosto. Estava incomodada e não fazia idéia de como lidar com a situação, ou de por que ele queria comer comigo. Achei que ele estava gastando demais e comecei a me preocupar com o que ele esperaria em trocar.⁸²

Depois de comer fomos andando até o centro. Caminhamos para o leste até o Tompkins Square Park e sentamos em um banco. Eu já estava pensando em frases para escapar dali quando ele sugeriu que subíssemos até seu apartamento para beber alguma coisa. Era isso, pensei, o momento decisivo sobre o qual minha mãe me alertara. Olhei para os lados, desesperada, incapaz de responder, quando vi um rapaz se aproximando. Foi como se um pequeno portal para o futuro se abrisse, e dele saiu o menino do Brooklyn que levava o colar persa, como uma resposta a uma oração adolescente. Reconheci na hora seu passo ligeiramente cambaio e seus cachos desgrenhados. Estava de macacão e com um colete de pele de ovelha. No pescoço usava colares de miçangas, um pastorzinho hippie.⁸³

Neste mesmo dia, ambos vão para o East Village:

Me pagou um *egg cream* no Gem Spa, na esquina da St. Mark's Place com a Second Avenue. Praticamente só eu falei. Ele simplesmente sorria e escutava. Contei-lhe minhas histórias de infância, as primeiras de muitas: Stephanie, o Canteiro, o salão de quadrilhas do outro lado da rua. Fiquei surpresa de como me senti à vontade e aberta ao lado dele. Mais tarde ele me contou que estava louco de ácido.⁸⁴

⁸⁰ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 42.

⁸¹ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 42.

⁸² SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 43.

⁸³ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. pp. 43-44.

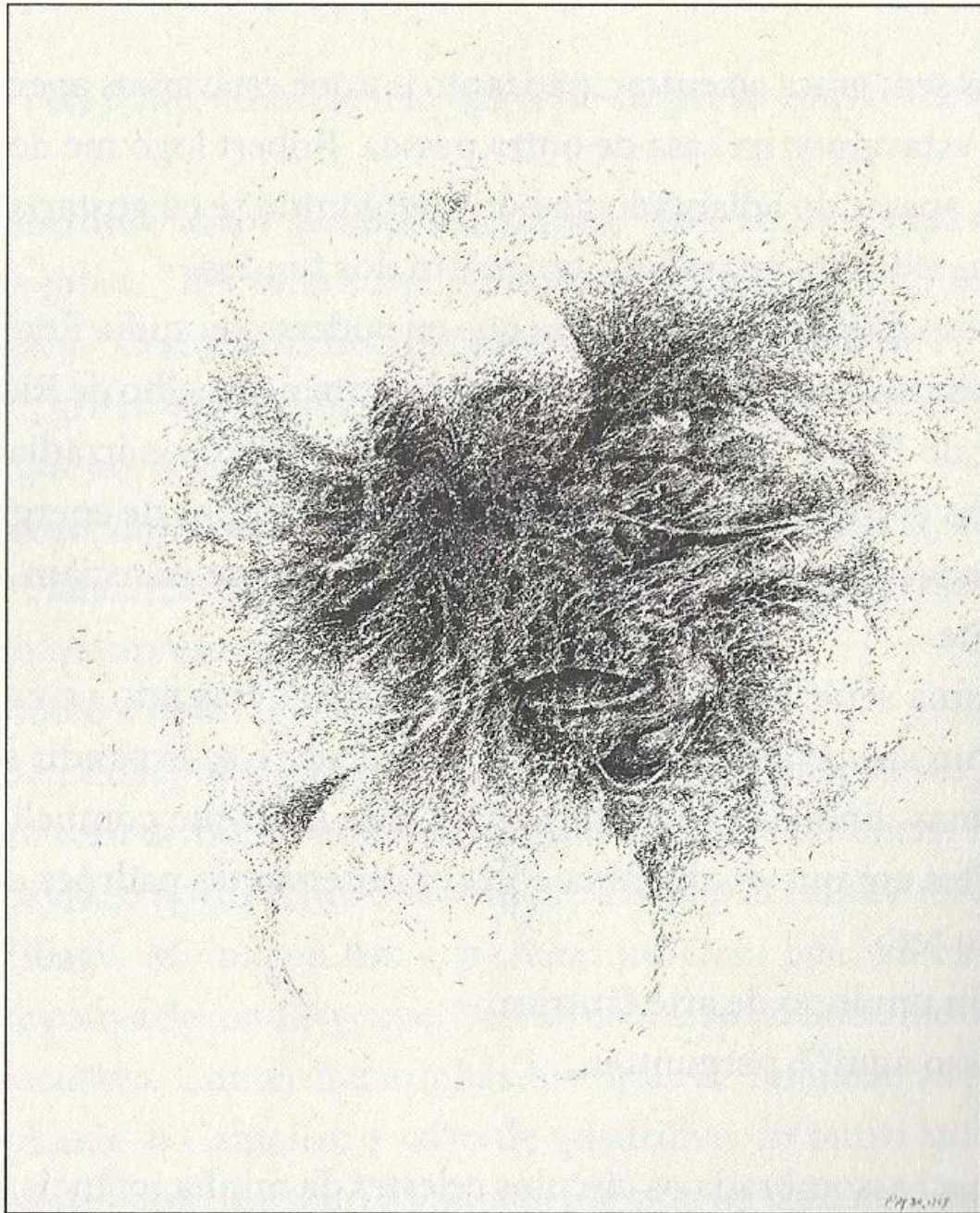
⁸⁴ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 44.

Patti Smith positivou esse primeiro encontro, o qual, para ela, foi agradável. Depois de muitas conversas, ambos pegaram o metrô em direção ao Brooklyn, onde um amigo de Mapplethorpe tinha um apartamento, local para ele expor alguns de seus trabalhos. Segundo Patti Smith:

Fiquei particularmente emocionada com um desenho que ele havia feito no Dia do Soldado. Nunca tinha visto nada parecido. O que também me impressionou foi a data: dia de Joana d'Arc. O mesmo dia em que eu havia jurado ser alguém na vida.

Contei isso, e ele respondeu que aquele desenho era um símbolo de seu próprio **compromisso com a arte**, feito no mesmo dia. Ele me deu o desenho sem hesitar e compreendi que naquele breve intervalo de tempo **havíamos aberto mão de nossa solidão, substituindo-a pela confiança mútua.**⁸⁵

⁸⁵ SMITH, Patti. Op. Cit. 2010. P.44.



Dia do Soldado, 1967

Dia do Soldado, 1967⁸⁶

Morrisroe retrata este primeiro encontro entre Smith e Mapplethorpe de forma muito mais pontual:

Robert Mapplethorpe encontrou Patti Smith pela primeira vez próximo ao fim do semestre da primavera de 1967, quando ainda estava morando em St. James

⁸⁶ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 46.

Place.

- Estou procurando uma pessoa – disse com um denso sotaque de Nova Jersey. Surpreso, Mapplethorpe imaginou que estivesse sonhando, porque a intrusa era uma das mulheres de aparência mais curiosa que já tinha visto. Tinha um rosto pálido, alongado, saído de uma pintura de Modigliani, penetrantes olhos azuis, cabelo negro desgrenhado e um corpo de pouco mais de quarenta quilos tão ágil e anguloso que Salvador Dalí, mais tarde, a descreveu como um “corvo gótico”.⁸⁷

Sobre o segundo encontro, Morrisroe continua:

O que Mapplethorpe encontrou em Patti Smith foi um clone de si mesmo, alguém cujo amor e compreensão intuitiva o faziam se sentir completo pela primeira vez na vida. Tinham exatamente a mesma idade – ambos estavam com vinte anos – e sofriam de muitos dos mesmos problemas no que dizia respeito a seus pais e suas identidades sexuais.⁸⁸

Tanto a narrativa de Smith quanto a de Morrisroe permitem supor que foi a arte que aproximou Smith e Mapplethorpe; o que aconteceria depois deste encontro pode ser pensado como o preenchimento da noção de “programa vazio”, anunciado anteriormente. Em outras palavras, a amizade de Patti Smith foi fundamental para muitas das experimentações artísticas de Mapplethorpe pela cumplicidade que os artistas ofereciam um ou outro:

- Eu não acreditava em mim mesmo até encontrar Robert - explicou Smith. – Ele me deu confiança como artista. Ela, em troca, ajudou-o a promover sua péssima auto-imagem. Depois de anos sentindo-se desajeitado e pouco atraente, ele estava finalmente feliz com seu reflexo no espelho. Certamente, sua aparência tinha melhorado muito desde os primeiros tempos do Pratt, e o estilo *hippie* andrógino lhe caía bem. Mapplethorpe não era bonito do ponto de vista clássico, mas com o cabelo castanho ondulado e os impressionantes olhos verdes tinha uma característica sensual que o tornava sedutor tanto para homens como para mulheres.⁸⁹

Morrisroe ressalta o grau de intensidade do intercâmbio de influências entre ambos:

- Era difícil dizer onde Robert começava e cessava Patti – disse Judy Linn, aluna do Pratt e fotógrafa. – Juntos, eles transpiravam todo tipo de possibilidades sexuais.⁹⁰

⁸⁷ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 66.

⁸⁸ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 67.

⁸⁹ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 71.

⁹⁰ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 71.



Robert and Patti⁹¹

Além do compromisso, ainda segundo Smith, o “vocabulário” era semelhante:

⁹¹ Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/381328293421691001/>>. Acesso em 10 de abril de 2017.

Fui atraída pelo trabalho de Robert porque **seu vocabulário visual se relacionava com meu vocabulário poético, mesmo quando parecíamos estar indo em direções diferentes**. Robert sempre me dizia: “Nada está terminado até você olhar”.⁹²

Além destes elementos, havia outra questão que colaborou para a sintonia de ambos: dinheiro. Ambas as autoras ressaltam o fato de que Mapplethorpe, desde que havia saído do Pratt, jamais manteve a regularidade de um emprego fixo e o seu tempo livre era preenchido constantemente com inovações artísticas e uso de drogas⁹³. Alguns meses depois de conhecer Patti Smith, Mapplethorpe deixa de trabalhar na Brentano e foi contratado com vitrinista temporário da loja *F.A.O. Schwartz* junto com Smith que trabalhava como caixa:

Foi o período mais feliz de sua vida, porque estava loucamente apaixonado por Smith. Ambos se dedicavam à arte, e um ao outro. Tendo saído da Brentano's, os dois estavam trabalhando na F.A.O. Schwartz, a loja de brinquedos da Quinta Avenida, onde ela era caixa e ele decorava vitrines. Quando voltavam para o Brooklyn à noite, ela fazia sanduíches de queijo quente ou espaguete para o jantar. Depois, passavam o resto da noite empenhados em seus vários projetos de arte. **Smith não usava drogas, mas Mapplethorpe não conseguia trabalhar sem recorrer a um tóxico qualquer – maconha, anfetaminas ou LSD**⁹⁴.

Três conexões são importantes na citação de Morrisroe: 1) a autora atribui o sentido de “período mais feliz de sua vida”, ou seja, o fato de ele estar apaixonado por Smith ganhou destaque e foi usado como argumento; sua relação era de potências positivas. 2) ambos os sujeitos estavam dedicados “à arte, e um ao outro”; tinham na arte e no constituir-se como artistas, um eixo comum; 3) O hábito do uso de drogas seria um resquício de suas experiências no Pratt Institute.

Apesar destas potências positivas que o ajudam em suas composições subjetivas enquanto sujeito-artista, existiam momentos de potências negativas. Segundo Smith, a nova e rígida rotina de trabalho afetava diretamente a arte de Mapplethorpe:

Robert estava cada vez mais deprimido. Trabalhava muito e ganhava menos do que em seu emprego de meio período na Brentano. Quando chegava em casa, **ele estava exausto e sem ânimo e por algum tempo parou de criar**.⁹⁵

Implorei para ele se demitir. Aquele emprego e o cheque magro não valiam o sacrifício. Depois de noites de discussão, concordou mesmo relutante. Em

⁹² SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. pp. 59-60.

⁹³ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. pp. 55-59.

⁹⁴ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 72.

⁹⁵ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 59.

troca, passou a trabalhar com afinco, sempre ansioso para me mostrar o que havia feito enquanto eu estava na Scribner's. Não me lamentei por ter aceitado o emprego que nos sustentaria. Meu temperamento era mais resistente. Eu ainda conseguia criar à noite e **fiquei orgulhosa de propiciar uma situação que lhe permitisse fazer seu trabalho sem nenhuma concessão.**⁹⁶

Sobre o mesmo problema, Morrisroe sugere:

[Robert] Queixava-se de que o emprego na F.A.O. Schwartz estava exaurindo sua força, e então Smith, cuja energia maníaca era ilimitada, concordou em sustentá-lo. Ela podia se dar ao luxo de ser generosa, porque recentemente fora contratada pela livraria Scribner's da Quinta Avenida, onde complementava seus rendimentos deixando de marcar algumas compras na caixa registradora e embolsando o dinheiro.⁹⁷

Apesar de Morrisroe forjar para Smith esse sentido de “energia maníaca ilimitada”, talvez o problema não fosse o trabalho em si, mas a ideia de um horário fixo e controlado para o trabalho. Nesse sentido, além de apoiar e testemunhar o desenvolvimento de Mapplethorpe enquanto artista, Smith criou *condições materiais básicas* para que ele realizasse suas experimentações:

Agora que Smith estava lhe servindo de protetora, a vida de Mapplethorpe era mais perfeita do que nunca. Com os dois enclausurados em sua “fábrica de arte”, ele desenhava ao som de discos da Motown enquanto ela se sentava junto a ele, um bloco de rascunho no colo, criando uma série de personagenzinhos que descrevia como “crianças perversas”. Estas “perversas” eram em geral meninas nuas, a genitália exposta e quase penosamente acentuada. Às vezes, ela desenhava também um garoto chamado Pan, concebido como o *alter ego* de Robert, e cujo nome fora tirado tanto de Peter Pan como do deus grego dos pastores. **Finalmente, ela começou a rabiscar poesias à volta da margem dos desenhos**, que agora chamava de desenhiscos.⁹⁸

Em contrapartida, Morrisroe atribui um sentido de reciprocidade a essa relação entre Smith e Mapplethorpe:

– Patti não era como qualquer pessoa que eu tivesse encontrado antes – disse Mapplethorpe. – Ela estava à beira de ser psicótica, num sentido esquizofrênico. Contava histórias para mim, e eu não sabia se era ficção ou não-ficção. Mas tinha muita magia em si. – **Mapplethorpe estava encantado por sua mente vivaz e sua poderosa criatividade.** Patti tinha um dom para a linguagem através do qual transformava até a mais deturpada bobagem em poesia. Também tinha talento para desenho. Ele acreditava ter esbarrado num verdadeiro gênio, e assumiu a responsabilidade de proteger seu talento. **Sempre se certificava de que tivesse à disposição bastante papel de**

⁹⁶ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 59.

⁹⁷ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 73.

⁹⁸ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 73.

desenho. Quando ela ficava maníaca demais, ajudava-a a reconcentrar a energia em seu trabalho.⁹⁹

Segundo a própria Smith:

Eu vivia em meu próprio mundo, sonhando com os mortos e seus séculos desaparecidos.¹⁰⁰

No começo fraquejei, e **ele estava sempre lá com um abraço ou uma palavra de estímulo, coagindo-me a sair de dentro de mim mesma e mergulhar no meu trabalho**. Mas ele também sabia que eu não falharia se ele precisasse que eu fosse forte.¹⁰¹



*Robert and Patti*¹⁰²

A imagem acima somada aos grifos nas citações permitem perceber dois aspectos importantes da relação de amizade entre Smith e Mapplethorpe. Primeiro, permite identificar as potências que Mapplethorpe identificava em sua relação de com Smith: a mente vivaz, poderosa criatividade, talento para linguagem, magia. Segundo porque apresenta como a relação de amizade entre os dois permitiu estilizar uma dinâmica de excessos em algo cotidiano. Segundo Smith, tal dinâmica pode ser compreendida por meio de seus códigos:

⁹⁹ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 70.

¹⁰⁰ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 67.

¹⁰¹ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 55.

¹⁰² PACHECO, Fernanda. "Horses: o álbum de Patti Smith e Robert Mapplethorpe". Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/251568329161390149/>>. Acesso em 10 de abril de 2017.

Nosso pendor mútuo para os códigos se manifestava em diversas brincadeiras. A mais frequente se chama Um Dia Um, Outro Dia Outro. **A premissa era simplesmente que um de nós sempre tinha que estar atento, sendo o protetor escolhido.** Se Robert tomasse uma droga, eu precisava estar animada. Se um adoecia, o outro ficava saudável. **O importante era que nunca exagerássemos os dois no mesmo dia.**¹⁰³

Além destes momentos de excessos alternados – que podemos entender como uma sintonia estilizada – haviam os momentos de *harmonia* entre os artistas. Smith atribui um sentido de felicidade a esses momentos:

Ninguém poderia imaginar a felicidade mútua que sentíamos quando sentávamos para desenhar juntos. Íamos assim embalados por horas. **Sua capacidade de se concentrar por longos períodos me contagiou, e fui aprendendo com ele, trabalhando lado a lado.** Quando fazíamos uma pausa, eu fervia a água para um Nescafé.¹⁰⁴

Smith institui que tanto ela quanto Mapplethorpe possuíam um projeto, ambos desejavam se *construir como artistas*. Duas perspectivas compõem esse projeto, a produção de arte e o reconhecimento enquanto artista. Apesar de já produzirem arte e se verem como artistas, ainda careciam do reconhecimento de outros e efetivamente de meios financeiros para viver às custas de arte.

Como vimos anteriormente, o compromisso com a arte os aproximou e os manteve juntos, até mesmo nos momentos de dúvidas de Smith sobre a vida enquanto artista. A própria autora ressalta que:

Nos períodos em que me sentia por baixo, perguntava-me qual era o sentido em criar arte. Para quem? Estávamos animando Deus? Estávamos falando com nós mesmos? E qual era a meta final? Ter a própria obra engaiolada nos grandes zoológicos da arte – o Modern, o Met, o Louvre?¹⁰⁵

Muitas vezes eu me sentava e tentava escrever ou desenhar, mas toda aquela agitação maníaca nas ruas, somada à Guerra do Vietnã, fazia meus esforços parecerem sem sentido. **Eu não conseguia me identificar com movimentos políticos. Quando tentava participar de algum, sentia-me tomada por outra forma de burocracia.** Perguntava-me se alguma coisa que fazia tinha importância.¹⁰⁶

Robert tinha pouca paciência para esses meus acessos de introspecção. Ele parecia nunca questionar seus impulsos artísticos, e seguindo seu exemplo aprendi que o que importava era o trabalho [...]. Alcançar com o trabalho

¹⁰³ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 55.

¹⁰⁴ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010.p. 60.

¹⁰⁵ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 67.

¹⁰⁶ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 67.

um equilíbrio de fé e execução. A partir desse estado de espírito, surge uma luz, carregada de vida.¹⁰⁷

Segundo Smith, esta dúvida acerca dos motivos das criações artísticas era pouco importante para Mapplethorpe, pois sua arte jamais seria “*engaiolada nos grandes zoológicos da arte*”, afinal “*o que importava era o trabalho*”. Trabalho de si sobre si, estilizando o próprio viver enquanto uma obra não-aprisionável visto que a vida pode ser encarada como uma prática de liberdade. Talvez por esta mesma razão, os movimentos sociais não davam conta das potências de Smith:

Muitas vezes eu me sentava e tentava escrever ou desenhar, mas toda aquela agitação maníaca nas ruas, somada à Guerra do Vietnã, fazia meus esforços parecerem sem sentido. **Eu não conseguia me identificar com movimentos políticos. Quando tentava participar de algum, sentia-me tomada por outra forma de burocracia.** Perguntava-me se alguma coisa que fazia tinha importância.¹⁰⁸

Pelos grifos nas citações, podemos perceber que apesar de sensibilizar-se com as reivindicações, os princípios burocráticos impediam as experimentações criativas que envolvem a construção de si enquanto sujeito ético-artista para Smith. Em outras palavras, não surgia uma potência criativa de seu encontro com os movimentos sociais da época, o que exigiu a criação de uma nova alternativa:

Picasso não se encolheu em uma concha quando seu amado país basco foi bombardeado. **Ele reagiu criando uma obra-prima** em *Guernica* para nos lembrar das injustiças cometidas contra sua gente. Quando eu tinha um dinheiro sobrando, ia ao Museu de Arte Moderna e **ficava horas diante de *Guernica* pensando no cavalo abatino e no olho da lâmpada brilhando sobre os tristes despojos da guerra. Então voltava para o trabalho.**¹⁰⁹

Smith respeitava Picasso e se apropriava de uma potência de ação pela maneira como ela percebia o posicionamento do artista em relação à arte e à vida. Picasso, como Smith percebe, não é um sujeito que “*se encolhe em uma concha*”, ele “*leva a vida e não é levado por ela*”. Diante de uma circunstância, o sujeito se posiciona e ao fazê-lo inventa-se como sujeito-artista. Pela citação anterior, podemos supor que Smith possuía a sensibilidade – talvez por (con)viver com outro artista – de apropriar-se da potência de uma obra que é fruto deste estilo de existência.

¹⁰⁷ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. pp. 67-68.

¹⁰⁸ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 67

¹⁰⁹ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 68.

No começo de junho, Valerie Solanas atirou em Andy Warhol. Embora tendesse a não ser romântico com relação aos artistas, Robert ficou muito abalado com o fato. Ele adorava Warhol e o considerava o artista vivo mais importante. Foi o mais próximo da idolatria de um herói que chegou na vida. **Respeitava os artistas como Cocteau e Pasolini, que misturavam vida e arte**, mas, para Robert, o mais interessante de todos era Warhol, documentando a mise-em-scène humana em sua Factory prateada.¹¹⁰

Como estes outros artistas mencionados na citação de Smith, Mapplethorpe já estava se construindo como um artista desde suas experimentações iniciais no Pratt. Todavia, depois de conhecer Smith e de usufruir das condições materiais providas por ela e das potências de ação desta amizade, a sua “mistura” entre vida e arte passou para outro nível, em que a vida e a arte não estavam se “misturando”, já eram uma única composição e acima de tudo, estava começando a se tornar perceptível aos outros. A arte, para estes sujeitos, não é uma profissão, mas é um modo de viver.

Neste mesmo sentido, Smith lembra o dia do assassinato de Robert Kennedy como um episódio importante nesse processo de Mapplethorpe. Segundo a autora, ela havia viajado para conversar com o pai sobre as preliminares na Califórnia e testemunhou o falecimento do senador pela TV, em junho de 1968. Durante esta ausência de Smith, Mapplethorpe ficou sozinho no apartamento e aproveitou a solidão para trabalhar em suas obras, especialmente em um desenho que estava criando para homenagear o recém baleado Andy Warhol, seu até então ídolo.

Especificamente sobre Andy Warhol, a percepção de Mapplethorpe mudaria radicalmente ao longo da estilização de sua existência enquanto sujeito-artista. Ao longo dos anos 1970, progressivamente Mapplethorpe passaria da admiração à indiferença, pois Mapplethorpe passa a considerar Warhol um artista “frio” e “vazio”. Talvez por esse distanciamento posterior de Mapplethorpe, nenhuma das autoras dedica mais do que algumas breves menções à Warhol e sua presença nas fontes é bastante pontual.

Retornando à Nova York alguns dias depois, Smith percebe que a estilização da existência de Mapplethorpe começa a tomar formas cada vez mais intensas:

Voltei para casa e lá estava os recortes de estátuas, torsos e bundas dos gregos, *Os escravos* de Michelangelo, imagens de marinheiros, tatuagens e estrelas. Para acompanhá-lo, li para Robert passagens do *Milagre da rosa*, mas ele estava sempre um passo à frente. **Enquanto eu lia Genet, era como se ele estivesse se tornando Genet.**¹¹¹

¹¹⁰ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 71.

¹¹¹ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 72.

Smith teria percebido que este movimento de estar “se tornando” era uma constante, um processo, um devir. Um processo já diferenciado, não idêntico e totalmente compartilhado entre ambos. A diferença fundamental seria *a velocidade e intensidade* com que ocorriam as transformações. Deste ponto em diante podemos começar a perceber, segundo a citação anterior da autora, algumas diferenciações nas construções de si dos dois artistas. Mapplethorpe, diferentemente de Smith, aproveitava e direcionava suas potências rigorosamente, o que provocava rupturas abruptas:

Eu gostava de participar dessas fascinações dele. [...]. **Eu reconhecia seu mundo ao mesmo tempo que ele entrava de bom grado no meu. Às vezes, no entanto, ficava aturdida e até irritada com uma transformação súbita.** Quando ele cobriu as paredes e os medalhões do teto com celofane, eu me senti excluída, porque **parecia mais algo só para ele do que para mim.** Ele contava que seria estimulante, mas achei que ficou com o efeito distorcido de uma casa de espelhos.¹¹²

Estes estranhamentos se tornam progressivamente mais constantes e incisivos, afetando e incomodando tanto Smith quanto Mapplethorpe:

Robert era bom para mim, embora eu soubesse que ele estava em outro lugar. Estava acostumada com ele ser calado, mas não taciturno e calado. Alguma coisa vinha incomodando-o, alguma coisa que não era dinheiro. Ele nunca deixou de ser afetuoso comigo, mas parecia atormentado.¹¹³

A rotina também implica mudanças neste processo de invenção de si. Este é o começo de um hábito que será adotado ao longo de sua vida. Mapplethorpe inventa-se um sujeito na e da noite. Segundo Smith, Mapplethorpe:

Dormia o dia inteiro e trabalhava a noite toda. Eu acordava e lá estava ele encarando os corpos cinzelados por Michelangelo, pregados, enfileirados na parede. Até preferiria uma discussão àquele silêncio, mas não era o jeito dele. **Eu já não conseguia decifrar seus humores.**¹¹⁴

Porque estas dinâmicas são relevantes para a questão da amizade na construção de si? Para responder esta questão é importante não esquecer a dinâmica da amizade como *relação de força*. Em seu livro, Smith indica que a relação sofre um profundo desequilíbrio e se desdobra numa mudança no nível das potências da relação de um com o outro. O “programa vazio” assumido anteriormente foi preenchido e começa a encontrar

¹¹² SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 72

¹¹³ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 72.

¹¹⁴ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 72.

suas limitações, pois as potências de Mapplethorpe desproporcionam a relação, passando a gerar um domínio.

Até que chegou um momento em que **a estética de Robert se tornou tão absorvente que eu não sentia mais se tratar do nosso mundo, mas do mundo dele.** Acreditava nele, mas **ele havia transformado nosso lar em um teatro que ele mesmo projetara.** O pano de fundo aveludado de nossa fábula, substituído por persianas metálicas e cetim preto. A amoreira branca, coberta por uma rede pesada. Eu andava enquanto ele dormia, hesitante feito uma pomba, derrapando, nos confins solitários de uma caixa de Joseph Cornell.¹¹⁵

Neste momento de invenções, Mapplethorpe acabou gerando uma intensa potência negativa em Smith, provocando um afastamento. Neste caso, a já mencionada proposição XXVIII¹¹⁶ do capítulo 3 da *Ética* de Espinosa faz completo sentido.

Durante essa “negativação das potências” que Smith conhece o pintor Howard Michaels:

Lentamente comecei a passar mais tempo com velhos amigos na região do Pratt, especialmente com o pinto Howard Michaels. Ele era o menino que eu estava procurando no dia em que conheci Robert. Havina se mudado para Clinton com o artista Kenny Tisa, mas na época estava morando sozinho. Suas pinturas imensas lembravam a força física da escola de Hans Hoffmann e seus desenhos, embora únicos, tinham algo dos de Pollock e de Kooning.¹¹⁷

Este período, o verão de 1968, marca o término do relacionamento conjugal com Mapplethorpe:

Em minha fome de comunhão, aproximei-me dele. Comecei a visita-lo com frequência quando voltava do trabalho para casa. Howie, como era conhecido, era um sujeito articulado, apaixonado, culto e politicamente ativo. Era um alívio conversar com alguém sobre qualquer assunto, de Nietzsche a Godard. Eu admirava seu trabalho e **comecei a contar com a afinidade que partilhávamos nessas visitas.** Mas conforme o tempo foi passando fui ficando menos sincera com Robert sobre a natureza de nossa intimidade cada vez maior¹¹⁸.

A “traição” – nas palavras da própria autora – e o fim do relacionamento amoroso com Smith afetam ambos os sujeitos profundamente:

¹¹⁵ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 73.

¹¹⁶ “Tudo o que imaginamos que conduz à alegria, esforçar-nos-emos por fazer de modo a que se produza; mas tudo o que imaginamos que lhe é contrário ou conduz à tristeza, esforçar-nos-emos por afastá-lo ou destruí-lo”.

¹¹⁷ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p.73.

¹¹⁸ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. pp. 73-74.

Não foi fácil para mim livrar-me do mundo que Robert e eu compartilhamos. Eu não tinha certeza de aonde ir em seguida, então, quando Janet ofereceu dividirmos o sexto andar de um prédio sem elevador no Lower East Side, aceitei. Esse acordo, embora dolorosa para Robert, foi muito melhor do que se eu fosse morar sozinha ou com Howie.¹¹⁹

Segundo Morrisroe:

Quando Smith disse a Mapplethorpe que o estava deixando, ele reagiu como se a terra tivesse verdadeiramente se aberto sob seus pés.¹²⁰

- Eu estava enlouquecido, realmente enlouquecido, porque era dependente dela àquele ponto – contou Mapplethorpe à crítica fotográfica Carol Squiers.¹²¹

No início de setembro de 1968, Smith recebe a visita de Mapplethorpe em seu trabalho e é convidada para juntar-se a ele em uma viagem a São Francisco, cidade que estava, assim como Nova York, fomentando diferentes experimentações artísticas, sociais e sexuais:

Ao longo da década de 1960, entretanto, a população *gay* de São Francisco se tornou cada vez mais visível, à medida que os homossexuais reformavam as dilapidadas casas vitorianas do bairro de Castro e inauguravam lojas de fotografia, livrarias, restaurantes e bares. Enquanto isso, milhares de *hippies*, atraídos para a cidade pelas drogas, pelas comunidades e pelos concertos de *rock* nos salões Fillmore e Avalon, enxameavam as vizinhanças de Haight-Ashbury. São Francisco ficou conhecida como a cidade sexualmente mais tolerante da América.¹²²

Smith percebe que estavam em momentos diferentes e recusa o convite:

Estávamos nos desenvolvendo com necessidades diferentes. Eu precisava explorar o mundo para além de mim mesma e Robert precisava buscar dentro de si. Ele havia explorado o vocabulário de seu trabalho, e, conforme esses componentes mudavam e se transformavam, ele estava na verdade criando um diário de sua evolução interior, anunciando a emergência de uma identidade¹²³

Podemos indagar que este momento, ao qual é atribuído o sentido de “traição” de Smith e da viagem de Mapplethorpe, marca uma ruptura na relação. Num primeiro momento, do início do capítulo, a relação entre ambos era tanto de amor quanto de

¹¹⁹ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. P. 74.

¹²⁰ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 76.

¹²¹ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 76.

¹²² MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 77.

¹²³ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 78.

amizade, porém com a complexificação do estilo de existência de Mapplethorpe, a relação passou a ser somente de amizade.

Apesar de sentir negativamente a ausência de Mapplethorpe, Smith percebe que o afastamento do outro para o cuidado de si é uma etapa importante, pois segundo ela “*Aquilo nos levou um para o outro. Nós nos tornamos nós mesmos*”¹²⁴. Tais citações evidenciam que apesar de aparentemente o distanciamento ser prejudicial, foi condição de possibilidade para organização de outros encontros.

Vale ressaltar que reconhecimento que se tratando de relações é difícil distinguir e separar relações de amizade e afetivo-sexuais visto que estas podem compor umas às outras, porém por uma questão analítica, focalizarei o distanciamento afetivo-sexual. As constatações do parágrafo anterior são importantes, porque indicam o momento em que a amizade, segundo um programa vazio específico, encontra suas limitações:

Durante algum tempo, Robert me protegeu, depois foi dependente de mim, e depois possessivo. Sua transformação foi a rosa de Genet, e ele foi profundamente dilacerado por seu próprio florescimento. Eu também desejava sentir mais o mundo. Embora às vezes esse desejo não passasse de uma vontade de voltar àquele lugar onde nossa luz silenciosa se irradiava de luminárias pendentes com painéis espalhados. **Havíamos nos aventurado como as crianças de Maeterlinck atrás do pássaro azul e ficamos enredados nos espinhos retorcidos de nossas experiências.**¹²⁵

O que não significa apontar o fim da amizade, mas sim a necessidade de *atualização do programa*, sua reinvenção:

Ambos descobrimos que queríamos demais. Só éramos capazes de doar a partir da perspectiva do quem éramos e do que cada um tinha a oferecer. Separados, fomos capazes de enxergar com mais clareza que um não queria ficar sem o outro.¹²⁶

Juramos que nunca mais nos separaríamos de novo, até que os dois soubéssemos que estávamos prontos para aguentar sozinhos. E essa promessa apesar de tudo que ainda passaríamos, nós mantivemos.¹²⁷

Nos 10 anos seguintes, a amizade de Smith e Mapplethorpe manterá uma forma de cumplicidade, talvez diferente para cada um, como condição imprescindível da relação

¹²⁴ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 80.

¹²⁵ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 80.

¹²⁶ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 80.

¹²⁷ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 88.

de amizade entre ambos, apesar das inúmeras mudanças que acontecerão, inclusive pelo desaparecimento de Smith da cena de Nova York:

Patti Smith trocou sua vida pública pela vida particular em Detroit e, em março de 1980, ela e Fred se casaram numa cerimônia na igreja com a presença apenas de seus pais. Durante o primeiro ano, Patti continuou em contato com Mapplethorpe e outros amigos por telefone. [...]. Já na época em que deu à luz seu filho Jackson, em 1982, entretanto, os telefonemas haviam cessado; quando os amigos tentaram falar com ela, descobriram que tinha trocado o número por outro fora da lista telefônica. As caras eram devolvidas com o carimbo de “Destinatário Desconhecido”.¹²⁸

Desta forma:

A trajetória da amizade entre Robert Mapplethorpe e Patti Smith abrangera quase duas décadas, mas com a chegada da década de 1980 suas vidas paralelas tomaram rumos diferentes. Ela buscou o anonimato enquanto ele ainda cobiçava a notoriedade, e Robert ficou perplexo com o ato calculado do desaparecimento de Patti.¹²⁹

Essa ausência durou até 1986, quando Patti Smith vê o nome de um conhecido no obituário do jornal. Mario Amaya dera a Mapplethorpe uma exposição individual anos antes e havia falecido em decorrência da AIDS, assim como muitas das amizades de Smith. Preocupada com Mapplethorpe, Smith entra em contato e percebe que o vínculo de cumplicidade entre ambos ainda permanece:

Quando Smith finalmente falou com Mapplethorpe, ficou surpresa por ver como ele mudara pouco. Estava rabugento e deprimido, mas não derrotado, e eles programaram a visita para a primeira semana de dezembro. Surpreendentemente, **em momento algum Robert lhe pediu para justificar o desaparecimento desde 1979, e Patti também não apresentou um motivo. Para ele, bastava que tivesse voltado.**¹³⁰

Para concluir este bloco, é importante ressaltar que a amizade de Smith e Mapplethorpe deve ser entendida como um processo longo e complexo. Muitas idas e vindas caracterizam a relação dos dois, mas de uma forma ou de outra o aspecto central que unia um ao outro era a cumplicidade, a qual gerava potências positivas em torno do compromisso com a arte e com o inventar-se como artista. Depois da separação, pois já não eram mais um casal, e da viagem de Mapplethorpe a São Francisco, a relação entre os dois jamais retomou a dinâmica de domínio que afastou Smith. Na realidade, o

¹²⁸ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. pp. 250-251.

¹²⁹ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 255.

¹³⁰ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 338.

programa vazio criado por eles permitiu a criação de uma relação cujo domínio de um sobre o outro diminuía gradativamente.

Durante a primeira e a última exposição conjunta de Robert Mapplethorpe e Patti Smith, na Holly Solomon Gallery, em meados de 1978, é possível notar a intensidade desta relação de amizade.

Robert era ligado à galeria de Holly Solomon na época, e pediu permissão para expor comigo. Eu não entendia nada da política do mundo da arte; só sabia que devíamos expor juntos. **Escolhemos expor um conjunto de trabalhos que enfatizasse a nossa relação: artista e musa, papéis intercambiáveis entre nós.**¹³¹

Robert e eu exploramos a fronteira do nosso trabalho e criamos espaços um para o outro. Quando eu entrava em um palco do mundo sem ele, fechava os olhos e o imaginava tirando sua jaqueta de couro, entrando comigo na terra infinita das mil danças.¹³²

Já na exposição:

Smith foi nitidamente a estrela do evento, mas **a mostra, em si mesma, era uma celebração da amizade de uma década com Mapplethorpe.** O cartaz da exposição apresentava uma fotografia de Patti tirada por Robert e um desenho de Robert feito por Patti.¹³³

Pessoas de todos os universos de que fizéramos parte desde o Chelsea estavam ali. **René Ricard**, o poeta e crítico de arte, **resenhou a exposição e escreveu um texto lindo, chamando nosso trabalho de “O diário de uma amizade”.** Devo muito a Rene, que sempre me criticava e me estimulava quando em pensava em parar de desenhar. Enquanto eu olhava os trabalhos com Robert e Rene, naquelas molduras douradas, senti uma grande gratidão por aqueles dois nunca terem me deixado desistir.¹³⁴

“A amizade é a obra-prima deles”, escreveu **René Richard** em *Art in America*. “O que está à mostra, os trabalhos, é documentação ou artefato; **sua importância é a de ter sido feita por estas pessoas. Isto funciona duplamente. As fotos de Mapplethorpe são sempre belas, mas uma foto de Mapplethorpe tirada de Patti Smith é, a bem dizer, história.** Além disso, mesmo que Patti não tivesse talento para desenhar (o fato de os desenhos serem bons é apenas um molho), os adoráveis esboços de Rimbaud na mostra seria algo a se ter, do mesmo modo que um Verlaine ou Rimbaud seriam algo de se ter... Verlaine, Rimbaud, Smith, Mapplethorpe: estamos tratando aqui com uma rede de homenagens e destinos intercambiados, como Piaf e Cocteau, pessoas que morreram com a diferença de minutos entre uma e outra”.

¹³¹ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 230.

¹³² SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 230.

¹³³ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 233.

¹³⁴ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 235



*Patti Smith e Robert Mapplethorpe*¹³⁵

– *Sam Wagstaff: O colecionador de colecionadores*

Se a amizade de Patti Smith pode ser caracterizada por dois sujeitos da mesma idade e pela semelhança nos estilos de vida, a amizade de Sam Wagstaff com Mapplethorpe pode ser entendida como uma relação entre mundos opostos:

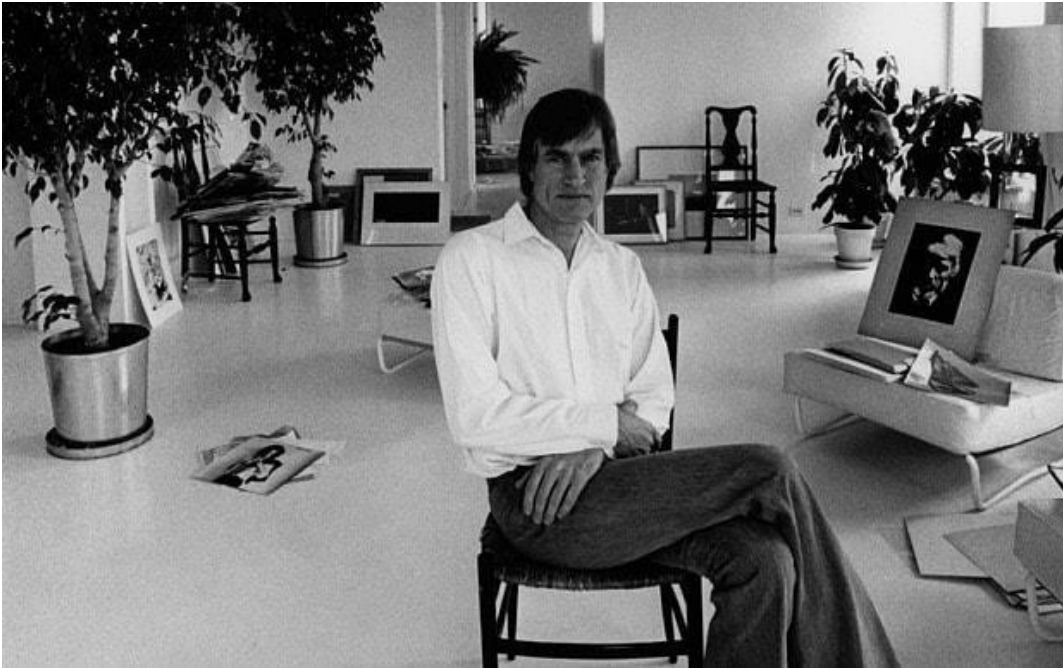
Samuel Jones Wagstaff Jr. era inteligente, lindo e rico. Era colecionador, mecenas, e havia sido curador do Detroit Institute of Arts. Estava em uma encruzilhada em sua vida, depois de haver herdado uma grande quantidade de dinheiro, e se via no centro de um impasse filosófico, a meio caminho entre o espiritual e o material. A questão sobre se devia largar tudo e seguir o caminho do sufismo ou investir em uma faceta da arte que ainda não experimentara foi subitamente respondida pelo olhar desafiador de Robert.¹³⁶

Wagstaff era um curador brilhante, com olho clínico para objetos fora do comum e uma herança recente de seu padrasto que lhe dera ainda mais dinheiro para gastar. Além disso, aos cinquenta anos, era tão bem-apegoado que qualquer pessoa que o conhecesse, não importa de qual sexo, invariavelmente o descrevia como o homem mais bonito sobre a Terra. “[A beleza] torna príncipes aqueles que a possuem”, Oscar Wilde escreveu em *O retrato de Dorian Grey*, e de fato Wagstaff contava com uma régia autoconfiança advinda do fato de saber que poucos homens, ao menos fisicamente, podiam ser seus pares.¹³⁷

¹³⁵ PACHECO, Fernanda. "Horses: o álbum de Patti Smith e Robert Mapplethorpe". Disponível em <<https://br.pinterest.com/pin/251568329161390149/>>. Acesso em 10 de abril de 2017.

¹³⁶ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 188.

¹³⁷ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 134.



*Samuel Jones Wagstaff Jr.*¹³⁸

Segundo Morrisroe, foi o já mencionado modelo David Croland quem apresentou Wagstaff a Mapplethorpe, em 1972:

Quando Wagstaff soube que Croland era um aspirante a artista, foi ao apartamento de David para ver seu trabalho e pagou-lhe mil dólares por dois desenhos. Antes de sair, Wagstaff avistou uma polaróide de Mapplethorpe com um boné de marinheiro frances que Croland mantinha na sala.¹³⁹

Segundo Morrisroe, no momento em que o curador viu uma foto do artista na casa de Croland, ficou curioso:

Wagstaff telefonou imediatamente para Mapplethorpe e abriu a conversa perguntando “É o pornógrafo tímido quem fala?”, numa voz tão educada que prontamente elevou o *status* de pornógrafo ao de uma profissão privilegiada. Mapplethorpe que já sabia da reputação de Wagstaff e do seu desejo de fornecer patrocínio ao jovem certo, ficou tão feliz em ouvi-lo que, quando desligou o telefone, atravessou de imediato pelo buraco na divisória para contar a boa notícia a Smith.¹⁴⁰

¹³⁸ DAVIS, Lucy. "Wagstaff: Before and after Mapplethorpe by Philip Gafter, review: 'excellent and overdue'". Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/11436733/Wagstaff-Before-and-After-Mapplethorpe-by-Philip-Gafter.html>>. Acesso em 10 de abril de 2017.

¹³⁹ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 135.

¹⁴⁰ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 135.

Depois de um *tour* por diferentes plataformas de arte, como as instalações, colagens, joias e polaroides:

Wagstaff ficou fisicamente atraído por Mapplethorpe, e o ajuste psicológico era óbvio – **ele estava procurando por alguém para mimar, e tudo o que Mapplethorpe queria era ser mimado** –, mas houve um outro elemento que selou o acordo tácito entre os dois. Wagstaff perguntou a Mapplethorpe sob que signo ele tinha nascido e, quando descobriu que ambos eram de Escorpião, com a mesma data de nascimento, acreditou que suas estrelas mútuas lançariam uma luz favorável sobre o relacionamento.¹⁴¹

Nesta época, em meados de 1972, o *loft* em que Mapplethorpe expôs suas obras para Wagstaff era dividido com Patti Smith, quem rapidamente viu na arte um tema em comum entre os três:

Smith e Wagstaff haviam travado um entendimento imediato. Com seu amor pela literatura e a arte, tinham mais a conversar entre si do que ambos podiam fazer com Mapplethorpe, cujos interesses estavam estreitamente concentrados em si mesmo e na sua carreira. Ainda assim, seu vínculo principal era a preocupação com Mapplethorpe – “nosso garoto”, Wagstaff o chamava. Não muito depois de terem se encontrado pela primeira vez, Smith contou a Mapplethorpe que tinha um palpite de que Wagstaff iria fazê-lo realmente feliz.¹⁴²



¹⁴¹ MORRISROE, Patricia. Op. Cit. 1996. p. 136.

¹⁴² MORRISROE, Patricia. Op. Cit. 1996. p. 143.

Essa prática de organizar um espaço e levar pessoas para serem afetadas por este é uma característica que surgirá no Chelsea Hotel e será preservada ao longo da vida de Mapplethorpe.

Segundo Morrisroe, em meados de 1973, Mapplethorpe teria convencido Wagstaff dos benefícios de colecionar fotografias e esta atividade rendeu encontros importantes entre Mapplethorpe e inúmeras obras de outros artistas ao longo da compulsão colecionadora de Wagstaff:

Os dois homens se cercavam de catedrais, campos de batalha, estrelas do cinema, nus masculinos, índios americanos, cadáveres da Guerra Civil, anjos, flores e caveiras. Como a *Madeleine* de Proust, **certas imagens desencadeavam uma torrente de sentimentos e sensações.**¹⁴⁴

Pelos vários anos seguintes, **Mapplethorpe seria inundado por um imaginário fotográfico.** Embora ele mais tarde ficasse todo eriçado diante da insinuação do fato de Wagstaff colecionar ter tido alguma influência sobre sua estética – “Eu já tinha um modo próprio de ver” –, teria sido impossível para ele não ser afetado por isso. Sempre que Wagstaff dava palestras sobre fotografia, fazia questão de enfatizar o quanto era importante para os jovens fotógrafos conhecerem a história do veículo.¹⁴⁵

Partindo dos trechos acima, destaco três sintonias extremamente particulares e importantes na relação entre Wagstaff para Mapplethorpe: 1) sintonia entre o que um buscava e o outro precisava, em termos de um tipo específico de relacionamento; 2) o fator financeiro e os usos deste na organização de importantes encontros, que aumentam a potência de ação dos dois sujeitos, especialmente Mapplethorpe pela perspectiva criativa; depois de Wagstaff, ele não precisaria mais se preocupar com dinheiro; 3) a boa relação entre Patti Smith e Sam Wagstaff; juntos, tratam-se de três sujeitos envolvidos de maneiras variadas com a arte, porém com enorme intensidade.

Segundo as atribuições de sentido até o momento, as autoras ofereceram pistas de que Wagstaff buscava um direcionamento para sua própria trajetória e encontrou tal propósito ao tornar-se mecenas de Mapplethorpe, transformando radicalmente a cena da arte em Nova York nos anos seguintes, especialmente a década de 1970.

¹⁴³ Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/teresa-engle/robert-mapplethorpe-and-sam-wagstaff-articles-2DS3YNrVpvqXkYafu5nkWw2>>. Acesso em 10 de abril de 2017.

¹⁴⁴ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 161.

¹⁴⁵ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 162.

Marchands e curadores de museus como Tennyson Shad por exemplo, produziam discursos nos quais as exposições de Robert Mapplethorpe eram famosas serem povoadas de um público enormemente variado. Esta multiplicidade pode ser entendida como um efeito da “*máquina Wagstaff-Mapplethorpe*”. Esta dinâmica envolve a relação entre os contatos, a riqueza e a posição social de Wagstaff somada ao charme, ao carisma e à sexualidade de Mapplethorpe.

Na realidade, essa “*máquina*” é uma estratégia que Mapplethorpe começará a utilizar assim que se muda para o Chelsea Hotel com Patti Smith e começa a frequentar o bar *Max's Kansas*. Neste momento, Mapplethorpe começa a criar *redes* de contatos e de conhecidos, nos mais variados espaços possíveis. Com Wagstaff, entretanto, essa estratégia ganha outras dimensões, visto que o dinheiro de Wagstaff permitiu que Mapplethorpe transitasse por diversos lugares, conhecendo cada vez mais pessoas.

Durante a exposição de janeiro de 1973, na *Light Gallery*, ocorre o primeiro de muitos eventos organizados pela “*máquina Wagstaff-Mapplethorpe*”, apesar de Wagstaff ainda não desempenhar o papel central:

Shad ficou igualmente espantado pela multidão que efetivamente compareceu à inauguração e impressionado pela força absoluta da máquina Wagstaff-Mapplethorpe. Neste caso, no entanto, a energia aplicada por parte de Wagstaff foi insignificante, porque **a estratégia de conquistar ligações empreendidas por Mapplethorpe fora tão bem-sucedida que, entre as pessoas que conhecera no Max's e os contatos que fizeram através de Patti Smith, David Croland e John McKendry, ele já contava com um séquito substancial.** Certamente este grupo não compreendia o público habitual da Light Gallery, para quem a fotografia em geral significava fidelidade à imagem “correta”¹⁴⁶

Ele [Mapplethorpe] convidara quase todo mundo que um dia conhecera nos jantares dos McKendry ou em qualquer outro lugar. **Esta mistura diversificada de tipos sociais – marca registrada do universo de Warhol – iria se tornar, em seguida, uma das mais importantes características dos vernissages também de Mapplethorpe.**¹⁴⁷

Aproveitando o *link* com a figura de Warhol, Wagstaff desempenhou um papel fundamental em não deixar que Mapplethorpe fosse “eclipsado” por Warhol. Durante um evento em conjunto, Mapplethorpe e Warhol travaram um “duelo de polaroides”, ao tentarem fotografar a estrela do balé Rudolf Nureyev, no Lincoln Center. Depois do

¹⁴⁶ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 153.

¹⁴⁷ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 154.

evento, ocorreu uma mostra em que estavam algumas fotografias de ambos os artistas, apesar de Warhol ser a figura central.¹⁴⁸

Sam Wagstaff se certificou de que uma coisa como esta nunca mais acontecesse, e aumentou seus esforços para propagar o nome de Mapplethorpe. – **Era como se não existisse mais nenhum artista no mundo** – recordou Sam Green. – Gauguin, Velázquez, esquece. **Havia só Robert Mapplethorpe.**¹⁴⁹

Além do afincamento com que investiam tempo e dinheiro na carreira de Mapplethorpe, ambos os sujeitos tinham problemas em outras esferas de suas vidas, como na relação amorosa entre ambos. Mapplethorpe era, desde seu convívio com Smith, um sujeito da noite e, desde que começou a frequentar a cena noturna de Nova York, jamais parou. Espaços como o Mineshaft ofereciam potências positivas para Mapplethorpe e inventar-se um sujeito da noite nestes espaços proporcionava diversas formas de composições subjetivas. Wagstaff, em contrapartida, não possuía a sexualidade voraz de Mapplethorpe, mas tinha outros apetites insaciáveis:

Sam Wagstaff encomendara recentemente a um vidente do Iowa que fizesse o mapa de Mapplethorpe. **O médium observou que Robert “tinha problemas com sua esfera sexual”, mas isto estava inextricavelmente ligado à sua criatividade – as duas coisas são, de certo modo, uma só. A obsessão de Wagstaff por fotografias equivalia ao interesse de Mapplethorpe por sexo.** Durante os primeiros seis meses de 1974, ele comprou, só de George Reinhart, mais de duzentas peças. Não satisfeito com as fotografias artísticas, frequentemente voltava para casa de suas variadas expedições carregado de cartões de visita, postais, xilogravuras, livros ilustrados e anuários mofados, tudo do século XIX. Mapplethorpe o descrevia como um “louco completo”, mas os dois eram ligeiramente malucos – um sexualmente voraz, o outro visualmente insaciável. **Ambos consumiam pessoas e imagens da mesma maneira.**¹⁵⁰

Paralelamente à promoção da carreira de Mapplethorpe, a coleção de fotografias de Wagstaff continuava aumentando e junto com ela sua própria fama de colecionador também aumentava:

O próprio Wagstaff estava ficando famoso como uma das mais cultas e expressivas autoridades no campo da fotografia e, junto com o advogado de Chicago Arnold Crane, era dono de uma das maiores coleções particulares de fotos dos Estados Unidos – um total de cinco mil imagens que datavam da invenção da fotografia na década de 1820.¹⁵¹

¹⁴⁸ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 165.

¹⁴⁹ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 165

¹⁵⁰ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 168.

¹⁵¹ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 221.

Pela influência de Mapplethorpe, Wagstaff começou a estilizar sua própria relação com a arte ao importar e valorizar fotógrafos pouco conhecidos. Wagstaff criava uma estética própria para a valorização de fotos:

Ao ignorar obras-primas reconhecidas em favor de imagens obscuras e fotografias feitas por anônimos, **Wagstaff celebrava o conceito do colecionador como artista. Apresentava sua visão de mundo editando e selecionando cuidadosamente a visão dos outros. Frequentemente se descrevia como “coleccionador de colecionadores”, com o que queria dizer que os próprios fotógrafos se envolviam em julgamentos estéticos semelhantes quando olhavam através das lentes. Sam “coleccionava” as coleções deles e as tornava-suas.**¹⁵²

Nas palavras do próprio colecionador:

– O fio de ligação comum é a qualidade – disse à *Art & Antiques*. – **Não coleciono por temas, mas sim pelo que me interessa** – uma bunda nua ou um pôr-do-sol, uma cachoeira ou um Lincoln, um índio americano ou um soldado morto ou Louise Brooks, uma das mulheres mais belas que já existiu... **Não se pode colecionar com o olho de outra pessoa...** Não se trata de maternidade; não é homogeneizado. **Trata-se de você mesmo, de ego.**¹⁵³

A noção de *coleccionador enquanto artista* é muito interessante para pensar a relação de Wagstaff e Mapplethorpe ,para além dos temas do dinheiro e do sexo. A arte enquanto potência de ação na relação entre os dois sujeitos permitiu estilizações próprias. Dentre estas estilizações, destaco como Mapplethorpe usufruía dos contatos e da riqueza de Wagstaff para conhecer pessoas e produzir obras tecnicamente mais próximas de seu ideal. Já Wagstaff se apropriou das potências do artista, percebendo tanto a especificidade da fotografia como forma de arte.

Para finalizar este capítulo, é preciso reconhecer que assim como Patti Smith, a relação de Wagstaff com Mapplethorpe variou e oscilou entre aproximações e distanciamentos: romances terminaram, não moravam mais juntos, discordavam acerca das “fotografias de arte” e das “fotografias comuns” etc. Entretanto, Wagstaff e Smith não podem ser pensados em separado de Mapplethorpe, devido às intensas afetações que foram exercidas, tanto do ponto de vista da construção si – seja como artista, seja como colecionador – como da organização dos encontros, que possibilitam essa construção de si *na e pela* amizade.

¹⁵² MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 222.

¹⁵³ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. pp. 222-223.



*Robert Mapplethorpe e Sam Wagstaff*¹⁵⁴

¹⁵⁴ KSANDER, Yaël. "Sam Wagstaff: the man who made Mapplethorpe", outubro, 2014. Disponível em <http://indianapublicmedia.org/arts/sam-wagstaff-man-mapplethorpe/>. Acesso em 10 de abril de 2017.

III – Espaços: catalisadores de potências

*Existem mais de mil lugares
Pra se perder e a gente virar
Existem mais de mil lugares
Pra enlouquecer e ver o sol raiar*

Pacificadores ft. Hungria – Rolê na city

O objetivo deste capítulo é apresentar e explorar alguns dos espaços que foram apresentados de forma sucinta ao longo dos dois primeiros capítulos. Em alguns destes, as experiências de Mapplethorpe sofreram (de)composições subjetivas: Pratt Institute, o apartamento que dividia com Patti Smith, a loja *Scribner's* da qual pediu demissão, festas, bares noturnos etc.

Dentre todos os espaços mencionados em minhas fontes, três receberam maior destaque e foram importantes na maneira como Mapplethorpe passaria a organizar seus encontros. Além disso, nestes espaços os encontros seriam mais bem aproveitados do ponto de vista das potências de ação. Estes são: O *Allerton Hotel*, o *Chelsea Hotel* e o *Max's Kansas Bar*. Todos os espaços foram frequentados por Mapplethorpe durante seu convívio inicial com Smith e anteriores a sua fama, ou seja, antes de ser um consagrado artista fotográfico. Porém, este momento é crucial no entendimento, criação e desenvolvimento tanto de suas composições subjetivas, quanto de uma rede de contatos que posteriormente será parte fundamental da máquina “Wagstaff-Mapplethorpe”. Vale lembrar que reconheço a historicidade de frequentar e se reconhecer como frequentador destes espaços.

Começo com o Allerton Hotel, aqui entendido como um exemplo de espaço de *potências tristes*. Segundo Smith, as circunstâncias da chegada e de saída deste hotel são negativas para ela e para Mapplethorpe. Apesar da curta duração de sua estadia – Smith e Morrisroe mencionam o total de 5 dias, porém não datam mais especificamente a entrada e a saída. Durante esses 5 dias, Mapplethorpe sofre com uma série de doenças. Em minha análise da trajetória de Mapplethorpe, o Allerton Hotel será o último espaço de potências negativas antes de ambos começarem a efetivamente *organizar* seus encontros. Isso significa dizer que deste ponto em diante, nas fontes, os espaços frequentados não seriam mais aleatórios ou escolhidos por impulso.

No caso do Chelsea Hotel e do Max's Kansas Bar ambos os espaços estavam a algumas quadras um do outro. A proposta do capítulo é explorar *como* estes espaços forma

fundamentais no refimento da organização dos encontros e como a arte privilegiada na estilização de existência.

– *Allerton Hotel: anjo da morfina e espaços tristes*

Durante a segunda metade de 1968, Patti Smith e Robert Mapplethorpe estavam relacionando-se amorosamente com outras pessoas. Smith namorava com Howie Michaels e Mapplethorpe, recém-chegado de São Francisco, com um jovem chamado Terry. Depois de uma viagem de três meses em Paris com sua irmã, Smith retorna para Nova York em 21 de julho.

No mesmo período, Mapplethorpe estava doente:

[...] Mapplethorpe não se encontrava em forma muito melhor, já que há muito negligenciara sua higiene dental. Apresentava feridas ulceradas nas gengivas, e a infecção se espalhara pelos gânglios linfáticos.¹⁵⁵

A infecção de Mapplethorpe tinha piorado e sua temperatura subira aos quarenta graus. Enquanto Smith o molhava com esponjas, ele jazia tremendo e suando num pequeno catre enferrujado do quarto mal-arrumado. A temperatura permaneceu perigosamente alta por varios dias, mas nenhum dos dois tinha dinheiro para chamar um médico, e ela não podia levá-lo a um posto de emergência porque, se saísse do hotel, era possível que lhe negassem a entrada de volta, uma vez que foram incapazes de pagar a conta.¹⁵⁶

Outro fator, além do problema de saúde de Mapplethorpe, obrigou a mudança de residência, em Delancey Street:

Um vizinho foi assassinado no meio do corredor. Quando Mapplethorpe e Smith deram com as marcas de giz deliando o contorno do cadáver, visualizaram o assassino voltando para matá-los. Entraram empânico e saíram às pressas do *loft*, levando consigo apenas seus portfólios de arte.¹⁵⁷

Sua próxima parada seria um albergue noturno para viciados, chamado *Allerton Hotel* na rua 21 Oeste:

Esses dias maracam o ponto mais baixo de nossa vida juntos. Não me lembro de como fomos parar no Allerton. Era um lugar terrível, escuro e abandonado, com janelas empoeiradas que davam para a rua barulhenta. Robert me deu vinte dólares que ganhara transportando pianos; a maior parte foi para o depósito do quarto. Comprei leite, pão e pasta de amendoim, mas ele

¹⁵⁵ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 81.

¹⁵⁶ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. Pp.81-82.

¹⁵⁷ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. Pp.81-82.

não conseguiu comer. Sentei-me ali vendo-o suar e tremer sobre uma cama de ferro. As molas do velho colchão apareciam por baixo do lençol manchado. O lugar fedia a urina e inseticida, o papel de parede descascado como pele morta no verão. Não havia água corrente na pia estropiada, apenas uma ou outra gota enferrujada pingando a noite inteira.¹⁵⁸

O lugar era infestado de vagabundos e viciados. Hotéis baratos não eram nenhuma novidade para mim. Minha irmã e eu havíamos ficado em Pigalle no sexto andar de um prédio sem elevador, mas nosso quarto era limpo, até alegre com uma vista romântica dos telhados de Paris. Não havia nada de romântico naquele lugar, vendo caras seminus tentando encontrar uma veia nos braços cheios de feridas. Todas as portas ficavam abertas porque era muito quente e, eu tinha que desviar os olhos toda vez que ia e voltava do banheiro para molhar os panos que usava na testa de Robert.¹⁵⁹

Durante uma de suas caminhadas pelo hotel, Smith encontra uma figura que nomeara “anjo da morfina”. A noção cristã do anjo associada à morfina, uma droga anestésica, remete a uma ligação feita anteriormente entre drogas e religião, temas importantes e recorrentes para Mapplethorpe:

Fui buscar um pouco de água para Robert e uma voz me chamou do meio do corredor. Foi difícil saber se era uma voz de homem ou de mulher. Olhei e vi uma bicha um tanto velhusca embrulhada em um rbe de chiffon puído setada na beira da cama. Senti-me segura quando me contou sua história. Havia sido bailarino, mas hoje era um viciado em morfina, um misto de Nureyev e Artaud. Suas pernas ainda eram musculosas, mas já havia perdido quase todos os dentes. Devia ter sido maravilhoso com seus cabelos dourados, ombros largos e maxilas salientes.¹⁶⁰

O Allerton Hotel é muito fecundo para nos ajudar a entender como determinados espaços catalizam sujeitos e potencializam experiências, tanto positivas quanto negativas. Apesar de reconhecer que esse espaço foi importante na trajetória de Mapplethorpe, a passagem por esse espaço foi muito curta e ambas as fontes dedicam pouca atenção a esse momento. Uma possível explicação para isto é o fato de que tanto para Smith quanto para Mapplethorpe, a experiência do Allerton foi desgastante e ruim. Por causa das potências tristes que criaram uma decomposição subjetiva intensa, este momento pode ser considerado importante para que Mapplethorpe passasse a organizar seus encontros.

Um fator importante para ser considerado é que apesar das autoras explorarem pouco as experiências neste espaço, ele foi selecionado para compor ambas as fontes. Mesmo por um período curto, são 5 dias que compõem importantes memórias para Smith

¹⁵⁸ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 85-86.

¹⁵⁹ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 86.

¹⁶⁰ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 86.

e Mapplethorpe sobre sua trajetória. Outro fator presente nas fontes é a ausência de produções artísticas. O Allerton é o único espaço no qual Smith e Mapplethorpe não exercitam sua arte e é mencionado em *ambas* as fontes.

Patti Smith não estava doente e relata ter passado a maior parte do tempo cuidado de Mapplethorpe. Vejamos como a potência exercia uma afetação negativa em Smith:

Ele [o anjo da morfina] me contou as histórias de alguns dos vizinhos, de cada um dos quartos, e sobre o que haviam sacrificado pelo álcool e pelas drogas. **Eu nunca tinha visto tanta miséria e falta de esperança juntas, almas perdidas que haviam estragado suas vidas.**¹⁶¹

Smith é profundamente afetada pela situação e pela potência no espaço:

Acuada, ela matava o tempo sentada na saída de incêndio, do lado de fora do quarto, ouvindo as sirenes das ambulâncias que corriam pela Sétima Avenida rumo ao Hospital St. Vincent. Mais tarde, ela escreveu sobre o incidente no poema *Sister Morphine*: (Irmã Morfina): **“Imaginei meu amigo morrendo e vi sangue esquichando por toda parte”**.¹⁶²

Ambas as fontes permitem supor que as doenças de Mapplethorpe foram contraídas no período de sua viagem à São Francisco. Além de ser uma surpresa para Mapplethorpe, a doença piorava severamente:

À noite, Robert, geralmente tão resignado, chorou. Suas gengivas formaram abscessos, ele estava muito vermelho, e o lençol empapado de suor. Procurei o anjo da morfina. “Você tem alguma coisa para ele?”, supliquei. “Alguma coisa para aliviar a dor?”, arrisquei, tentando atravessar seu véu opiáceo. Ele me concedeu outro momento de lucidez, e foi até nosso quarto. Robert estava lá deitado, delirando de febre. **Achei que fosse morrer.**¹⁶³

“Você precisa levá-lo ao médico”, disse o anjo da morfina. “Vocês precisam sair daqui. Este lugar não é pra vocês.” Olhei para a cara dele. Tudo pelo que ele havia passado estava expresso naqueles olhos azuis mortíferos. Por um momento se acenderam. Não por ele, mas por nós.¹⁶⁴

Diante desta complicada situação, Smith bola um plano para tirar Mapplethorpe do Hotel, pois não podiam simplesmente sair pela porta da frente, afinal não tinham dinheiro para pagar a conta. Com a ajuda do anjo da morfina, Smith consegue tirá-lo do

¹⁶¹ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. pp. 86-87.

¹⁶² MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 82.

¹⁶³ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 87.

¹⁶⁴ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996.

prédio pela escada de incêndio e colocá-lo num táxi em direção ao único lugar que sabia que jovens artistas poderiam ser acolhidos, o *Chelsea Hotel*.

– *Chelsea Hotel: um espaço fixo de potências transitantes*

O Chelsea Hotel foi construído em 1882 como um sofisticado e elegante hotel para artistas:

[...] de acordo com a *belle époque*, oferecia amplos apartamentos de dez cômodos com pés-direitos de quase quatro metros, lareiras a lenha, sofisticados armários de mogno e janelas de vitrais. Durante a Depressão, entretanto, o hotel se despiu de muitos dos seus opulentos detalhes vitorianos e as suítes grandiosas foram destruídas a fim de ser transformadas em quartos menores para hóspedes temporários. Mais tarde, esses mesmos quartos foram ocupados por refugiados da Segunda Guerra Mundial que tinham vindo da Europa.¹⁶⁵

O exterior do hotel projetava um *glamour* displicente mais apropriado para Nova Orleans do que para a rua 33 Oeste, sua fachada de tijolos vermos e varandas de ferro floreado animando uma vizinhança austera de bares irlandeses, *delicatessens* gregas, uma lanvateria automática e a Associação Cristã de Moços.¹⁶⁶



*Hotel Chelsea*¹⁶⁷

¹⁶⁵ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. pp. 87-88.

¹⁶⁶ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 87.

¹⁶⁷ CONNELLY, Sherryl. "Legends of Hotel Chelsea chronicled in new book that covers what inspired Andy Warhol, relegated Sid Vicious to 'junkies' flor' before he killed Nancy", novembro, 2016. Disponível em: <<http://www.nydailynews.com/entertainment/dream-palace-chelsea-hotel-iconic-guests-article-1.1519451>>. Acesso em 10 de abril de 2017.

Durante esse momento de transformação do Hotel, pessoas e eventos foram centrais para a elaboração de um espaço fundamentalmente artístico que se tornaria marca registrada do local:

Em meados da década de 1960, Andy Warhol filmou lá partes do *Chelsea Girls*, estabelecendo a reputação do hotel como um terreno fértil para a depravação. Caftens em ternos de lamê dourado, travestis em *lingerie* transparente e drogados, perambulavam pelos corredos; músicos de *rock* tais como Jimi Hendrix, Janis Joplin, os Allman Brothers e o Jefferson Airplane povoavam o saguão do primeiro andar.¹⁶⁸

A chegada de Smith e Mapplethorpe no Chelsea não foi das mais tranquilas. Mapplethorpe estava doente e sem dinheiro, por isso coube a Patti Smith a missão de assegurar a moradia da próxima noite:

Disse que estava indo buscar um adiantamento do meu chefe, mas que daria a oportunidade de ficar com os trabalhos que valiam muito mais do que o aluguel de um quarto. Fiz o elogio de Robert, oferecendo ao mesmo nossos portfólios. Bard ficou cético, mas me deu o benefício da dúvida. Não sei se a perspectiva de ver nossos trabalhos significou alguma coisa para ele, mas pareceu impressionado com a minha alegação de emprego. Apertamos as mãos e ele me deu a chave. Quarto 1017. Cinquenta e cinco dólares por semana para morar no Hotel Chelsea.¹⁶⁹

O quarto 1017:

[...] era conhecido por ser o menor do hotel, um quarto azul-claro com uma cama de metal branca coberta com uma manta de chenile cor de creme. Havia uma pia e um espelho, uma pequena cômoda com uma TV preto e branco portátil sobre uma grande toalha de centro desbotada. Robert e eu nunca tivemos TV e ali ela ficou, um talismã futurista embora obsoleto, com a tomada balançando durante toda nossa estadia.¹⁷⁰

Acompanhada de Peggy Biderman e Harry Smith¹⁷¹, que acabara de conhecer no saguão do Chelsea, Smith foi acomodar Mapplethorpe no quarto 1017. Em seguida, foi procurar um médico residente do Hotel:

O médico deu a Robert uma dose cavalariça de tetraciclina, prescreveu algumas receitas e me mandou fazer um exame correndo. Robert estava subnutrido e com alta, gengtivite, dentes do siso nascentes e gonorréia. Nós dois deveríamos receber injeções e declarar que estávamos com uma doença transmissível. O médico disse que eu poderia pagar depois.¹⁷²

¹⁶⁸ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 88

¹⁶⁹ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 94.

¹⁷⁰ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 94.

¹⁷¹ Ambos residentes do Chelsea Hotel porém pouco abordados nas fontes.

¹⁷² SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 95.

Segundo a narrativa das autoras, alguns dias após a recuperação de Mapplethorpe, ambos perceberam o potencial do Chelsea enquanto um espaço de fortes influências artísticas:

Eu não tinha a menor noção de como seria a vida no Hotel Chelsea quando demos entrada, mas **logo percebi que era um tremendo golpe de sorte ter ido parar lá**. Poderíamos ter alugado um bom apartamento no East Village pelo que pagávamos ali, mas **morar naquele hotel excêntrico e maldito dava uma sensação de segurança comparável à de uma educação cinco estrelas**.¹⁷³

O Chelsea parecia uma casa de bonecas de *Além da imaginação*, com uma **centena de quartos, sendo cada um deles um pequeno universo**. Eu vagava pelos corredores tentando encontrar seus espíritos, mortos ou vivos. Minhas aventuras eram algo sorrateiras, como entreabrir uma porta e ver de relance o piano de calda de Virgil Thompson, ou ficar padada diante da porta de Arthur C. Clarke, torcendo para que ele talvez surgisse de repente. De vez em quando eu cruzava com George Schiff, o crítico alemão, armado de livros sobre Picasso, ou Viva usando apenas Eau Sauvage. **Todo mundo tinha algo a oferecer** e ninguém aparentava ter lá muito dinheiro. Mesmo os mais bem-sucedidos pareciam ter apenas o bastante para continuar vivendo como vagabundos extravagantes.¹⁷⁴

O espaço do Chelsea Hotel é historicamente marcado pela passagem de figuras famosas da cena cultural e artística de Nova York, como Bob Dylan e Janis Joplin. Pintores, poetas, compositores, músicos, escritores, dançarinos e toda uma vasta população de artistas passou pelos quartos e corredores do Hotel, criando um ambiente que inspirava e tornava acolhedor jovens artistas como Smith e Mapplethorpe. Segundo Smith, os personagens da história do Chelsea povoavam a imaginação de seus atuais moradores e serviam de inspiração para suas próprias composições por meio de suas próprias vivências e memórias:

Adorava aquele lugar, sua elegância surrada, e a história ali contida de modo tão impregnado. Havia rumores de que baús de Oscar Wilde apodreciam no fundo do porão, que sempre inundava. Ali Dylan Thomas, submerso em poesia e álcool, havia passado suas últimas horas. Thomas Wolfe lavrara centenas de páginas dos originais de *You can't go home again*. Bob Dylan compusera “Sad-eyed lady of the lowlands” no nosso andar, e dizem que Edie Sedwick, exagerando na dose, pusera fogo no quarto enquanto colava seus cílios postiços com a chama de uma vela.¹⁷⁵

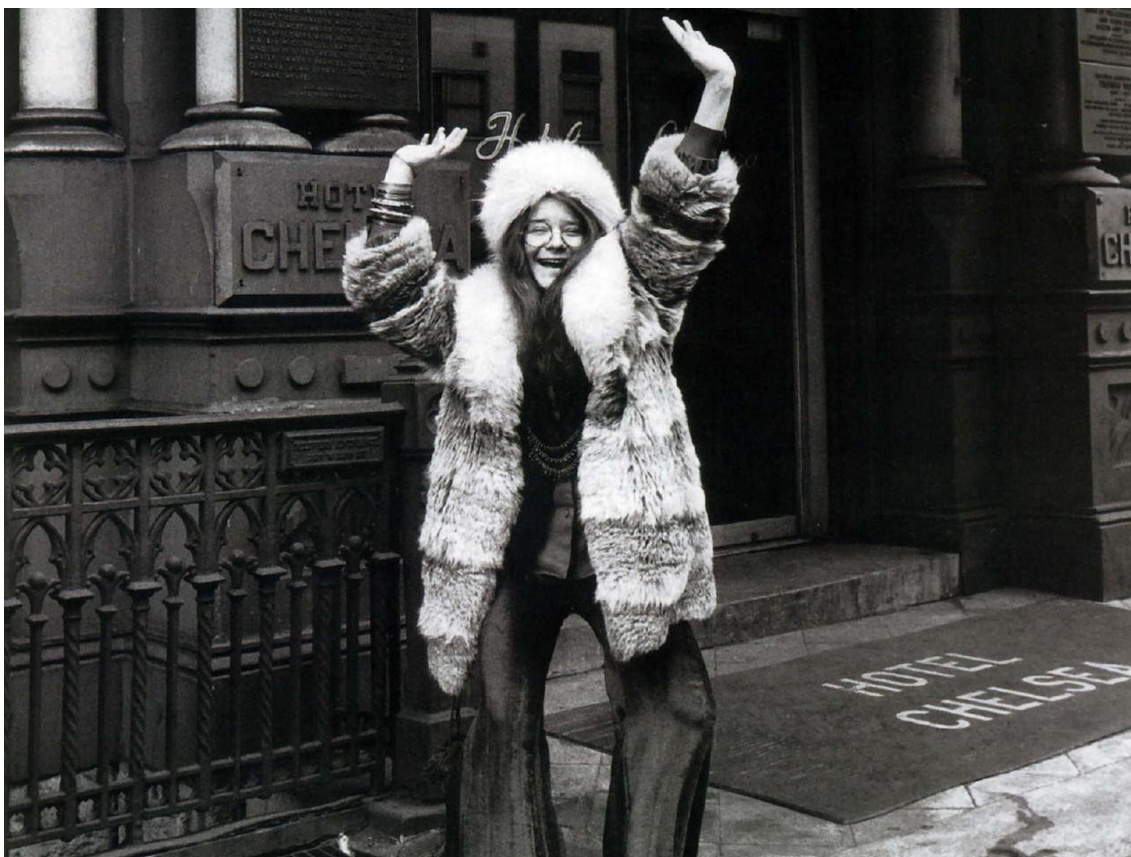
Tanta gente escreveu, falou e convulsionou nesses quartos vitorianos de casa de boneca. Tantas saias farfalharam nos seus degraus de mármore esbatidos.

¹⁷³ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 99.

¹⁷⁴ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. pp. 109-110

¹⁷⁵ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 110.

Tantas almas passageiras se casaram, deixaram sua marca e ali sucumbiram. **Eu farejava seus espíritos enquanto percorria, apressada e silenciosamente, andar por andar**, ansiosa por conversar com um cortejo perdido de lagartas fumantes.¹⁷⁶



Janis Jolin, Chelsea Hotel¹⁷⁷

Segundo Morrisroe, a permanência de Mapplethorpe no espaço do Chelsea foi muito fortuita:

Mapplethorpe não poderia ter inventado um lugar melhor para seu renascimento do que o Chelsea Hotel, uma Coney Island psicodélica para gênios criativos e excêntricos. [...]. Como Mapplethorpe, o Chelsea passava por numerosas transformações[...]. **Quando Mapplethorpe e Smith chegaram ao Chelsea em julho de 1969, o caos criativo reinava supremo.** Embora nem todos os ocupantes do Chelsea fossem tao famosos quanto o compositor Virgil Thompson, ou tão excêntricos quanto George Kleinsinger, que mantinha vários macacos e uma jobóia de quatro metros em seu apartamento, **a maioria se dedicava à vida real ou imaginária da Arte.**¹⁷⁸

¹⁷⁶ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 110

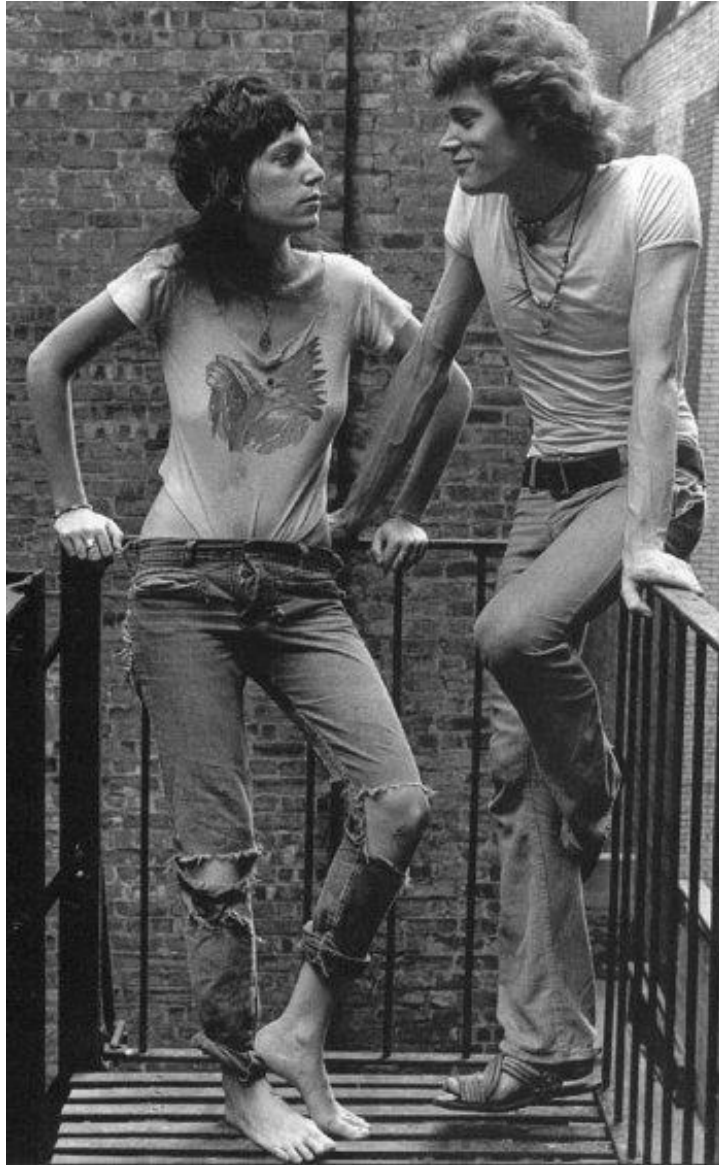
¹⁷⁷ MALDONADO, Lorena G. "La vagina del rock and roll se llama Janis Joplin", fevereiro, 2016. Disponível em: <http://www.elespanol.com/estilo/20160226/105239748_0.html>. Acesso em 10 de abril de 2017.

¹⁷⁸ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. Pp. 87-88.

Apesar de Morrisroe utilizar a expressão “renascimento”, a noção de “reinvenção” parece mais adequada pelo exercício constante de transformação de si. Smith e Mapplethorpe começaram sua missão de “conquistar contatos”, conhecendo pessoas e sendo por elas conhecidas. Uma de suas estratégias estava na apresentação visual do casal, uma marca que Mapplethorpe levará à sério por toda sua vida:

O casal logo criou fama por seus trajes chamativos, coisa que, no Chelsea, não era um feito de pouca monta. Mapplethorpe adquirira recentemente uma farda de marinheiro, na loja Army & Navy do Village, e desfilava pelo hotel em suas calças justas boca-de-sino, um quepe branco sedutoramente tomado sobre a testa. Smith tinha se enamorado das bailarinas de *can-can* nos quadros de Toulouse-Lautrec e dera para usar uma saia púrpura com vistosas meias-calças verdes. Acrescentou um toque pessoal enrolando delicadas fitas de seda e peças de renda antiga em volta dos pulsos e tornozelos.¹⁷⁹

¹⁷⁹MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 88.



Patti Smith e Robert Mapplethorpe no Chelsea Hotel¹⁸⁰

Segundo Stanley Amos:

- Tanto Robert quanto Patti se mostravam pessoas modernas e brilhantes. Claro, Patti podia ser surrealisticamente grosseira, mas fazia parte do comportamento da época ser arrogante. E Robert e Patti eram pessoas incrivelmente atuais. Muitos de nós se apaixonaram loucamente por eles.¹⁸¹

¹⁸⁰ Oxford Design Studio, abril, 2013. Disponível em: <https://oxforddesignstudio.wordpress.com/2013/04/01/just-a-kid-reviewing-just-kids/>. Acesso em 10 de abril de 2017.

¹⁸¹MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p.88.



Hotel Chelsea, quarto 204, 1970

*Hotel Chelsea, quarto 204, 1970*¹⁸²

Segundo Smith, a cineasta e fotógrafa Sandy Daley que morava no antigo quarto de Jackson Pollock, foi prontamente afetada pelos jovens artistas:

- Percebi que Robert e Patti eram brilhantes logo de cara – disse Daley – e achei que seria uma verdadeira tragédia se ninguém os ajudasse. Patti estava com medo de ser esquizofrênica, o que na verdade constituía um maravilhoso vínculo entre nós. Ambas éramos psicóticas, ambas éramos suicidas, mas tínhamos conversas das mais brilhantes entre nós.¹⁸³

Sobre Sandy Daley, Morrisroe a descreve como:

¹⁸² SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 137.

¹⁸³ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. pp. 88-89.

Uma mulher alta, elegante, mais de trinta anos, Dayley tinha um longo cabelo dourado e a tendência de usar vestidos compridos de *chiffon* ornados de meias-luas e estrelas. Sua personalidade era igualmente etérea e, depois de se formar no Oberlin College, ela e o amante Nicholas Quennell se mudaram para um moinho em Oakland, Califórnia, onde trabalharam numa série de pinturas fotográficas em tamanho natural. [...] Ela se mudou para Nova York na esperança de fazer filmes, mas, na falta de dinheiro para mais do que uns poucos curtas de oito-milímetros, passava a maior parte do tempo concebendo projetos que nunca se materializavam.¹⁸⁴

Mesmo reconhecendo esse vínculo com Smith, Mapplethorpe foi o mais afetado pelas potências de Sandy Daley, pois Smith passava boa parte do dia trabalhando. A amizade entre Mapplethorpe e Daley teria um duplo impacto:

A chegada de Mapplethorpe ao Chelsea foneceu a Daley um foco para sua energia criativa; reconhecendo nele a determinação que lhe faltava, Robert se transformou em mais um projeto para ela. E **ninguém era mais receptivo a um mentor do que Robert Mapplethorpe.** Todos os dias, às 11:30, ele e Daley tomavam o café da manhã juntos no apartamento dela e então, depois de fumar um pouco de haxixe, repassavam os livros de fotografia de Daley. **Mapplethorpe sustentava que a fotografia não era uma forma de arte e não tinha qualquer desejo de segui-la seriamente, mas Daley era uma professora persuasiva.** Escrevera sua tese universitária sobre a fotógrafa vitoriana Julia Margaret Cameron¹⁸⁵

Foi Sandy Daley quem introduziu formalmente a fotografia como arte na vida de Mapplethorpe. Seu pai e alguns colegas do Pratt faziam uso da fotografia, mas nada perto da concepção técnica e filosófica de Daley.

Ela fazia fotografias simples, elegantes, e andava sempre com uma Polaroid. **Foi Sandy quem emprestou a Robert sua primeira Polaroid, e foi confidente e crítica valiosa de suas primeiras fotografias. Sandy nos apoiava e conseguiu acompanhar,** sem nenhum julgamento, as transições pelas quais Robert passou como homem e como artista.¹⁸⁶

- Falávamos sobre todos os aspectos da fotografia – contou Daley. – eu destacava as diferenças na iluminação e o uso do espaço negativo e positivo. – Além disso, ela lhe oferecia sua própria filosofia da beleza, que era baseada na austeridade e no minimalismo. Seu apartamento era pintado de branco do chão ao teto e mobiliado apenas com um colchão, algumas almofadas prateadas e infladas de gás criadas por Warhol, e um vaso de tulipas ou lírios de talos longos. Impulsivamente, dera sua câmera Hasselblad de presente a um garoto bonito na King's Road em Londres, mas ainda tinha uma Polaroid que usava para tirar fotos de suas flores. **Insistiu com Mapplethorpe para que pegasse a máquina sozinho e, influenciado por sua refinada**

¹⁸⁴ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 89.

¹⁸⁵ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. p. 89.

¹⁸⁶ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 100.

estética, ele tirou suas primeiras fotografias de flores no apartamento branco de Daley.

Como percebemos, a potência de ação fruto do encontro entre Mapplethorpe e Daley foi significativa. Em termos de convívio, sua influência direta sobre o artista foi curta, porém intensa. Mapplethorpe teve contato com um conjunto de técnicas, noções, ferramentas e meios que lhe permitiram começar a explorar um universo até então pouco privilegiado, a fotografia. Muitos aspectos da estética de beleza de Daley estariam presentes na própria estética de Mapplethorpe, como por exemplo a focalização de flores como objeto de arte.



Obra de Mapplethorpe contendo flores e um altar¹⁸⁷

¹⁸⁷ Disponível em: <<https://www.tumblr.com/search/the%20flowers%20of%20robert%20mapplethorpe>>. Acesso em 10 de abril de 2017.



*Mapplethorpe + Munch exhibition at the Munch Museum, Oslo (2016)*¹⁸⁸

A partir do que fora apresentado, argumento que determinadas composições subjetivas ocorreram porque num determinado momento histórico e em espaços específicos, diferentes sujeitos se reuniram na cidade de NY e lá ocorreram trocas de potências importantes para diversos sujeitos. Robert Mapplethorpe, Patti Smith, Sandy Daley e tantos outros só foram possíveis por causa do intercâmbio de potências que ocorreu em espaços como Chelsea Hotel. Nesse sentido, sou obrigado a admitir que o espaço do Hotel só é pertinente pelas pessoas que o habitam, que lá circulam, que são constituídas nele e por ele.

– *Max's Kansas City: A pop art encontra a pop vida*

A potência de Sandy Daley foi, sem dúvidas, crucial para Mapplethorpe se aproximar da fotografia, mas talvez o estímulo maior tenha ocorrido ao deslocar a dupla para outro espaço, o *Max's Kansas City*¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Disponível em: <<https://www.yatzer.com/mapplethorpe-munch/slideshow/22>>. Acesso em 10 de abril de 2017.

¹⁸⁹ Este é o motivo pelo qual Sandy Daley está inserida no terceiro capítulo e não no segundo. Sua principal contribuição, a meu ver, foi possibilitar o deslocamento de Mapplethorpe e Smith do Chelsea até o Max's, aumentando de forma significativa a rede de contatos deles.

Daley era frequentadora habitual do Max's Kansas City, e logo Mapplethorpe e Smith estavam se dirigindo para o célebre bar-restaurante de Mickey Ruskin na Park Avenue Sul com a rua 17. **O Max's era o lugar onde pop art encontrava a pop vida... todo mundo ia ao Max's** e tudo ficava homogeneizado lá, Andy Warhol escreveu em *POPism*. E de fato a localização do restaurante, entre *uptown* e *downtown*, ajudava a atrair uma clientela espantosamente diversificada – **celebridades**, tais como Mick Jagger, Jane Fonda, Bob Dylan, Jim Morrison e Warren Beatty, assim **como políticos, socialites da Park Avenue, fotógrafos, modelos, cabelereiros, Hell's Angels, drag queens e viciados. Mas eram os artistas que representavam os freqüentes mais fiéis do Max's**¹⁹⁰

Segundo as citações, podemos supor que se existisse uma diferenciação entre “celebridades” e “artistas”, tal distinção seria pautada mais pela fama do sujeito do que por sua forma de arte. Nem todos os artistas do Max's eram celebridades e Mapplethorpe estava em busca de ser um deles – a noção de “pessoas especiais” do Pershing Rifles ecoa – e para tal, todos os detalhes contam. As primeiras aparições no Chelsea Hotel e as incursões ao Max's são partes do refinamento estético de Mapplethorpe:

Para Robert, vestir-se era uma arte viva. Ele enrolava um baseado pequeno, fumava, e olhava para suas poucas peças de roupa pensando nos acessórios. Ele só fumava para socializar, pois o fumo deixava-o menos nervoso, ao passo que sua noção de tempo ficava mais abstrata.¹⁹¹



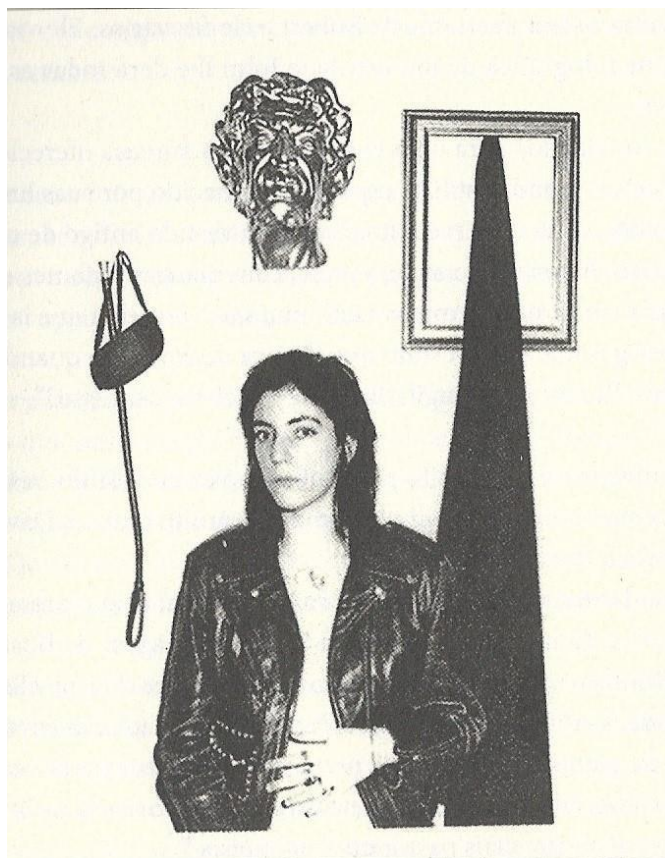
¹⁹⁰ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996

¹⁹¹ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 115.

*Robert Mapplethorpe no Chelsea Hotel aprontando-se para ir ao Max's*¹⁹²

Essa “equação artística”¹⁹³, como entendia Sandy Daley, seria gradativamente sofisticada ao longo dos anos e dos espaços em que Mapplethorpe transitaria e ajudaria a constituir. Suas primeiras experimentações com seu vestuário, assim como de costume, foram um tanto exageradas com relação a seus amigos e sua concepção de vestimenta como arte atingiu certos extremos:

Quando não se achava incursionando em seu armário na busca de sua arte, encontrava-se vasculhando sua arte na busca de suas roupas, e as camisetas pretas, que raramente eram lavadas, estavam sempre sendo arrancadas da parede a fim de serem usadas no Max's. Nem mesmo os acessórios de Smith estavam a salvo de Mapplethorpe. Preparando-se para sair a caminho da Scribner's, ela descobria que blusas, calças e sapatos tinham sido sugados pelo vórtice das criações do companheiro.¹⁹⁴



*Patti Smith e seus pertences como arte*¹⁹⁵

¹⁹² "Chelsea Hotel", outubro, 2013. Disponível em: <<http://frommoontomoon.blogspot.com.br/2013/10/chelsea-hotel.html>>. Acesso em 10 de abril de 2017.

¹⁹³ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 115.

¹⁹⁴ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. pp. 95-96.

¹⁹⁵ SMITH, Patti. *Op. Cit.* 2010. p. 179.

É importante ressaltar que estas experimentações artísticas não possuem um único espaço específico para cada um. Elas se alternam, se confundem e se completam. Por esta razão, é importante reconhecer que ambos os espaços ofereceram influências, como também foram influenciados por Mapplethorpe:

Naquela primavera, uma das jaquetas de brim de Mapplethorpe, bordada em relevo com uma máscara mortuária e um par de dados, fez parte de uma mostra coletiva intitulada “A Roupas como Arte”, organizada por Stanelly Amos em seu quarto do Chelsea. **A exposição era dirigida principalmente aos moradores do hotel, e embora não tenha sido significativa para a carreira de Mapplethorpe, ajudou-o a mudar de posição – de estranho no Chelsea, ele passou a membro da turma.** Suas aparições noturnas no Max’s começaram a ser igualmente compensadas, e certa vez, quando usou uma peça de jóia que desenhara – um colar fetichista feito de dados, carânicos, pés de coelho, plumas, contas e garras de marfim -, alguém o comprou ali mesmo. **Os colares fetichistas tornaram-se uma tendência instantânea em meio à clientela da moda no Max’s,** e Mapplethorpe começou a vender tantas peças que um patrocinador rico se ofereceu para lhe dar o dinheiro necessário a fim de que instalasse sua própria oficina de joalheria.¹⁹⁶

Apesar da situação econômica bastante instável, Mapplethorpe estava focado em sua arte e recusou o convite, sugerindo uma visita para conferir suas obras artísticas:

Enfiar contas e quinquilharias representava uma forma de meditação, um modo de acalmar os nervos após um dia acelerado, criando arte, e Mapplethorpe era avesso a transformar isso num negócio.¹⁹⁷

Em vez disso, persuadia cada pessoa influente que encontrava a ir ver seu trabalho artístico no *loft*. **Com a intenção de criar a atmosfera certa, ele coreografava cuidadosamente estas visitas ao estúdio** de modo a que até a música adequada – em geral, um disco de *blues* – estivesse tocando ao fundo.¹⁹⁸

As relações entre os espaços se tornam cada mais fortes. A influência e o reconhecimento de Mapplethorpe, tanto no Chelsea quanto no Max’s, começa a atrair pessoas para seus próprios espaços. Este desdobramento é um dos efeitos do convívio no Chelsea e das incursões ao Max’s. Outra característica é que ao trazer pessoas para seus espaços, Mapplethorpe organizava o ambiente da maneira que acreditava causar maiores potências no visitante, assegurando a presença de Smith:

¹⁹⁶ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. P. 96.

¹⁹⁷ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. P. 96.

¹⁹⁸ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. P. 96.

A despeito de sua determinação, era tímido com estranhos e tentava assegurar que Smith estivesse disponível para fazer o papel de anfitriã. Ao contrário de Mapplethorpe, ela nunca se perdia com as palavras¹⁹⁹

Ninguém que visitou o *loft* saiu de lá sem ser afetado por ele. A palavra mais frequentemente utilizada para descrevê-lo era “chocante”.²⁰⁰

A técnica da organização – tanto do espaço quanto dos sujeitos – será refinada sutilmente ao longo dos anos 70 e 80. Ao longo das narrativas, é perceptível a sutil complexificação deste processo. Optei por mapear o momento de seu surgimento e quais os fatores que envolviam essa dinâmica. A própria Patricia Morrisroe, autora da biografia de Mapplethorpe, ressalta em seu prefácio o impacto da visita a Mapplethorpe, o efeito produzido pelo apartamento.

[...] peguei um táxi para o *loft* de Mapplethorpe, no número 24 de Bond Street, em Manhattan, onde um drogado jazia esparramado na calçada, uma agulha pendurada em seu braço. Tive de passar por cima do homem para chegar à portaria do edifício de Mapplethorpe, como que cruzando a fronteira de um lugar para onde eu não tinha certeza de querer ir. Um rangente elevador de carga levou-me ao *loft* do fotógrafo, que era decorado com cerâmicas *Arts & Crafts* e estátuas de demônios. No centro da sala havia uma imensa gaiola de tela de arame que continha um colchão coberto por lençóis de cetim preto. Defronte à gaiola, Mapplethorpe estava sentado numa poltrona estofada de couro preto, as pernas encolhidas em torno dele.²⁰¹

Com certeza, essa organização do espaço e das pessoas – fomentada por Mapplethorpe ao longo de sua vida – só surtiu efeito porque o seu tempo cultural sugeria uma postura aberta ao diferente, à curiosidade. Em outras palavras, um dos fatores do sucesso desta técnica de Mapplethorpe é que as pessoas que o visitaram estavam dispostas a serem afetadas, serem transformadas por algo diferente. Tal organização afeta suas composições subjetivas no momento em que o sujeito seleciona *o que* e para *quem* determinados itens serão expostos. Mais do organizar os espaços e as pessoas, trata-se de organizar *potências*.

¹⁹⁹ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. P. 96.

²⁰⁰ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. P. 96.

²⁰¹ MORRISROE, Patricia. *Op. Cit.* 1996. pp. 13-14.

Conclusão

Conforme apresentado na introdução, o objetivo desta pesquisa era mapear e refletir sobre alguns dos processos de estilização da existência de Robert Mapplethorpe, por meio da análise de (de)composições subjetivas do artista durante, especialmente, as quatro últimas décadas do século XX, em Nova York. Dentre elas, destaco especialmente três: a estilização da relação de Mapplethorpe com sua religião, o preenchimento de um programa vazio em suas amizades e a organização dos encontros em espaços específicos. Para dar conta desta proposta, organizei a pesquisa em três capítulos cujo foco, sempre relacional, variou em três instâncias: as relações de si para consigo, de si com os outros e de si com os espaços. Obviamente que quando falo em “relações” não procuro dizer que elas sempre partam primeiramente do “si”, mas que a subjetividade de Mapplethorpe esteve mais ou menos suscetível às (de)composições, relacionando-se consigo, com os outros e com/em determinados espaços.

No primeiro capítulo, privilegiando as relações de si para consigo optei por traçar uma análise acerca do processo de complexificação da relação do sujeito com sua religião. Reconheço que há uma apresentação teórica mais pormenorizada devido a passagem *da adequação Moral do sujeito para uma problematização Ética das relações*. Tal reflexão, baseada em Espinosa e Deleuze, é utilizada para pensar as transformações na maneira como o sujeito se relaciona com sua religião, deixando de ser *referencial* para ser *instrumental*.

No capítulo dois, assim como no primeiro, dialoguei mais com Francisco Ortega, para explorar a questão da amizade e como ela foi fundamental para servir de contraponto nos processos de produção de subjetividade em Mapplethorpe. Neste capítulo, já mais focalizado nas fontes, busquei apresentar trechos das obras que permitissem evidenciar a relação entre Mapplethorpe e duas pessoas que foram essenciais em sua produção de si: Patti Smith e Sam Wagstaff.

No capítulo três, também mais focado nas fontes, o objetivo foi refletir sobre a relação do *sujeito x espaço*. Para tal, optei por apresentar três espaços de convívio intenso de Smith e Mapplethorpe durante os anos 1970: O Allerton Hotel com uma dinâmica de potências tristes e não-ação que impedia o processo de composições subjetivas. O Chelsea Hotel e o Max's Kansas Bar como espaços privilegiados para estilizações e experimentações sociais, cuja fama histórica de reunir artistas levou Smith e Mapplethorpe a mergulharem de vez no mundo da arte. O espaço artístico dos corredores

do Chelsea Hotel aproximou pessoas e ideias importantes para Mapplethorpe, como o vestir-se como forma de arte. Pessoas como Sandy Daley foram responsáveis por importantes introduções, como apresentar a fotografia como forma legítima de arte; a artista lhe oferece os meios e o hotel lhe oferece o espaço para estas explorações. Posteriormente, outra experiência se fez importante, o deslocamento de locais do Chelsea para o Max's e toda a sua incrível circulação de pessoas, ideias e potências. Entretanto é possível questionar: *Porquê esse deslocamento é importante para as composições subjetivas de Mapplethorpe?*

A resposta para tal questão reside em mudar a dinâmica de criação de arte e estilização de vida. Em outras palavras, é possível perceber – como vimos no capítulo 1 – que logo após sua saída do Pratt Institute, Mapplethorpe desenvolve uma tendência artística organizada especialmente em torno de elementos simbólicos da religião católica (Virgem, Cristo, pecado, hierarquias, altares) e na imersão e reclusão do artista em seu espaço. Mapplethorpe vive em seus estúdios desde que deixa o Pratt Institute. Sua arte era fundamentalmente pautada na relação do artista consigo mesmo. Entretanto, depois de passarem pela experiência negativa do Allerton e mudarem-se para o Chelsea, tanto Smith quanto Mapplethorpe começam a produzir uma arte mais realista, mais pública e mais paupável. Outro aspecto é o uso da arte (das vestimentas aos colares) para divulgação do artista e da própria arte. O *ser artista* depende menos das obras e mais do viver, dos detalhes cotidianos e tal mudança é efeito da transição dos sujeitos em determinados espaços povoados por potências de ação capaz de promover intensas composições subjetivas.

Desta forma, os elementos centrais para a estilização estética e composição subjetiva de Mapplethorpe podem ser resumidos em três relações desenvolvidas ao longo de sua vida: pessoas, espaços e potências.

Para concluir, reconheço que esta dissertação não é o ponto de chegada. Se ela foi permitida por indagações anteriores, ela também traz questões, problematizações e possibilidades de desdobramentos futuros, para novas pesquisas e outras respostas.

Fontes

MORRISROE, Patricia. *Mapplethorpe: uma biografia*. Trad. Fátia Villas-Boas, Rio de Janeiro: Record, 1998.

SMITH, Patti. *Só Garotos*. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Bibliografia

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro; FGV Editora, 1996. Págs. 183–191.

CASTRO, Edgard. *Vocabulário de Foucault*. Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Tradução Ingrid Muller Xavier. Belo Horizonte; Autêntica Editora, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.

ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. Trad. de Joaquim de Carvalho. São Paulo, Abril S.A. 1ª ed. 1974. [Coleção “Os Pensadores” vol. XVII].

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade II: O uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade III: O cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1985.

HIRATA, Gabriel Tadashi. *Robert Mapplethorpe e Patti Smith: narrativa biográfica, relações de gênero e arte*. 2014. 60f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em História): UFRRJ/ICHS, Seropédica 2014.

MUCHAIL, Salma Tannus. *Foucault, simplesmente*. Textos Reunidos. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

ORTEGA, Francisco. *Amizade e Estética da Existência em Foucault*. Rio de Janeiro; Edições Graal, 1999.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides de. "A Construção do Plano da Clínica e o Conceito de Transdisciplinaridade" In: *Psicologia: Teoria e Pesquisa*. Jan-Abr 2000, Vol. 16 n. 1, pp. 071-079.

SCHIMIDT, Benito Bisso. "Biografia e regimes de historicidade" In: *MÉTIS: história & cultura* – v. 2, n. 3, jan./jun. 2003. Págs. 57-72.

Referência das imagens

(Em ordem de aparição)

BUNYAN, Marcus. "Robert Mapplethorpe at the grand palais, paris", julho, 2014. Disponível em: < <https://artblart.com/tag/robert-mapplethorpe-milton-moore/>>. Acesso em 10 de abril de 2017.

MANNING, Emily. "Patti smith on making lobster claw necklaces and tantric game boards with Robert Mapplethorpe", março, 2016. Disponível em: <https://i-d.vice.com/en_us/article/patti-smith-on-making-lobster-claw-necklaces-and-tantric-game-boards-with-robert-mapplethorpe>. Acesso em 10 de abril de 2017.

ATTER, Susan Mc. "Nick", junho, 2013. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/mapplethorpe-nick-ar00159>>. Acesso em 10 de abril de 2017.

Disponível em <http://www.alisonjacquesgallery.com/exhibitions/41/works/artworks5419/>. Acesso em 10 de abril de 2017.

ARCHER, Corrina. "Barbarous Nights", setembro, 2010. Disponível em: <http://barbarousnights.blogspot.com.br/2010/09/three-saints-santa-lucia-san-lazaro-and.html>. Acesso em 10 de abril de 2017.

Disponível em <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/robert-mapplethorpe-learning-resource>. Acesso em 10 de abril de 2017.

Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/71635450296219153/>. Acesso em 10 de abril de 2017.

PACHECO, Fernanda. "Horses: o álbum de Patti Smith e Robert Mapplethorpe". Disponível em <https://br.pinterest.com/pin/251568329161390149/>. Acesso em 10 de abril de 2017.

DAVIS, Lucy. "Wagstaff: Before and after Mapplethorpe by Philip Gefter, review: 'excellent and overdue'". Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/bookreviews/11436733/Wagstaff-Before-and-After-Mapplethorpe-by-Philip-Gefter.html>. Acesso em 10 de abril de 2017.

Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/teresa-engle/robert-mapplethorpe-and-sam-wagstaff-arles-2DS3YNrVpvqxkYafu5nkWw2>. Acesso em 10 de abril de 2017.

KSANDER, Yaël. "Sam Wagstaff: the man who made Mapplethorpe", outubro, 2014. Disponível em <http://indianapublicmedia.org/arts/sam-wagstaff-man-mapplethorpe/>. Acesso em 10 de abril de 2017.

CONNELLY, Sherryl. "Legends of Hotel Chelsea chronicled in new book that covers what inspired Andy Warhol, relegated Sid Vicious to 'junkies' floor before he killed Nancy", novembro, 2016. Disponível em:

<<http://www.nydailynews.com/entertainment/dream-palace-chelsea-hotel-iconic-guests-article-1.1519451>>. Acesso em 10 de abril de 2017.

MALDONADO, Lorena G. "La vagina del rock and roll se llama Janis Joplin", fevereiro, 2016. Disponível em: <http://www.elespanol.com/estilo/20160226/105239748_0.html>. Acesso em 10 de abril de 2017.

Oxford Design Studio, abril, 2013. Disponível em: <<https://oxforddesignstudio.wordpress.com/2013/04/01/just-a-kid-reviewing-just-kids/>>. Acesso em 10 de abril de 2017.

SMITH, Patti. Op. Cit. 2010. p. 137.

Disponível em: <<https://www.tumblr.com/search/the%20flowers%20of%20robert%20mapplethorpe>>. Acesso em 10 de abril de 2017.

Disponível em: <<https://www.yatzer.com/mapplethorpe-munch/slideshow/22>>. Acesso em 10 de abril de 2017.

"Chelsea Hotel", outubro, 2013. Disponível em: <<http://frommoontomoon.blogspot.com.br/2013/10/chelsea-hotel.html>>. Acesso em 10 de abril de 2017.