



INVISÍVEL, EU

CLAUDIA GUIMARÃES

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Guimaraes, Claudia
Invisível,EU: Fotografia,Corpo e Gênero / Claudia
Guimaraes; orientadora, Dora Longo Bahia. - São Paulo,
2021.
210 p.: il. + nao.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Fotografia. 2. Arte. 3. Gênero. 4. Corpo. 5.
fotografia contemporânea. I. Longo Bahia, Dora . II.
Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

INVISÍVEL, EU

CLAUDIA GUIMARÃES

São Paulo
2021

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Artes Visuais, Área de Concentração Artes Plásticas, Linha de
Pesquisa Poéticas Visuais, da Escola de Comunicação e Artes da
Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção
do Título de Mestre em Artes, sob orientação da
Prof. Dra Dora Longo Bahia.

Banca Examinadora:

São Paulo, _____

INVISÍVEL, EU

CLAUDIA GUIMARÃES



SUMÁRIO

8 _ RESUMO

9 _ ABSTRACT

12 _ INTRODUÇÃO

42 _ CADERNO 1:

CORPO E GÊNERO

45 _ Lugar

70 _ Performance

92 _ Glossário

100 _ CADERNO 2:

CORPO E FOTOGRAFIA

103 _ Apagadas

116 _ Rolinhas

120 _ Nuas

124 _ Anônimas

134 _ Malditas

145 _ Tenho sede

152 _ Mon cul

160 _ CADERNO 3:

GÊNERO E FOTOGRAFIA

162 _ Robert Mapplethorpe

176 _ Cindy Sherman

192 _ Catherine Opie

206 _ CONSIDERAÇÕES FINAIS

212 _ REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

RESUMO

Esta pesquisa apresenta, por meio de representações fotográficas, uma reflexão sobre corpo, gênero e sexualidade. Partindo da noção de que o gênero não possui um significado fixo nem uma essência absoluta ou imutável, esta dissertação foi construída a partir de imagens fotográficas de sujeitos que refletem questões de identidade, sexualidade, gênero e orientação sexual por meio da afirmação da performatividade de seus próprios corpos. Para isso, articula-se um breve apanhado histórico sobre a construção dos gêneros através das representações fotográficas e como vários fotógrafos transgressores questionaram e desconstruíram as normatizações de gênero através de suas obras, desde o Movimento Pictorialista até a contemporaneidade. Na composição dos capítulos, além da apresentação da pesquisa prática - que consiste em dez retratos de sujeitos que interpretam suas identidades de gênero para a câmera, e dez fotografias de lugares públicos onde sujeitos LGBTQI+ foram assassinados no Brasil em razão de suas expressões de gênero - serão analisados trabalhos de artistas das mais diversas gerações, dentre os quais: Júlia Cameron, Lady Hawarden, Eadweard Muybridge, Holland Day, Robert Mapplethorpe, Cindy Sherman e Catherine Opie. Para fundamentar essas análises, proposições conceituais de filósofos como Judith Butler, Michel Foucault e Giorgio Agamben serão basilares para compreendemos as estruturas de normatização de gênero e sexualidade, bem como as estratégias políticas de resistência e aparição pública de grupos minoritários.

PALAVRAS-CHAVE

corpo; performatividade de gênero; sexualidade; representação fotográfica; fotografia contemporânea.

ABSTRACT

This research presents a reflection on the body, gender and sexuality through photographic representation. As gender does not have a fixed meaning or an absolute or immutable essence, the photographic images of subject question identity, sexuality, gender and sexual orientation by affirming the performativity of their bodies. A brief historical overview about the construction of genres through photography illustrates how several photographers questioned and deconstructed the norms of gender through their works, from the Pictorialist Movement to contemporaneity. The works of various artists are also analyzed, including: Julia Cameron, Lady Hawarden, Eadweard Muybridge, Holland Day, Robert Mapplethorpe, Cindy Sherman and Catherine Opie. These analyses are supported by contemporary philosophy, using the texts of Judith Butler, Michel Foucault and Giorgio Agamben. Their conceptual propositions are fundamental to understanding the structures of gender and sexuality normalization; and the political strategies of resistance and public appearance of minority groups. As part of the practical work, the author photographed ten portraits of subjects interpreting their gender expression and public places where ten LGBTQI+ individuals were murdered in Brazil because of their gender expressions.

KEYWORDS

body; gender performativity; sexuality; photographic representation; contemporary photography.

Para Morena

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a minha orientadora Dora Longo Bahia, por me ensinar sobre Arte e Política. Frequentar o grupo de pesquisa e sua orientação sinalizaram pontos que deverei levar por toda a vida. Agradeço também a todos os amigos aqui fotografados, ao Prof. Dr. Cesar R. F. Azevedo por me encorajar a fazer esse mestrado, aos amigos do grupo de pesquisa, a todos os outros amigos e minhas irmãs que ficaram na torcida. A Nina Lins pelo projeto gráfico incrível.



NATASHA EM SEU APARTAMENTO NA PRAÇA ROOSEVELT - 1995

INTRODUÇÃO

A ficção consiste não em fazer ver o invisível, mas em fazer ver até que ponto é invisível a invisibilidade do visível. (FOUCAULT, Michel)¹

NOTAS

1. FOUCAULT, Michel (1926-1984). História da Sexualidade - Vigiar e Punir. 2ª ed. EUA: Vintage Books Edition, 1995.

2. Nesta pesquisa, a palavra “queer” é utilizada como um termo geral para se referir a lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros e intersexuais. No início da década de 1990, nos Estados Unidos, grupos de direitos de gays e lésbicas começaram a se reapropriar do termo “queer”, que adquiriu semântica política e pessoal, problematizando estritos binários sexuais e de gênero, além de defender identidades fluidas e não heteronormativas. Desde então, o termo continua a ser adotado internacionalmente. Os sentidos do termo “queer” variam de acordo com a localização.

3. Ver: Glossário, p. 93

4. Ver: Glossário, p. 93

Nesta dissertação, questiono a forma como sujeitos que se autodenominam *queers*², *trans*³, ou não binários⁴ ocupam o espaço urbano⁵ e tornam-se resistentes através da aparição pública. Diante da precarização da vida, e em meio a um sistema cada vez mais selvagem e predatório, esses corpos aparecem, afirmam-se e tornam-se visíveis justamente em um campo político que tenta ocultá-los. A condição precária vulnerabiliza nossos corpos: corpos negros são mortos, corpos de mulheres são mortos, corpos LGBTQI+ são mortos. Nesta investigação, utilizo a representação fotográfica do corpo como expressão de resistência em um país que tenta apagar, banir e silenciar corpos que se tornam vulneráveis por conta da desigualdade social e econômica, do racismo e da LGBTfobia.

Quando comecei a pensar nesta pesquisa, em 2016, imaginei que questões como gênero e identidade sexual já estivessem saturadas dentro dos discursos políticos e artísticos. Muito já estava sendo dito e escrito sobre os temas e havia inúmeras representações de sujeitos da comunidade LGBTQI+, inclusive nas mídias de massa. Portanto, não gostaria de me colocar no papel de registrar um grupo minoritário e parecer catalogá-los como em uma análise antropológica estritamente separada entre analista e assujeitados.

A parada LGBTQI+ – por muitos anos denominada e popularmente difundida apenas como “parada gay” – já acontecia há 19 anos na Av. Paulista em São Paulo⁶ e o casamento homoafetivo entrou em vigor a partir de maio de 2013. Essas questões pareciam configurar o Brasil como um país tolerante a respeito desses temas.

NOTAS

5. Neste texto, “espaço urbano” pode ser definido como o espaço das cidades, a justaposição de casas e edifícios, atividades e práticas econômicas, sociais e culturais. O espaço da cidade é, dessa maneira, uma paisagem representativa do espaço geográfico, um território das práticas políticas e um lugar de visões de mundo e mediações culturais. **Fonte:** <https://brasilecola.uol.com.br/o-que-e/geografia/o-que-e-espaco-urbano.htm> Acesso em: 08 abr. 2020.

6. Em sua primeira edição, no dia 28 de junho de 1997, com o tema “Somos muitos, estamos em várias profissões”, a então Parada do Orgulho Gay reuniu cerca de 2 mil pessoas. **Fonte:** https://pt.wikipedia.org/wiki/Parada_do_orgulho_LGBT Acesso em: 18 abr. 2020.

7. **Fonte:** <https://revistacult.uol.com.br/home/sesc-pompeia-judith-butler/> Acesso em: 08 mai. 2020.

8. La Bête (“a besta”, em tradução livre do francês) é uma performance do coreógrafo brasileiro Wagner Schwartz. Realizada desde 2015, foi alvo de críticas nas redes sociais e por parte de movimentos de direita, como o Movimento Brasil Livre, por ter envolvido a interação de uma

criança com o corpo nu do artista durante a apresentação de 26 de setembro de 2017, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Fonte:** https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html Acesso em: 24 dez. 2019.

Porém, em 2017, vários eventos trouxeram à tona a intransigência de uma parcela da população em relação a questões de identidade e orientação sexual. A mostra *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira*, no Santander Cultural, em Porto Alegre, teve que ser fechada após fortes críticas difundidas por movimentos religiosos e pelo Movimento Brasil Livre (MBL). A exposição, que reunia 264 obras de 85 artistas, era a primeira curadoria sobre a temática *queer* no Brasil e na América Latina, e abrangia obras desde o século XIX até a atualidade. Também nesse mesmo ano ocorreram os ataques contra a presença da teórica de gênero e filósofa estadunidense Judith Butler (1956 -), que participaria, em São Paulo, do seminário - *Os fins da Democracia* no Sesc Pompeia. O perfil do *Facebook* da instituição recebeu cerca de 386 avaliações negativas⁷ em 24 horas, o que fez a página sair do ar, fato que também ocorreu com a página do Museu de Arte Moderna (MAM), após a polêmica envolvendo a performance *La Bête*⁸.

Também em 2017 aconteceu o assassinato estardaloso de Dandara dos Santos, em um bairro periférico de Fortaleza, no Ceará. Dois vídeos do linchamento cometido contra Dandara foram publicados no *Facebook* e veiculados por três dias, recebendo curtidas e comentários, e podendo ser visualizados por crianças, adolescentes e “famílias de bem”, talvez até as mesmas que denunciaram, em favor da moral e dos bons costumes, as instituições culturais que abrigaram as mostras e seminários mencionados.

Os vídeos registravam Dandara ensanguentada, sendo xingada e espancada, com pauladas e pedradas, por cinco homens, acompanhados pela população que, em volta, instigava as agressões. Dandara era uma mulher trans muito conhecida em seu bairro, porém foi injustamente acusada porque ouviram um grito “*Pega ladrão*” no local em que ela passava naquele momento. Os vídeos só foram retirados do ar depois de instituições que trabalham a favor dos direitos LGBTQI+ encaminharem denúncias para o Ministério Público.

criança com o corpo nu do artista durante a apresentação de 26 de setembro de 2017, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. **Fonte:** https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html Acesso em: 24 dez. 2019.

Ao colocarmos em paralelo esses acontecimentos do ano de 2017, podemos elencar alguns questionamentos: Por que os vídeos do linchamento público de Dandara, que a levou à morte em plena luz do dia, não provocaram a mesma indignação nos grupos religiosos e políticos que fizeram cair as páginas do *Facebook* das instituições que abrigavam as mostras artísticas? Por que sujeitos com identidades de gênero diversas do padrão-normativo não podem se movimentar livremente no espaço público? Por que no Brasil, um país em que se verificam os mais altos índices de assassinatos de minorias políticas e sexuais, conservadores e reacionários buscam administrar o desejo dos outros e elegem a cultura e a arte como estratégia para os jogos de poder e de dominação? Todas essas questões endereçaram esta pesquisa a um viés político, que pode caracterizá-la, assim como aos grupos vulnerabilizados citados acima, como um gesto de resistência.

A seleção dos trabalhos práticos que compõem esta investigação reflete esse viés de resistência e compreende a produção artística realizada ao longo desta pesquisa de mestrado, que foi iniciada em 2018 e estendida até junho de 2021. No decorrer desse período, inúmeras alterações foram realizadas em relação ao projeto inicial, uma vez que adições de propostas e elaborações de respostas às novas questões que surgiram no desenvolvimento da pesquisa foram acrescentadas.

Sendo assim, tendo como fundamento a prática fotográfica, e fazendo uso de dois gêneros artísticos – paisagens e retratos –, proponho uma reflexão que ultrapassa a construção social binária, estrita e bem delimitada de “homem” e “mulher”. Além dessas categorias possuírem significados distintos e variáveis históricas, culturais e contemporâneas, tal delimitação é cada vez mais colocada em xeque, principalmente nos grandes centros urbanos, onde se percebem com mais intensidade outras formas de expressão que extrapolam tais limites binários,



GRACE KELLY NOS BASTIDORES DA BOATE CIRCUS – 1994

NOTAS

9. Ver: Glossário, p. 97

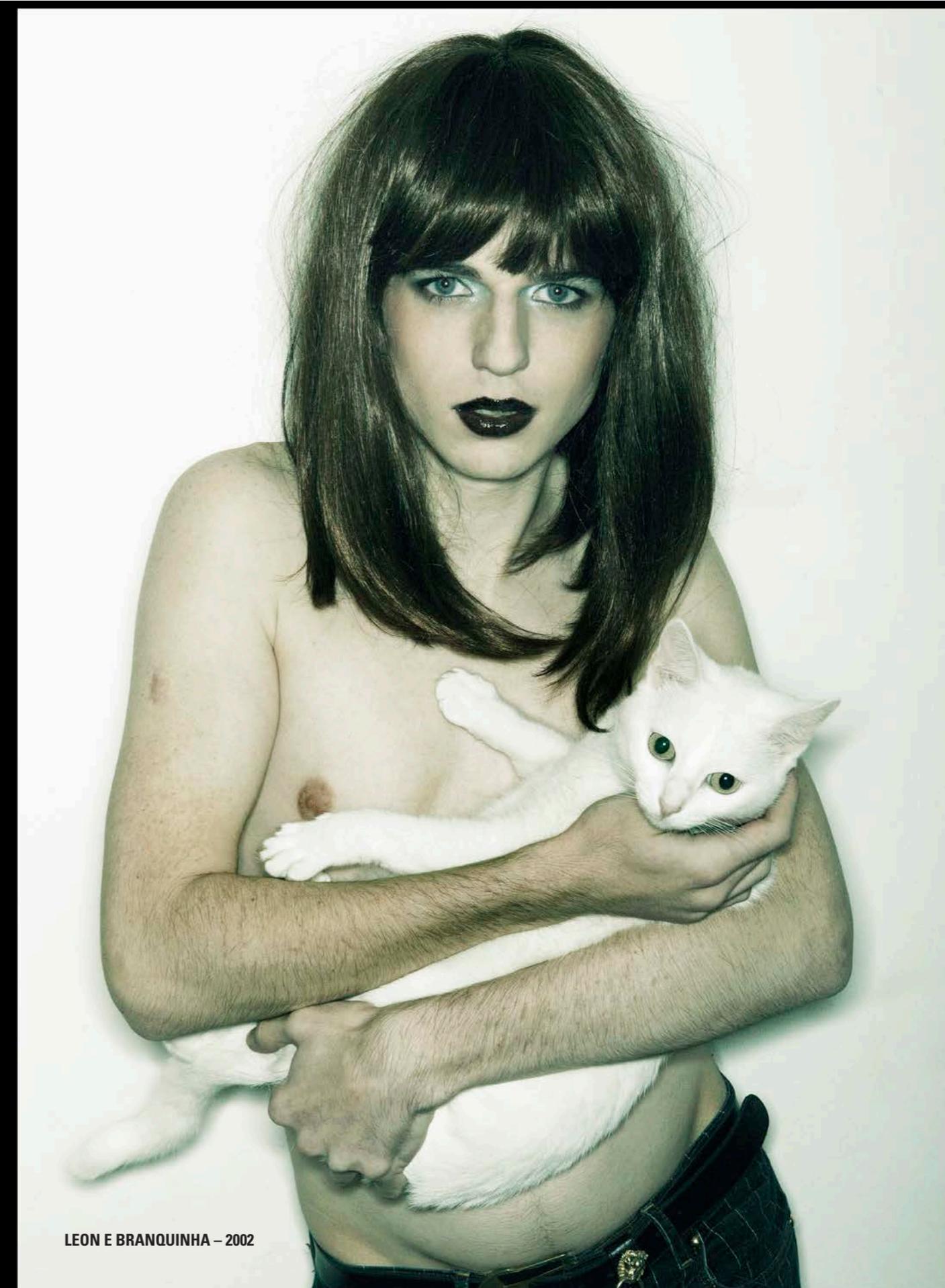
provocando uma fluidez do que se entende como gênero.

Partindo da noção proposta pela filósofa Judith Butler (2017) de que o gênero não possui um significado fixo nem uma essência absoluta ou imutável, esta investigação foi construída por meio de imagens fotográficas de sujeitos que refletem questões de identidade, sexualidade, gênero e orientação sexual através da afirmação da performatividade de seus próprios corpos. Os sujeitos retratados transitam entre os gêneros masculino e feminino, sem a completa identificação ou fixação em apenas um deles.

Assim, este projeto é constituído por imagens produzidas nos últimos três anos, mas que integram uma pesquisa individual que venho construindo há mais tempo. Desse escopo de trabalho é que surgiu meu objetivo em propor uma reflexão sobre o tema da performatividade de gênero na fotografia, como forma de levá-lo ao contexto acadêmico e submetê-lo ao debate, já que ele fica costumeiramente à margem das discussões, ainda envolto em preconceitos.

Meu interesse por essa temática surge quando comecei a estudar fotografia no início da década de 1990, em uma disciplina no curso de Graduação em Artes Visuais. Eu gostava de circular pela cidade à noite, e esse parecia um momento oportuno para pôr em prática o que estava aprendendo. Nessa época, começaram a surgir na cidade de São Paulo as primeiras drag queens⁹, que faziam apresentações em casas noturnas que eu frequentava. Muitas eram minhas amigas e, dentre elas, as que ainda moravam com os pais e precisavam esconder da família e dos vizinhos sua atividade noturna, trocavam de roupa e se maquiavam na minha casa. Em vários desses momentos de caracterização, eu aproveitava para fotografá-las.

Também na época e nesses espaços da noite, com o avanço de tecnologias como os hormônios sintéticos e as próteses de silicone, as mudanças corporais passaram a ser vistas por outra perspectiva. O corpo não era mais entendido como um obstáculo incontornável. Naquele momento, as



LEON E BRANQUINHA – 2002

NOTAS

10. Ver: Glossário, p. 93

travestis começaram a ser reconhecidas na cidade como grupos sociais, e já afirmavam uma identidade “trans” a partir dessas transformações corporais. Elas estavam ganhando um espaço no meio urbano, porém ainda obscuro, e continuavam fadadas à prostituição.

Foi nas casas noturnas que dei início à construção dos meus primeiros retratos de drag queens e travestis¹⁰, procurando não supererotizar esses corpos, prática então vigente em grande parte dos editoriais e trabalhos fotográficos. Naquele momento, a maioria das imagens de travestis se concentrava em revistas pornográficas de consumo de massa, e também existiam muitos estigmas sociais a respeito delas, o que me fez tentar inverter essa lógica a partir de meu trabalho fotográfico.

Levei então para os clubes noturnos um pequeno fundo fotográfico e um flash portátil acoplado à câmera analógica, e passei a produzir retratos tanto de artistas que se apresentavam nesses lugares quanto de amigos e frequentadores. Sempre usava o flash fora da câmera – vinculado a um tripé e rebatido em uma pequena sombrinha – posicionado de frente e um pouco acima do modelo, para produzir uma luz dura e simples que não deixasse sombras nos rostos. Os retratos eram sempre enquadrados em corte americano em fundos neutros de tecido que eu montava na madrugada, que era a hora que as travestis e as drag queens chegavam depois do trabalho. Muitas drags trabalhavam em festas particulares ou telegramas falados, e algumas travestis trabalhavam em outras casas noturnas ou nas ruas de outros bairros.

Nesses retratos, procurei fazer uso de convenções clássicas e formais da iluminação fotográfica, como a luz frontal e acima do sujeito, uma iluminação clássica que reduz as imperfeições da pele de modo mais apurado, uma vez que se tratava de fotografias analógicas sem nenhuma manipulação digital. Além disso, eu também improvisava o espaço físico com os recursos e materiais disponíveis do lugar. No processo,

também era crucial, para mim, não reforçar uma imagem estigmatizada como, por exemplo, da “drag queen jocosa” ou da “travesti marginalizada”. Uma estratégia fundamental para afastar os retratos desses estigmas era entendê-los como imagens individualizadas, atrelando a cada fotografado um tema diferente, além de compreender conjuntamente como essas imagens poderiam colocá-los em uma perspectiva diferente dos preconceitos cotidianos, investindo, assim, em outras camadas de visibilidade.

Depois de algum tempo passei a fotografar as pessoas em suas próprias casas, ou mesmo na minha, geralmente antes de sairmos ou voltarmos dos clubes. Dessa maneira, fui estabelecendo um contato íntimo com os fotografados, sempre perguntando como e de que modo queriam ser retratados. Em algumas ocasiões eu montava um mini estúdio na casa da pessoa que iria fotografar, em outras fazia “instantâneos” com câmeras snapshots sem me importar muito com a técnica fotográfica. O modo de produção variava conforme o grau de intimidade e aproximação que eu tinha com cada fotografado.

Esses registros foram se tornando um diário da minha vida pessoal, pois com eles esbocei uma pequena fisionomia do *underground* da noite e da sexualidade, em cenas que foram expostas nessas séries de fotografias. Também foi através desse portfólio que recebi o convite para trabalhar no jornal Folha de São Paulo, como fotógrafa da coluna *Noite Ilustrada*, que mostrava os bastidores da noite paulistana.

Inicialmente, não tinha a intenção de tornar essa experiência um trabalho pessoal, mas foi por meio dessa série fotográfica, revista depois de alguns anos, que comecei a pensar nas “novas expressões de gênero” que estavam “aparecendo” na noite de São Paulo a partir de 2009, e que se tornaram mais evidentes nas festas de rua que eclodiram na cidade em 2011.

A partir de então, comecei a registrar, ainda que timidamente, pessoas mais próximas de mim ou de amigos,

sem nenhuma metodologia ou intenção de pesquisa. Até que, em 2017, documentei como voluntária uma ação de protesto contra a violência sofrida pela comunidade LGBTQI+ e pela criminalização da homofobia para a Casa1, ONG localizada no centro de São Paulo que oferece apoio a minorias sexuais e de gênero em situação de vulnerabilidade social. Ali, comecei a conhecer a diversidade de corpos dessa nova geração “trans” e entrei em contato com diversos grupos de pessoas que se autoidentificavam como não binárias ou queers.

Percebi que essa geração não estava questionando o entendimento do corpo como um problema e se realmente era preciso mudá-lo para reproduzir um corpo feminino “cis¹¹” como padrão de mulher, ou um corpo masculino “cis” como padrão de homem. Esses sujeitos queriam afirmar várias possibilidades de feminino e masculino a partir do corpo com o qual tinham nascido, sem que a intervenção corporal fosse compulsória. Reiteravam um corpo reconhecível e o seu “aparecimento” público como direitos.

Então, com o propósito de me aproximar mais dessa nova geração e criar um laço afetivo para produzir novas fotografias, passei a registrar como voluntária outros eventos promovidos pela Casa 1, como, por exemplo, o casamento coletivo realizado em dezembro de 2018. É nesse contexto que surgem os retratos componentes desta pesquisa, cuja produção se iniciou em dois eventos específicos: “Travesti Viva”, realizado em setembro de 2018; e a “Semana da Visibilidade Trans”, em março de 2019.

Em ambos os eventos, procurei estabelecer um recorte no qual as imagens conseguissem expor o protagonismo dos fotografados, evitando uma perspectiva vitimizadora, e expondo a luta por autoafirmação através da construção do orgulho e da dignidade. Para construir essa afirmação dos sujeitos em termos de espacialidade e performance, passei a fotografar onde eles estavam e apareciam, caso dos bastidores das performances apresentadas, como os protestos contra a eleição do novo presidente do Brasil no

evento “Travesti Viva”, e o galpão de recreação da Casa1, na festa do dia oficial da “Visibilidade Trans”.

Nas duas ocasiões, levei um pequeno gerador movido a bateria com uma fonte de luz e, no espaço que tinha disponível, adaptei um estúdio com fundo neutro. Optei por uma iluminação frontal e “dura”, sem sombras, com pouco contraste e saturação. Todos os fotografados estão em uma composição vertical e centralizados, encarando a câmera, que está levemente abaixo do olhar desses sujeitos. Procurei com essa composição uma postura de autoafirmação.

Sempre estabeleço uma estreita proximidade com o assunto que fotografo e, por isso, os retratos estão no nível ou acima dos olhos do observador para instigar os espectadores a participarem de uma troca íntima e honesta com os fotografados, que olham para eles diretamente. Esses sujeitos, que muitas vezes são observados, aproveitam a oportunidade para não só retribuir o olhar, mas para reivindicá-lo.

Utilizo sempre uma lente curta para que seja necessário me aproximar de quem fotografo, buscando, com isso, me colocar numa posição de troca, e que a foto fale mais do fotografado do que de mim mesma. Procuro, assim, utilizar a técnica fotográfica de modo que capte, de alguma forma, tanto esses sujeitos e aspectos de suas histórias particulares quanto os elementos que atravessam o tema, a fim de colocá-los em uma perspectiva de discussão crítica mais ampla.

O olhar frontal e indagador dos sujeitos fotografados expressa uma estratégia para envolver o espectador em questões que deixaram de ser individuais e assumiram uma proporção coletiva. A presença dos corpos LGBTQI+ nesses retratos é uma maneira de contrastar a abstração dos elevados números de mortos da comunidade, “de dar um significado distinto a cada existência, não permitindo que seu desaparecimento caia no fosso comum” (AGAMBEN, 2004, p. 188). Além disso, tal presença se contrapõe à política de apagamento que tem sido implementada pelo governo brasileiro, com seu permanente estado de exceção.



NOTAS

12. Fundado em 1980, o Grupo Gay da Bahia (também conhecido pela sigla GGB) é uma Organização não Governamental voltada à defesa dos direitos da população LGBTQI+ no Brasil, com sede em Salvador, sendo a mais antiga do país ainda em atividade. Um de seus fundadores é o militante gay e professor Luiz Mott, do Departamento de Antropologia da Universidade Federal da Bahia

13. <https://homofobiamata.wordpress.com/>

A segunda parte prática deste projeto, que reúne um conjunto de imagens com ruas vazias sem os corpos que, habitando publicamente por direito, foram executados naqueles locais, destaca a capacidade exata que a fotografia tem para congelar um ponto no tempo. Nas fotografias apresentadas, existe a estrutura da cidade, porém ela parece vazia, abandonada. Ou seja, percebemos a presença do humano. Em algum momento, pessoas ali estiveram e deixaram vestígios. Assim, procurei refletir sobre dois significados complementares a essas imagens: visibilidade e apagamento.

Para ilustrar essa situação de desamparo e vulnerabilidade, apropriei-me de fotos do *Google Maps* e utilizei os relatórios anuais do Grupo Gay da Bahia¹² (GGB) e do site “Homofobia mata”¹³, que reportam as mortes da comunidade LGBTQI+. Através dos nomes das vítimas encontradas, pesquisei em jornais os lugares, mais precisamente as ruas onde essas pessoas foram assassinadas. Com recursos digitais, retirei as pessoas que eventualmente apareciam, de maneira que o lugar parecesse deserto. Desse modo, questiono as relações entre o espaço urbano – seu planejamento e utilização – e os corpos que não correspondem às normatizações sexuais e de gênero. As imagens desses lugares desertos, onde pessoas foram assassinadas por condição de sua aparência ou orientação sexual, são formas de representação simbólica do esvaziamento de direitos acometido contra esses sujeitos, e faz referência ao isolamento e exclusão de tais indivíduos, para os quais a proteção e os direitos são tênues e debilitados.

As fotografias das ruas vazias podem suscitar uma relação com a ideia de “campo como nómos do moderno”, formulada pelo filósofo Giorgio Agamben (2017):

Se o campo é a estrutura em que o estado de exceção é realizado normalmente, a pergunta a ser feita não é “como foi possível cometer delitos tão atroz para com seres humanos”. Deve-se, ao contrário, indagar atentamente quais procedimentos jurídicos e quais dispositivos políticos permitiram que seres humanos fossem

tão integralmente privados de seus direitos e de suas prerrogativas, até o ponto em que cometer contra eles qualquer ato não mais se apresentasse como delito. (AGAMBEN, 2017. p. 169).

As ruas vazias, sem a presença da vida humana, configuram-se como um lugar de memória viva, que dá a ver, sem recursos retóricos, a definição da ideia de campo na estrutura do Estado atual: a “materialização do estado de exceção” e a “criação de um espaço em que a vida nua e a norma entram em um limiar de indistinção” (Idem).

A partir dessas perspectivas temáticas, tomei a leitura de textos do filósofo francês Michel Foucault e da estadunidense Judith Butler como alicerces para as minhas reflexões a respeito das discussões contemporâneas sobre identidades sexuais e de gênero, além de conceitos como performatividade, espacialidade e biopoder. Também integram esse escopo de leitura diversos autores que teorizam a respeito dos temas citados, bem como sobre o corpo e suas representações fotográficas.

Além de investigar a representação fotográfica dos corpos LGBTQI+, foi fundamental nesta pesquisa entender os processos de normatização de gênero que levam esses corpos a serem representados e identificados socialmente como “abjetos”. Como disserta Judith Butler (2018,p.131), o abjeto “não se restringe de modo algum a sexo e heteronormatividade. Relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas ‘vidas’ e cuja materialidade é entendida como não importante”. Em contraponto a essa abjeção, talvez podemos considerar que a representação fotográfica da comunidade LGBTQI+ registra a materialidade e importância de suas identidades nas contexturas urbana, social e política. Apresentadas as fundamentações teóricas e conceituais que alicerçam esta pesquisa, topicalizo a seguir o que será exposto e articulado em cada caderno.

O *Caderno 1 - Corpo e Gênero*, é onde apresento o trabalho prático que produzi especialmente para este projeto; este caderno contém:

Introdução: esta seção, onde apresentei minha trajetória artística, principais referências teóricas, introduzi cotejamentos bibliográficos e reflexões elaboradas a partir das investigações teóricas e práticas desenvolvidas ao longo do curso de mestrado.

No subcapítulo *Lugar*, questiono se as formas de obrigações do Estado se sustentam entre aqueles que não compartilham do mesmo sentido de pertencimento geográfico. Apresento as fotos de paisagens, que se referem aos lugares onde sujeitos da comunidade LGBTQI+ foram mortos entre 2017 e 2021.

No subcapítulo *Performance*, relaciono o conceito de performatividade, de Judith Butler, com o trabalho fotográfico, uma vez que os sujeitos fotografados fogem às performatividades binárias estabelecidas socialmente, que delimitam as fronteiras entre o que se entende como homem e mulher. Apresento, na sequência, os retratos que fiz entre 2018 e 2021.

Glossário: Nesta seção, me detenho às novas formas de nomear a identidade de gênero que vêm sendo definidas na contemporaneidade, o que não significa que estão sendo criados novos gêneros, mas apenas que estão sendo expostos os que antes permaneciam na invisibilidade.

No *Caderno 2, Corpo e Fotografia*, através das referências artísticas que também compõem esta pesquisa, traço um painel histórico e analiso algumas representações fotográficas realizadas a partir do final do século XIX e a construção de determinados significados a partir delas.

No subcapítulo *Construção de Gêneros e Imagens Femininas*, exploro as representações de corpos femininos estetizados e apresentados como objetos eróticos no período de 1850 a 1910, e como relações de poder foram construídas a partir dessas representações.

No subcapítulo *Representação homoerótica e corpo político*, faço uma breve análise de dois fotógrafos transgressores que utilizaram o próprio corpo (masculino) como sujeito em suas representações fotográficas quando a homossexualidade ainda era vista como crime. Também analiso o contexto de resgate de suas obras em meados dos anos 1970, observando a influência que exercem em fotógrafos contemporâneos.

No *Caderno 3, Gênero e Fotografia*, pesquiso pontualmente, em subcapítulos individuais, três fotógrafos contemporâneos que, em diferentes períodos, questionaram os significados de “feminino” e “masculino” em suas obras, produzidas nas três últimas décadas do século XX. São eles: Robert Mapplethorpe, com a desconstrução do gênero masculino; com sua série inicial – *X Portfolio*, realizada nos anos de 1970; Cindy Sherman, com a desconstrução do gênero feminino; com sua série inicial – *Untitled Film Stills*, realizada nos anos de 1980; e Catherine Opie, com a desconstrução binária do gênero; com sua série inicial – *Being and Having*, realizada nos anos de 1990.

Por fim, em *Considerações Finais*, disserto sobre a experiência formal das representações fotográficas finais da pesquisa, e sobre as relações dessa produção com as referências teóricas e artísticas, endereçando possíveis novas questões, bem como refletindo sobre o processo de pesquisa do Mestrado.



ANDREIA DE MAIO E AL CAPONE EM SUA CASA NA VILA MARIANA – 1996









ROBERTA DEPOIS DE VOLTARMOS DO SRA KRAVITZ- 1994



CLAUDIA WONDER EM SUA CASA - 2008



BIANCA EXÓTICA EM SUA CASA – 2002



MARCELONA NO STEREO – 2003



CADERNO 1
CORPO E GÊNERO

LUGAR

A noção de gênero pode oferecer um ponto de partida para uma reflexão sobre desempenho, poder e espaço urbano, ainda que não deva funcionar como referência para algumas formas de existência que lutam contra a formação normativa do humano. O gênero não só é concebido como construção social, mas também como uma formação espacial, uma vez que a sociedade e o espaço urbano estão interligados.

O gênero não é uma categoria fixa e pré-discursiva, mas se constrói por atos repetidos e estilizados pelo sujeito generificado. Portanto, o gênero é compreendido para além da mera representação de papéis a serem desempenhados por corpos de homens e mulheres sob a hegemonia da heteronormatividade. Assim, gênero é uma representação que é vivenciada pelas performances dos sujeitos sociais que a experimentam através da vivência espacial cotidiana e concreta. (BUTLER, 2017, p. 122)

Os corpos que não condizem às regras da hegemonia binária desenvolvem modos de se tornarem legíveis uns aos outros, arriscando-se diante das diferentes maneiras de violência de gênero ocorridas no dia a dia, transmutando a precarização e vulnerabilização acometidas contra seus corpos em uma exposição que expressa resistência, criando uma tensão entre as normas sexuais produzidas que condicionam a leitura e o reconhecimento dos corpos.

A capacidade de ocupar os lugares, conquistar e ter autoridade de uso do espaço urbano não é apenas uma ação da hegemonia heteronormativa, mas também de sua força representada nesse espaço. Contudo, apesar de o espaço urbano constituir a realidade hegemônica, ele também pode ser transformado.

No contexto atual, em que a economia neoliberal e as políticas e discursos engendrados pelo governo brasileiro desestruturam cada vez mais as instituições – como as escolas

NOTAS

14. Fonte: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2020/06/13/um-ano-apos-criminalizacao-tribunais-nao-dispoem-de-dados-sobrehomofobia> Acesso em: 08 dez. 2020.

15. Em 1982, o GGB publicou o primeiro boletim contendo uma lista de pessoas LGBTQI+ que haviam sido assassinadas por crime de ódio, intitulado “Pesquisa sobre homossexuais assassinados no Brasil”. Desde então, relatórios com esses dados continuam sendo publicados anualmente.

16. Fonte: <https://grupogaydabahia.files.wordpress.com/2019/01/relat%C3%B3rio-de-crimes-contra-lgbt-brasil-2018-grupo-gay-da-bahia.pdf> Acesso em: 25 jan. 2021.

e as universidades –, os serviços públicos, o direito à moradia, os benefícios previdenciários e os empregos, ainda é possível se deparar com a ideia de que alguns “corpos” são abjetos, descartáveis e “matáveis”. Isso posiciona o Brasil como uma perigosa “geografia” para certos tipos de pessoas que não se identificam no binarismo de gênero que ainda persiste na sociedade.

Um exemplo dessa violência sistêmica se manifesta em um dos casos mais brutais de crimes motivados pela inter-relação entre orientação sexual, gênero e ocupação de espaços urbanos. Esse crime aconteceu em 15 de fevereiro de 2017, em Fortaleza, quando Dandara dos Santos foi cruelmente assassinada em plena luz do dia. O ataque foi filmado e postado nas redes sociais dos agressores e continua chocando por inúmeros motivos, mas, principalmente, pelo ódio dos criminosos e pela facilidade como tiraram a vida de alguém que não consideravam como igual. A ausência do direito ao “aparecimento”, isto é, à livre expressão e circulação no espaço público, faz com que as relações envolvendo minorias sexuais e de gênero no Brasil sejam paradoxais e problemáticas. Por mais que a mídia exiba e represente esses corpos em programas de entretenimento de grande alcance como novelas, e que a lei contra a homofobia tenha entrado em vigor em junho de 2019, os Tribunais de Justiça brasileiros não dispõem de dados sobre processos em andamento ou condenações por tal crime¹⁴.

O Brasil continua sendo, em todo o mundo, o país com maior número de crimes contra as minorias sexuais. A cada 26 horas, uma pessoa LGBTQI+ é barbaramente assassinada no território nacional. Segundo o GGB¹⁵ e agências internacionais de Direitos Humanos, há uma quantidade muito maior de assassinatos de homossexuais, transgêneros e travestis no Brasil do que nos 13 países do Oriente e da África onde existe pena de morte para pessoas LGBTQI+¹⁶. Não há, porém, estatísticas governamentais sobre crimes de ódio no Brasil, o que gera uma subnotificação de mortes, a ponto de o GGB precisar abastecer seu banco de dados sobre o assunto com notícias

NOTAS

17. Fonte: <https://grupogaydabahia.files.wordpress.com/2019/01/relat%C3%B3rio-de-crimes-contra-lgbt-2018-grupo-gay-da-bahia.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2021.

18. O pensamento *queer* foi desenvolvido a partir de uma oposição ao movimento “gay” americano, que privilegiava a representação do homem branco, homossexual, de classe média alta, e excluía a diversidade de gênero presente no próprio movimento, também composto por não brancos, travestis, lésbicas, transexuais etc. Os pensadores *queer* – os primeiros foram Michel Foucault, Eve Kosofsky Sedgwick e Judith Butler; atualmente, destaca-se o filósofo espanhol radicado na França

Paul B. Preciado, autor de *Manifesto Contrassexual* – compartilham a ideia de que a heteronormatividade e as hierarquias sexuais precisam ser questionadas, a fim de que outras realidades sejam visíveis, e também defendem que não há linearidade entre sexo, gênero e desejo, pois as identidades são compostas por ilimitadas configurações, e esses elementos estão em permanente transformação e sempre abertos ao novo.

Fonte: <http://www.ub.edu/geocrit/-xcol/438.htm> Acesso em: 18 mar.2021.

publicadas na mídia impressa e na internet, além de relatos pessoais. A falta de estatísticas oficiais é a prova da política de precarização e subalternação do governo que se manifesta como incompetência e homofobia. Em relação ao local das mortes, 56% delas ocorreram em vias públicas, 37% dentro das próprias residências das vítimas e 6% em estabelecimentos privados¹⁷. Travestis profissionais do sexo são geralmente executadas na rua. Essa violência sistêmica e seus dados alarmantes suscitam algumas questões: Por que algumas pessoas são criminalizadas com base em sua aparência pública, transformando-se em objeto de violência e não pertencimento social? Por que alguns sujeitos são reconhecíveis e outros não? E por que esses outros precisam se refugiar em lugares “próprios” ou se conformar em andar somente em grupos, além de se camuflar durante o dia?

A política sexual instrumentaliza a divisão entre o público e o privado, orquestrando as normas de gênero, dizendo de que modo, onde e como é possível aparecer publicamente. Dessa forma, a exposição à violência está diretamente conectada aos padrões de gênero, pois aqueles que não vivem seus gêneros de maneiras reconhecíveis estão expostos a um risco mais alto de violência, com o total abandono do Estado.

Vários geógrafos sociais, desde a década de 1990, vêm realizando pesquisas que, pautadas pela teoria *queer*¹⁸, questionam as relações entre espaços urbanos, corpos e orientações sexuais. Parte dessas pesquisas problematizam o fato de que corpos considerados “normais” ou neutros podem desenvolver qualquer espacialidade enquanto outros marcados como marginais ou diferentes são associados a locais particulares. Essas características específicas disputam uma política de reconhecimento, explorando as relações entre a sexualidade e o espaço urbano para externalizar a disposição constante de mediação entre corpos e lugares.

Evidentemente, há distinções entre políticas sociais cujo objetivo claro seria a morte de pessoas e outras que criam condições de negligências facilitando que populações morram. Michael Foucault aponta essa diferença ao descrever

NOTAS

19. FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade, Vol. 1 – A Vontade de Saber*. Publicado originalmente em francês em 1976.

as estratégias específicas do biopoder, como a gestão da vida e da morte. Biopoder foi um termo criado pelo filósofo e usado pela primeira vez em sua coletânea *História da Sexualidade Vol I - A Vontade de Saber*¹⁹. Em linhas gerais, “biopoder” nomeia a prática do Estado que, por meio de diversas técnicas, regula, subjuga e controla os corpos da população. O termo está relacionado com outro que o filósofo utiliza com menos frequência: biopolítica

Achille Mbembe (2016), por sua vez, reelaborou mais tarde essa diferença ao formular o conceito de “necropolítica”: “Se consideramos a política uma forma de guerra, devemos perguntar: que lugar é dado à vida, à morte e ao corpo humano? Como eles estão inscritos na ordem de poder? (MBEMBE, 2016, p.25). Ou seja, Mbembe questiona os limites do Estado soberano ao escolher quem deve viver ou morrer, ao praticar a *necropolítica*, que se evidencia por inúmeras operações que se desdobram nas sociedades contemporâneas, inclusive discursivamente.

Em setembro de 2019, em seu discurso na ONU, o atual presidente brasileiro disse que é preciso proteger as famílias do que chama de “ideologia de gênero” e as crianças da “perversão sexual”, sem explicitar, de fato, do que se trata essa “ideologia”. Ao fazer tal afirmação, ele reitera o que se pode chamar de política da morte adaptada pelo Estado. Quando fala em acabar com um inimigo invisível e não em proteger as famílias e as crianças da violência, afirma que aquilo que não serve para o Estado precisa ser colocado à margem ou mesmo aniquilado. O Estado produz corpos e gêneros idealizados a partir de práticas que definem o que é o bom ou ruim, o que é normal ou desviante. Quem pode ou não usufruir do espaço público, quem deve ou não viver em sociedade. Nesse processo que empurra alguns corpos para a margem, divisas vão sendo criadas entre os “outros”, que podem ser alvo de tudo, inclusive da morte. Em nome da verdade absoluta, legitimam-se políticas autoritárias de monitoramento, segregação e gestão do desejo e dos corpos.

A partir das articulações propostas até aqui entre a anulação do direito de aparecer e a normatização de gênero

como reflexos da necropolítica praticada pelo Estado, apresenta-se a seguir um conjunto de fotografias que cartografam lugares públicos onde algumas pessoas LGBTQI+ foram assassinadas no Brasil. As imagens estão legendadas com os nomes das vítimas, idades, cidades de ocorrência e datas das execuções. É importante ressaltar que esses espaços de circulação urbana se efetivam como “cenários de crime” em consonância às práticas de precarização, isolamento e vulnerabilidade impostas pela violência contra corpos LGBTQI+. Tal violência não só é ignorada, mas fomentada pelo Estado. Para refletir esse abandono sofrido pela população LGBTQI+ em vias públicas, coloca-se como epígrafe das imagens a seguinte passagem em que Susan Sontag (1977) cita um pensamento de Walter Benjamin para analisar o teor de “indício” presente em fotografias que registram espaços públicos vazios.

Com muita justiça se disse a respeito de Atget que ele fotografou [ruas desertas de Paris] como se fossem cenários de um crime. O cenário de um crime é também deserto; é fotografado com o propósito de estabelecer um indício. Em Atget, fotos se tornam indícios legais para acontecimentos históricos e adquirem um significado político oculto. (BENJAMIN, apud SONTAG, 1977, p. 201).



DANDARA, 42 | FORTALEZA-CE

15 DE FEVEREIRO DE 2017



LUCAS, 17 | SÃO LUIZ-MA

10 DE MAIO DE 2017



MATHEUSA, 21 | RIO DE JANEIRO-RJ

29 DE ABRIL DE 2018



PLINIO, 30 | SÃO PAULO-SP

21 DE DEZEMBRO DE 2018



LARISSA, 21 | SÃO PAULO-SP

04 DE MAIO DE 2019



YURI, 20 | FORTALEZA-CE

06 DE SETEMBRO DE 2019



LORENA, 25 | SÃO PAULO-SP

15 DE OUTUBRO DE 2019



LETÍCIA, 17 | BOA VISTA-RR

19 DE JANEIRO DE 2020



KATARINA, 21 | SÃO PAULO-SP

12 DE FEVEREIRO DE 2020



KERON, 13 | CAMOCIM-CE

04 DE JANEIRO DE 2021

PERFORMANCE

“Meu corpo é o contrário de uma utopia, é o que nunca está sob outro céu, é o lugar absoluto, o pequeno fragmento de espaço com o qual, em sentido estrito, eu me corporizo²⁰”.

NOTAS

20. FOUCAULT, Michel, O *Corpo Utópico, As Heterotopias*, conferência proferida no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de março de 1967.

A representação corporal – neste caso específico, a representação de gênero – é o exercício do direito de aparecer, que se pode chamar de performativo por expressar uma demanda de um conjunto de corpos que querem se afirmar socialmente como “vivíveis”. A performatividade é o modo de nomear um poder que a ação social do corpo tem ao revelar uma nova situação, que se desdobra em um conjunto de efeitos. Dizer que o gênero é performativo é afirmá-lo como um tipo de representação.

O “aparecimento” do gênero é frequentemente confundido com um sinal de sua verdade interna ou inerente. O gênero é induzido por normas obrigatórias que exigem uma opção por um gênero ou outro, dentro de uma representação estritamente binária. A reprodução social do gênero indica, portanto, sempre uma negociação com o poder. Enfim, não se pode pensar sobre gênero sem levar em consideração a reprodução das normas impostas que, contudo, no decorrer das repetidas representações, estão vulneráveis ao risco de serem diluídas ou até desfeitas, por exemplo, pelas performatividades de gênero da população LGBTQI+.

Esses corpos desfazem as regras da normatização e abrem possibilidades de novas direções para a realidade cotidiana, ao expressarem, muitas vezes por sua “simples” aparição e presença, sua demanda coletiva por afirmação de vida: “este espaço nos pertence”. Em outras palavras, reivindicam a ocupação do espaço público por todos os tipos de corpos. Formas coletivas de expressão corporal implicam uma nova compreensão do espaço. Ser excluído do espaço de aparecimento ou ser impedido de ser parte da pluralidade que constitui este espaço é ser privado do direito de ter direitos. “A ação plural e pública é o exercício do direito de ter um lugar e de pertencer, e esse exercício é o meio pelo qual o espaço de aparecimento é pressuposto e constituído”.

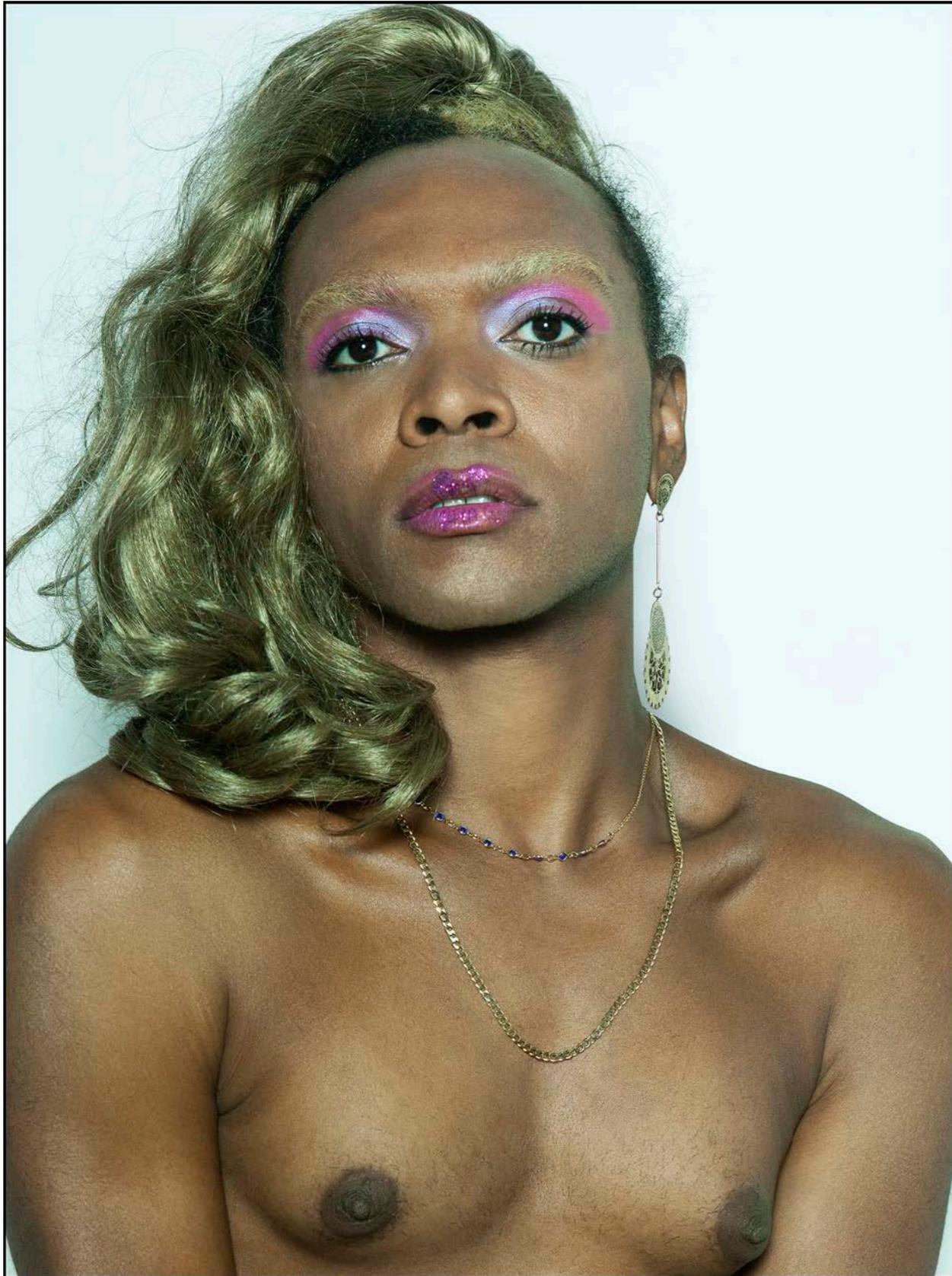
(BUTLER, 2018, p.80). Mas, como sabemos, não se trata de um direito igualmente distribuído, afinal, a expressão individual está sempre condicionada pelo discurso institucional do controle: “A performatividade de gênero não caracteriza apenas o que fazemos, mas como o discurso e o poder institucional nos afetam, nos restringindo e nos movendo em relação ao que passamos a chamar de a nossa ‘própria’ ação.” (BUTLER, 2018, p. 76).

Uma vez que o campo de aparecimento é regulado por normas de reconhecimento que são hierárquicas e excludentes, a performatividade dos corpos está ligada, assim, às formas diferenciais por meio das quais os sujeitos se tornam passíveis de reconhecimento. Reconhecer um gênero depende fundamentalmente da existência de um modo de apresentação. E os gêneros podem, da maneira que se refazem ou mesmo rompem com as condições estabelecidas do aparecimento, transgredir as diretrizes existentes. Assim como as normas parecem determinar quais gêneros podem aparecer e quais não podem, elas também falham no controle do campo do aparecimento, operando mais como um controle ausente ou falível do que se efetivando como poderes efetivos. Desse modo, é apenas por meio de uma forma constante de aparecer, precisamente quando e onde somos “invisíveis”, que o campo da aparência se rompe e se abre de novas maneiras. É a insistência na “aparição” pública que torna a vida das minorias sexuais e dos corpos sem conformidade de gênero mais possível e suportável, permitindo que se movimentem mais livremente nos espaços públicos e privados, assim como em todas as zonas nas quais esses espaços se cruzam e se confundem.

Sendo assim, nesta seção, “Performance”, o texto se relaciona com o conjunto de retratos expostos a seguir. Performando diretamente para a câmera suas expressões de gênero, as personagens fotografadas exprimem orgulho, segurança e altivez, dando a ver os espaços de resistência e legitimação que criam conjuntamente quando não só exigem, mas agem seu direito de aparição. Conforme dito anteriormente, por mais que o Estado tente ocultá-los, sua simples aparição é capaz de tornar normatizações do binarismo de gênero obsoletas.

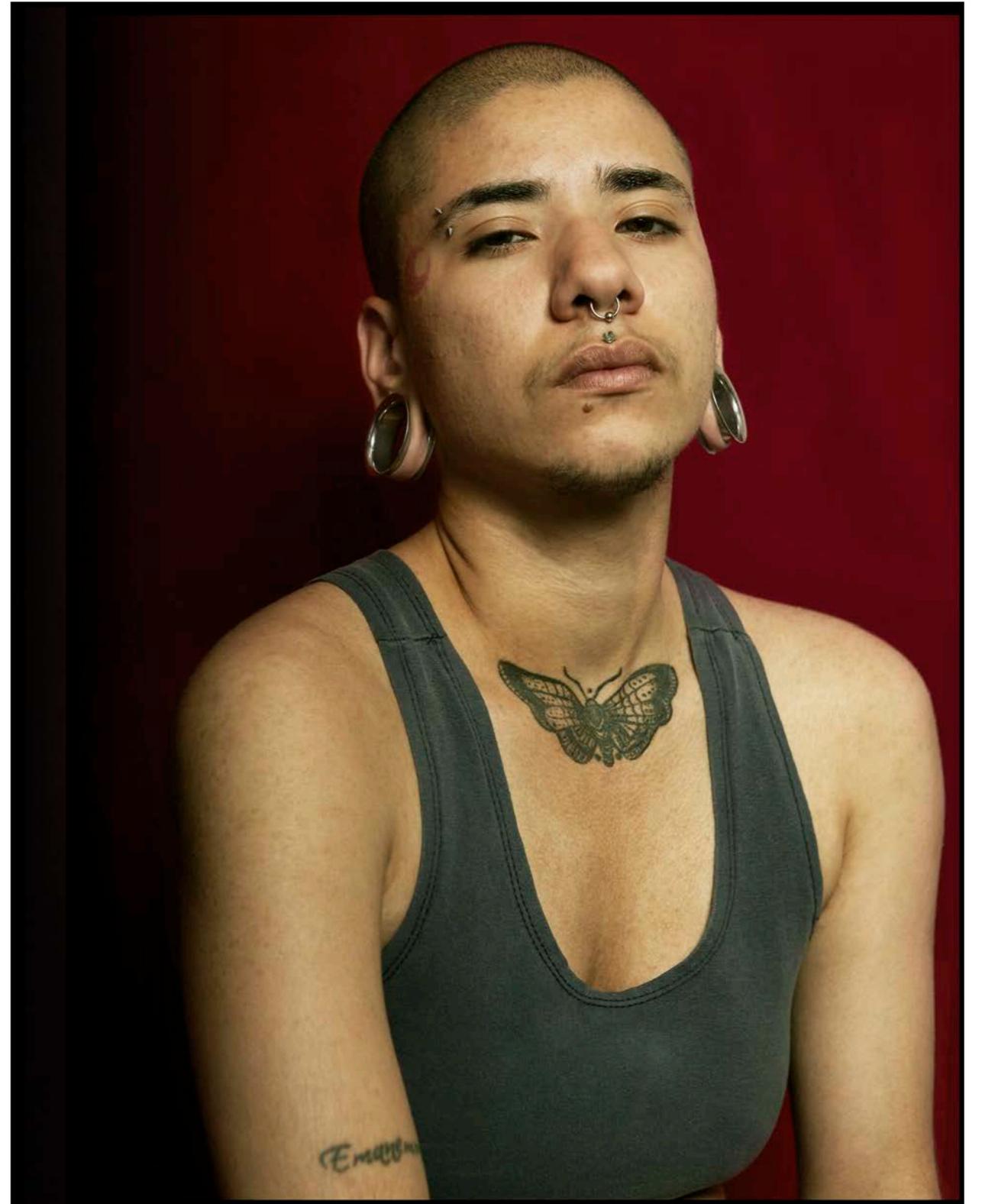
LUCY





ONIKA

ALEX





LUIZ CAROLINA

VENI





TACAKA

RONALDA





ZURE

WEYLA





THEOS

GLOSSÁRIO

NOTAS

21. Este glossário foi preparado a partir de consulta às notas feitas pelo professor em Estudos de Gênero Eli R. Green, do Centro de Estudos de Sexualidade Humana da Universidade Widener da Pensilvânia, e por Luca Maurer, do Centro de Educação, Expansão e Serviços para Gays, Lésbicas, Bissexuais e Transgêneros do Ithaca College de Nova York. Disponível em: teachingtransgender.co Acesso em: 08 jun. 2020.

O reconhecimento das questões identitárias de gênero, um assunto antes restrito ao campo privado, entrou para a esfera pública e para o âmbito político. Novos sujeitos, a cada dia, exigem mais reconhecimento e espaço, e questionam o repertório de referências de gêneros que herdamos socialmente. A busca por igualdade, por oportunidades e pelo direito de redefinir seus corpos, independentemente do sexo atribuído no nascimento, vem se intensificando ao longo das últimas décadas. Esses sujeitos também reivindicam o direito de não serem “corpos matáveis”, e sim corpos visíveis. Assim, cada vez mais esses “corpos” buscam se afirmar e se tornar legítimos no meio de um campo político que ainda tenta ocultá-los.

O glossário a seguir apresenta terminologias que, apesar de precisas, provavelmente, com o tempo, serão transformadas, ressignificadas, extintas ou substituídas²¹.

Aliades/Aliados/Aliadas

Termo usado para designar os sujeitos que não fazem parte da comunidade LGBTQI+, mas reconhecem os direitos e advogam em prol dessa comunidade. A sigla estendida LGBTQIA+ inclui na letra “A” as pessoas assexuais e aliadas. O uso da letra “e”, em “aliades”, é uma tentativa de incluir a linguagem neutra, que contempla, por exemplo, as pessoas não-binárias.

Assexualidade

O termo descreve a orientação sexual de sujeitos que não sentem atração sexual por outros sujeitos, independente de gênero ou orientação sexual destes. É diferente de celibato ou abstinência sexual.

Binaridade de gênero

O termo substantiva a ideia de que o gênero é apenas uma opção entre “isso e aquilo”, entre homem/masculino ou mulher/feminino, baseada no sexo atribuído no nascimento. A binaridade de gênero é considerada limitante e problemática do ponto de vista daqueles que não se encaixam nessas duas categorias.

Cisgênero

O termo se refere aos sujeitos cuja expressão e identidade de gênero correspondem ao sexo biológico que lhes foi atribuído ao nascerem. É errado associar a heterossexualidade com o sujeito cisgênero, uma vez que orientação sexual e identidade de gênero não constituem um par sinônimo. Normalmente, na fala cotidiana, usa-se a abreviação “Cis”.

Crossdresser

O termo se refere aos sujeitos que, por vezes, vestem roupas associadas ao sexo oposto, como forma de expressão; geralmente são homens heterossexuais que às vezes utilizam roupas femininas, maquiagem etc. A prática geralmente não tem a ver com a orientação sexual nem com a performance de uma drag queen.

Disforia de gênero

Termo que descreve uma circunstância em que o sujeito sente que sua identidade de gênero é uma “má combinação” com seu sexo biológico.

Drag queen e drag king

Termos usados para designar um(a) artista que usa roupas e elementos do gênero oposto, como peruca e maquiagem, para fins de entretenimento, normalmente uma performance temporária, sem ligação com a orientação sexual ou identidade

de gênero. Drag queen se refere a homens que criam personagens femininos e drag king a mulheres que criam personagens masculinos.

Expressão de gênero

Termo usado para remeter como o sujeito apresenta seu gênero publicamente, muitas vezes por meio de comportamento, roupas, penteado, voz ou características corporais.

Gênero

O termo gênero se refere às características socialmente construídas de homens e mulheres, como normas, papéis e diversas relações sociais. Isso varia de sociedade para sociedade e também pode ser alterado. Portanto, gênero não é uma categoria que engloba traços sexuais e físicos, tampouco é determinado pelo sexo biológico dos sujeitos. Trata-se de uma construção social de repetições de papéis que foram atribuídos a homens e mulheres ao longo do tempo.

Homem trans

Termo usado para referir-se aos sujeitos que nasceram em um corpo biologicamente feminino, mas se identificam com o gênero masculino. O termo é usado para os sujeitos que fizeram a “transição” (ver: “Transição de gênero”).

Identidade de gênero

Termo usado para referir-se ao conhecimento interno do sujeito a respeito de seu gênero. É como o sujeito se vê, que pode ser como homem, como mulher ou ainda outro gênero.

Intersexo

É um termo usado para designar sujeitos nascidos com características que não se encaixam nas definições típicas para corpos masculinos ou femininos, incluindo cromossomos, hormônios sexuais ou genitais. Anteriormente, o termo usado era “hermafrodita”, considerado atualmente ultrapassado e pejorativo.

LGBTQI+

A sigla é usada para os movimentos que buscam inclusões e direitos para várias orientações sexuais e identidades de gênero. As letras abreviam: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transgêneros, Queers, Intersexuais, e o grafismo “+” indica outras identificações. Dentre as variantes da sigla, utiliza-se comumente LGBTQ+ e LGBTQIA+.

Linguagem neutra

O termo é usado para a tentativa de uma comunicação mais inclusiva. A linguagem neutra ou não-binária se expressa com uma mudança morfológica onde as vogais “a” e “o” são trocadas pela vogal “e”. Exemplo: amigues, todes, menines.

Mulher trans

Termo usado para referir-se ao sujeito que nasceu em um corpo biologicamente masculino, mas se identifica com o gênero feminino. O termo é usado para os sujeitos que fizeram a “transição” (ver: “Transição de gênero”).

Não-binário

Termo usado para as identidades de gênero de sujeitos que não se identificam como homem nem mulher, ou como uma combinação de homem e mulher, e podem usar termos como *não binário* ou *gênero fluido* para descrever sua identidade de gênero. Aqueles que não são binários podem também ser chamados de “elas” e “eles”.

Orientação sexual

O termo refere-se à atração ou desejo erótico de um sujeito por outros, do mesmo sexo (homossexualidade), do sexo oposto, (heterossexualidade), ou de ambos os sexos (bissexualidade).

Papel de gênero

O termo se refere à “definição social” de mulheres e homens. Eles variam entre diferentes sociedades e culturas, classes,

idades e durante diferentes períodos da história. As funções e responsabilidades específicas de gênero são frequentemente condicionadas pela estrutura familiar, pelo acesso a recursos, pelos impactos específicos da economia global e por outros fatores localmente relevantes. Os papéis e padrões de gênero são flexíveis e podem mudar com o tempo. Em muitas sociedades, homens e mulheres estão cada vez mais assumindo papéis que antes não eram vistos como apropriados aos seus gêneros.

Passabilidade

Termo usado para designar o quanto uma mulher ou um homem “trans” pode ser percebido, esteticamente, como uma mulher ou um homem “cis”. Expressão muito comum entre a comunidade transgênero. Quanto mais “passável” é um sujeito “trans”, isto é, quanto mais “se passa” por cis, maior é sua tranquilidade e segurança ao andar nas ruas.

Queer

O Termo abrange uma gama de sujeitos que não são heterossexuais ou cisgêneros. De difícil tradução, a palavra *queer* teve, historicamente, um uso depreciativo, porém, foi resgatada no final da década de 1980 e incorporada pelo movimento LGBTQI+ com um sentido positivo.

Sexo biológico

Termo usado para nomear a combinação de genitais, informações cromossômicas, hormônios, capacidades reprodutivas e características fisiológicas de um sujeito, geralmente categorizado como homem, mulher ou intersexo.

Transexual

O Termo hoje é ultrapassado, o significado é o mesmo que o item seguinte. (ver: “Transgênero”).

Transgênero

Termo amplo que pode ser usado para descrever pessoas cuja

identidade de gênero se diferencia do gênero designado no nascimento. A abreviatura “Trans” é frequentemente usada nas interações – orais e escritas – cotidianas. (ver: “Mulher trans” e “Homem trans”).

Transição de gênero

O termo se refere às possíveis etapas que os sujeitos *trans* vivenciam no desenvolvimento de sua autoexpressão, o que pode incluir mudanças de roupas, aparência, nome ou pronome. Quando possível, algumas pessoas mudam seus documentos de identificação para melhor refletir seu gênero. Algumas pessoas realizam processos de terapia hormonal ou outros procedimentos médicos para mudar suas características físicas e fazer com que seu corpo corresponda à sua identidade de gênero.

Travesti

Termo usado para se referir a uma identidade de gênero feminina, ou seja, a uma mulher trans. É um termo típico da América Latina. Para se referir a uma travesti, usa-se o artigo definido “A”. Termos como “traveco” são pejorativos. Não existe diferença entre uma mulher trans e uma travesti. Normalmente, travesti é uma autodeclaração quase sempre política.





CADERNO 2
CORPO E FOTOGRAFIA

CONSTRUÇÃO DE GÊNERO E IMAGENS FEMININAS

APAGADAS

Um dos meios mais difundidos de comunicação visual desde a metade do século XIX, a fotografia contribuiu de modo contundente para moldar noções de corpo e gênero. As representações fotográficas do corpo não refletem apenas aspectos de identidade pessoal, sexualidade, gênero e orientação sexual, mas também questões de poder, ideologia e política.

Criada primeiramente como forma de celebrar o indivíduo e depois como meio de controle social, a fotografia emergiu dentro das convulsões sociais geradas pela emergência do Modernismo no final do século XVIII, passando a tomar forma nas primeiras décadas do século seguinte. Desde a sua primeira representação, as imagens fotográficas do corpo humano foram interligadas com relações de poder e controle, servindo, assim, para definir normas sociais. Esse controle pode ser identificado em fotografias policiais, etnográficas, científicas etc. A invenção da fotografia também imprimiu as necessidades e os anseios das classes dominantes que, à sua maneira, interpretavam os acontecimentos da vida social.

Os textos do filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) sugerem um meio de separar a fotografia da retórica do Modernismo. Em seus livros, Foucault dissertou sobre grandes instituições sociais criadas no século XIX: a psiquiatria, a medicina e a justiça criminal. Ele concluiu que esses blocos de construção de uma “falsa” sociedade livre e liberal eram, na verdade, meios sutis de controle social. O controle exercido por essas instituições indica, para o filósofo, que o indivíduo livre e único era um personagem mítico que nunca existiu. Ele se recusava a se referir às pessoas como “indivíduos”, chamando-as, em vez disso, de “sujeitos”, justamente para transmitir o grau a que estão submetidas a esses modos de controle social.

Foucault identificou inúmeros instrumentos de controle em toda a sociedade, e sugeriu que a fotografia seria um dos meios para estabelecer e manter o poder. Como sugere em seus textos, em vez de usarmos livremente a fotografia como uma ferramenta que controlamos, ela é utilizada para nos subjugar com as imagens

NOTAS

22. Para uma abordagem mais completa sobre essa questão, consulte-se: PULTZ, John. *The Body and the Lens*, 1996.

que produz, tornando-se, assim, um meio adicional de controle.

O filósofo afirmou ainda que o poder produz conhecimento (não vice-versa), e que sem indivíduos livres não haveria nenhum conhecimento imparcial. Em outras palavras, todo conhecimento é produto do poder, porque todos nós estamos sujeitos ao controle social. Para o autor, não haveria nenhum ponto de vista a partir do qual poderiam ser feitas observações precisas; todos os benefícios de um ponto de vista já estariam afetados pelo poder. Se aplicarmos esses pensamentos foucaultianos sobre a relação entre conhecimento e poder, podemos inferir que o conhecimento produzido pela fotografia não poderia ser imparcial, racional ou neutro.

Esse conhecimento e os meios de sua produção constituiriam o que o teórico comunista italiano Antônio Gramsci (1891-1937) denominava “aparato de ideologia”, utilizado por uma classe dominante para estabelecer e manter sua cultura hegemônica. Portanto, a fotografia surgiu não como uma ferramenta inocente, mas como um meio ativo pelo qual a sociedade foi estruturada. Dentro dessa lógica sistemática, a fotografia foi inserida em uma série de relações de poder que existem dentro da sociedade, especialmente as de gênero, raça e classe²².

Nessa conjuntura, o advento fotográfico espelhou as características da sociedade industrial durante um período de transformação e de efervescência tecnológica, em que a manufatura e o artesanato foram substituídos por processos mecânicos. A câmera fotográfica foi o exemplo desta transformação, e para a grande massa pareceu o elemento perfeito para substituir o desenho e a pintura, técnicas até então utilizadas como modos de representação da realidade social. Assim, a câmera fotográfica produzia visibilidades adaptadas à nova época, sendo uma máquina que passou a exercer funções anteriormente destinadas às mãos, aos lápis e aos pincéis.

Durante o processo da revolução industrial, os setores de fabricação e comércio procuravam estabelecer o domínio cultural, afirmando para a classe média noções de respeitabilidade sexual e reprodutiva sobre a sociedade como um todo. A tentativa de regular a prostituição, o controle de natalidade e os cuidados de saúde colocaram o corpo feminino no centro dessa questão.

Com a popularização dos retratos a partir de 1850, além do seu uso como meio de definir o corpo humano em termos de classe e de comportamento normativo, a fotografia também passou a ser utilizada para criar e idealizar o gênero feminino, com a fabricação de estruturas patriarcais por meio de “particulares” e aparentemente “normais” representações de mulheres.

Qual era, então, o papel do gênero nesse período da cultura burguesa, e como ele se situava entre as esferas pública e privada? O modelo dos papéis sexuais femininos na sociedade burguesa clássica do século XIX fazia da mulher a portadora dos “valores espirituais e morais”, a provedora da vida, a responsável pelas habilidades domésticas de administração do lar e da família e por manter um cotidiano de preceitos religiosos. Esses princípios ajudaram a moldar noções normativas de gênero por meio de representações fotográficas de personagens femininas, criando um lugar específico para elas: o lar, distante e separado do centro urbano, que era o lugar das atividades masculinas, visto como inseguro e insalubre para as mulheres.

Em meados do século XIX, a fotografia era considerada um hobby adequado para as aristocratas na Europa, e várias usaram a câmera para narrar histórias familiares que confirmavam sua posição dentro da sociedade, estabelecendo um gênero de fotografia doméstica com o qual as mulheres permaneceram associadas por muitos anos.

Negligenciadas como pintoras por séculos, as mulheres encontraram na fotografia uma forma de arte à qual puderam se inserir. No início do século XIX, a fotografia não era considerada uma expressão das artes visuais. Ao contrário da pintura e da escultura, não exigia um estudo extenso em academias dominadas por homens. A respeito de uma presença significativa de mulheres fotógrafas nesse período, a historiadora Marsha Meskimmon diz:

A fotografia foi um suporte mais aberto à participação de mulheres do que as formas artísticas tradicionais. Isto aconteceu porque a fotografia começou como um estatuto incerto enquanto forma de arte, levando tempo para adquirir esse status. Algumas fotógrafas ficaram conhecidas e respeitadas ainda na metade do século XIX, como, por exemplo, Julia Margaret Cameron e Lady

Clementina Hawarden, ou seja, foram justamente as incertezas da fotografia enquanto arte que a tornaram um meio acessível às mulheres desde o princípio.” (MESKIMMON, 2003, p. 76).

Os espaços eram construídos separadamente para mulheres e homens, cabendo às primeiras exclusivamente os domésticos, compartilhados apenas com crianças e outras mulheres. As representações fotográficas feitas por mulheres apresentavam uma diversidade de corpos femininos, mas sempre de forma procriadora e maternal, fazendo com que eles não fossem nem os sujeitos nem os objetos de uma sensualidade heterossexual. Essas convenções sobre o corpo e o gênero feminino foram muito bem retratadas na Inglaterra vitoriana através de imagens de duas relevantes fotógrafas, que são consideradas pioneiras: Julia Margaret Cameron (1815-1878) e Lady Clementina Hawarden (1822-1865).

Julia Cameron recebeu sua primeira câmera aos 48 anos, supostamente para distraí-la da melancolia causada pela ausência de seu marido, que estava investigando uma falha na colheita de café no Sri Lanka. Apesar de ter integrado as sociedades inglesa e escocesa de fotografia, era considerada uma fotógrafa amadora, já que suas relações sociais e posição financeira não a obrigavam a viver de seu trabalho.

Cameron começou a fotografar em 1863, inicialmente por diversão, apaixonando-se em seguida pelo ofício. Ela foi a precursora da fotografia alegórica, além de fazer retratos com foco suave de artistas, escritores e poderosos que faziam parte de seu círculo de amizade. Grande parte de seu trabalho se passa na esfera doméstica. Suas imagens são intimistas, com forte apelo cênico, alegorias encenadas inspiradas em obras religiosas e literárias, representando assim o “culto” vitoriano: o lar e a vida em família.

Restringida ao espaço doméstico, como tantas mulheres de seu tempo, Lady Clementina Hawarden transformou esse alcance limitado em expressão, capturando imagens íntimas do cotidiano de sua família, com representações menos alegóricas, mas que ainda definiam o corpo feminino dentro da esfera do lar. Em suas imagens produzidas por volta de 1860, podemos ver suas filhas adolescentes, individualmente ou em par, geralmente

diante de espelhos, iluminadas pela luz natural que adentrava por grandes janelas. Suas representações fotográficas parecem evocar o próprio silêncio da classe dominante vitoriana em relação à sexualidade, visto como resultado do que era, de fato, a tensão sobre essa mesma questão – que, quanto mais rejeitada, mais se tornava uma característica presente e central da vida burguesa.



Dentro das representações fotográficas de Cameron, do amor sagrado vitoriano sobre o amor profano, está contida outra parábola oculta: a da virtude doméstica, que atribuía às mulheres limitadas funções em casa, longe dos domínios dos negócios e da política.

A luz, os espelhos e as janelas tornam o espaço interior reconhecivelmente doméstico, com uma sensualidade que o culto ao lar denominou “feminina”. Os espelhos não apenas reafirmavam o processo da fotografia, mas também tinham um poder psicosssexual próprio. As filhas de Hawarden parecem apanhadas em uma autoabsorção sensual, em desacordo com as restrições incentivadas pela sociedade. As imagens, com tons ambíguos e eróticos, também sugerem uma contradição à “fantasia vitoriana” do corpo feminino como uma forma “decorativa passiva”.

Apesar de as imagens de Lady Hawarden registrarem a vida e os interesses de uma família vitoriana de classe alta, elas também insinuam a sufocante esfera de isolamento que fazia parte do cotidiano das mulheres de acordo com a ideologia da época. Os homens fotógrafos de então costumavam explorar paisagens distantes, enquanto Hawarden tinha que trabalhar perto de casa.

As poses enigmáticas e provocantes são significativas e parecem sugerir que suas filhas são mais experientes e “mais tridimensionais” do que outras adolescentes daquela época. Em 1861, uma lei elevou a idade de consentimento sexual de 10 para 12 anos; posteriormente, ela foi elevada a 13, em 1875, mesmo ano em que Lady Hawarden começou a tirar essas fotografias, embora não haja nenhuma evidência de que ela estivesse explorando deliberadamente esse tópico controverso.

Embora as mulheres fotógrafas apoiassem a fotografia como uma tecnologia moderna e democrática, elas também contribuíram para a conformação dos papéis tradicionais de gênero, que eram ameaçados pelas mudanças sociais. Na maioria das vezes, as mulheres não estavam por trás das câmeras, mas eram colocadas à frente delas, como objetos nos quais os ideais tradicionais de feminilidade eram projetados.

O sucesso público das fotógrafas era raro. Enquanto Cameron exibiu seu trabalho e Hawarden ganhou prêmios da *London Photographic Society*, muitos clubes de fotografia concederam acesso limitado e nenhum desenvolvimento de carreira às mulheres da classe alta.



LADY CLEMENTINA HAWARDEN, *CLEMENTINA MOUDE*, C.1863



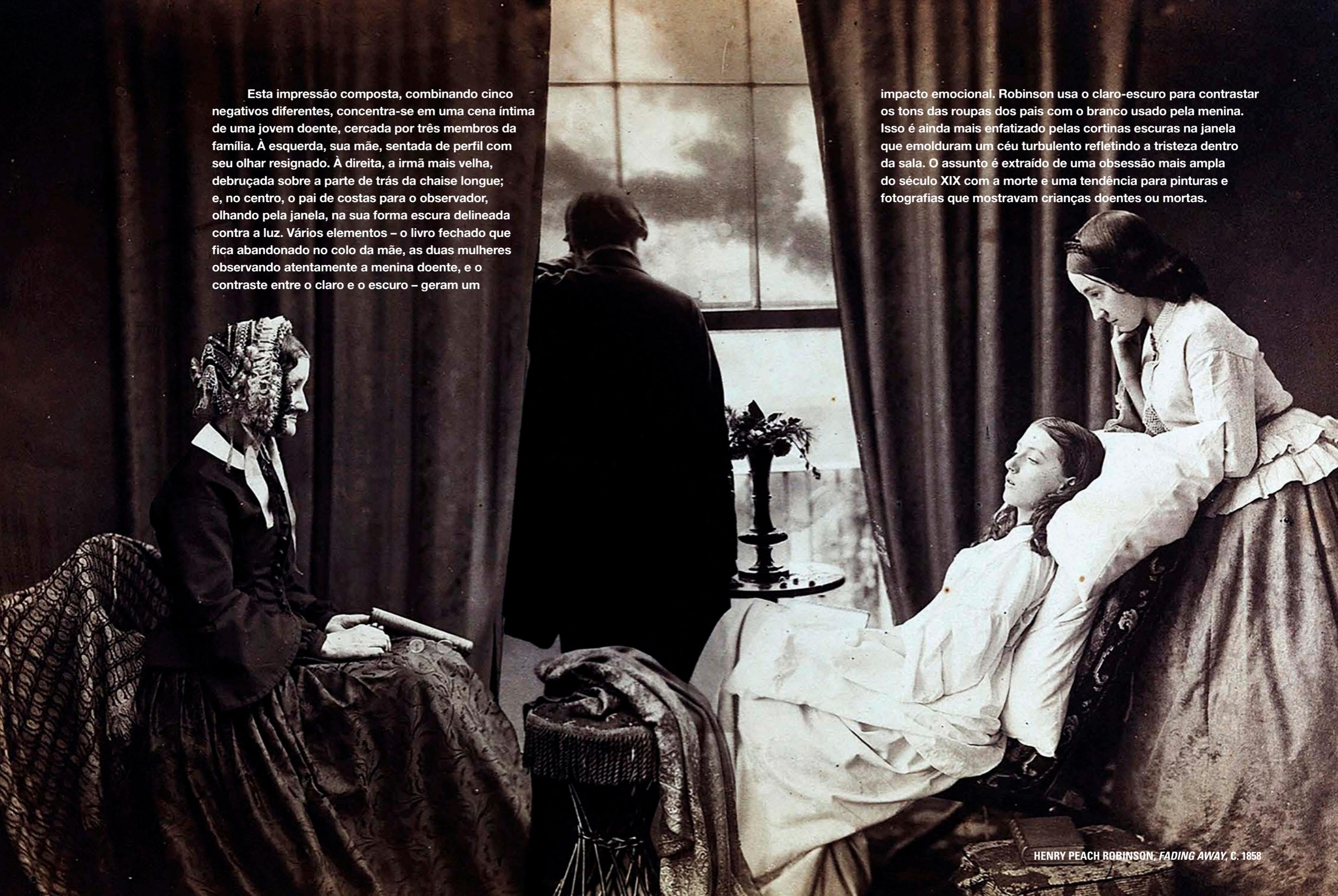
LADY CLEMENTINA HAWARDEN, *CLEMENTINA E ISABELLA MOUDE*, C.1863

O “culto” ao lar e à família coincidiu com a profissionalização dos cuidados de saúde, em um período marcado pela higienização do espaço urbano e pela ordem normalizadora higienista. Ambos os conceitos ajudaram a construir a imagem de corpo e gênero femininos como vulneráveis e necessitados de proteção e amparo. Nesse contexto, os médicos se estabeleceram como os únicos profissionais adequados para fornecer cuidados de saúde por meio de uma série de práticas que definiram o corpo feminino como suscetível a doenças e com necessidade constante de supervisão clínica.

O empenho em usar a medicina para controlar os corpos das mulheres é sugerido em uma fotografia do britânico Henry Peach Robinson (1830-1901), que representa uma narrativa ostensiva: médico do sexo masculino, paciente do sexo feminino. Esse esforço é reiterado simbolicamente na tomada da imagem: primeiramente, no controle de direção; depois, no controle técnico exercido pelo fotógrafo sobre a impressão final, através do uso de cinco impressões combinadas. Trata-se de um método de impressão fotográfica a partir de múltiplos negativos, em que cada figura é colocada e iluminada de forma independente.

Esta impressão composta, combinando cinco negativos diferentes, concentra-se em uma cena íntima de uma jovem doente, cercada por três membros da família. À esquerda, sua mãe, sentada de perfil com seu olhar resignado. À direita, a irmã mais velha, debruçada sobre a parte de trás da chaise longue; e, no centro, o pai de costas para o observador, olhando pela janela, na sua forma escura delineada contra a luz. Vários elementos – o livro fechado que fica abandonado no colo da mãe, as duas mulheres observando atentamente a menina doente, e o contraste entre o claro e o escuro – geram um

impacto emocional. Robinson usa o claro-escuro para contrastar os tons das roupas dos pais com o branco usado pela menina. Isso é ainda mais enfatizado pelas cortinas escuras na janela que emolduram um céu turbulento refletindo a tristeza dentro da sala. O assunto é extraído de uma obsessão mais ampla do século XIX com a morte e uma tendência para pinturas e fotografias que mostravam crianças doentes ou mortas.





A. LONDE

PHOTOCOLLOGRAPHIE CHÈNE & C^{IE}

HÉMISPASME FACIAL HYSTÉRIQUE

V^{ME} BABBÉ & C^{IE}
ÉDITEURSALBERT LONDE, *FACIAL HYSTÉRIQUE*, C. 1878

Assim como na medicina, em que os médicos sujeitam os corpos femininos a um controle, em *Fading Away*, dentro da tradição do realismo, o fotógrafo controla as personagens. O corpo feminino é redefinido e reordenado, tanto cientificamente quanto pictoricamente, por forças e poderes externos a si mesmo. Não é o corpo feminino ou alguma subjetividade da mulher que estão sendo representados, mas “algo a mais”.

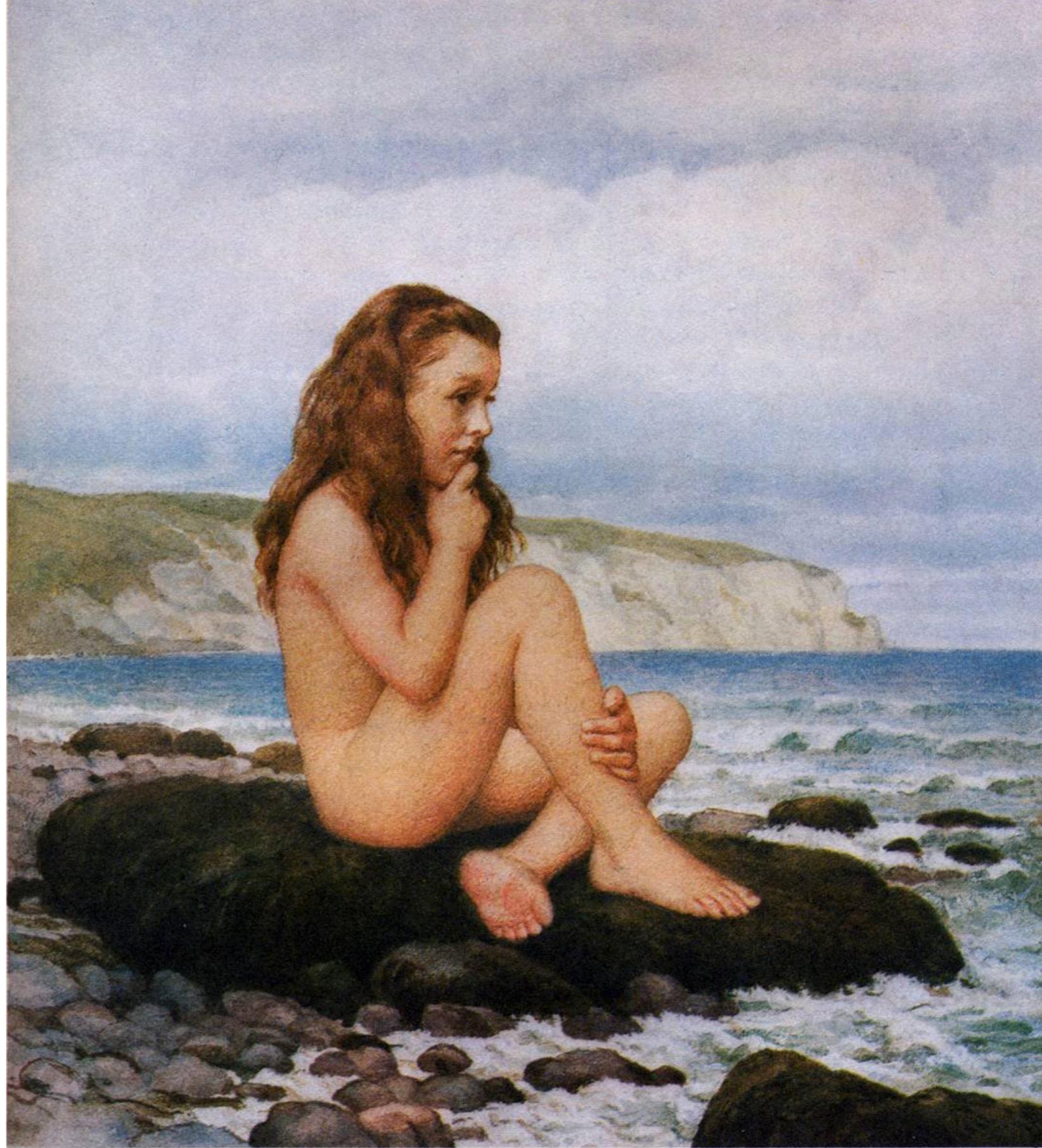
A fotografia também serviu à obsessão médica da época, com a construção visual de doenças específicas de gênero e desvio social. As imagens feitas pelo fotógrafo e pesquisador médico Albert Londe (1858-1917) das pacientes do hospital Salpêtrière, em Paris, sob a direção do psiquiatra Jean-Martin Charcot (1825-1893), eram vistas, por exemplo, como evidências de que a histeria seria uma doença feminina.

ROLINHAS
A REPRESENTAÇÃO
DA INFÂNCIA

Noções vitorianas de gênero e sexualidade também são identificadas em representações fotográficas de crianças e pré-adolescentes apresentando corpos femininos e infantis como objetos estéticos em um período em que os corpos mais expostos eram os das crianças. Podemos notar essa sexualidade implícita nas imagens de Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), contemporâneo e amigo de Julia Cameron, que, sob o pseudônimo Lewis Carroll, escreveu o livro *Alice no País das Maravilhas*, em 1865.

Carroll também fotografou meninas pré-adolescentes quando a definição legal de infância na Inglaterra estava em debate. Conforme mencionado, as leis que definiam a idade de consentimento estavam sendo reescritas (em 1861, a relação sexual com uma criança menor de 10 anos era crime e, com menor de 12 anos, contravenção; em 1875, a idade de consentimento foi aumentada para 13 anos, e depois, em 1885, para 16). Essas leis estavam em evidência devido ao clamor público contra a prostituição infantil e a propagação de doenças venéreas, mas elas também tiveram o efeito de legitimar a noção vitoriana de infância como um período prolongado de atraso sexual.

Lewis Carroll obteve o consentimento dos pais das meninas e delas próprias para fazer as fotografias. Suas imagens atribuem a essas crianças uma pseudo inocência, insinuando, assim, que elas possuíam um tipo de consciência sexual que a sociedade negava.



LEWIS CARROLL, *BEATRICE HATCH*, C.1873

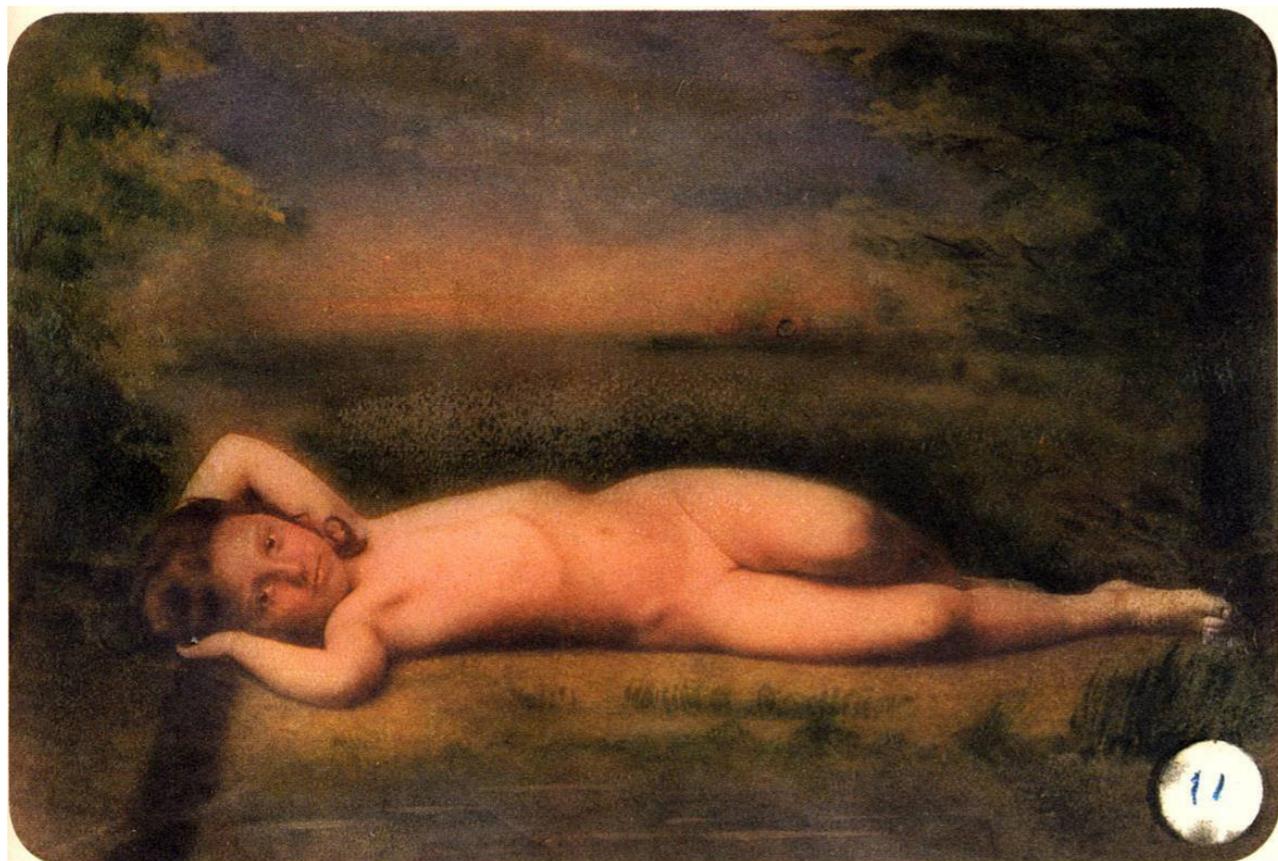


PLATE III

The *Turtle Doves* (As Rolinhas) é a mais sensual fotografia de Cameron, entre inúmeras representações infantis da fotógrafa. As modelos são as irmãs Alice e Elizabeth Keown. Enquanto as imagens reproduziam a sexualidade de mulheres adultas, também serviam para dar forma visual a um pensamento específico: o de que as crianças possuem uma natureza sexual, mesmo quando as leis e a sociedade argumentam que não deveriam ter.

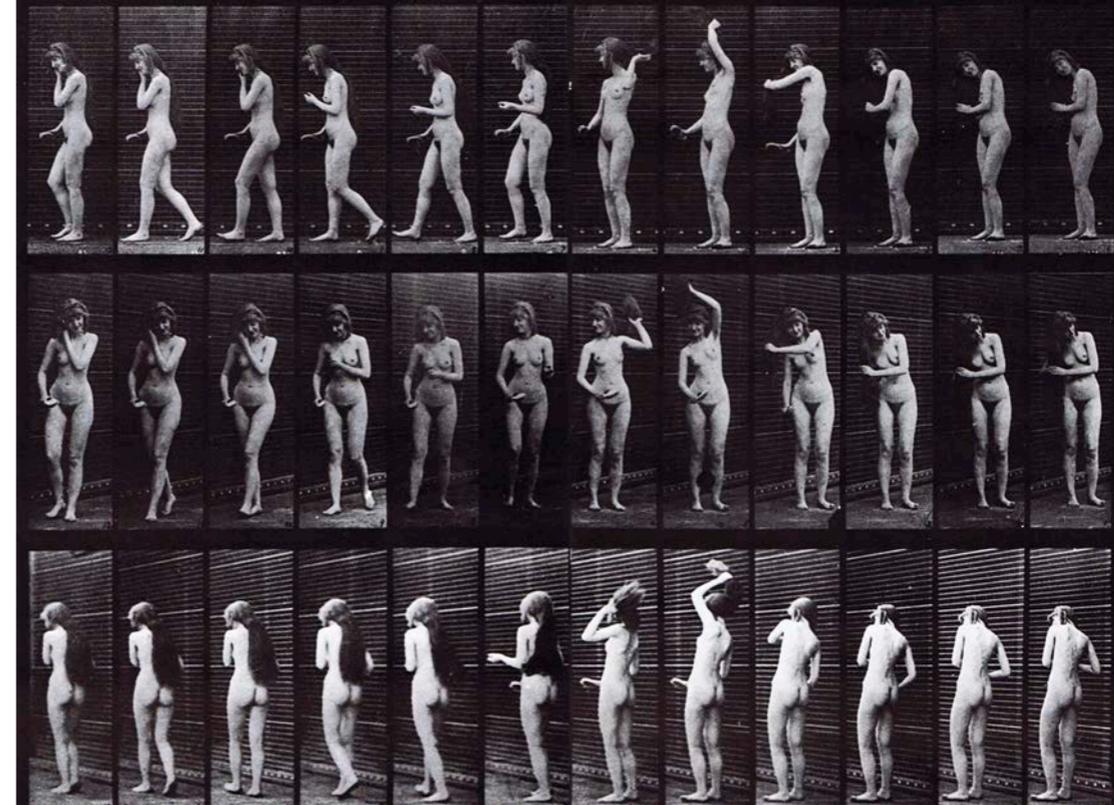


NUAS A REPRESENTAÇÃO DA MULHER COMO OBJETO ERÓTICO

Além do seu uso como meio de definir o corpo humano em termos de classe social e de comportamento normativo, a fotografia passou a ser usada para criar ou idealizar o corpo feminino como objeto erótico.

As primeiras representações fotográficas do corpo nu tinham várias características definidoras e refletiam uma visão mecanicista da anatomia humana e de suas funções. A ciência, nova obsessão na época, foi invocada para que se estudasse ostensivamente o corpo humano nu; assim, a impessoalidade dessas imagens procurava negar ao sujeito sua sexualidade.

Nessa época, sob o artifício da ciência, também se tornaram populares as representações fotográficas de mulheres nuas, com sugestivo apelo erótico. Estudos sobre esse modo de representação podem ser encontrados no trabalho de Eadweard Muybridge (1830-1904), no qual questões de realismo e controle são centrais. Embora ele fotografasse mulheres e homens, os corpos masculinos estavam sempre com a genitália coberta e os homens eram representados lutando ou praticando esportes, enquanto nas representações femininas as mulheres geralmente estavam nuas e em duplas, com poses sugestivas, como, por exemplo, penteando-se ou banhando-se mutuamente, ou ainda se beijando. Essas ações criavam, assim, imagens eróticas pouco disfarçadas.



NOTAS

23. Zoopraxiscópio (em grego, *zoe* = vida + *praxis* = exercício da vida humana + *scópio* = observar); entende-se por "dispositivo de observar a vida em seu exercício". Tal dispositivo não capturava imagens, apenas as exibia de forma animada através do giro de uma manivela, que fazia um pequeno disco circundar. Tal ferramenta intercalava fotografias do mesmo objeto, em posições diferentes. O dispositivo servia para projetar as imagens em investigações sobre o movimento. Nesses estudos, Muybridge costumava captar suas imagens utilizando 24 máquinas fotográficas colocadas em intervalos regulares ao longo de uma pista de corridas equestres,

Eadweard Muybridge (1830- 1904) foi um fotógrafo britânico e pioneiro em técnicas fotográficas que permitiram novas formas de documentação da vida moderna. Seu trabalho mais proeminente foi o estudo do movimento, capturando animais e também humanos realizando uma série de ações, que contribuiu para uma maior compreensão da anatomia. Perto do fim de sua vida, Muybridge experimentou colocar essas sequências em movimento, o que abriu caminhos para o subsequente desenvolvimento do filme cinematográfico. Ele foi o inventor do zoopraxiscópio²³, um projetor de fotografias sequenciais, espécie de precursor do projetor de cinema e da película de celuloide.

Muybridge desempenhou um papel significativo no desenvolvimento da fotografia instantânea, trabalhando com produtos químicos e obturadores para produzir tempos de exposição mais curtos. Essa redução dos tempos de exposição permitiu que as sequências fossem congeladas em conjuntos de imagens, isolando momentos específicos e capturando as fases do movimento, mostrando ao público as posições através das quais animais e humanos se moviam durante a execução de ações, o que possibilitou avanços em áreas tão diversas como zoologia, pintura e cinema.



ANIMAL LOCOMOTION. PLATE 444

Copyright, 1887, by EADWEARD MUYBRIDGE. All rights reserved.

EADWEARD MUYBRIDGE, *NAKED KISS WOMEN LESBIAN*, C. 1887

As pesquisas de Muybridge provocaram um grande impacto, estimulando artistas conceituais do pós-guerra a experimentar a aparente veracidade da fotografia. Muybridge usou medidas precisas, arranjos de grade e sequenciamento para construir uma imagem de objetividade. Suas fotos apresentavam os movimentos da vida de um modo que atribuiu ao cotidiano uma visão espetacular: o corpo agora poderia ser apreendido por uma máquina e analisado nos mínimos detalhes. Esse *modus operandi* contribuiu para fortalecer a visão do corpo como objeto.

Em última análise, o projeto de Muybridge seria “artístico”, preocupado com a representação do corpo nas narrativas visuais, “abstraindo” o discurso científico abrangente da época. Suas fotografias refletem até que ponto as ciências do final do século XIX definiram o corpo nas representações fotográficas.

Em resumo, a ciência e a pornografia foram peças centrais na construção sexual do indivíduo moderno e também fontes fundamentais de informações sobre a sexualidade. Apesar de parecem distintas, essas duas práticas se aproximam na produção de conhecimento sexual em torno da imagem do corpo humano. Porém, esse modo de produção de conhecimento destacava a primazia de um modelo científico binário padrão (masculino e feminino).

23. CONTINUAÇÃO

totalmente preparada para o experimento. Com a passagem de um cavalo sob um fundo quadriculado, vários fios eram rompidos ao longo do trajeto, desencadeando disparos sucessivos, decompondo, assim, o movimento do animal em fotogramas. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Zoopraxisc%C3%B3pio> Acesso em: 28 jan. 2021.

ANÔNIMAS PRIMEIRAS FOTOS ERÓTICAS

Até o século XIX, as representações de corpos despidos sempre estiveram atreladas a certa censura e mistério, e a nudez era mostrada somente dentro das categorias de arte ou ciência. Na escultura e na pintura, o corpo nu era representado, normalmente, através de representações religiosas ou mitológicas, o que trazia uma atmosfera de respeito quando se olhava para algo que, de um modo implícito, possuía conteúdo sexual.

Porém, com o advento fotográfico, devido a sua realidade objetiva, a maneira de retratar e olhar o corpo nu mudaria drasticamente. Através da nudez a materialidade física do corpo seria revelada não só por sua concretude, mas também em sua identidade sexual, tão encoberta pela moral da época.

O papel específico da fotografia na produção de imagens com caráter sexual é inseparável dos argumentos sobre documentação e veracidade que caracterizaram o século XIX. As mesmas convenções que produziram fotografias como evidência

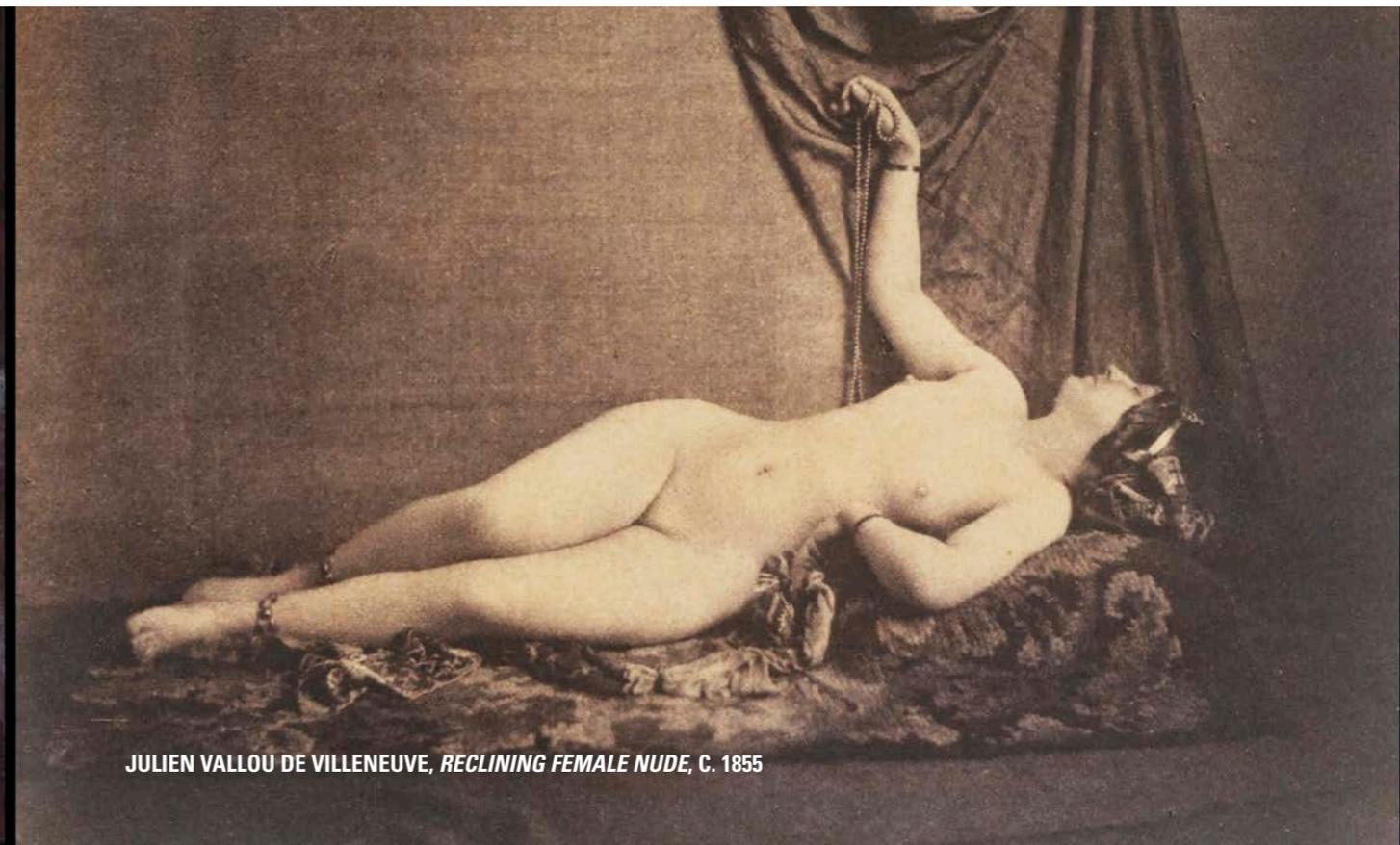
de realidade estavam presentes na concepção de fotos eróticas, que não satisfaziam através da riqueza narrativa, mas pela aparente representação da realidade.

No período que separa a Revolução Francesa do Segundo Império (1804 - 1815), a arte europeia era dominada por uma estética neoclássica, e prevalecia nas artes plásticas a representação do corpo masculino. Em pinturas com temas da antiguidade clássica, nus masculinos estiveram largamente presentes, por exemplo, na arte neoclássica de Jacques-Louis David (1748-1825) e de Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867).

A partir de 1850, alguns artistas franceses, em particular Gustave Courbet (1819 - 1877), mudaram o foco erótico do corpo masculino para o feminino, buscando um que fosse pleno, com formas amplas e curvas, antagônico ao corpo masculino do neoclassicismo, que era tenso e rígido. Courbet é conhecido por ter pintado a partir de estudos de nus fotográficos realizados por Julien Vallou de Villeneuve (1775 - 1866).



GUSTAVE COURBET, *FEMME NUE COUCHÉE*, C. 1862



JULIEN VALLOU DE VILLENEUVE, *RECLINING FEMALE NUDE*, C. 1855

NOTAS

24. Louis Daguerre (1787 – 1851) criou o daguerreótipo, que foi o primeiro processo fotográfico a ser anunciado e comercializado ao grande público. Foi divulgado em 1839, tendo sido substituído por processos mais práticos e baratos apenas no início da década de 1860. Produz imagens únicas, fixadas diretamente sobre a placa final, sem o uso de negativo.

Nesse contexto, vários pintores começaram a usar as representações fotográficas do corpo nu, principalmente as femininas, como estudo de movimento, já que, com essas fotografias, os artistas obtinham um modelo imóvel, realista e mais barato do que o modelo vivo.

Um dos primeiros registros fotográficos do corpo nu – e também o primeiro autorretrato – é creditado a Hippolyte Bayard (1801-1887). Bayard ficou aborrecido com o governo francês pelo fato de Louis Daguerre²⁴ ser o único reconhecido como inventor da fotografia, e o autorretrato constituiu sua forma de protesto. Foi provavelmente a primeira vez que a fotografia explorou a teatralidade e a capacidade de criar ficções.

Por volta de 1845, o tempo de exposição para fixar uma imagem passou a ficar menor com os daguerreótipos. Porém, entre as primeiras fotos de estúdio, não há registros de nus. Os primeiros datam de 1847 – um ou dois realizados por Charles Nègres (1820-1880) – e os seguintes são de 1848, feitos por Gustave Le Gray (1820 – 1884), também na França.



NOTAS

25. Em 1841, William Fox Talbot (1800 – 1877) patenteou o processo de calótipo, chamado de negativo-positivo, que possibilitava várias cópias. A invenção permitiu que um número quase ilimitado de impressões fosse produzido a partir de um vidro negativo. A tecnologia também reduziu o tempo de exposição e viabilizou um verdadeiro mercado de massa para fotografias comerciais de baixo custo.

Os estudos fotográficos realizados para os pintores também serviam como uma forma de “pornografia leve” para a elite, e eram comprados por não artistas e utilizados como objetos de voyeurismo.

O propósito de combinar arte e erotismo, ou até mesmo esconder o erotismo dentro da arte, era típico do Segundo Império. As fotografias de nus funcionavam como as grandes pinturas dos salões de artistas consagrados, que, sob o disfarce de arte, tornavam os corpos femininos despidos acessíveis aos espectadores. Durante séculos, as pinturas eram encomendadas e produzidas por homens, e destinavam-se, em grande parte, ao prazer masculino.

As imagens eróticas tinham um duplo direcionamento: algumas eram endereçadas para as academias de artes como material de estudo para ateliês de pintores, sendo fotografadas já com esse propósito; outras eram vendidas somente para as classes altas devido aos altos preços cobrados. Porém, com a chegada da tecnologia do calótipo²⁵, o processo fotográfico ficou mais barato e rápido, o que possibilitou uma produção em massa. As leis de censura não conseguiram conter a alta produção e o decorrente alcance

popular dessas representações. Para a elite das décadas anteriores, o meio de acesso à pornografia geralmente se dava pela palavra escrita; assim, sua disponibilidade em forma visual atendia perfeitamente às necessidades do homem burguês, que tinha meios para comprá-la, mas não era educado o suficiente para consumi-la na forma literária. Desse modo, algumas representações fotográficas de mulheres nuas passaram a ter conotações puramente sexuais. A maioria dos fotógrafos eram franceses. Assim como suas modelos, que



ERNEST JAMES BELLOCO, *WOMAN STANDING IN FRONT OF A CHAISE*, C. 1901



em grande parte eram prostitutas, eles precisavam manter-se anônimos, pois estavam expostos a multas ou prisão.

Alguns fotógrafos, como Ernest James Bellocq (1873-1949), realizaram estudos de nus apresentando as formas femininas sob ângulos diferentes das convenções picturais, aumentando assim a carga erótica das imagens. Eles anteciparam as representações fragmentadas do corpo, que seriam exploradas posteriormente por artistas de vanguarda.

Bellocq é uma figura misteriosa na história da fotografia. Suas imagens não foram reconhecidas até dezenove anos após sua morte e, ainda hoje, pouco se sabe sobre sua vida. Muitas de suas fotografias foram apreendidas pela polícia francesa por volta de 1860, durante o cumprimento de leis contra a produção e distribuição de obscenidades. Inúmeras foram destruídas ou não sobreviveram ao tempo.

No início de 1900, ele produziu pelo menos 89 retratos de prostitutas em um bordel de Storyville, o famoso distrito da luz vermelha de Nova Orleans. Não há uma informação concreta se esses retratos foram encomendados como propaganda para os clientes em potencial do bordel, ou se foram produzidos para o próprio prazer de Bellocq. Fato é que os retratos são notáveis pelo comportamento descontraído das mulheres, incomum para fotografias produzidas com placas de vidro, devido ao tempo de exposição relativamente longo. Os rostos das mulheres foram riscados nos negativos, provavelmente para garantir seu anonimato. Somente em 1960, algumas dessas imagens foram descobertas e publicadas.

AUTOR DESCONHECIDO, *NUDE*, C. 1850

NOTAS

26. WEIERMAIR, Peter.
Hidden Image: Photographs
of the Female Male Nude in
the 19th and 20th Centuries,
Massachusetts: MIT Press,
1988.



ERNEST JAMES BELLOCQ, *NUDE*, C. 1860



Outro grande fotógrafo da época foi Félix-Jacques-Antoine Moulin (1802-1875). Ele foi condenado em 1851 a um mês de prisão por produzir imagens que, segundo documentos do tribunal francês, eram “tão obscenas que mesmo pronunciar os títulos seria cometer uma indecência²⁶³”.

FÉLIX-JACQUES-ANTOINE MOULIN, *TWO STANDING NUDES*, C. 1850

MALDITAS O CORPO FEMININO COMO SUJEITO

NOTAS

27. O movimento pictorialista eclodiu na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos a partir da década de 1890, congregando os fotógrafos que ambicionavam produzir aquilo que consideravam como fotografia artística, capaz de conferir aos seus praticantes o mesmo prestígio e respeito dado àqueles dedicados aos processos artísticos convencionais. O movimento perdurou basicamente até a década de 1910.

Desde o advento da mídia fotográfica, as mulheres foram atraídas pela capacidade da fotografia de narrar o passado e de construir o futuro, bem como pela relativa liberdade que oferecia quando comparada às convenções históricas das artes. Na virada do século XIX, muitas mulheres seguiram o caminho de Hawarden e Cameron, tornando-se fotógrafas pictorialistas²⁷.

Na Europa e na América do Norte, e mais tarde em partes da Ásia, da América Central e da América do Sul, a evolução da nova tecnologia fotográfica ao longo do século XIX coincidiu com os desafios feministas frente às relações de gênero predominantes. A partir da década de 1850, as mulheres da classe alta experimentaram a fotografia como uma ferramenta de documentação e um espaço de autoexpressão, enquanto os estúdios fotográficos empregavam as da classe trabalhadora para ajudar em uma variedade de tarefas. Com o intuito de atender à demanda popular, as mulheres executavam várias funções, como preparar a câmera para os fotógrafos, quebrar ovos para as impressões de albumina, ou retocar retratos, tarefas manuais que exigiam paciência e atenção aos detalhes, e para as quais as mulheres eram consideradas “naturalmente” adequadas. Como a indústria emergente ainda não era regulamentada pelas leis que circunscreviam a aprendizagem aos homens, as trabalhadoras poderiam ser empregadas de maneira mais barata e com poucos direitos.

Ao contrário de artes como pintura e escultura, a fotografia não exigia um estudo extenso em academias dominadas por homens, já que poderia ser aprendida por meio de manuais de instruções ou através da vivência em um estúdio profissional. Além disso, a rápida expansão da fotografia comercial exigiu uma nova força de trabalho, e as mulheres emergentes da esfera doméstica preencheram essa lacuna.

Uma mulher de classe média solteira ou viúva poderia, na Europa e na América do Norte, se tornar chefe de seu próprio

estúdio, às vezes assumindo o cargo de seu esposo falecido. Foi o caso da fotógrafa inglesa Ann Cooke (1796-1870), que fez história ao se tornar, em 1844, a primeira fotógrafa profissional da Inglaterra e dona de seu próprio estúdio. Ann transformou sua tragédia pessoal em uma oportunidade para sustentar sua família. Depois da morte do marido, ela herdou sua licença de daguerreotipista, tornando-se pioneira, na Inglaterra, da fotografia de daguerreótipo.

O considerável aumento no número de fotógrafas na segunda metade do século XIX se deu, em parte, por causa de inovações como o processo de placa seca (década de 1870) e a câmera Kodak (1888), que, além de simplificarem a tecnologia fotográfica, diminuíram o volume e o peso dos equipamentos, possibilitando que as mulheres se tornassem operadoras profissionais e amadoras, em números crescentes. Até a introdução da câmera Kodak, que foi a primeira câmera portátil e com rolo de filmes, a prática de fazer fotografias era somente um hobby para as pessoas detentoras de dinheiro e espaço físico, recursos que permitiam a experimentação dos processos iniciais.

Os anúncios dessas câmeras portáteis abordavam uma nova clientela feminina como produtora e consumidora de fotografia, incorporando a iconografia popular da chamada “nova mulher” da virada do século. As campanhas de marketing simbolizavam uma geração de mulheres que buscava autonomia sexual e econômica na arena pública. Ao mesmo tempo, esse símbolo feminino afirmava a própria identidade da fotografia como expressão de modernidade, associando-se a uma imagem nitidamente feminina, saudável, pseudolivre e consumidora.

Na virada do século XIX, apesar de as mulheres ainda lutarem para conquistar mais espaço e liberdade dentro de uma sociedade conservadora, houve uma valorização do público feminino em relação ao consumo. A publicidade estava sendo criada e notou-se que as mulheres eram as responsáveis pela

maior parte das compras de suas famílias. Esse pensamento foi fundamental para a valorização das habilidades femininas nos processos criativos, a fim de expandir o mercado.

À medida que a tecnologia fotográfica se tornou mais barata e mais acessível em todo o mundo, as mulheres que trabalhavam em diversos contextos socioeconômicos, políticos e geográficos adotaram a prática. A fotografia tornou-se também uma ferramenta importante do feminismo para criticar as convenções visuais estabelecidas, por meio das quais as identidades de gênero, sexuais, raciais e de classe foram construídas.

A posição social das mulheres burguesas sofria um processo de modificação, e um dos elementos fundamentais para essa mudança foi o reconhecimento de sua sexualidade independente. O “papel” da mulher – e aqui se incluem as mulheres das classes alta e média – já não era o decoro, a modéstia e a moralidade, mas a sensualidade. Essa guinada estava provavelmente ligada à ascensão da Primeira Onda Feminista, que se tornou uma considerável força no final do século XIX, avançando pelo começo do século XX. Houve nesse período uma grande atividade feminista, desenvolvida, principalmente, no Reino Unido e nos Estados Unidos.

As representações de mulheres nuas começaram a ser um “símbolo” da nova liberdade sexual que emergia na virada do século. Homens e mulheres tentavam escapar ao puritanismo, influenciados, por um lado, pela primeira onda do feminismo e, por outro, pelas ideias de Freud. As concepções do psicanalista evidenciavam que a sexualidade não poderia ser restringida à procriação, já que seria também uma fonte de prazer. Começava a tomar forma o movimento dos fotógrafos modernistas americanos que sucederam os pictorialistas. O corpo, que até esse momento era o objeto da imagem, tornou-se um pretexto para composições puramente fotográficas, abandonando toda referência à pintura.

Embora as mulheres ainda fossem claramente objetificadas através dos nus fotográficos, a câmera também funcionava como uma ferramenta de autodeterminação, por meio da qual

elas poderiam forjar novas identidades. Em seu autorretrato, a fotógrafa estadunidense de documentários Frances Benjamin Johnston (1864-1952), por exemplo, mostrava-se fumando e revelando seus tornozelos, símbolos populares da emancipada e desafiadora “nova mulher”.

Outra fotógrafa que buscou uma nova liberdade através de suas imagens, longe da esfera doméstica e também no âmbito dos Estados Unidos, foi a nova-iorquina Alice Boughton (1866-1943), que, apesar de manter o formalismo do movimento pictorialista – a exemplo do uso do foco suave –, começou a mudar o olhar sobre os corpos femininos.

Suas fotos, produzidas na época do primeiro desenvolvimento do feminismo moderno, de 1890 a 1910, sugerem uma sutil moderação do poder sobre os corpos das mulheres, afirmado pelo culto europeu do lar e da família.

O mundo doméstico feminino e estetizado da Era Vitoriana, que era produzido nas imagens de Cameron e Hawarden, e “temperado” por Alice Boughton, foi completamente invertido pela também norte-americana Annie Brigman (1869-1950). Rejeitando as convenções sociais então vigentes, Brigman escolheu usar seu próprio corpo como tema de uma série de fotografias produzida na década de 1900. Suas fotos, que oferecem uma sensação de liberdade física para o corpo da mulher, foram produzidas em conexão com o movimento de reforma das roupas femininas, que levou ao abandono de espartilhos e vestidos apertados, substituídos por outros mais soltos e fluidos que eram usados com um mínimo de roupas íntimas. Suas fotos são ambientadas, geralmente, em paisagens selvagens e sem plantações.

Esse afastamento dos interiores vitorianos sem o ar doméstico de Cameron e Hawarden refletia a crença de que o espaço exterior era mais “natural”, definido por mulheres e não por homens, sendo exclusivamente feminino.



FRANCES BENJAMIN JOHNSTON, *SELF-PORTRAIT AS A NEW WOMAN*, C.1896.



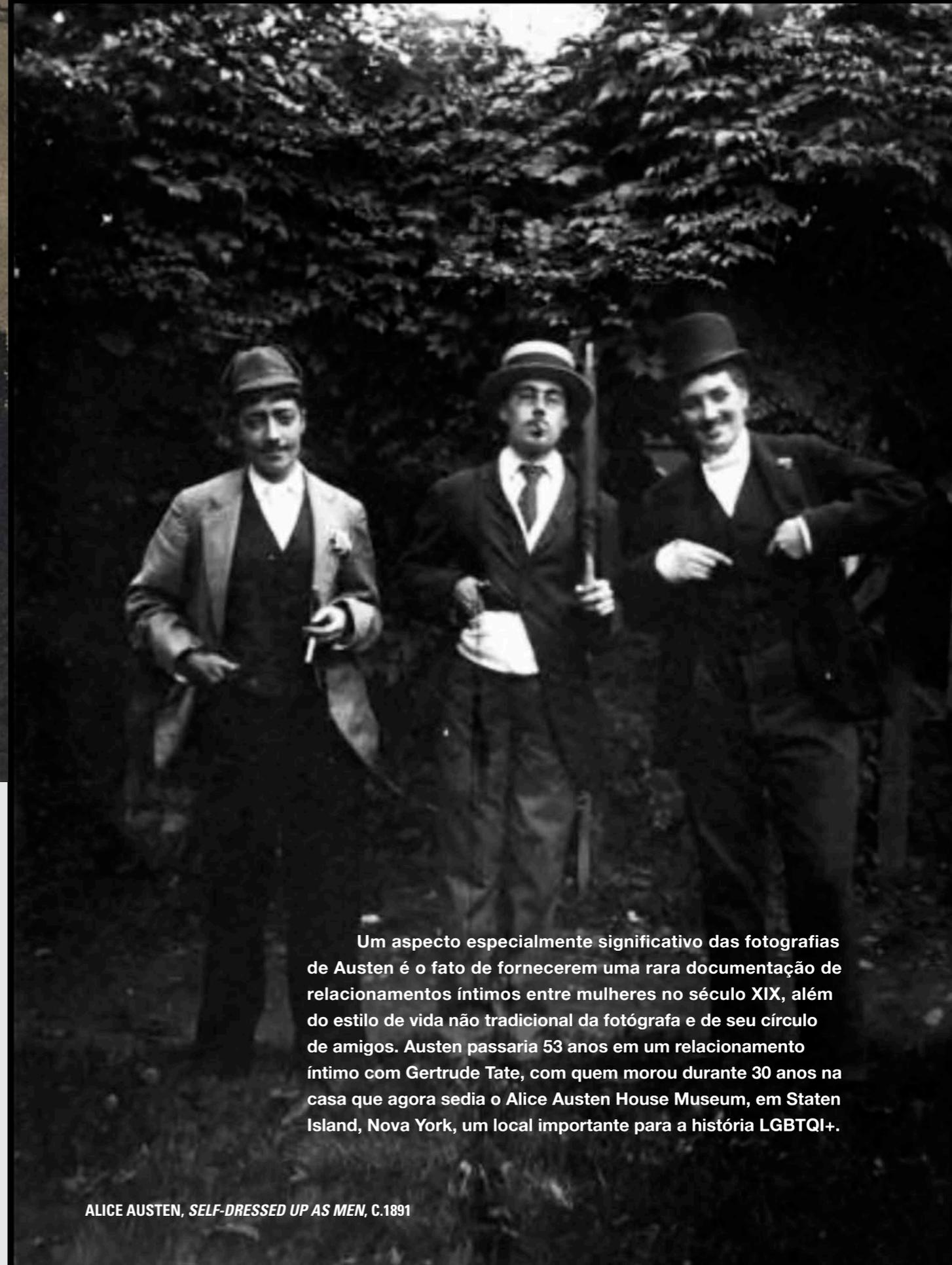
ALICE BOUGHTON, *NATURE*, C.1909.



Originalmente, Brigman estudou pintura, mas começou a fotografar em 1902. Nesse novo meio, ela notou que seus temas favoritos eram mulheres maduras e independentes. Seus autorretratos nus em paisagens selvagens tiveram uma importância sem precedentes. Ela foi uma líder no movimento Pictorialista, influenciando os artistas Dorothea Lange, Ansel Adams, Edward Weston e Imogen Cunningham, que muitas vezes visitavam seu estúdio ou se dirigiam a muitos de seus acampamentos fotográficos no deserto ou na floresta.

O impacto das mudanças nas relações de gênero nos EUA e na Grã-Bretanha podem ser percebidos ainda mais nos retratos de Alice Austen. Desprezando o romantismo dos pictorialistas, Austen voltou-se a um estilo realista para dar visibilidade à sua sexualidade homossexual. Uma das primeiras fotógrafas dos EUA a trabalhar fora do estúdio, ela produziu mais de 8.000 fotografias da cidade de Nova York em crescente mudança, contribuindo significativamente para a história fotográfica ao documentar as populações de imigrantes, as atividades sociais das mulheres americanas e as características naturais e arquitetônicas da cidade.

ANNE BRIGMAN, *SOUL OF THE BLASTED PINE*, C.1908



Um aspecto especialmente significativo das fotografias de Austen é o fato de fornecerem uma rara documentação de relacionamentos íntimos entre mulheres no século XIX, além do estilo de vida não tradicional da fotógrafa e de seu círculo de amigos. Austen passaria 53 anos em um relacionamento íntimo com Gertrude Tate, com quem morou durante 30 anos na casa que agora sedia o Alice Austen House Museum, em Staten Island, Nova York, um local importante para a história LGBTQI+.

ALICE AUSTEN, *SELF-DRESSED UP AS MEN*, C.1891

A partir das questões históricas e contextuais que foram articuladas nesta seção, podemos caracterizar a relação das mulheres com a fotografia no século XIX e na virada para o seguinte como complexa. Por um lado, a expansão da fotografia possibilitou experimentos artísticos e científicos, certo grau de autodeterminação e a condição de trabalho remunerado fora de casa; por outro, fixou a imagem da feminilidade sexualizada como o principal espetáculo da cultura visual moderna.



"The
Darned
Club"

.A.A

ALICE AUSTEN, *THE DARNED CLUB*, C.1891

REPRESENTAÇÃO HOMOERÓTICA E CORPO POLÍTICO

TENHO SEDE

NOTAS

28. Para uma abordagem pormenorizada sobre sexologia, pode-se consultar o livro *História da Sexualidade I – Vontade de Saber*, de Michel de Foucault (1999).

29. Os termos “homossexual” e “heterossexual” foram criados no final do século XIX, sendo “homossexual” o primeiro dicionarizado. Com a difusão desses termos, cada indivíduo na sociedade poderia ser definido não apenas por seu gênero (feminino/masculino), mas também por sua orientação sexual, a qual, por implicação social, carregava um juízo de valor (“normal” ou “desviante”).

Nos séculos anteriores ao XIX, a sexualidade ocidental possuía prescrições comportamentais pautadas no Cristianismo. As normas estavam relacionadas com o dever do casamento entre homens e mulheres, sendo as demais práticas condenadas de forma similar: a relação entre pessoas do mesmo sexo, o adultério, a bestialidade e o casamento sem consentimento dos pais, todos eram considerados crimes contra a natureza humana, essencialmente de caráter jurídico. Assim, as práticas sexuais legítimas restringiam-se ao casamento regulado pela Igreja, e todas as outras formas eram vistas como sodomia, sendo o sodomita restrito a ações antiéticas juridicamente. (FOUCAULT, 1999, p. 101).

A partir da Revolução Francesa, com a ascensão dos costumes burgueses na Europa, as relações sexuais humanas receberam uma centralidade inédita. Num contexto em que surgiram novos arranjos sociais, como a divisão sexual do trabalho, a industrialização, o controle da natalidade e uma nova configuração política dos Estados, novos discursos provindos do Iluminismo foram articulados. É neste cenário, também, que surge a disciplina chamada sexologia²⁸, a partir da qual o sexo é entendido como constituinte de uma suposta natureza humana, que determinaria a identidade e a personalidade dos sujeitos. Nesse contexto, o único local legítimo para a prática sexual seria o quarto do casal, e a união entre homem e mulher era legitimada socialmente e com a finalidade de procriação. (FOUCAULT, 1999, p.118).

Para a conduta do casal heterossexual procriador foi reservado o discurso e o status de ajustados mentais e sociais. Os corpos e desejos que desviavam desse padrão eram tratados como formas de sexualidade improdutivas, para as quais restaria o encaixe em termos clínicos e práticas médicas. Neste contexto, eclodem novas especificações dos indivíduos, sendo uma delas a designação do sujeito homossexual²⁹. Segundo Foucault(1999), o homossexual, surge como um personagem, um sujeito falho em sua constituição.

NOTAS

30. A lei de sodomia, que criminalizava homossexuais, deixou de existir no Estado da Califórnia em 1976 e no Estado de Nova York em 1980. 14 estados americanos mantiveram essa lei até 2003. No Reino Unido, ela vigorou até 1993. **Fonte:** https://pt.wikipedia.org/wiki/Leis_de_sodomia_nos_Estados_Unidos Acesso em: 08 dez. 2020.

No Brasil, em 1985, o Conselho Federal de Psicologia deixou de considerar a homossexualidade como um desvio sexual e, em 1999, estabeleceu regras para a atuação dos psicólogos em relação a questões de orientação sexual, declarando que “a homossexualidade não constitui doença, nem distúrbio e nem perversão”, e que os psicólogos não poderiam colaborar com eventos e serviços que propusessem tratamento e cura da homossexualidade. No dia 17 de maio de 1990, a Assembleia Geral da Organização Mundial de Saúde (OMS) retirou a homossexualidade da sua lista de doenças mentais, a Classificação internacional de doenças (CID). Por fim, em 1991, a Anistia Internacional passou a considerar a discriminação contra homossexuais uma violação aos Direitos Humanos. Somente em 2019, a OMS aprovou a retirada da transexualidade da lista

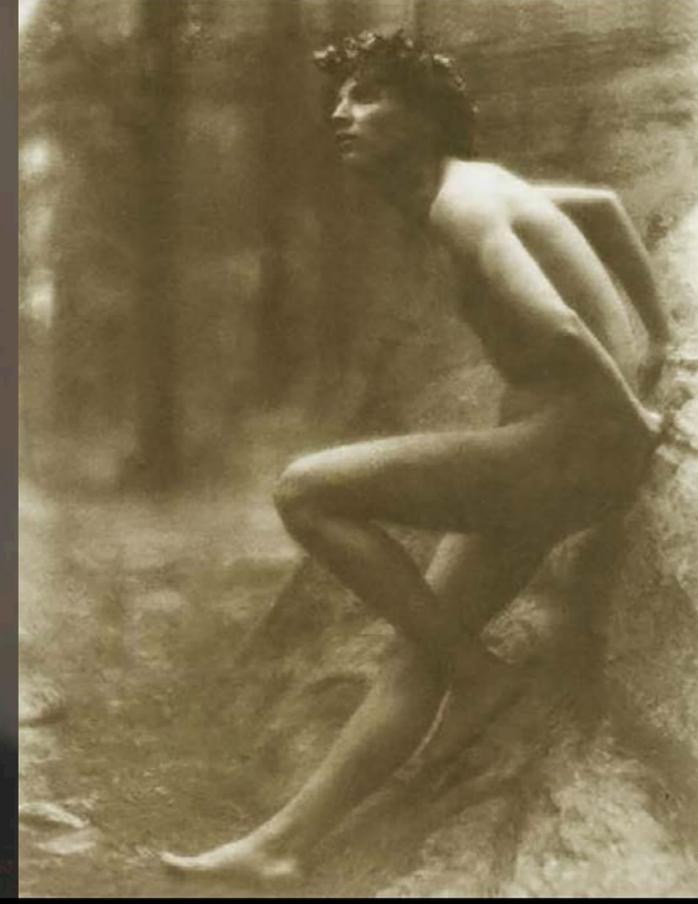
A homossexualidade, então, era tratada como crime e doença, e continuaria a ser configurada dessa maneira em vários países até meados do século XX³⁰. A legitimação da heterossexualidade como a orientação saudável fez com que o lugar reservado para os desviantes sexuais e de gênero fosse o da estigmatização e marginalização. Por isso, havia o risco do sujeito homossexual ser preso ou perder todos os seus bens. Esse foi, provavelmente, um dos motivos pelos quais muitos artistas homossexuais mantiveram sua orientação sexual escondida e por muito tempo manifestaram seus interesses através de códigos ou linguagens cifradas em suas obras.

Apesar das perseguições, alguns conseguiram projetar imagens homoeróticas, que eram “mascaradas” em alegorias com temas ligados à Antiguidade, como foi o caso de Fred Holland Day (1864 - 1933). Nascido em uma família rica de Boston, Holland Day tinha uma sensibilidade estética refinada e uma infinidade de interesses, particularmente em arte e literatura. Ele era um admirador da pintura renascentista e da escultura clássica. Seus interesses o levaram a uma carreira excelente como editor de livros e fotógrafo. Foi cofundador e financiador da editora Copeland and Day, que publicou, de 1893 a 1899, cerca de cem títulos, todos encadernados à mão. Sua editora tinha ligações com a Kelmscott Press, editora americana do escritor irlandês Oscar Wilde.

Holland Day se interessou pela fotografia em meados da década de 1880, juntando-se ao Movimento Pictorialista³¹, tornando-se, na década seguinte, uma das figuras mais importantes do movimento.

Entre suas fotos estão séries com retratos de imigrantes que ele encontrou em viagens ao Sul dos Estados Unidos, além de jovens invocando o mito de Orfeu e outros temas clássicos. Holland Day foi provavelmente o primeiro fotógrafo a explorar o nu masculino como parte do imaginário religioso, um tema que antes era de domínio da pintura e da escultura. Essa associação à estética religiosa legitimava o nu como representação artística e não só como material para estudo em ateliês.

A seriedade da abordagem de Holland Day à fotografia e seu elevado senso de simbolismo, realçado pelas tonalidades



de transtornos mentais, enquadrando-a em uma nova CID que a considera como uma questão de saúde sexual.

A legislação sobre pessoas LGBTQI+ varia de acordo com a cultura de cada país. Ainda hoje existem vários países que punem a homossexualidade com a pena de morte. **Fonte:** pt.wikipedia.org/wiki/sobre_pessoas_LGBT_no_mundo Acesso em: 08 dez. 2020.

31. O Pictorialismo foi um movimento fotográfico que floresceu, principalmente na Europa e nos EUA, entre 1885 e

sutis e pelo desfoque discreto em suas impressões, inspiraram outros fotógrafos da época. Seus retratos têm uma informalidade altamente incomum para o período em que foram realizados, pois seus modelos, mesmo estando nus e expostos a longos períodos de exposição, parecem confortáveis.

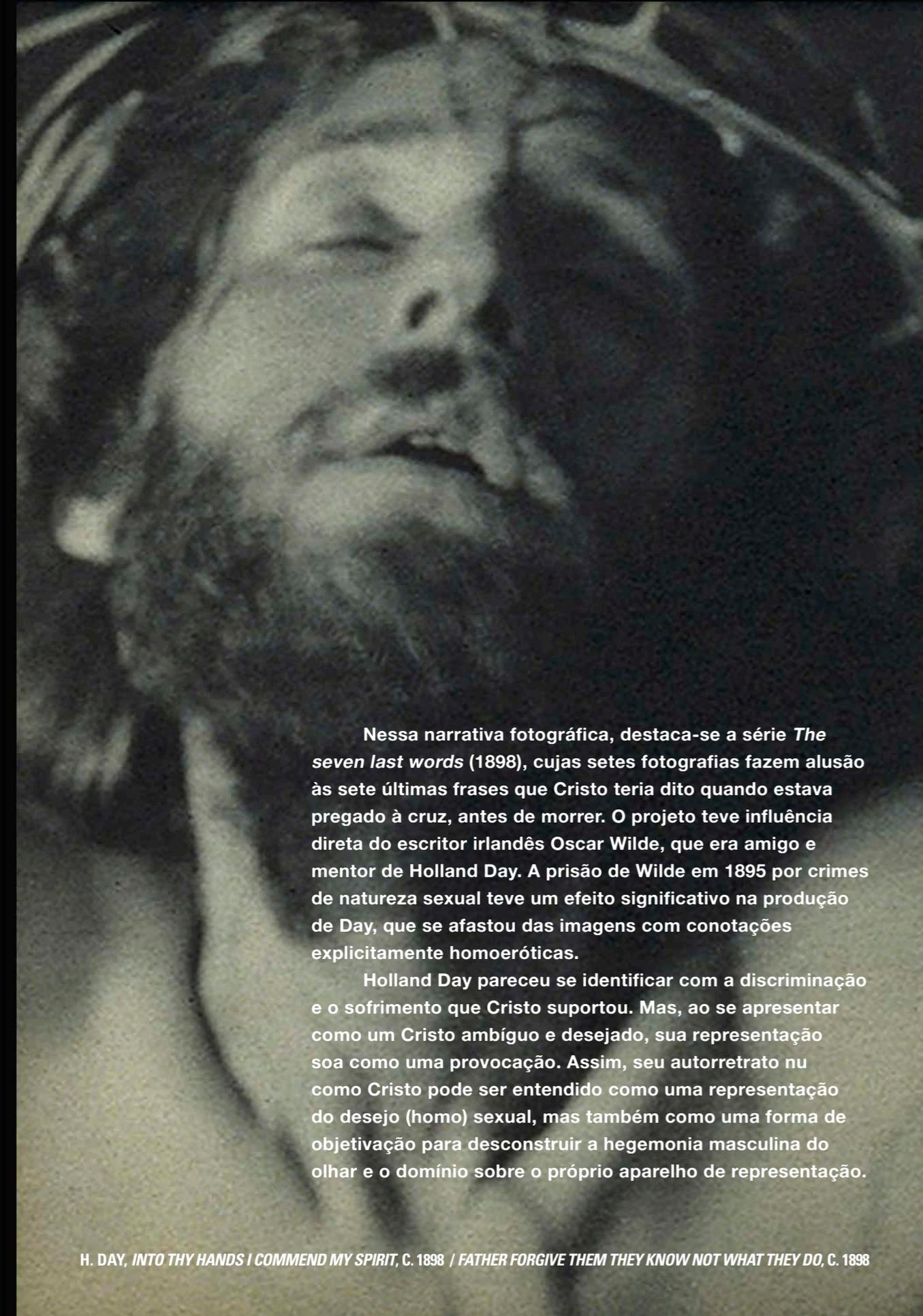
Seguindo a tradição do Pictorialismo, o fotógrafo costumava criar apenas uma única cópia de cada impressão e usava exclusivamente o processo de platina, suavizando as linhas de transição do claro para o escuro. As provas em platina apresentavam imagens de excelente qualidade, de cor neutra, sem brilho e com uma paleta riquíssima, contendo inúmeras tonalidades e sutis variações em tons de cinza, o que criava uma “atmosfera” única em suas cópias. Também o baixo contraste, o foco suave e a distância focal atribuíam um ar onírico para suas representações fotográficas.



31. CONTINUAÇÃO

1915, embora tenha sido promovido por alguns artistas até os anos 1940. Tudo começou em resposta a afirmações de que a fotografia nada mais era do que um simples registro da realidade, e se transformou em um movimento internacional para promover o status da fotografia como categoria artística. As características do Pictorialismo eram o foco suave, o pouco contraste, a manipulação de positivos, os tons quentes, além das pinceladas visíveis e de outras manipulações na superfície das cópias fotográficas.

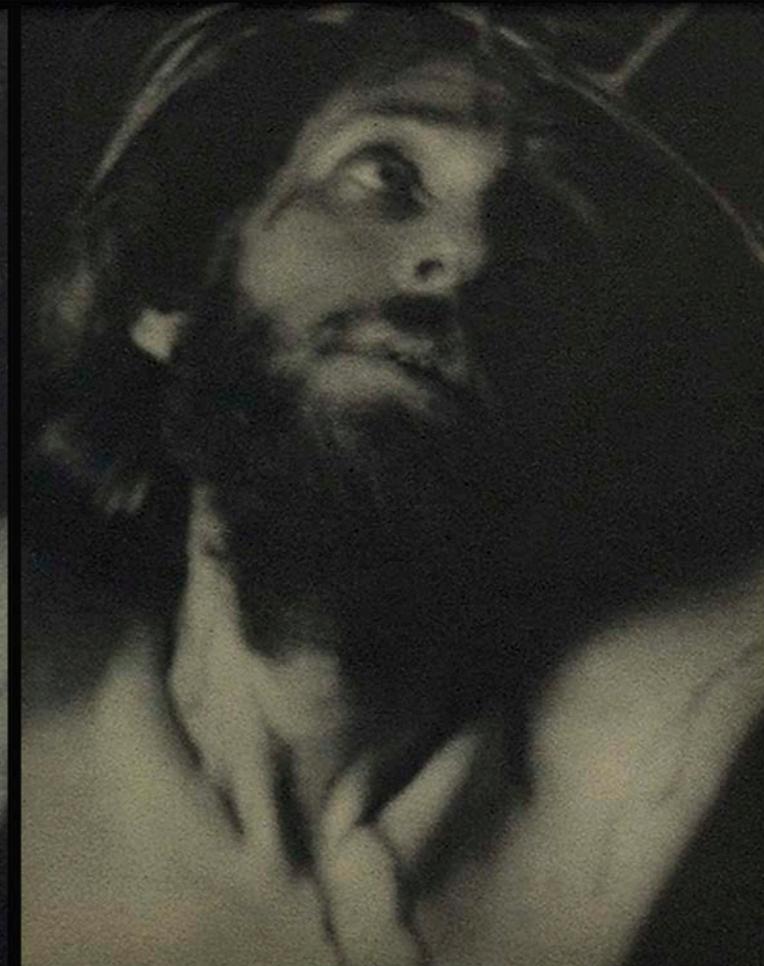
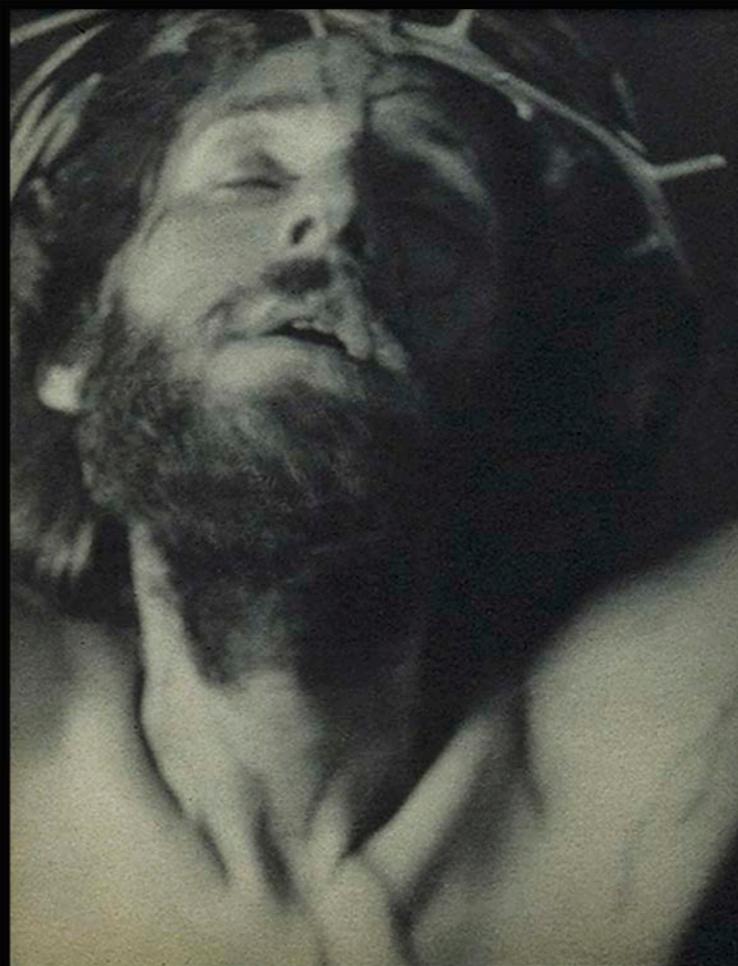
Um dos projetos mais impressionantes na trajetória de Day foi a narrativa fotográfica que ele começou em 1895 e finalizou em 1898. Ele encenou a vida, a morte e a ressurreição de Cristo. Para se preparar, deixou crescer a barba e o cabelo, fez jejuns prolongados e importou adereços, incluindo uma cruz da Síria. Os autorretratos foram tirados um pouco antes da reconstituição completa da crucificação. Ao *performar* a paixão de Cristo, Holland Day se colocou como sujeito em suas representações, e talvez tenha sido o primeiro fotógrafo a se exprimir dessa maneira.



Nessa narrativa fotográfica, destaca-se a série *The seven last words* (1898), cujas setes fotografias fazem alusão às sete últimas frases que Cristo teria dito quando estava pregado à cruz, antes de morrer. O projeto teve influência direta do escritor irlandês Oscar Wilde, que era amigo e mentor de Holland Day. A prisão de Wilde em 1895 por crimes de natureza sexual teve um efeito significativo na produção de Day, que se afastou das imagens com conotações explicitamente homoeróticas.

Holland Day pareceu se identificar com a discriminação e o sofrimento que Cristo suportou. Mas, ao se apresentar como um Cristo ambíguo e desejado, sua representação soa como uma provocação. Assim, seu autorretrato nu como Cristo pode ser entendido como uma representação do desejo (homo) sexual, mas também como uma forma de objetivação para desconstruir a hegemonia masculina do olhar e o domínio sobre o próprio aparelho de representação.

H. DAY, *INTO THY HANDS I COMMEND MY SPIRIT*, C. 1898 / *FATHER FORGIVE THEM THEY KNOW NOT WHAT THEY DO*, C. 1898



H. DAY, *I THIRST*, C. 1898

H. DAY, *IT IS FINISHED*, C. 1898

MON CUL

NOTAS

32. André Breton (1896 - 1966) foi um escritor francês, poeta e teórico do surrealismo.

33. Refere-se ao universo do sadomasoquismo. O BDSM, sigla para bondage, disciplina, dominação, submissão, sadismo e masoquismo, é uma prática ligada ao fetiche. O sexo, segundo os adeptos, é uma consequência.

Fonte: <https://www.agazeta.com.br/revista-ag/vida/da-dor-ao-prazer-entenda-o-que-atrai-no-universo-do-sadomasoquismo> Acesso em: 18 jan. 2021.

Em uma época que ser homossexual ainda era crime e havia leis estritas contra fabricar, portar e expor obscenidades, artistas homossexuais continuavam desenvolvendo novas estratégias visuais para codificar e disfarçar as identidades sexuais de seus temas, bem como suas próprias.

Na Europa, embora as leis proibitivas contra portar e consumir imagens homoeróticas fossem um pouco mais amenas do que nos Estados Unidos, o corpo nu masculino ainda estava restrito a revistas de fisiculturismo. Muitos homens gays dessa época contornavam as proibições de sua autorrepresentação ao consumir tais revistas. Estas revistas faziam uso de poses de esculturas clássicas, com inspirações greco-romanas, e podiam ser comercializadas livremente desde que não houvesse nudez frontal.

Nessa conjuntura, dissociado totalmente do fisiculturismo que ligava as imagens homoeróticas masculinas ao corpo másculo e escultural, situava-se o trabalho do artista francês Pierre Molinier (1900-1976). Molinier, que nasceu em Agen, França, e viveu em Bordeaux, onde iniciou sua carreira como pintor de paisagens e retratos, se interessou pela fotografia em 1950 e logo começou a fazer trabalhos com temas eróticos e fetichistas. Em 1955, começou uma longa correspondência com o surrealista André Breton³², enviando-lhe pinturas e fotografias de seu trabalho. Breton se tornou obcecado pelo trabalho de Molinier, considerando-o onírico e totalmente transgressor.

Afastando-se totalmente da pintura no final dos anos de 1950, Molinier passou a se dedicar ao trabalho fotográfico, principalmente ao autorretrato, potencializado por um processo de fotomontagem. Sua performance frequentemente consistia em se fotografar com trajes femininos e maquiagem, assumindo diversos papéis. A indumentária era composta por rosto mascarado, acessórios pretos e espartilhos, luvas, meia arrastão e salto alto, com claras referências ao universo BDSM³³. Molinier recortava os contornos das partes do corpo nas fotos e os remontava em uma colagem final. Às vezes, substituía sua própria cabeça pelo rosto de uma boneca. Embora tenha





sido muito influenciado pelos surrealistas, nunca se coligou oficialmente a esse movimento, permanecendo praticamente solitário ao longo de sua carreira.

O traje e o corpo constituíram o cerne de seus trabalhos experimentais, seja se transformando para um autorretrato, seja usando um de seus modelos ou bonecos. Molinier costumava empregar seu corpo e os de seus amigos para criar visões de uma identidade híbrida, livre das noções tradicionais de gênero. Membros entrelaçados, criaturas de muitas cabeças e corpos deformados não eram apenas referências visuais construídas para chocar os espectadores, mas também para impulsionar questionamentos sobre sexualidade. Essa teatralidade fazia parte de sua prática artística, pois ele também filmava suas cenas eróticas no interior de seu estúdio, usando telas barrocas, cortinas de veludo e papéis de parede florais como pano de fundo.

P. MOLINIER, *AUTO PORTRAIT AU TABOURET*, C. 1954 / P. MOLINIER, *AUTO PORTRAIT*, C. 1957

NOTAS

34. In: Pierre Molinier / Jean-Luc Mercié. Bartschi Salomon Editions, 1999, p. 07.

Assim, Molinier desconstruiu identidades sexuais, desmembrou as representações e estereótipos do que seria “masculino e feminino”, suscitou reflexões sobre gênero e transgrediu a suposta sacralidade do corpo indivisível. Suas representações de corpos transgêneros, andróginos e travestis, que foram remontados e trocados, inverteram a ordem de desejos e fantasias, gerando polêmicas entre o público burguês francês. Seu trabalho foi classificado como perverso e depravado, e, apesar dos esforços de Breton, Molinier nunca foi aceito pela elite cultural francesa.

Breton tentou inserir Molinier em seu círculo de artistas surrealistas com uma grande exposição individual de fotografias na *International Surrealist Exhibition*, em 1959, porém o grau de “perversidade artística”³⁴ foi considerado excessivo pela elite cultural francesa. O homem que Breton apelidou de “mágico da

P. MOLINIER, *EFFIGY*, C. 1952 / P. MOLINIER, *L'ODALISQUE*, C. 1952

NOTAS

35. Idem.

arte erótica³⁵ foi rejeitado e esquecido, e mais tarde cometeu suicídio, em um quarto de hotel, em 1976. Seu trabalho só foi exposto ao público novamente em 1979, em uma exposição no Centro Georges Pompidou.

As imagens de Molinier não são apenas complexas em sua técnica e temática, elas confrontam as ideias tradicionais de poder, dominação e fluidez de gênero, e também podem ser entendidas como ícones premonitórios de uma era pós-gênero. O próprio fotógrafo, ademais, pode ser visto como um pioneiro da cultura queer. Suas fotomontagens de partes corporais transgrediram os limites da forma humana, criando um espaço para imaginar novas possibilidades visuais e também políticas.

P. MOLINIER, *PORTRAIT DE LUCIANO CASTELLI*, C. 1972





MARCELO - 2002



CADERNO 3
GÊNERO E FOTOGRAFIA

ROBERT MAPPLETHORPE

DESCONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO MASCULINA

Poucos fotógrafos geraram um debate em torno da liberdade artística e do erotismo tão profundamente quanto Robert Mapplethorpe. Suas representações fotográficas transitam por vários universos, de registros de celebridades a flores, mas provavelmente a sua vertente mais impactante é o universo BDSM. O erotismo é, na realidade, o fio condutor de seu olhar. Até mesmo as fotografias de flores parecem emitir uma força erótica.

Robert Mapplethorpe nasceu em 1946 no subúrbio de Floral Park, no Queens, em Nova York. Terceiro de seis filhos, ele cresceu em uma típica família católica, frequentando a missa todos os domingos com seus pais e atuando ocasionalmente como coroinha. Após terminar o ensino médio aos 16 anos, se matriculou no Pratt Institute, onde começou a estudar design publicitário.

Como acontece a muitos jovens estudantes, o período da faculdade se converteu em uma época de exploração pessoal e descobertas. A recém independência de sua educação religiosa também foi um fator decisivo, pois fez com que Mapplethorpe começasse a questionar sua identidade sexual por meio de revistas homoeróticas, das quais ele guardaria recortes que apareceriam posteriormente em suas primeiras obras.

Em 1966, mudou seu curso para design gráfico e a nova disciplina possibilitou que expressasse sua personalidade extrovertida e única. O novo curso abriu seus olhos para outras mídias e ele começou a produzir desenhos, joias e colagens com os recortes das revistas homoeróticas que colecionava. Mapplethorpe abandonou seu curso na faculdade em 1969, apenas um ano antes de receber seu diploma.

Uma das principais figuras artísticas que influenciaram os primeiros estilos artísticos e objetivos pessoais de Mapplethorpe foi Andy Warhol (1928-1987). Ele ficou encantado com Warhol e o crescente modo de vida da contracultura predominante em Nova York no início dos anos 1970. Ao frequentar as mesmas casas noturnas do grupo de Warhol, ficou especialmente fascinado pelo

NOTAS

36. Ver: Caderno 2...Apagadas,
p. 103

filme experimental *Chelsea Girls* (1966), ambientado no hotel Chelsea, para onde se mudou, em 1969, com sua amiga Patti Smith (1946-).

Mapplethorpe realizou suas primeiras fotografias no início dos anos 1970 com uma câmera Polaroid, que representava a moderna e avançada tecnologia da época e foi o dispositivo perfeito para o artista se adaptar ao contexto cultural. Ele não se considerava nem aspirava se tornar um fotógrafo e a Polaroid era popular, casual, barata e imediata: todos os recursos que o atraíam. Além disso, o equipamento tinha sido adotado por vários artistas da época como Andy Warhol e David Hockney (1937-).

Mapplethorpe fez sua primeira exposição de Polaroid em 1973 na Light Gallery, em Nova York. Pouco depois, ele começou a enviar suas cópias Polaroid para laboratórios profissionais e ampliá-las em impressões de gelatina de prata. Logo estaria exibindo ao lado de Warhol em Nova York.

Em meados dos anos 1970, o desenvolvimento de Mapplethorpe foi gradual – seu trabalho teve apenas algumas exposições esporádicas. Em 1975 ele adquiriu uma câmera fotográfica Hasselblad de médio formato que produzia negativos de 60X60mm, com a qual ele se sentia confiante e confortável. A partir daí, sua fotografia ganhou um requinte formal, em termos de luz, enquadramento e impressão. Seus primeiros experimentos com a nova câmera foram os autorretratos. Depois, ele progrediu para um círculo cada vez maior de amigos e conhecidos que incluía artistas, compositores, socialites, estrelas de filmes pornográficos e membros do underground homossexual. Nesse estágio, a fotografia havia se tornado o único meio de expressão de Mapplethorpe.

Porém, ele não sentia um forte compromisso ideológico com a fotografia; em vez disso, simplesmente se tornou o meio que melhor poderia transmitir sua mensagem. Paulatinamente, Mapplethorpe percebeu que a fotografia tinha uma história e decidiu se educar a respeito dela. Assim, ele desenvolveu um grande interesse pelas impressões fotográficas de Félix Nadar (1820-1910) e de Julia Margaret Cameron³⁶, e pelas composições homoeróticas

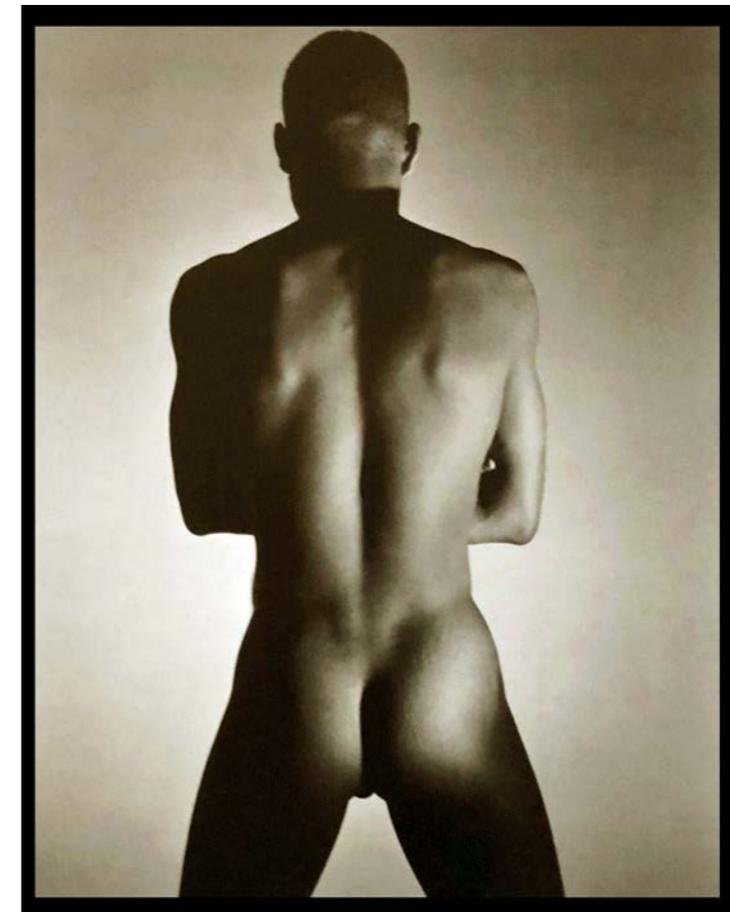
GEORGE PLATT LYNERS, JOHN LEAPHART C.1953.

NOTAS

37. Ver: Caderno 2 - "Tenho
sede", p. 103

de George Platt Lynes (1907-1955), principalmente na escolha clássica do uso de luz contínua, que dava um aspecto contrastado entre o claro e o escuro, característica muito usada por Lynes.

As obras de Holland Day³⁷ também influenciaram diretamente Mapplethorpe, que ficou especialmente intrigado com os temas homoeróticos e o enquadramento. Esse fascínio ocorreu no final dos anos 1970, quando as obras de Day foram resgatadas por vários artistas e curadores. Os autorretratos de Day como Cristo crucificado estimularam o reconhecimento de Mapplethorpe de sua própria criação católica e o inspiraram sobre o uso de si mesmo como sujeito. Além disso, a rigorosa insistência de Day em projetar e produzir suas próprias molduras, controlar suas cópias e a apresentação de suas fotografias foi um precedente importante para os esforços de Mapplethorpe em tornar a fotografia um objeto único.



X PORTFOLIO

Mapplethorpe dividiu em três partes o seu trabalho: *X Portfolio* - imagens Sadomasoquistas Homossexuais (1978); *Y Portfolio* - naturezas mortas florais (1979); e *Z Portfolio* - retratos nus de homens afro-americanos (1981).

NOTAS

38. O *X Portfolio* foi exibido em 1978 no The Chrysler Museum em Norfolk, Virginia, sendo a sua primeira exposição individual em um museu. Nos anos seguintes, suas obras foram exibidas em outros museus e galerias nos EUA e em todo o mundo. Pouco depois da publicação de X, ele começou a trabalhar em seu *Portfolios Y e Z*.

Mapplethorpe nunca foi um *voyeur*, pois pertencia ao meio ao qual fotografava. Muitos dos homens retratados em seu *X Portfolio*, publicado em 1978³⁸, eram amigos e amantes encontrados em clubes privados na cidade de Nova York. Esse trabalho, que mais tarde definiria uma era de liberdade artística e sexual, dificilmente perde seu valor transgressor, mesmo entre o público contemporâneo. Sua relação de envolvimento com os contextos em que fotografava pode ser identificada nesta passagem de sua biografia escrita por Patricia Morrisroe:

Não fotografo coisas que não me envolvi ... Entrei na fotografia porque parecia um veículo perfeito para comentar a loucura da existência de hoje. Estou tentando registrar o momento que estou vivendo e onde estou morando, que por acaso é Nova York. Estou tentando viver essa loucura e dar-lhe algum sentido. Como uma declaração do tempo. Essas fotos não poderiam ser feitas em qualquer outro momento. (MORRISROE, 1995, p. 97).

A exposição *Robert Mapplethorpe: The Perfect Moment* apresentou os *Portfolios X, Y e Z*, que nunca haviam sido exibidos antes em sua totalidade, como o artista havia planejado. A mostra gerou um grande debate nos Estados Unidos sobre o uso de fundos públicos para obras de arte consideradas “obscenas” e sobre os limites constitucionais da liberdade de expressão. Foi inaugurada em 8 de dezembro de 1988, e oito meses após a abertura da exposição, Mapplethorpe morreu em decorrência da AIDS em um hospital em Boston.

Não apenas seu trabalho teve um impacto irrevogável no mundo da arte, já que sua mensagem sobre os direitos dos homossexuais e a conscientização sobre a AIDS continuam a

NOTAS

39. O Getty Research Institute (GRI), localizado no Getty Center em Los Angeles, Califórnia, é “dedicado a promover o conhecimento e a compreensão das artes visuais”. Fonte: wikipedia.org/wiki/Getty_Research_Institute Acesso em: 18 fev. 2020.

ressoar. Um ano antes de sua morte, ele fundou a Fundação Robert Mapplethorpe, que administra seu patrimônio oficial e doa milhões de dólares para pesquisas médicas, além de financiar a luta contra a AIDS. Em 2011, a Fundação doou um arquivo que compreende sua produção entre 1970 e 1989 ao Getty Research Institute³⁹, onde sua arte será preservada e protegida para as gerações futuras.

O recorte de trabalhos selecionados e comentados a seguir refere-se à produção de Mapplethorpe realizada entre os anos de 1976 e 1979, o *X Portfolio*, no qual o fotógrafo documentou e participou da cultura BDSM em Nova York. Estão selecionadas seis das treze fotografias que fazem parte desse corpo de trabalho.



Quando começou a experimentar o meio fotográfico no início dos anos 1970, Mapplethorpe documentou seu próprio envolvimento na comunidade LGBTQI+ e BDSM de Nova York como um participante ativo, não como um observador externo. Mapplethorpe produziu fotografias nas quais atos íntimos são encenados para a câmera, desenvolvendo e refinando seu próprio estilo, e usou a fotografia para destilar e refinar a forma, não simplesmente transcrever a realidade. O erotismo foi fundamental para a arte de Robert Mapplethorpe.



ROBERT MAPPLETHORPE, *JOE*, C. 1978

Mapplethorpe se colocou como sujeito em inúmeros autorretratos, este é o único da série do X Portfolio. As camadas de poder e vulnerabilidade que, simultaneamente, um fotógrafo assume ao produzir autorretratos podem ser compreendidas através da análise de Richard Meyer (2002, p. 22):

O fotógrafo habita tanto uma posição vulnerável (penetrada por um chicote e totalmente aberta ao escrutínio da câmera) quanto dominadora (vestido com botas e colete de couro, penetrando em si mesmo e audaciosamente retribuindo o olhar para a câmera). O autorretrato, portanto, complica o tropo central do sadomasoquismo, a divisão do trabalho sexual ao longo de um eixo poder / impotência, ao encenar simultaneamente os papéis de domínio e subordinação, tanto de inserção ativa quanto de recepção passiva.

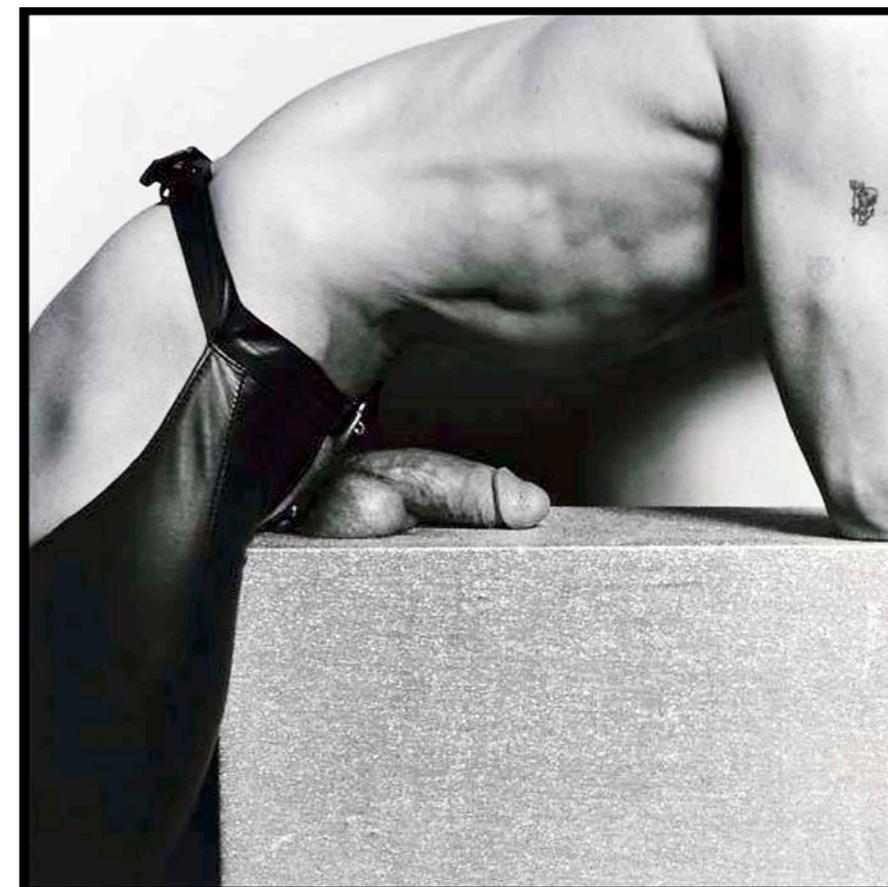


ROBERT MAPPLETHORPE, *SELF PORTRAIT*, C. 1978



Esta fotografia é uma revisão de uma pose convencional de um retrato de casamento: o marido heterossexual típico torna-se um mestre S/M que prende seu parceiro com correntes enquanto segura um chicote de montaria. O retrato poderia ser um comentário sobre os papéis convencionais de gênero. Mas a performatividade da cena sugere a falta de fixidez dos papéis: o parceiro dominante poderia se tornar o parceiro submisso mediante uma inversão de posições. Assim, por meio da encenação sadomasoquista, os papéis se tornam reversíveis e o poder, intercambiável. Assim, vemos que o *role-play* sadomasoquista se torna uma ferramenta importante para a resistência na obra de Mapplethorpe, suscitando questões de gênero e desempenho sexual. Esta fotografia também é incomum por sua ironia no contraste entre o traje sadomasoquista do casal e seu interior doméstico.

ROBERT MAPPLETHORPE, *BRIAN RIDLEY AND LYLE HEETER*, C. 1979



Mr. 10 ½ retrata a estrela pornô gay Mark Stevens, que, à época da foto, pediu para permanecer anônimo. Por isso, em todas as suas fotos, seu corpo é cuidadosamente cortado na altura do torso. No centro da fotografia está seu pênis diretamente no pedestal como um objeto de arte passivo e decorativo. O pênis de Stevens se torna uma escultura humana elevada sobre o pedestal e o nome da foto faz referência ao seu tamanho. Essa fotografia é uma entre muitas que representam o estilo e a imagem pelos quais Mapplethorpe se tornou famoso no decorrer de sua carreira: fotografia homoerótica e sexualmente carregada. Mapplethorpe defendeu suas fotos controversas, neutralizando a tensão sexual, usando técnicas fotográficas clássicas, como retratos em preto e branco, contrastados e iluminados com luzes de cinema.

ROBERT MAPPLETHORPE, *MR. 10 ½*, C. 1976



Esta fotografia é uma documentação de um ato sexual consensual entre os amigos de Mapplethorpe, Jim e Tom. Jim está sem camisa, usando um capuz de fetiche, e segura seu pênis urinando diretamente na boca de Tom, que está ajoelhado no chão com a boca aberta e as mãos nas coxas. Esta imagem foi tirada em um bunker militar abandonado em San Francisco. Mapplethorpe usou luz natural vinda de cima, que cria uma sombra dramática no centro da imagem. Os corpos são conectados por meio do jato de urina destacado pela luz. Este é um ato encenado; luz e sombra são controladas, bem como o assunto da imagem. Isso demonstra um alto nível de confiança entre os parceiros, bem como a confiança deles no fotógrafo.

ROBERT MAPPLETHORPE, *JIM AND TOM, SAUSALITO*, C. 1977



Mapplethorpe retratou uma comunidade cada vez mais autoconsciente e visível de homossexuais em Nova York, São Francisco, Londres etc. Ele estava atento às formas diferenciadas pelas quais a identidade poderia ser capturada e expressa pela câmera. O artista também pareceu estar ciente da capacidade que a fotografia tem de transmitir intimidade, habilidade diferente de qualquer outro meio. Através de seu trabalho, o fotógrafo não só documentou seus parceiros sexuais e amigos, como divulgou uma narrativa pessoal que, com o tempo, adquiriu um significado político e histórico.

ROBERT MAPPLETHORPE, *LARRY AND BOBBY KISSING*, C. 1979

CINDY SHERMAN

DESCONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO FEMININA

Cindy Sherman é uma artista contemporânea que utiliza a fotografia e o cinema como meios de expressão. A maioria de suas imagens são construídas em torno de representações de personagens femininas, e cada uma delas é a própria artista transformada em um conjunto de poses, expressões faciais e gestos. Sherman, que é considerada uma das artistas mais importantes da contemporaneidade, explora a construção da identidade e parodia os códigos visuais e culturais da arte, celebridades, gênero e fotografia.

Ela nasceu em 1954, em Glen Ridge, New Jersey. Era uma criança viciada em televisão, pois seus pais a deixavam em casa para ir a festas e ela assistia aos mesmos filmes repetidamente, sendo *Janela Indiscreta*, do diretor Alfred Hitchcock (1899-1980), seu favorito na infância. Ela emergiu no cenário artístico de Nova York no final dos anos 1970 como parte de uma nova geração de artistas que questionavam os códigos de representações em uma época saturada pelas imagens da mídia de massa. Iniciou sua carreira pintando em um estilo realista, fazendo autorretratos e reproduzindo fotos de revistas. No final dos anos 1970, desistiu da pintura e voltou-se para a fotografia. Após se formar em 1976 na State University College, em Buffalo – NY, mudou-se para a cidade de Nova York no ano seguinte.

Sua apropriação do espaço em ambos os lados da lente desestabilizou a oposição tradicional entre artista e modelo, objeto e sujeito, que havia sido teorizada por críticos de cinema e fotografia que salientavam a relação entre o espectador e seus códigos de olhar de gênero. (MULVEY, 2004, p. 65). Além disso, Sherman tornou-se conhecida por utilizar seu próprio corpo e transmutá-lo em personagens de suas representações fotográficas, e ganhou notoriedade pela sua série inicial *Untitled Film Stills*, criada entre os anos de 1977 e 1980, com a qual definiu seu estilo.

Essa série fotográfica, que apresenta a própria artista como modelo em vários trajes e poses, é composta por retratos de estereótipos femininos encontrados no cinema, na televisão e na publicidade. Em linhas gerais, como afirma a própria artista, suas fotografias carregavam um jogo paradoxal: “Gosto de fazer imagens que à distância parecem sedutoras, coloridas e atraentes, e então você percebe que o que está vendo é algo totalmente oposto”. (SHERMAN, apud THAMES & HUDSON, 1997, p. 4).

UNTITLED FILM STILLS

NOTAS

40. Sensibilidade fotográfica, também conhecida como sensibilidade ISO, é um termo utilizado para se referir à sensibilidade de superfícies fotossensíveis (sensíveis à luz) utilizadas na fotografia (filme fotográfico – analógica ou sensor de imagem- digital). Por convenção, a fotografia digital usa a mesma escala de sensibilidade da fotografia analógica, embora o sensor de imagem da câmera digital responda reagindo de modo diferente da película fotográfica. O sistema ISO de classificação da sensibilidade do filme é aritmético: por exemplo, um filme de ISO 400 é duas vezes mais “rápido” do que um de ISO 200, exigindo metade da exposição. Quanto maior o número ISO, maior a sensibilidade, e maiores são os grãos dos brometos de prata, resultando numa imagem com pouca resolução. (fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sensibilidade_fotogr%C3%A1fica)

Untitled Film Stills é uma das primeiras séries que Cindy Sherman fez e também uma das mais conhecidas de sua carreira. Nela, a artista se autofotografou sob a forma de várias personagens femininas, entre elas a garota ingênua, a sedutora, a dona de casa solitária etc. As fotografias foram encenadas para se assemelharem a cenas de filmes dos anos 1950 e 1960, filmes noir, filmes de arte europeus e também filmes hollywoodianos de baixo orçamento. As imagens imitam em formato, escala e qualidade as fotografias que eram usadas para promover esses filmes, que geralmente eram expostas e vendidas como cartões-postais em bancas de jornais e lojas de alimentos nos Estados Unidos e na Europa.

Sherman (apud BEUDERT, 1998, p.18) disse que sua intenção era que as fotos “parecessem baratas e inúteis”, pois ela “não queria que parecessem arte”. Como cenas reais de filmes, as imagens de Sherman parecem narrativas possíveis. Sugerindo filmes que nunca existiram, elas evocam situações que são reproduzidas constantemente em filmes populares, fazendo com que o espectador sinta que se trata de uma obra que já viu anteriormente.

Após sua formatura e mudar-se para a cidade de Nova York, Sherman começou a série que a ocupou por cerca de três anos, de modo que em 1980 ela havia praticamente exaurido um conjunto de clichês aparentemente atemporais referentes a representações femininas que são insistentemente reproduzidos no cinema.

Utilizando seu apartamento como cenário, a artista produziu sessenta e nove fotos em preto e branco, utilizando filmes de 60x45mm, com uma câmera de médio formato. Em sua maioria, as fotografias são granuladas, o que indica que Sherman provavelmente utilizou filmes com ISO⁴⁰ de alta sensibilidade para as fotos internas e luz ambiente, ou alguma fonte de luz caseira contínua, sem recurso de flashes.

Sherman se caracterizou com roupas *vintages*, perucas e maquiagem para criar uma gama de personagens que fotografou em momentos aparentemente solitários e de reflexão, ou em conversas com alguém localizado fora do quadro da câmera. As fotos foram feitas em uma variedade de locais internos, em paisagens urbanas e também em algumas rurais.

Como todas as séries fotográficas de Sherman, elas fornecem uma gama de retratos ficcionais, geralmente de mulheres, nos quais a artista atua como fotógrafa, atriz, diretora, maquiadora, figurinista e cenógrafa. A respeito de seu processo criativo, a artista comenta:

Na faculdade, comecei a colecionar muitos acessórios descartados das décadas de 1940, 1950 e 1960, mais para meu guarda-roupa pessoal e também o fascínio que essas roupas representavam. Era fácil e barato coletar todos os tipos de coisas naquela época. Sempre brinquei com maquiagem para me transformar, mas tudo, inclusive a iluminação, foi autodidata. Eu apenas aprendia as coisas conforme precisava usá-las. Eu absorvi as ideias para as personagens dessas fotos de todas as fontes culturais que tive acesso, incluindo filmes, TV, anúncios, revistas e também os modelos femininos adultos que tínhamos que seguir na minha juventude. Fazer aquelas personagens era sobre minhas inseguranças a respeito da minha própria sexualidade (SHERMAN, 1998, p. 19-20).

Quando foi lançado no início dos anos 1980, *Untitled Film Stills* foi recebido pela crítica com uma combinação de confusão e indiferença. Sherman vendeu algumas cópias da série por U\$ 50 cada. Parte da série acabou constituindo sua primeira mostra solo no espaço de exibição sem fins lucrativos, *The Kitchen*, em Nova York. A série completa só foi exibida pela primeira vez em 1995, no Hirshhorn Museum, em Washington, e foi apresentada pela última vez em sua totalidade em junho de 2019, em uma grande retrospectiva do trabalho da artista, na National Portrait Gallery, em Londres, no Reino Unido.

Ao se mascarar em uma sucessão de papéis femininos convencionais como personagens de um melodrama, Sherman

chamou a atenção para a forma como o cinema de Hollywood contribuiu para criar papéis estereotipados a respeito da representação feminina. Atualmente, Sherman vive e trabalha na cidade de Nova York.

O recorte de trabalhos selecionados a seguir compreende a produção de Sherman realizada entre os anos de 1977 e 1980, denominada *Untitled Film Stills*. Estão selecionadas seis das sessenta e nove fotografias que fazem parte desse corpo de trabalho.



Em suas fotografias, Sherman faz uma série de críticas aos papéis e representações de gêneros usados pelo cinema, moda, publicidade e outras mídias de massa. A fim de explorar uma ampla gama de papéis sociais femininos comuns, Sherman procurou questionar a influência sedutora e muitas vezes opressora da mídia sobre as identidades individuais e coletivas.



Ao contrário das imagens da mídia nas quais se baseia, que podem exigir um senso de realismo para vender uma ilusão, as fotografias de Sherman têm um artifício que é intensificado pelo cabo da câmera frequentemente visível, pelos adereços ligeiramente excêntricos, pelos ângulos de câmera incomuns e pelo fato de cada uma das imagens incluir a artista, em vez de uma atriz ou modelo reconhecível. A crítica de arte e teórica Rosalind Krauss (1986) reflete como essas características singularizaram a produção de Sherman:

Por muito tempo considerada um meio que reflete a realidade com precisão, a fotografia nas mãos de Sherman simultaneamente constrói e critica seu aparente tema. Nesse sentido, a forma única das fotografias de Sherman funciona, em parte, como um sinal da natureza subjetiva e instável da percepção visual. (KRAUSS, 1986, p. 73).

CINDY SHERMAN, *UNTITLED FILM STILLS #10*, C.1978.



NOTAS

41. Fala de Paul Moorhouse, curador da exposição "Cindy Sherman – Restrospective", exibida na National Portrait Gallery, em entrevista ao *The Guardian*, em 2019.

Longe de se circunscrever temporalmente ao contexto de sua época de produção, essas fotografias de Sherman adquirem novos contornos semânticos na atualidade, justamente porque a artista:

[...] conseguiu expandir a definição de retratos, ativamente, apresentando uma falsa representação. No atual momento de mídias sociais, a narrativa construída de Sherman, onde ela se coloca como sujeito e objeto, torna-se atual. Compreender e explorar essa tensão está no cerne de sua arte. E essa tensão é cada vez mais premente quando vista pelo prisma das mídias sociais e da identidade projetada⁴¹.

Poderíamos, na verdade, falar em um conjunto de identidades que se projetam no rosto de Sherman, que vira uma espécie de superfície que se molda a cada representação proveniente de sua gama de referências visuais. Afinal,

CINDY SHERMAN, *UNTITLED FILM STILLS #17*, C.1978.



[...] nenhum outro artista interroga as ilusões apresentadas pela cultura moderna de forma tão penetrante. [...] Publicidade, notícias falsas, mídias sociais e até pornografia - nenhum outro artista examina de forma tão reveladora as máscaras que as pessoas adotam ou a luta para entender o que é apresentado a nós por meio de nossos postos culturais.⁴²

NOTAS

42. *Idem*



Inicialmente, Sherman fotografou a série *Untitled Film Stills* no apartamento onde morava no centro da cidade de Nova York. Ela mesma tirou muitas das fotos usando um disparador manual acoplado ao obturador da câmera; outras, principalmente aquelas ambientadas em locais externos, exigiam que uma segunda pessoa tirasse a fotografia, como o namorado, amigos ou membros de sua família. O pai de Sherman registrou a fotografia de nº 48, na qual ela aparece como uma jovem vulnerável esperando com uma mala ao lado de uma estrada ao escurecer.



Depois de finalizar *Untitled Film Stills*, em 1980, Sherman começou a trabalhar somente com fotografias coloridas, carregadas em contraste e brilho. Ela nunca deu títulos a suas fotografias e trabalhou em diversas séries como: *Centerfolds* (1981), *Fashion* (1983-1984), *Fairy Tales* (1985), *Disasters* (1986-1989), *History Portraits* (1989-1990), *Sex Pictures* (1992), e muitas outras. O trabalho de Sherman se mantém atual e é central na era de intenso consumismo e proliferação de imagens. Ela continua se transformando e exibindo a diversidade de tipos e estereótipos humanos em suas imagens, e procura destacar a artificialidade dessas fabricações, tentando projetar uma metáfora para os disfarces usados em toda construção de identidade.

CATHERINE OPIE

DESCONSTRUÇÃO DA REPRESENTAÇÃO BINÁRIA DE GÊNERO

NOTAS

43. Lewis Wickes Hine (1874-1940) foi um fotógrafo e sociólogo estadunidense pioneiro da fotografia documental. Exerceu importante atuação para a mudança na legislação do trabalho infantil nos Estados Unidos.

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lewis_Hine Acesso em: 08 fev. 2021.

44. BLANCH, Andrea, Catherine Opie Interview. 24 Sept. 2013. Fonte: <http://museemagazine.com/art-2/features/catherine-opie-interview>. Acesso em: 20 fev. 2019.

Catherine Opie é uma fotógrafa contemporânea que ganhou destaque na década de 1990 com seus retratos das comunidades gays, queer e BDSM em Los Angeles e San Francisco. Opie se autoidentifica como não binária e passou grande parte de sua carreira documentando comunidades undergrounds e subversivas. Utilizou convenções formais e extremamente estilizadas da fotografia de retrato para enquadrar assuntos e sujeitos não convencionais, incluindo ela mesma. Suas fotos variam de imagens de si mesma usando uma máscara de couro típica de ações BDSM com várias agulhas em seus braços, até cenas domésticas de casais lésbicos.

Catherine Opie nasceu em 1961, em Sandusky, Ohio. Aos oito anos, ela escreveu uma reportagem de livro escolar sobre a fotografia de Lewis Hine⁴³ e foi movida por seu desejo por reformas sociais: “Hine conseguiu mudar a lei por meio de suas imagens do trabalho infantil e eu me apeguei muito à ideia do que fotografias poderiam fazer. Não parei de usar a câmera desde então⁴⁴”.

Opie ganhou uma Kodak Instamatic de seus pais aos 9 anos e imediatamente começou a fotografar a si mesma, sua família e sua vizinhança; exibindo um fascínio pela comunidade e identidades variadas que ainda permeia seu trabalho. Quando tinha 14 anos, construiu sua própria câmara escura na casa de sua família em San Diego.

Apesar de seu interesse, os pais de Opie lhe disseram que uma carreira na arte não era viável, então ela decidiu se tornar uma professora de jardim de infância. Porém, depois de um ano trabalhando como professora, decidiu matricular-se no San Francisco Art Institute. Em 1988 terminou seu mestrado no California Institute of the Arts, alcançando três anos depois notoriedade com sua primeira série fotográfica, *Being and Having*, em que retratava seus amigos da comunidade LGBTQI+ em Los Angeles.

NOTAS

45. Robert Frank (1924-2019) foi um fotógrafo e cineasta suíço. Seu livro mais famoso, *The Americans* (Les Américains), é uma obra fotográfica de grande influência na fotografia americana do pós-guerra. Foi publicado pela primeira vez em 1958, na França, e, no ano seguinte, nos Estados Unidos. O livro descreve, através de imagens, a América do pós-guerra.

Em 1998, Opie voltou a fazer outra série de retratos quando partiu em uma viagem para fotografar relacionamentos entre mulheres. Sua personalidade extrovertida contribuiu para que ganhasse a confiança de seus modelos, permitindo-lhe produzir retratos íntimos. A série foi uma homenagem ao livro *The Americans*⁴⁵, de Robert Frank, publicado nos anos 1950. Dando um passo adiante com seu trabalho, as imagens destacam as divisões raciais e de classe da cultura americana e subvertem a norma heteronormativa ao apresentar outra maneira de pensar a estrutura familiar.

Afastando suas lentes das subculturas queer, gay e BDSM, Opie começou a fotografar membros de outras comunidades americanas, como surfistas e jogadores de futebol, continuando a fazer retratos para fomentar a empatia entre fotografado e espectador. O trabalho mais recente de Opie são retratos de artistas contemporâneos de todas as idades, mostrando a humanidade e fragilidade corporal dos fotografados.

Ainda morando em Los Angeles com a esposa, a artista Julie Burleigh, Opie é uma figura importante na vida cultural da cidade, já fez diversas exposições, incluindo retrospectivas no Museu Guggenheim, em Nova York, em 2008, e no Instituto de Arte Contemporânea de Boston, em 2011. Ela é professora de fotografia na University of California Los Angeles (UCLA) desde 2001 e integra o conselho do Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles e da Fundação Andy Warhol.

BEING AND HAVING

NOTAS

46. Ver: Glossário, p. 93

Being and Having, de 1991, é uma série de treze retratos de mulheres lésbicas amigas de Opie atuando como drag kings⁴⁶. Nesta série, Opie subverte os estereótipos de gênero socialmente construídos, por meio de representações fotográficas de sua comunidade LGBTQI+ de Los Angeles. As fotografadas se caracterizam usando bigodes falsos, criando, assim, personagens exageradamente masculinos. Suas características flertam com tropos masculinos e femininos normativos que os classificam dentro de um binarismo de gênero, porém, as representações também geram novas dimensões de identidades de gênero, recusando-se a assimilar e apresentar-se como estritamente masculino ou feminino.

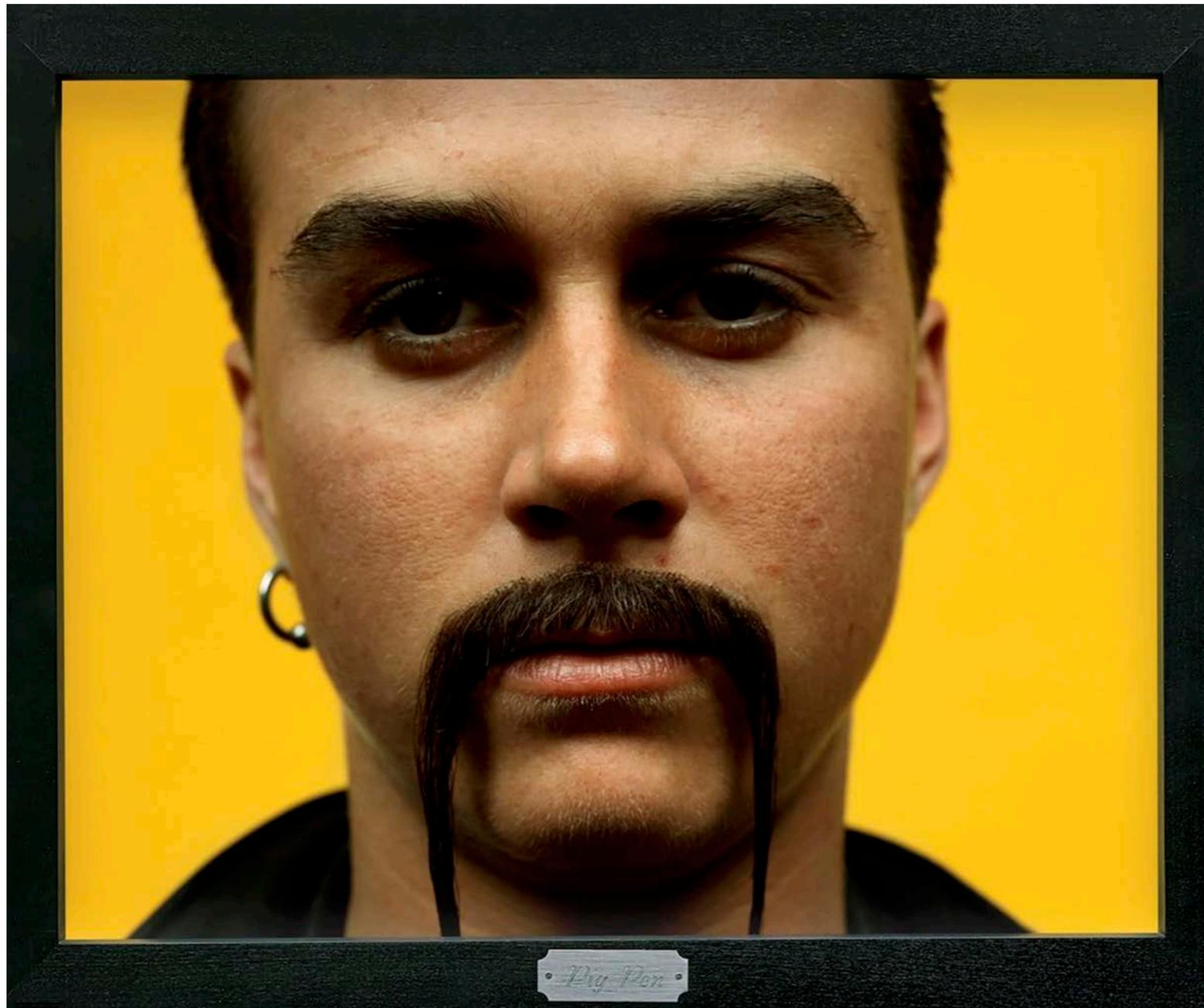
Realizadas com uma câmera 4x5 de grande formato, essas fotos capturam o rosto do sujeito em detalhes meticulosos; suas composições frontal e central lembram fotos policiais. Por meio dessa escolha estética, “Opie se refere ao padrão histórico de criminalizar e banir os sujeitos que se desviam das normas de gênero e sexuais. O fundo dourado e brilhante das fotografias dignifica os assuntos, apropriando-se de uma cor associada à realeza ou divindade” (HALBERSTAM, 1998, p. 44).

Essas estratégias técnicas também salientavam as urgências que circundavam o cotidiano da artista, bem como seu objetivo de provocar, através da fotografia, uma alteração nessa realidade. Opie (apud WILSON, 2005, p. 27) comenta: “Muitos dos meus amigos estavam lutando contra a AIDS ou morrendo. E eu queria fazer um corpo de trabalho que usasse fundos brilhantes para compensá-lo, quase como uma pintura de Hans Holbein”.

Os retratos de *Being and Having* subvertem os estereótipos associados aos gêneros, demonstrando as múltiplas dimensões e possibilidades que contribuem para uma identidade queer. Cada retrato inclui uma placa de identificação gravada na moldura que associa o rosto a um apelido. Esses nomes satíricos e de gênero neutro (*Chicken, Bo, Pig Pen* etc.) remetem à performatividade

de seus personagens e, conseqüentemente, expõem o processo de construção identitária. Os apelidos também se tornam um símbolo da atuação do sujeito, pois divergem dos nomes legais, assim como a expressão de gênero que desvia das normas estritas associadas à categoria atribuída no nascimento.

Being and Having foi a primeira série de Opie e também sua primeira exposição individual, exibida na 494 Gallery, em Nova York, ganhando reconhecimento imediato e amplo.



Judith Butler (2017) escreveu que o gênero é performativo e que a identidade é composta por camadas que aparecem ao longo do tempo de acordo com as ações que um indivíduo realiza, não sendo apenas algo “com que nascemos”. Na série *Being and Having*, masculinidade e feminilidade muitas vezes estão presentes na mesma imagem, ajudando, assim, os espectadores a refletirem sobre como o gênero pode ser uma construção social.



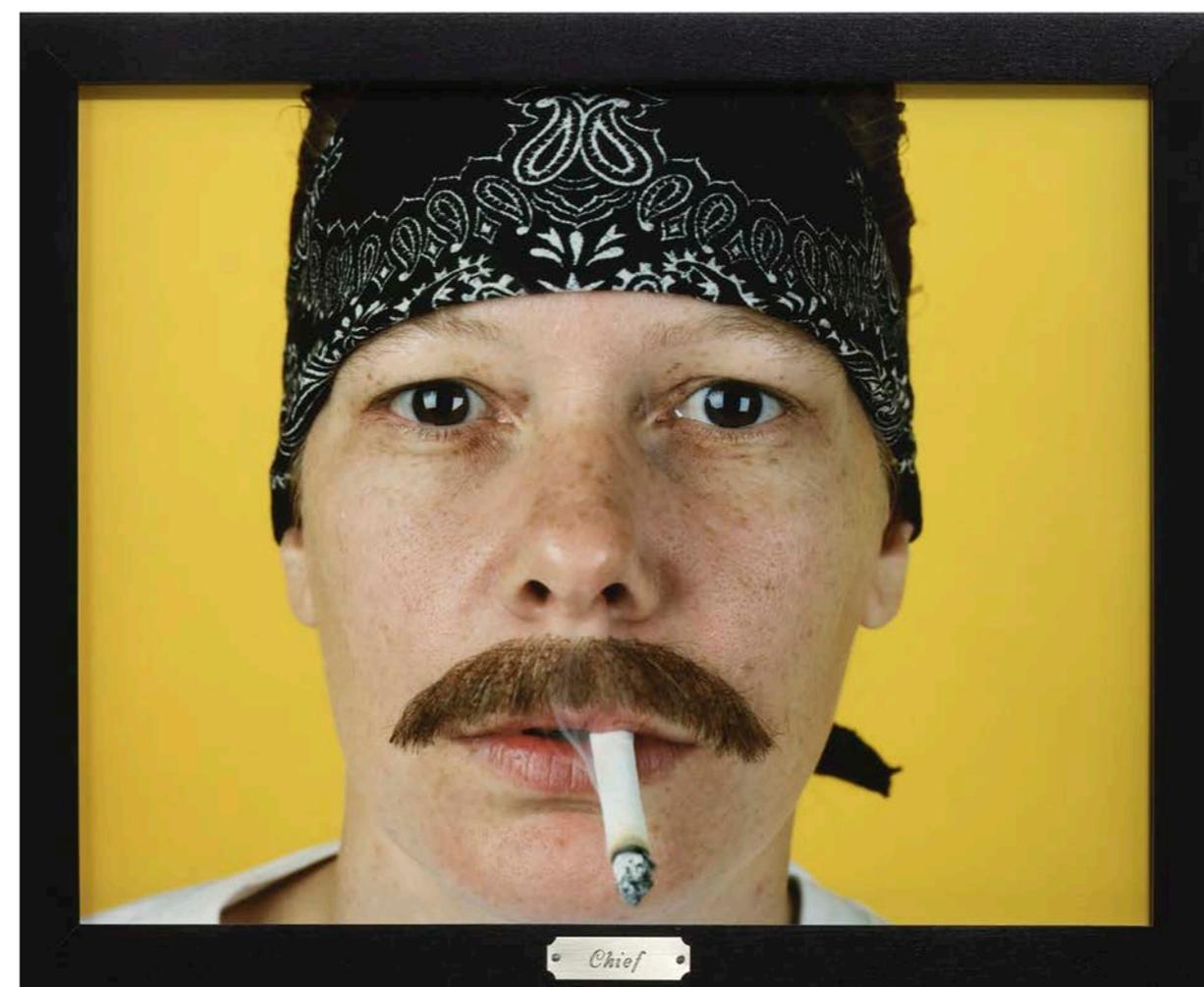
NOTAS

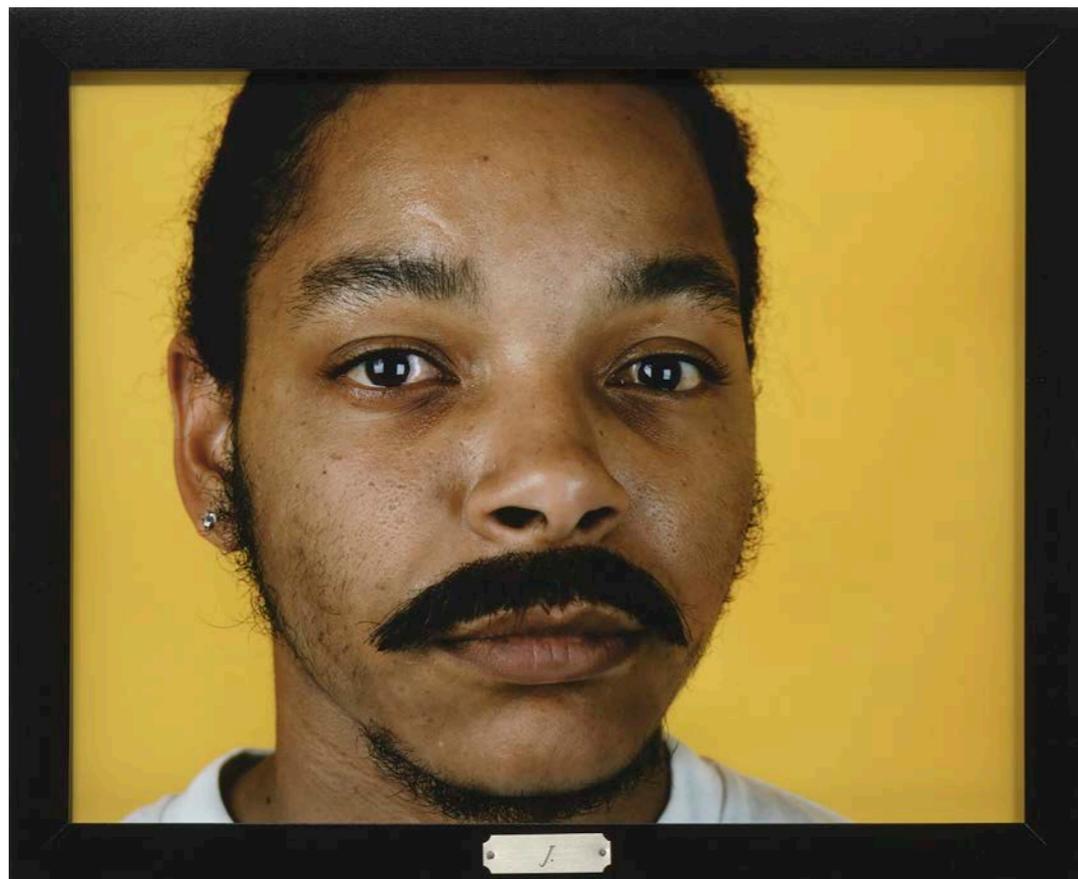
47. In: Blanch, Andrea, "Catherine Opie Interview." 24 Sept. 2016. Fonte: <http://museemagazine.com/art-2/features/catherine-opie-interview>. Acesso em: 20 fev. 2019.

Trabalhando na educação universitária, Opie luta pela igualdade de gêneros e contra a misoginia, que ela diz dominar o mundo da arte. Em 2016, ela confessou:

Como professora de arte e fotografia, acompanho meus alunos e devo dizer que a maioria dos alunos do sexo masculino parece se sair muito bem após a formatura, enquanto para as alunas é muito mais difícil. Também é visível o relacionamento entre a qualidade do trabalho e o dinheiro entre os alunos do sexo masculino. Sou um artista com muita sorte, porque poderia ganhar a vida sendo apenas uma artista se quisesse, mas gosto de ensinar. Acho importante ser a mentora de uma geração de artistas⁴⁷.

Os sujeitos de *Being and Having* se engajam em práticas de resistência que criam dissonâncias e, conseqüentemente, rompem a contínua naturalização do sexo e do gênero. Por meio da dramatização *drag king*, o gênero se desnaturaliza. Por exemplo, os pelos faciais das personagens parecem artificiais, e até mesmo um cigarro fumado pela metade contribui para uma atuação exagerada que expõe as dimensões teatrais e fantásticas da identidade de gênero. Os trajes e as personas adotadas reforçam como o gênero pode ser uma identidade construída, aberta à interpretação e à adaptação.





Além disso, esses sujeitos exibem características significantes associadas a lésbicas masculinizadas, mas pequenas inconsistências (como o leve vislumbre da cola por trás dos bigodes) revelam a performatividade desses gestos. A teórica Judith Halberstam (1998) analisa essa estratégia de Opie nos seguintes termos:

Ao ocupar um espaço hibridizado entre os extremos de rejeição e aceitação de roteiros opressores da sociedade, a desidentificação permite que esses sujeitos minoritários sobrevivam e se expressem inscrevendo sua própria identidade. Eles desafiam o binário hierárquico masculino / feminino por meio da atuação drag king, em um esforço para desestabilizar as identidades categóricas limitantes que sustentam as instituições da heteronormatividade compulsória”.



NOTAS

48. In: Blanch, Andrea, "Catherine Opie Interview." 24 Sept. 2013. Fonte: <http://museemagazine.com/art-2/features/catherine-opie-interview>. Acesso em: 20 fev. 2019.

A própria Opie (2016) comenta sobre sua intenção de criar fotografias carregadas de representatividade em contraponto às opressões heteronormativas:

Eu quis criar representações visuais de lésbicas masculinizadas para me opor às opressões ideológicas e discursivas praticadas contra as minorias sexuais na cultura visual. Não queremos ser homens ou passar por homens o tempo todo. Queremos só pegar emprestadas as fantasias masculinas e brincar com elas. Apesar da teatralidade e da performatividade representadas pelas personagens de *Being and Having*, essas fotos falam das experiências vividas por nós⁴⁸.

NOTAS

51. Idem.

Em *Being and Having*, Opie retratou seu próprio corpo como sujeito sob a forma de seu alter ego Bo. Ela esclarece que a fotografia de Bo não pode ser considerada um autorretrato e descreve de forma irônica a personagem como um “vendedor de revestimentos de alumínio usados” de Sandusky, Ohio. Opie se alinha com as comunidades que ela fotografa e reivindica as experiências como suas, afirmando: “Achei que era importante se eu fosse documentar minha comunidade, me colocar dentro dela”⁵¹.





CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao concluir esta dissertação, poderíamos associar os trabalhos práticos que produzi e os referenciais artísticos analisados nesta pesquisa – sem perder de vista as especificidades temporais, contextuais, técnicas e temáticas de cada escopo de obras – através do conceito de “performatividade de gênero”, proposto por Judith Butler, que foi citado pela primeira vez em seu livro *Problemas de gênero – Feminismo e Subversão da Identidade*, de 1996. Nessa obra, Butler demonstra como a subversão da ordem heteronormativa acontece no local da performance dentro das próprias identidades que o heteropatriarcado dominante tenta ocultar. O gênero gradualmente ganha significado social e categorização por meio de ações, gestos e desejos performativos (BUTLER, 2017 p. 53).

A autora também considera que paródias de drag queens e travestis podem potencialmente perturbar a ordem binária de gênero, pois essas performances subversivas satirizam e desmascaram a falsa naturalização e unificação de gênero que os discursos normativos e compulsórios propõem. Butler também afirma que o gênero é performativo e que a identidade é composta por camadas que surgem ao longo do tempo. Além disso, a filósofa, ao afirmar que o sexo também é construído, estabelece uma nova visão sobre a dicotomia gênero e sexo, o que nos permite avançar a reflexão a respeito do gênero como construto cultural. Em outras palavras, nada, nem mesmo a genitália, é “natural”, e se é construída, também pode ser desconstruída.

Desse modo, (Butler, 2017 p. 204) destaca que o corpo não é um meio passivo no qual se inscrevem marcas culturais: “O corpo é ativo e performativo o tempo todo. É justamente nessa ação performativa que enxergamos brechas para a emancipação”. Nessas frestas, Butler localiza uma metafísica da substância: “O sexo seria a substância da qual decorrem

os outros elementos, como o desejo, o gênero etc.”.

Partindo desses conceitos sobre as construções e performatividades de gênero, noções que formaram a espinha dorsal desta dissertação, procurei sugerir que a masculinidade e a feminilidade muitas vezes estão presentes na mesma imagem, e, assim, colocar em discussão que a identidade de gênero de um sujeito costuma ser ambígua.

Assim como fizeram muitos dos artistas elencados e discutidos neste trabalho em seus particulares contextos de produção, como Robert Mapplethorpe e Catherine Opie, objetivei realçar a ambiguidade inerente às noções de gênero como uma tentativa de contribuir criticamente para que os espectadores reflitam como nossa própria identidade é construída.

Porém, não pretendo oferecer ao espectador qualquer verdade concreta, estável ou universal sobre gênero e sexualidade. Com os retratos, almejo engajar meu trabalho em uma prática de resistência que procure interromper a naturalização e as construções binárias das identidades sexuais, bem como a categorização limitada de gênero. Essa resistência, inclusive, é intrínseca aos aspectos técnicos e formais de produção do trabalho, uma vez que, como já comentei neste texto, procurei fazer uso de convenções clássicas da fotografia, improvisando com os recursos disponíveis.

Na produção dos retratos também procurei propor um espaço onde a transformação, a celebração e a reinvenção dos gêneros podem acontecer fora das normas socialmente prescritas. Orgulhosos, os sujeitos olham para a câmera e reivindicam o olhar. Por meio dessa escolha estética, desejei gerar um confronto com as fotografias de paisagens, nas quais se registram a vulnerabilidade do espaço urbano e a violência do Estado, que procura criminalizar e banir

os sujeitos que se desviam das normas sexuais e de gênero. Sem proteção legal, esses sujeitos são tornados culturalmente invisíveis pela sociedade dominante, que nega o acesso aos seus direitos básicos.

Para formular essas reflexões foi fundamental associar ao trabalho prático uma pesquisa teórica que não só mapeasse historicamente a evolução das noções de gênero e sexualidade imbricadas à fotografia desde o seu advento, como também selecionar um conjunto de artistas, atuantes em diferentes épocas e contextos geográficos, para analisar de que modo a inter-relação entre técnica e temática tem refletido nas fotografias, retratos e autorretratos, no decorrer dos tempos, as noções sociais e as urgências políticas relacionadas a gênero, sexualidade e, sobretudo, aos grupos vulnerabilizados.

Assim, analisar em uma espécie de linha do tempo as produções de artistas como Cameron, Hawarden, Carroll, Muybridge, Bellocq, Holland Day, Molinier, até os trabalhos de Mapplethorpe, Sherman e Opie, instrumentalizou a percepção em relação à contínua e histórica articulação da fotografia com as noções de corpo e gênero. Situados em épocas distintas e contextos adversos, esses artistas – emancipando-se socialmente, extrapolando limites de representação, complicando noções de autorrepresentação e implicando-se à luta por liberdade junto a grupos vulnerabilizados – denotam as políticas da imagem, do tempo e da memória inerentes à fotografia.

Desenvolver uma pesquisa sobre esses trabalhos conjuntamente à produção de minhas próprias fotografias e retratos – analisando as situações limítrofes de cada época e o papel decisivo dos artistas nesse fluxo de mudanças e conquistas – certamente amplia e intensifica a noção de que arte e política constituem um par indissociável. Sendo assim, desejo que esta dissertação possa estimular outros pesquisadores a dialogarem sobre as relações entre fotografia, corpo e gênero, e sobretudo a respeito da precarização, vulnerabilização e marginalização dos grupos

minoritários, especialmente em contextos de acirrada e complexa exceção política como tem se caracterizado o Brasil. Por isso, também intenciono prosseguir esta investigação – artística e academicamente.

Por fim, saliento que os encontros de orientação, a rotina acadêmica, o diálogo com os colegas estudantes e as disciplinas realizadas constituíram importantes momentos de conscientização e aprendizado, em que foi possível extravasar o apelo por denúncias frente ao estado de violência e precariedade causado pelo Estado em relação a todas as comunidades desviantes das normatizações de classe, raça, sexualidade e gênero. Nesse aprofundamento de crise política que vivenciamos, vejamos quais noções a fotografia seguirá questionando, reformulando e fundando.



DJALMA E JUNINHA - FESTA ENTERRO DOS OSSOS - 1992

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. Estado de Exceção [Homo Sacer, II,I], São Paulo: Boitempo, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AREDNT, Hannah. A Condição Humana, 13ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016
- AUMONT, Jacques. A Imagem, 16ª ed., Campinas: Papirus, 1993
- BARTHES, Roland. A Câmara Clara, São Paulo: Nova Fronteira, 2003.
- BARTHES, Roland. O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III. Nova Fronteira, 1990
- BERGER, John. Modos de ver. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- BELLOCO, Ernest J. Photographs from Storyville, the Red-light District of New Orleans, New York: Random House, 1996.
- BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. 3ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BEUDERT, Monique, Arte Contemporânea: Catálogo da exposição - Cindy Sherman, Tate Gallery, Londres, 1998, pp. 58-61).
- BLANCH, Andrea, Catherine Opie Interview. 24 Sept. 2013. Accessed online. 20 Feb. 2019, <http://museemagazine.com/art-2/features/catherine-opie-interview>.
- BUTLER, Judith. Problemas de Gênero, 14ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2017.
- _____. Bodies that Matter, London: Routledge, 1993.
- _____. Corpos em Aliança e a Política das Ruas, 1ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- DERRIDA, Jacques. Pensar em Não Ver - Escritos sobre as Artes do Visível (1979-2004). Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.
- DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo, 4ª ed., Rio de Janeiro: Contraponto, 1997
- DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico e Outros Ensaios, Campinas: Papirus, 1998
- DYKSTRA, Jean. "Catherine Opie." Art in America. 10 Dec. 2009. Accessed online. 13 feb. 2020, <http://www.artinamericamagazine.com/newsfeatures/magazine/catherine-opie/>.
- ELLENZWEIG, Allen. The Homoerotic Photograph: Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe, New York: Columbia University Press, 1992.
- FOUCAULT, Michel. A História da Sexualidade I – A Vontade de Saber, Rio de Janeiro: Graal, 1999.
- _____. A História da Sexualidade III – O Cuidado de Si, Rio de Janeiro: Graal, 2007.
- _____. O Corpo Utópico, As Heterotopias, conferência proferida no Cercle d' Études Architecturales, em 14 de março de 1967.
- GOLDIN, Nan. The Ballad of Sexual Dependency, New York: Aperture, 1986.
- HALBERSTAM, Judith. Female Masculinity. Durham: Duke University Press, 1998.
- _____. In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives. New York: New York University Press, 2005.
- _____. Rose Is a Rose Is a Rose: Gender Performance in Photography, Ed. Solomon R.- Guggenheim Museum. New York: 1997.
- HUNT, Lynn. The invention of pornography. New York: Zone Books, 1993
- KRAUSS, Rosalind. Photography's Discursive Spaces. The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths, Massachusetts: MIT Press, 1986.
- MARSHALL, Richard, Robert Mapplethorpe, 1ª ed., New York: Whitney Museum of American Art and Bulfinch Press, 1988.
- MAPPLETHORPE, Robert. Black Book, New York: St. Martin's Press, 1986.
- _____. Portraits, Michigan: National Portrait Gallery, 1988.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica, Revista do ppgav/eba/ufRJ, Rio de Janeiro: 2016.
- MERCER, Kobena. Welcome to the Jungle: Reading Racial Fetishism: The Photographs of Robert Mapplethorpe, 1ª ed., New York: Routledge, 1994.
- MERCIE, Jean-Luc. Pierre Molinier, London: Bartschi-Solomon Sarl, 1999.
- MESKIMMON, Marsha, Women Making Art, New York: Routledge, 2003
- MEYER, Richard. Imagining Sadomasochism: Robert Mapplethorpe and the Masquerade of Photography, vol.4, Autumn 1990.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- MOORHOUSE, Paul, Catalogue Restrospective – Cindy Sherman - National Portrait Gallery, Thames e Hudson, 2019, Londres, p. 17)
- MORRISROE, Patricia. Mapplethorpe: A Biography, Ed Random House, 1995.
- MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In A Critical and Cultural Theory Reader, Toronto: University of Toronto Press, 2004.
- PRECIADO, Paul B. Manifesto Contrassexual - Práticas subversivas de identidade sexual, 1ªed., São Paulo: N-1 edições, 2014.
- PUDNEY, John. Lewis Carroll and His World, London: Thames and Hudson, 1976
- PULTZ, John. The Body and the Lens: Photography 1839 to the Present. 1ª ed. New York: Perspectives, 1996.
- ROUILLÉ, André. A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea, São Paulo, Ed. Senac, 2009
- ROSE, Gillian. Feminism & Geography - The limits of Geographical Knowledge, Cambridge: Polity Press, 1993.
- SALIN, Sara. Judith Butler e a Teoria Queer, 4ª ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2017
- SONTAG, Susan. Sobre a Fotografia, 11ª ed., São Paulo, Companhia das Letras, 2019
- _____ Diante da Dor dos Outros, São Paulo, Companhia das Letras, 2003
- SPARGO, Tamsin. Foucault and Queer Theory, London: Icon Books, 1999.
- STEYERL, Hito. Duty-Free Art. In: E-Flux Journal #63 – March 2015. Disponível em: [www.e-flux.com/journal/63/duty-free art](http://www.e-flux.com/journal/63/duty-free-art). Acesso em 15/junho/2018
- VALENTINE, Gil. (Hetero)sexing space: lesbian perceptions and experiences of everyday spaces. In: Environment and Planning D: Society and Space. London: v. 11, 1999.
- WEIERMAIR, Peter. Hidden Image: Photographs of the Female Male Nude in the 19th and 20th Centuries, Massachusetts: MIT Press, 1988.
- WILLIAMS, Linda. Hard Core: Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible, Berkeley: University of California Press, 1989.
- WILLIAMSON, Judith. A Piece of the Action: Images of 'Woman' in the Photography of Cindy Sherman (1983/1986). In Cindy Sherman. Ed. Johanna Burton. Massachusetts: MIT Press, 2006.

- www.nytimes.com/2007/01/05/arts/design/05self.html
- www.timeout.com/newyork/art/catherine-opie-americanphotographer.
- www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/05/larry-clark-tulsa-teenage-lust-photography-controversy
- Youtube: temperodrag: <https://www.youtube.com/watch?v=42CSBBBwDkQ&t=45s>



