

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC - SP**

MARIA PAULA SANTIAGO HAMPSHIRE

Retratos transviados:

uma leitura política da construção midiática de corpos dissidentes

Mestrado em Comunicação e Semiótica

São Paulo
2023

Maria Paula Santiago Hampshire

Retratos transviados:

uma leitura política da construção midiática de corpos dissidentes

Mestrado em Comunicação e Semiótica

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Semiótica, sob a orientação da Profa. Dra. Christine Greiner.

São Paulo

2023

Maria Paula Santiago Hampshire

Retratos transviados:

uma leitura política da construção midiática de corpos dissidentes

Aprovado em: ____/____/____

Banca Examinadora

Profa. Dra. Christine Greiner - PUC SP
Orientadora

Para minha mãe!

*Esta tese foi realizada com o apoio da Bolsa
CNPq, processo n.154537/2021-7*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente ao CNPq, pela bolsa que possibilitou a construção desta pesquisa.

Depois, um obrigada especial à minha orientadora Chris, por todo incentivo, suporte, parceria e espaço de acolhimento.

Aos colegas e professores do COS, por todas as trocas e ensinamentos, que me inspiraram e me atravessaram de tantas formas, muitos dos quais se deixaram ser intoxicados pelas minhas ideias na mesma medida.

Por último e mais importante, aos meus pais, que sempre me incentivaram e estiveram presentes, em especial, à minha mãe, pela cumplicidade, parceria e amor incondicional, que acompanhou de perto e fisicamente a construção desta pesquisa, e que hoje me acompanha em um plano espiritual e está continuada em mim em seu modo de enxergar, perceber e sentir a vida.

Quando o instrumento do medo não funciona, a gente adquire um poder inimaginável.

Marcelo Yuka (2022)

RESUMO

O objetivo desta dissertação é apresentar uma construção midiática preliminar de corpos dissidentes que fabulam a fluidez de gênero dentro do universo *queer*. Para tanto, passeia por fotografias, a partir das quais são constituídos alguns corpos transviados. Como fundamentação teórica, o projeto apresenta bibliografias sobre fotografia, arte e dor, reunindo leituras de Ariella Azoulay e Susan Sontag; pesquisas sobre gênero e sexualidade - como algumas obras produzidas por Judith Butler -, e artigos e livros que construíram a teoria corpomídia, de Helena Katz e Christine Greiner. A teoria corpomídia fundamenta esta dissertação, uma vez que considera o corpo como um processo sempre inacabado e em constituição, onde se borram as instâncias da biologia e da cultura, sem modelos dados a priori. O resultado esperado é colaborar com discussões contemporâneas que não consideram as modificações do corpo *queer* como uma fantasia ou meros estereótipos, mas sim como a constituição de singularidades que acionam subjetividades e modos de vida.

Palavras-chave: Fotografia, Fabulações *queer*, Corpomídia.

ABSTRACT

The aim of this master's dissertation is to present a preliminary mediatic construction of the dissident bodies that fabulate the fluidity of gender within the *queer* universe. To this end, it strolls through an empirical corpus composed especially of photographs, from which, these misguided bodies are constituted. As a theoretical foundation, the project presents bibliographies on photography, art and pain, bringing together readings by Ariella Azoulay and Susan Sontag; research on gender and sexuality - such as some works produced by Judith Butler - and articles and books that built the theory corpusmedia, by Helena Katz and Christine Greiner. The corpusmedia theory underpins this dissertation, since it considers the body as a process always unfinished and in constitution, where the instances of biology and culture are blurred, without a priori models. The expected result is to collaborate with discussions that do not consider the modifications of the *queer* body as a fantasy or mere stereotypes, but rather as the constitution of singularities that trigger subjectivities and ways of life.

Keywords: Photography, Queer fabulations, Corpusmedia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - GTA SP Kiki Ball.....	15
Figura 2 - GTA SP Kiki Ball.....	16
Figura 3 - GTA SP Kiki Ball.....	17
Figura 4 - GTA SP Kiki Ball.....	17
Figura 5 - Carnageralda DISCO.....	18
Figura 6, 7, 8 - Ensaio Travesti e Boneca, 1974.....	20
Figura 9, 10, 11 - Ney Matogrosso, 1974.....	20
Figuras 12, 13, 14 - Danton e Outro, 1975.....	20
Figura 15 - Tessuto Capslock - <i>live set dj</i>	23
Figuras 16, 17, 18, 19 - Realização e Público Carlos Capslock na Fabriketa.....	23
Figuras 20, 21 - <i>Transvestites from New York City</i> , 1970.....	26
Figura 22 - <i>A Young Man in Curlers at Home on West 20th Street</i> (N.Y.C. 1966).....	27
Figuras 23, 24, 25 - <i>Transvestites at a drag ball, New York City</i> , 1970.....	29
Figura 26 - Espectro de gênero - Bimodal vs Binário.....	30
Figura 27 - Linha do tempo - Iconografia transviada.....	32
Figura 28 - Fundamentação teórica - Interlocuções do corpus empírico.....	35
Figura 29 - Eldad Rafaelie, Hebron, 2002. " <i>What is photography?</i> ", <i>Philosophy of Photography</i> , v. 1, n.1, 2010.....	37
Figura 30 - Museu da Diversidade fecha em 2022.....	41
Figura 31 - Museu da Diversidade.....	41
Figura 32 - #EleNão.....	43
Figuras 33, 34, 35 - Campanha #MêsVioleta da Avon, 2021.....	44
Figura 36 - @chicofelitti sobre Rainhas da Noite.....	46
Figura 37 - Instalação artística de autoria não identificada na SPFW 2022.....	46
Figuras 38 e 39 - Deputada transsexual Erika Hilton desfila no SPFW 2022.....	47
Figuras 40 e 41 - Alina e Onika, 2017.....	49

Figuras 42 e 43 - Isma e Lux, 2017 e 2018.....	50
Figuras 44 e 45 - Sadka e Terra, 2017.....	50
Figuras 46 e 47 - Dzi Croquettes, de Paulo Kawall, 1973.....	56
Figuras 48, 49, 50, 51, 52, 53 - Grupo Dzi Croquettes, de Paulo Kawall, 1973.....	58
Figura 54 - Andréa De Mayo & Al Capone, 1997.....	64
Figura 55 - Johnny Luxo, 1995.....	65
Figura 56 - Léia Bastos, 1997.....	66
Figura 57 - Claudia Wonder, 2004.....	67
Figuras 58 e 59 - <i>Body 1 e Body 2</i> - Série Look Until You See, 2020 (autorretratos).....	71
Figura 60 - “Birthday” <i>Cover Matte Magazine</i> No. 53, 2019 (autorretrato).....	71
Figura 61 - <i>Summer Body 4</i> , 2018.....	72
Figura 62 - Autorretrato Michael Bailey-Gates, 2019.....	72
Figuras 63 e 64 - Corpos e almas.....	77
Figuras 65, 66, 67 - Corpos e almas.....	78
Figura 68 - Diário pessoal Projeto Puberty, 2019-2021.....	81
Figuras 69, 70, 71, 72 - Projeto <i>Puberty</i> , 2019-2021.....	82
Figuras 73, 74, 75, 76 - Projeto <i>trans gaze</i> , 2016-2020.....	83
Figuras 77, 78, 79 - Autorretratos Allison Lipy, início da <i>transição</i> , 2015.....	86
Figura 80 - Autorretrato Allison Lipy, agosto/2015.....	87
Figura 81 - Autorretrato Allison Lipy, transformações no corpo sem intervenção cirúrgica, maio/2016.....	87
Figura 82 e 83 - Autorretrato Allison Lipy, cirurgia de <i>feminização</i> facial (CFF), abril/2016....	88
Figuras 84 e 85 - Autorretrato Allison Lipy, maio/2017.....	88
Figura 86 - Autorretrato Allison Lipy, maio/2022.....	89
Figuras 87 e 88 - Intervenção Grupo FOZ PUC-SP.....	92

SUMÁRIO

CAPÍTULO I - EXPERIÊNCIAS QUE ATIVARAM A PESQUISA.....	14
CAPÍTULO II - A ARTE DE FABULAR	52
CONSIDERAÇÕES NADA FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS.....	95

CAPÍTULO I - EXPERIÊNCIAS QUE ATIVARAM A PESQUISA

*O que muda na mudança,
se tudo em volta é uma dança
no trajeto da esperança,
junto ao que nunca se alcança?*
(Carlos Drummond de Andrade)

Sou fotógrafa e sempre me interessei especialmente pela fotografia documental em variados contextos, suas multiperspectivas e singularidades de capturas. De uns anos para cá, com a fervura do cenário político brasileiro e da polarização cada vez mais marcada em nosso país, venho acompanhando fotógrafos que frequentam manifestações e outros atos civis. Eu mesma também tenho tirado algumas fotos desses acontecimentos urbanos. Gosto de pensar que estou documentando histórias sendo feitas, ainda que de forma limitada ao meu círculo social.

Um dia, fui impactada por uma fotografia de ativistas que seguravam um cartaz com a seguinte frase: “que a injustiça não te entristeça, mas te radicalize”. Isso ecoou em mim de forma impactante, pois, até então, eu nunca teria pensado em me posicionar a favor da radicalização. De maneira não muito sutil, fui reparando cada vez mais nos absurdos que legitimam a retaliação de determinados corpos de modo a normalizar a lógica de violência, especialmente durante os últimos anos do governo de Jair Bolsonaro, junto às eleições pulsantes de 2018 e 2022.

Uma onda da extrema direita se instaurou no Brasil e, então, passei a me identificar de alguma maneira com a frase que acabei de mencionar: “Que a injustiça não *me* entristeça, mas *me* radicalize”.

Não se trata de apoiar uma forma totalizante e opressora, mas sim de pensar na radicalidade como dispositivo construtivo, político e subversivo. Enxergo hoje um novo entendimento para o que se chama de *radicalização* que, por sua vez, pode conversar com as noções de amor, afetos e multidão de Negri e Hardt (2005), como vou explicar adiante. Radicalizar-se é uma ação propositiva: a radicalização como uma política de vida e não criminalizada.

Dito isso, todos os artistas apresentados aqui conversam com essa perspectiva, já que trabalham a radicalização, a fim de dar visibilidade aos corpos transviados.

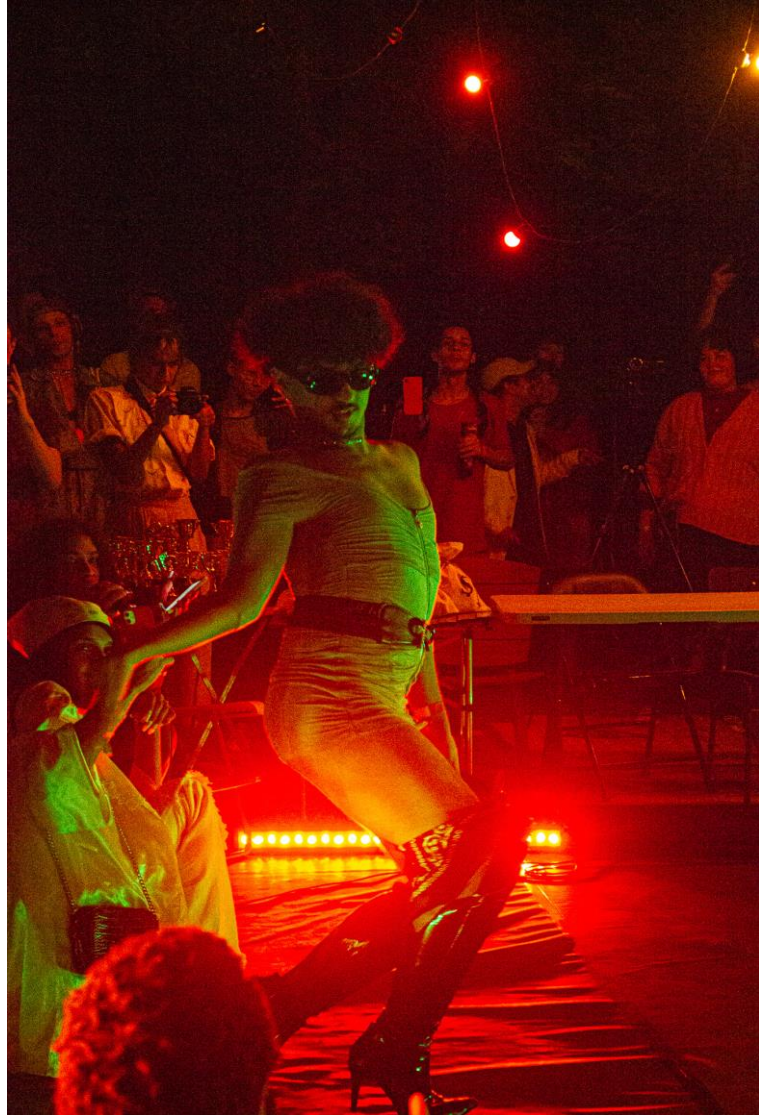
Quero falar sobre corpos possíveis, aqui chamados de transviados. Sobre as aberturas que encontrei para focar nos que vivem em lugares sem nome e marginais. Aqueles que existem nas lacunas porque “não deveriam existir”, como propõe Tavia Nyong’o em sua pesquisa sobre afro-fabulações (2018). Quero falar sobre as estratégias artísticas e as micropolíticas que dão visibilidade aos corpos regulados pelos dispositivos de violência e censura. A radicalização como ferramenta ativadora das políticas da vida.

Figura 1 - GTA SP Kiki Ball



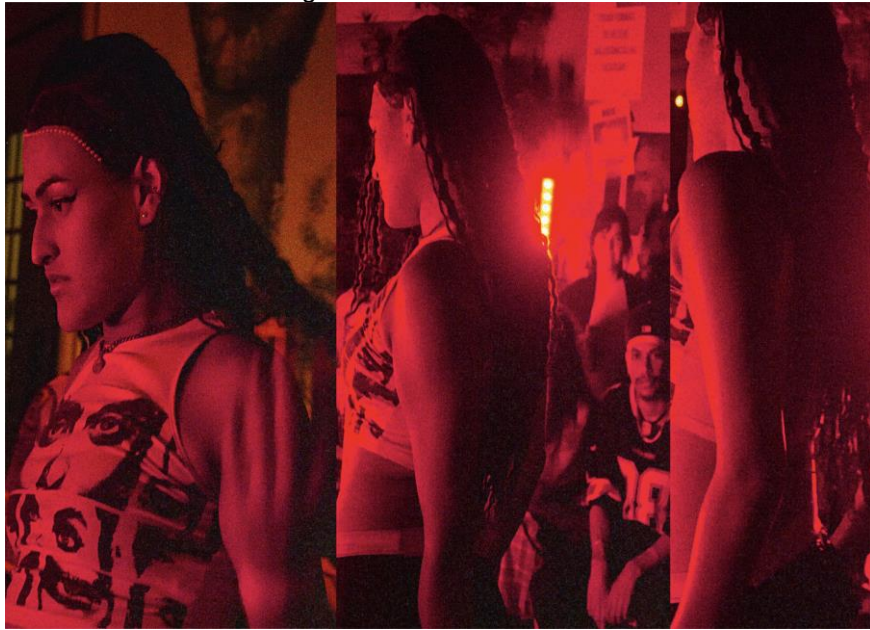
Fonte: Autora

Figura 2 - GTA SP Kiki Ball



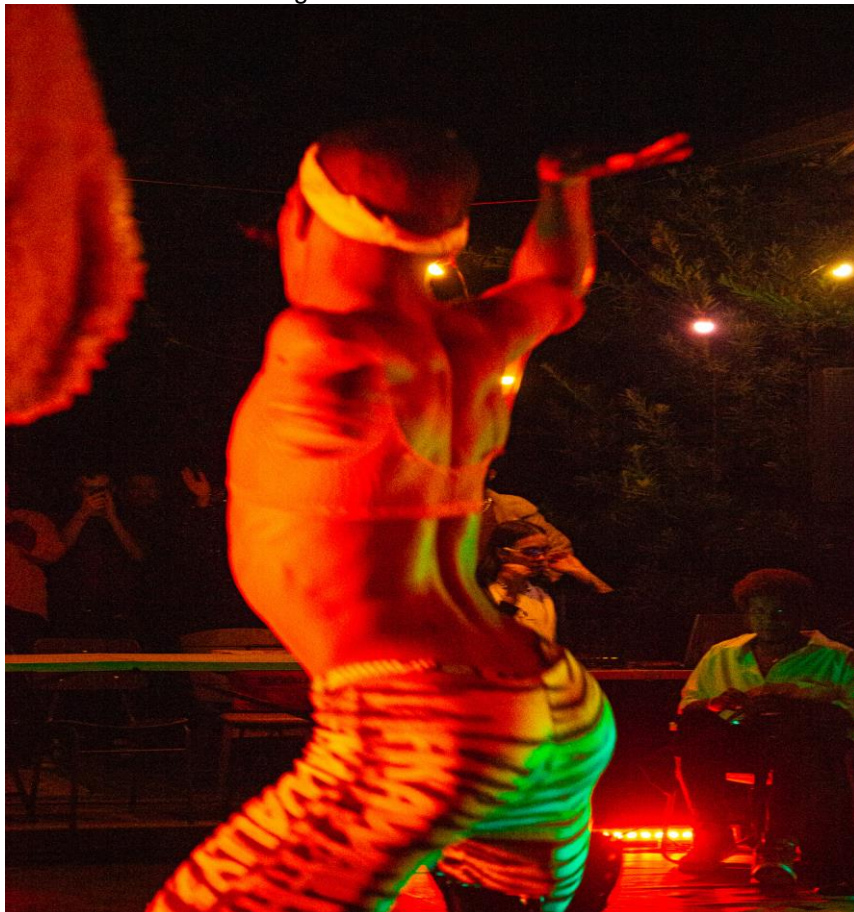
Fonte: Autora

Figura 3 - GTA SP Kiki Ball



Fonte: Autora

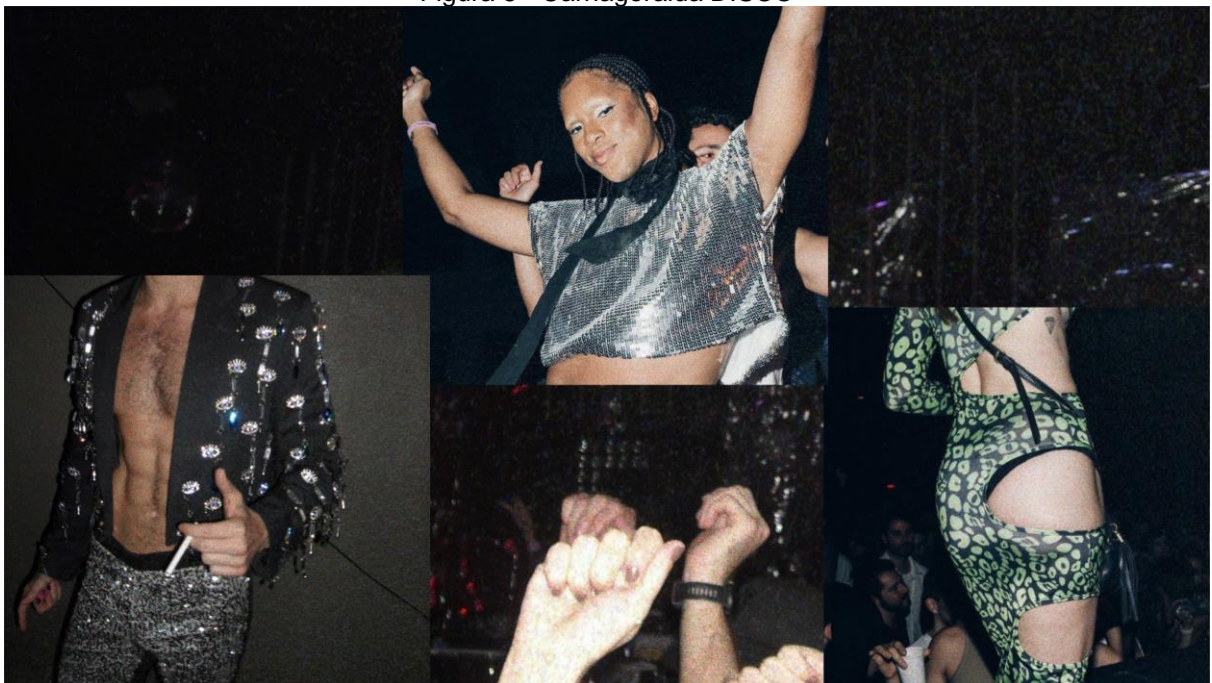
Figura 4 - GTA SP Kiki Ball



Fonte: Autora

Muito da minha inspiração para esta pesquisa veio da minha paixão pela eclética noite paulistana que me proporcionou oportunidades de frequentar festas de música eletrônica da cena *underground* de São Paulo. Nestas festas, tem de tudo. Pode tudo. Vale tudo. Os *clubbers* são uma comunidade inclusiva. Sempre tem muita gente montada, mulheres e homens trans, travestis, andróginos, *drag queens* e outros transformistas. São festas que unem pessoas diversas com um único interesse em comum: a música pulsante e envolvente que diz sim para qualquer que seja o seu corpo na pista de dança. Festas do pertencimento, de acolhimento. Festas subversivas que se tornam políticas pela exposição e afirmação de corpos dissidentes e sexualidades transgressoras.

Figura 5 - Carnageralda DISCO



Fonte: Autora

A estética do caos da São Paulo urbana constitui a atmosfera dessas festas de música eletrônica. Foi nessa mesma atmosfera que nos anos 1970-80 teve início a cultura da danceteria, seguindo especialmente as vertentes musicais *disco*, *house* e *techno*, que comandavam as pistas que davam espaço e liberdade de *ser* para todos os corpos-potência. Existe um flerte entre a desordem do caos e a beleza das singularidades que movimentam essas festas e a cidade.

Para entender a atual cena da música eletrônica de São Paulo, assim como do resto do Brasil, é importante estudar os anos 1980-90, época do fervor da cultura *underground* paulistana. Nessa mesma época, a *house music* estourou no mundo,

decorrente da cena disco dos anos 70 e que chegou com toda sua potência na atmosfera brasileira nas discotecas e danceterias da década seguinte, que foi o mesmo momento histórico em que os movimentos e protestos em prol da liberdade sexual se expandiam globalmente (ALBUQUERQUE, 2022; PALOMINO, 1999).

Inclusive, muito da cultura da música *mainstream* eletrônica que conhecemos hoje também foi impactada por esses corpos-potência ainda invisibilizados. A cidade das possibilidades parece estar em sintonia com os corpos possíveis. Claro que existe uma coabitação entre a possibilidade dos corpos e a aniquilação não institucionalizada, mas socialmente instituída dos que constituem o espaço urbano. O que acho interessante é justamente olhar para as janelas que se abrem nesses espaços transformando a dor em potência. Perceber que a esperança que nasce no medo também é um acontecimento.

Um bom exemplo são as obras de Madalena Schwartz (1921-1993), fotógrafa de descendência húngara que, em seus primeiros anos de vida, se mudou como imigrante para Buenos Aires, onde morou até os anos 1960, até decidir morar definitivamente no Brasil. Renomada retratista, viu durante sua vida adulta e em seu movimento migratório a necessidade do registro fotográfico. Durante a década de 1960, morou no icônico edifício Copan e administrou uma tinturaria na região central paulistana, o que foi essencial para seu processo artístico devido à aproximação com a diversidade cultural e social da cidade. Ali também, teve seu primeiro contato com andróginos, travestis e transformistas.

Desde então passou a fotografar a cena noturna *queer underground* de São Paulo. Em 1966, vai estudar fotografia e, em 1974, já realizou sua primeira exposição no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Seu trabalho ganhou especial notoriedade graças à singularidade do olhar. Nos anos 1970 e 1980, também não faltaram oportunidades de registrar em suas fotografias artistas e outras personalidades intelectuais, enquanto trabalhou para a Rede Globo e Editora Abril (MADALENA Schwartz, 2022).

Figura 6, 7, 8 - Ensaio Travesti e Boneca, 1974



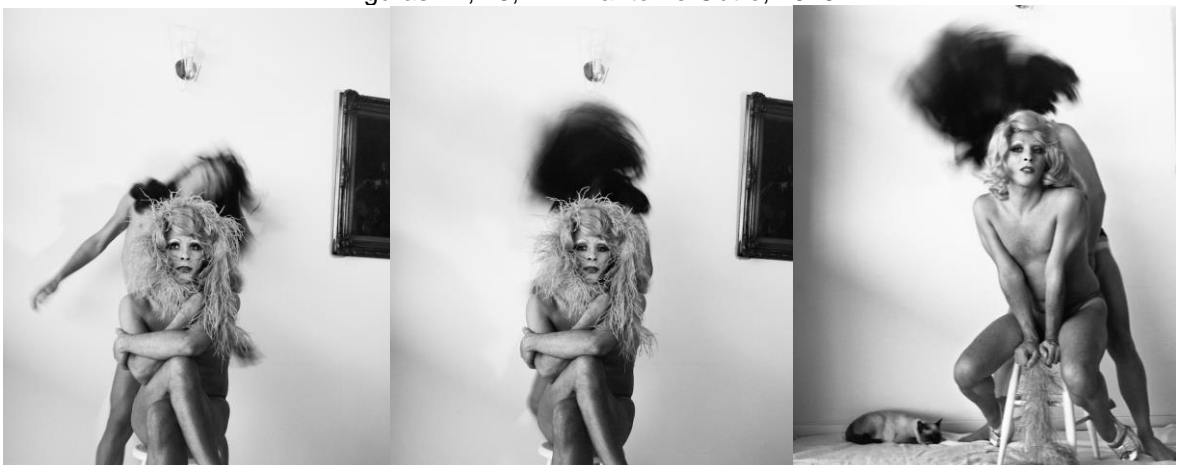
Fonte: Seleção de obras do IMS Coleção Madalena Schwartz

Figura 9, 10, 11 - Ney Matogrosso, 1974



Fonte: Seleção de obras do IMS Coleção Madalena Schwartz

Figuras 12, 13, 14 - Danton e Outro, 1975



Fonte: Seleção de obras do IMS Coleção Madalena Schwartz

As fabulações que nascem do universo *queer* nas fotografias de Schwartz oferecem imagens exuberantes de um país contraditório: proporcionam uma certa forma de imaginar e constituir em cena a coletividade, que remete, às vezes, às

fantasias de um corpo social harmônico, com posições de gênero bem marcadas. São movimentos que subvertem as normas de gênero ao bater de frente com o imaginário militarista de um corpo coletivo treinado, normativo e sincronizado. A violência é também uma questão onipresente.

Seu acervo, composto de cerca de 16 mil negativos em preto e branco e 450 cromos, foi adquirido em 1998 pelo Instituto Moreira Salles (IMS). O Instituto também lança o livro *Crisálidas* (2012), que traz ao público imagens feitas por Madalena Schwartz durante a década de 1970. São fotografias de artistas, travestis, transformistas e personagens do teatro *underground* paulistano, contrastando com o momento de repressão imposto pelo regime político da ditadura militar (1964-1985). (MADALENA Schwartz, 2022).

Os curadores, Gonzalo Aguilar e Samuel Titan Jr., da exposição, “As Metamorfoses”, de Madalena Schwartz, realizada em maio de 2021, no Instituto Moreira Salles, comentam o cenário político no qual Schwartz clicou suas imagens:

Não se tratava de um momento histórico qualquer, e sim dos anos de chumbo da ditadura militar brasileira, sob o general Médici. Anos opressivos e violentos, mas também paradoxalmente férteis: expulsa do âmbito político-partidário, a contestação se faz sentir por outros canais, estéticos, comportamentais e eróticos. Madalena captou em suas fotografias essa tremenda explosão de cor e de energia utópica. Razão suplementar, portanto, para realizar esta exposição no momento em que o panorama político brasileiro volta a flertar com seus piores fantasmas (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2023).

As fotografias de Schwartz retratam a beleza selvagem das margens à dor insuportável da barbárie. É perceptível que o corpo ocupa papel principal em todos os seus ensaios, sendo também o principal elemento subversivo de todas elas. Podemos enxergar elementos que compõem suas imagens de modo a subverter a discussão de gênero como perucas, maquiagem, boneca, pelos corporais etc.

As fotografias do ensaio de Ney Matogrosso apresentam poses enigmáticas, outras formas de pensar o corpo que já não cabem dentro das normas. Essa ideia é sustentada por Butler (2002), quando ela fala que se a sociedade não é capaz de ler seu gênero, você cai na margem da exclusão ou da violência.

Schwartz capta a sensibilidade da fluidez de corpos que extrapolam todas as formas de categorização, da dúvida. Corpos que fogem da possibilidade de serem rotulados e que borram as fronteiras entre os gêneros. A própria escolha do nome, “As Metamorfoses”, da sua exposição, refere-se ao conceito de se metamorfosear a partir de um lugar de falha, de que é errado ou dissidente. O que vem das margens pode ser transfigurado em algo belo e subversivo, e são estes corpos marginais que

ao serem fotografados selam um contrato de demarcar sua existência e reivindicar seus direitos a partir do olhar de quem os vê. Criam, para si, um mundo possível.

Ao conhecer a teoria corpomídia de Katz e Greiner (2005, 2015), percebi que mesmo sem ser mencionada, esta concepção de corpo estava nas obras de Schwartz e em muitas outras analisadas nesta dissertação. De acordo com Katz e Greiner, o corpo está sempre se aprontando na relação com os ambientes. Não se trata de um determinismo ou uma relação de influência. Mas de uma contaminação. Neste sentido, a metáfora do recipiente ou do veículo também não cabe para definir corpo, que estaria mais próximo de um sistema sígnico aberto, que se constitui o tempo todo.

A cidade sempre me atravessou. Sou uma pessoa extremamente sensível e visual, mas nem é preciso tamanha sensibilidade para ser intoxicada pela estética de São Paulo. A fotografia me ajudou a entender as diferentes formas de ocupar a cidade, de me radicalizar.

Naturalmente e intuitivamente, ao frequentar estas festas da subcultura *clubber*, eu já percebia os corpos-potência como subversivos, já que existia um deslocamento das artes marginais para um lugar de protagonismo. Por isso, as minhas próprias articulações teóricas insurgentes são provenientes dessas minhas experiências de vida, que enfatizam o corpo como corpomídia, sempre inacabado e em transformação pela intoxicação do meio.

Das primeiras festas da subcultura do *techno* que vim a frequentar, foi a Carlos Capslock que me roubou o coração e me fez sentir que eu estava participando de algo muito maior e simbólico do que todos os eventos de música eletrônica *mainstream* que eu já tinha ido. A Capslock acontece geralmente na Fabriketa, um galpão com cara de abandonado, ícone do centro de São Paulo voltado para a realização de eventos de música eletrônica com público diverso. Tessuto Capslock, sócio da *label* Carlos Capslock, é transformista e *dj* e, durante o evento, se apresenta junto a outras artistas que brincam com a fluidez de gênero.

Figura 15 - Têssuto Capslock - *live set dj*



Fonte: Página oficial do evento

Figuras 16, 17, 18, 19 - Realização e Público Carlos Capslock na Fabriketa





Fonte: Página oficial do evento

Antes de ser uma *clubber*, eu só conhecia estes tipos de performances pelas mídias, em *reality shows*, como *RuPaul 's Drag Race*. Desde que descobri o mundo *drag*, não parei de pesquisar sobre isso, queria conversar e entender esses processos artísticos imersivos e especialmente subjetivos. Quais seriam as motivações e propósitos de cada *drag queen*? De que forma a transformação seria um mecanismo de empoderamento? Qual é o ponto de inflexão entre o lúdico e o ativismo?

Por isso, para minha monografia de conclusão de curso, na minha graduação em Comunicação Social na ESPM-SP, estudei especificamente o processo de construção de identidade das *drag queens* sob um olhar teórico de práticas de consumo, lidando com a obra de Douglas e Isherwood (2006)¹, que discutem o consumo simbólico e cultural para construção e apresentação do *self*, assim como as formas de identidade e grupos sociais, promovendo significados e condutas compartilhados.

Também investiguei os rituais imersivos de transformação, passando pela Teoria *Queer* e os estudos da Performatividade, a partir das leituras de Judith Butler (2003)², aliadas a um viés antropológico sobre a apresentação do *self* e a Teoria do Círculo Mágico, de Erving Goffman³ e Johan Huizinga⁴, respectivamente.

¹ O Mundo dos Bens: Para uma antropologia do consumo (2006).

² *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'* (1999); *Problema de Gênero. Feminismo e subversão da identidade* (2003); *Actos performativos e constituição de gênero. Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista* (2011).

³ *A Representação do Eu na vida Cotidiana* (1959).

⁴ *Homo Ludens: O Jogo como elemento da cultura* (1980) e em estudos sobre a Teoria do Círculo Mágico de Jaakko Stenros em *In Defence of a Magic Circle: The Social and Mental Boundaries of Play*, University of Tampere (2012).

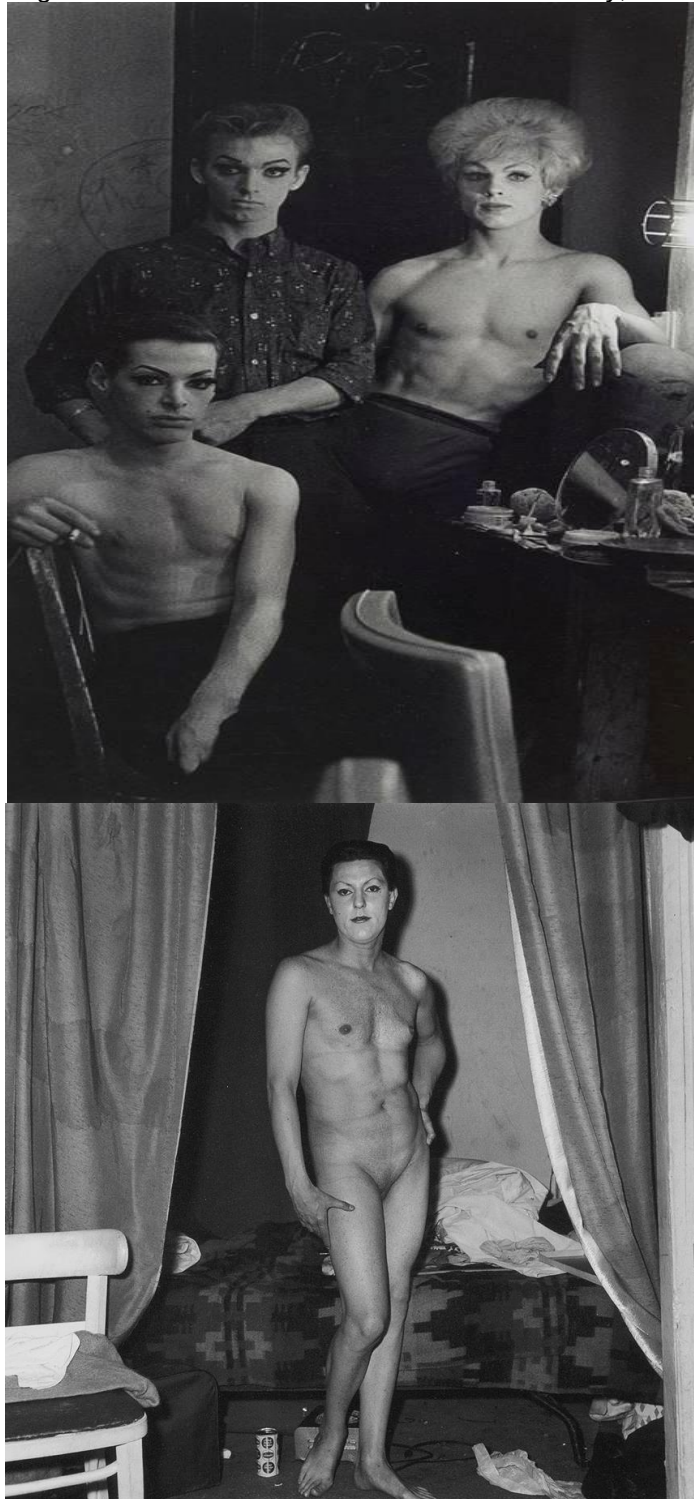
Para esta dissertação comecei a pensar para além destes corpos e ampliar o corpus empírico para um viés mais político, abraçando todos os gêneros fluídos e não binários que se desprendem da rigidez dos sexos. Desmistificar os estereótipos que atravessam todos estes corpos transviados.

Para tanto, apresento uma costura inicial entre arte-objeto-teoria, tendo em vista reconhecer o próprio entendimento da corpomídia como acontecimento empírico. Afinal, outro traço importante da teoria corpomídia é a não separação entre teoria e prática.

Além de Schwartz, comecei a observar a obra de Diane Arbus (Nova Iorque, 1923-1971), que é considerada por muitos críticos uma das maiores fotógrafas do século XX. Ficou conhecida por ser a fotógrafa dos marginalizados. Retratava o “lado B” da sociedade; as “lacunas”, os excluídos, os “sem nome”. Suas fotografias marcaram os anos 50 e 60, mas promovem reflexões das mais atuais. A norte-americana, nascida em Nova York e de origem judaica, tinha verdadeiro apreço pela estética bizarra e pelos corpos *queer*.

Suas fotografias tinham como foco a vida das pessoas comuns e também a população marginalizada de Nova York. Seu acervo conta com imagens de travestis, bailes *drag*, famílias e nus para publicações como o "New York Times". Registrou minorias sexuais, e seu fascínio pelo diferente foi o que deu forma para seus trabalhos autorais. É importante mencionar que suas fotografias não se restringiam ao mundo *queer* e questões sobre sexualidade ou gênero, mas abrangiam todos os corpos desviantes e fora dos padrões, por isso falava sobre as políticas da vida. Arbus se suicidou em 1971 e suas obras ganharam ainda mais notoriedade depois de sua morte. Seu trabalho autoral é um grande e único ensaio. Procurava capturar a espontaneidade e a fragilidade humana dos fotografados (LUDERMIR, 2013).

Figuras 20 e 21 - *Transvestites from New York City*, 1970



Fonte: Revista Continente

Sobre uma exposição de Arbus, Sontag escreveu: “(...) ela se especializou em desastres privados em câmera lenta, que, na maioria dos casos, já vinham ocorrendo desde o nascimento do personagem da foto” (SONTAG, 2001).

As fotografias de Arbus revelam a extravagante beleza do marginal. Ao analisar suas fotos, vejo a travesti que posa nua, de forma a esconder seu sexo biológico em

uma configuração de corpo que se aproxima a Vênus de Boticcelii, resgatando uma genealogia do sagrado feminino representado pela deusa da fertilidade, do prazer e da harmonia, atributos semioticamente ligados ao imaginário feminino.

Figura 22 - *A Young Man in Curlers at Home on West 20th Street* (N.Y.C. 1966)



Fonte: Revista Continente

Tutorada pela fotógrafa Lisette Model, desenvolveu seu estilo surrealista, saindo em busca de *objets trouvés* (nomenclatura cara ao Surrealismo, traduzida como 'objetos encontrados').

Dois pontos merecem destaque: o olhar da fotógrafa, atravessado por uma câmera Rolleiflex, que a obriga a abaixar seu rosto em reverência (...) que força uma aproximação, e, em consequência, o olhar com que os fotografados retribuem. São cúmplices, e isso fica claro nas poses e momentos. Não são flagrantes (...). Todos os momentos têm a mesma importância, são retratos consentidos; serenos, imóveis.

A fotógrafa não buscava uma naturalidade fingida. O que se vê são seres que, ao posar, já se tornam imagens de si mesmos. Ela usava sua técnica para destacar ainda mais qualquer elemento que aparentasse estranheza. A foto frontal e o flash, usado também durante o dia (ela foi precursora nesse uso), corroboravam para evidenciar quaisquer estranhezas.

'Você vê uma pessoa na rua e, essencialmente, o que percebe nela é o defeito', dizia Arbus. Assim ela escolhe, enquadra e revela o bizarro, mesmo onde ele não existe. Ou onde não parecia existir. Há também, mesmo que sutilmente, uma crítica à sociedade americana da época. Um país que impunha guetos ao 'anormal' enquanto naturalizava guerras (as décadas de 1950 e 1960 foram fortemente marcadas pela Guerra Fria e pela Guerra do Vietnã). (LUDERMIR, 2013).

Arbus colocava em foco justamente a diferença dos corpos em seus retratos. Intencionalmente trazia a discussão da falha como ativadora de subjetividade e criatividade. É interessante notar que, embora Arbus seja conhecida por suas imagens de corpos desviantes, os quais não se restringiam apenas ao mundo *queer*,

relativamente poucas de suas imagens de travestis são conhecidas. A *Young Man in Curlers at Home on West 20th Street, NYC* (1966) (Figura 22) é a primeira imagem publicada de um travesti (ARBUS, 1998). As primeiras fotografias são as mais “subversivas”.

Em um documentário filmado em 1972, apenas um ano após a morte de Diane, uma de suas duas filhas, Doon, afirma que a mãe tratava a fotografia como um segredo. Não porque escondesse as fotos, ou as saídas noturnas com sua Rolleiflex de dupla objetiva e um flash, mas, sim, porque existia algo na experiência que era secreto. Doon acreditava que se devia ao caráter transgressor que a fotografia representava para a mãe.

(...) retrataria o submundo com a propriedade de quem escolhe viver nele. Em ambos os casos, há relatos de que a paixão pelo outro, por retratar e conhecer o diferente, extrapolava o campo fotográfico. Arbus teria tido relações íntimas com muitos dos estranhos de quem se aproximou. (LUDERMIR, 2013).

Arbus estava preocupada com a forma como a decoração corporal, a maquiagem, as roupas e as joias eram usadas pelos homens para produzir uma imagem que fosse congruente com a ideia culturalmente determinada de como uma mulher deveria parecer. O que estava ligado ao imaginário e indumentária do *ser mulher*. Afinal, gênero não é biológico; é determinado culturalmente e, portanto, padronizado de forma diferente em várias sociedades. Para os homens que desejavam ser vistos como mulheres, o gênero tornou-se uma performance, um desfile, no qual eles vestiam os adereços geralmente associados à feminilidade.

Figuras 23, 24, 25 - *Transvestites at a drag ball, New York City, 1970*



Fonte: Available for purchase on Artlandcc

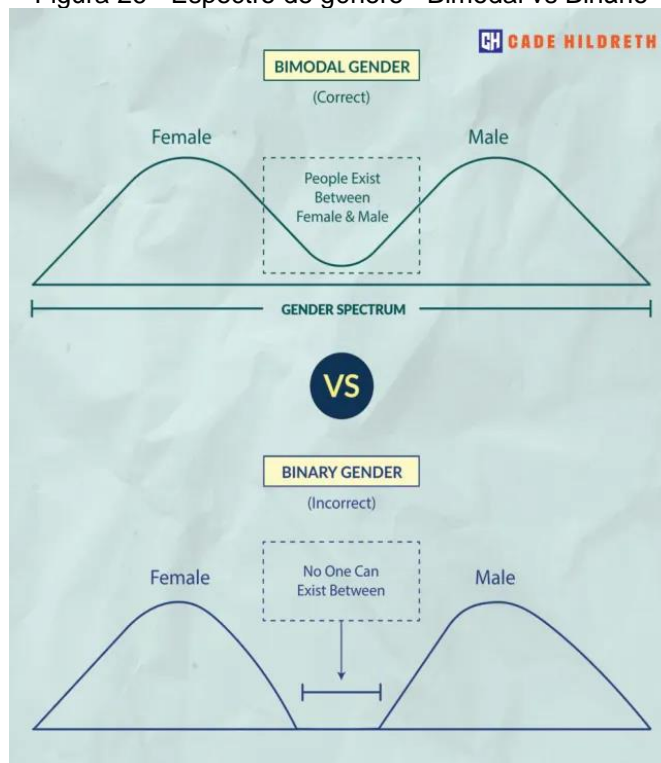
As poses que Arbus escolheu capturar foram calculadas a fim de desafiar os limites do gênero definidos culturalmente. As imagens investigavam e questionavam a dualidade sexual inerente aos corpos travestis e enfatizavam até que ponto o gênero não é biológico, mas sim um fenômeno que pode ser vestido e removido.

Quero falar sobre como a precariedade e a contaminação enquanto colaboração são análogas ao meu objeto, que são estes corpos transviados, que vivem nas lacunas, que escapam das normas regulatórias heteronormativas e, por isso, são aniquilados. E, também, como estes mesmos corpos emergem a partir das fabulações. No caso da minha pesquisa, emergem fabulados, a partir do olhar dos outros nas fotografias em que são retratados e nessas narrativas que são contadas semioticamente.

Inclusive, vale pensar na questão espectral de gênero, para fugir dos debates de esquemas binários, visto que devemos pensar os corpos apenas como corpos e não classificando-os segundo uma lógica determinista e fixa que tenta enquadrar qualquer gênero como “feminino” ou “masculino”. As lacunas são justamente todos os outros gêneros fluídos que não são dados a priori nem se prendem à rigidez dos sexos biológicos. Ao pensarmos um espectro de gênero bimodal, percebemos a possibilidade do existir e habitar o “entre” e o “fora” dos polos feminino-masculino, ativando modos de vida e outras subjetividades.

Áfinal, seria impossível tentar enquadrar e categorizar os mais de 7 bilhões de seres humanos no mundo em uma escala dicotômica totalizante de gênero. A complexidade humana não pode ser binária e nada é dado a priori.

Figura 26 - Espectro de gênero - Bimodal vs Binário



Fonte: Blog Cade Hildreth

Para o levantamento iconográfico, segui o caminho pela minha familiaridade com a arte visual da fotografia, trabalhando com fotógrafos com um viés mais artístico e um olhar mais semiótico em seus retratos, porque se identificam com os meus e com a proposta das fabulações. Os artistas e obras selecionados são apresentados no decorrer da pesquisa.

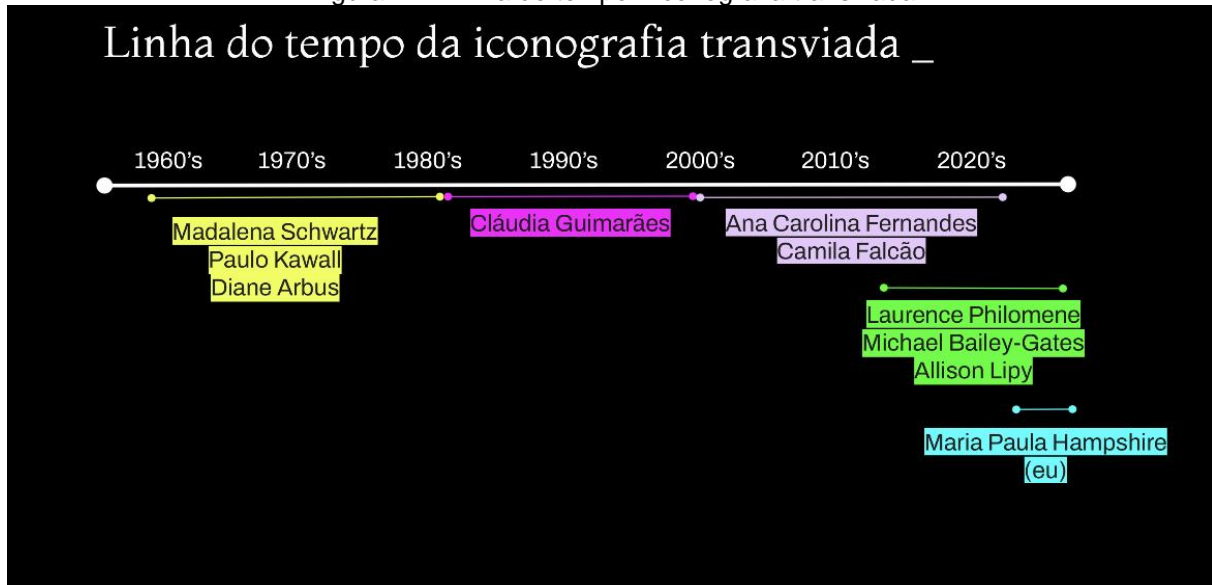
Deparei-me com dificuldades para definir um critério de escolha dos artistas da Iconografia dissidente. Pensei, inicialmente, em me restringir aos registros fotográficos da cena *queer* no Brasil. Depois, percebi que este recorte me limitaria no momento de análise semiótica seguindo uma linha de pensamento poético-abdutiva, já que o movimento do pensamento é inferencial e uma tradução fiel de um signo artístico só é possível em outra forma de arte. Desta forma, não limitei o recorte iconográfico somente ao cenário nacional, mas sim escolhi os artistas que estudei a partir da semelhança das qualidades de sentimento que suas obras me impactaram, seguindo um raciocínio menos lógico e mais subjetivo na minha pesquisa. Ainda assim, usei como critério de relevância de escolha o olhar para a cena brasileira, por ser mais próxima de mim e de meus afetos, além de pensar nos artistas que trabalham os corpos dissidentes na vertente das políticas da vida, conceito desenvolvido pelo filósofo Peter Pal Pelbart (2015), que pensa a vida com sua “positividade indomável e primeira”:

Aquilo que parecia submetido, subúmido, controlado, dominado, isto é, a vida, revela num processo mesmo de expropriação a sua positividade indomável e primeira. Não se trata de romantizar uma capacidade de revide e de resistência, mas sim de repensar a relação entre os poderes e a vitalidade social na chave da imanência. (...) Aquilo que parecia inteiramente submetido ao capital ou reduzido à mera passividade, ou seja, a vida, aparece nessa segunda leitura como um capital, como fonte maior de valor, como reservatório inesgotável de sentido, de formas de existência, de direções que extrapolam as estruturas de comando e os cálculos dos poderes constituídos que pensavam pilotá-la, mesmo quando esses poderes se exercem nas suas modalidades mais acentuadas, rizomáticas, imanentes. (PELBART, 2015, p.21).

Também é válido ressaltar que das imagens que fui garimpando e coletando, especialmente durante os anos 1960 até os 90, em sua grande maioria, muitas não tinham a fonte do registro. Os fotógrafos da cena *underground queer* dos anos mais criativos, insurgentes e perversos, no surgimento e concretização da cena, em suma, estavam no armário. Assinar seus nomes em seus trabalhos poderia colocar suas próprias vidas em risco. O medo está sempre presente no contexto sociocultural *queer*

e podemos enxergar isso nas imagens coletadas. Trata-se de um apagamento histórico que muito fala, mesmo sem dizer explicitamente. A autopreservação por conta do medo da exposição é um dispositivo de poder. A censura atravessa estes corpos.

Figura 27 - Linha do tempo - Iconografia transviada



Fonte: Autora

De toda forma, tive a intenção de traçar uma genealogia dessas imagens que dão visibilidade a todos estes corpos-potência. Por isso, quis trazer pelo menos um artista por década para a Iconografia transviada. Foram eles: Diane Arbus (1960's), Madalena Schwartz (1970's e 1980's), Cláudia Guimarães (1990's), Camila Falcão (2000's, 2010's, 2020's), Ana Carolina Fernandes (2010's, 2020's), Laurence Philomene (2020's), Michael Bailey-Gates (2020's) e Allison Lippy (2020's).

Como desenvolver esquemas político-semióticos? Ao pensar nas fabulações como possibilidade, proponho discussões a partir de experiências estéticas. As fabulações se travestem da explicação de algo, a partir de outros acessos. As fabulações marcam um ponto de inflexão entre o real e o imaginário, e a fotografia tem caráter fabulatório por se tratar de um recorte do fato, retratado a partir da subjetividade do fotógrafo e do olhar do espectador.

(...) Na opacidade, os espectros assombra e nos fazem pensar-sentir a partir de outras estratégias: um saber do corpo alimentado por incompreensões que indagam e não respondem, criando novos movimentos.

Essas assombrações tem surgido de maneira particularmente potente nos debates sobre fabulações, nos quais o poder da ficção é entendido como um modo de tornar visível e reconhecível o que foi apagado ou esquecido. Nestes casos, como propõe Mombaça, a opacidade não camufla, mas instiga.

Audre Lorde costumava afirmar que nos drogamos com sonhos de novas ideias. Mas, de fato, não há novas ideias esperando para nos salvar como mulheres ou como humanos. Só antigas e esquecidas ideias, novas combinações, extrapolações e reconhecimentos dentro de nós. Apenas uma coragem renovada pode tentar lançar tudo isso para fora, mas é preciso antes de mais nada ativar os movimentos. A fabulação tem atuado desta forma, em diversos sentidos e contextos. (...)

O termo fabulação vem sendo usado de formas diferentes e, muitas vezes, refere-se à literatura, como uma possibilidade singular de lidar com a ficção como potência para gerar movimentos. No entanto, como observa Nyong'o, a fabulação cria uma relação de desconstrução entre história e roteiro, reconhecendo a inevitabilidade da imaginação no tempo, como já havia apontado Henry Bergson (2010) para pensar o nexo criativo entre tempo e memória. Nyong'o politiza a discussão pois está interessado em um viés particularmente singular, mais relacionado ao aparecimento fabulatório de um mundo que não foi feito para sobreviver. Neste sentido, a afro-fabulação poderia ser reconhecida no persistente reaparecimento do que nunca quis, ou nunca pode aparecer e, ao invés disso, esteve o tempo todo "abaixo" das formas de representação. Entendo que este estar abaixo das formas de representação refere-se ao âmbito da possibilidade das quase-representações, ou seja, daquelas que ainda não são reconhecíveis, nem como narrativa, nem como imagem e sequer se fazem existir como gesto identificável. É como se tivessem uma existência espectral que não vive nos entre-lugares nem nas interfaces, mas se instala no tempo, no quase. (GREINER, 2022, no prelo).

A fotografia já nasce de uma atmosfera semântica, e é impossível enxergar as coisas tal como elas são, porque nada é dado a priori. Toda leitura do mundo é individual e subjetiva. Dito isso, os artistas retratam a realidade a partir de suas interpretações da individualidade e diferença das coisas. Na maior parte do tempo, estamos atentos apenas ao universal, à semelhança reiterada pelos discursos, porque estamos intoxicados pela linguagem. Desta forma, a arte aparece como mediação possível para os fatos brutos. Nos permite olhar para o que está opaco ou que passaria despercebido.

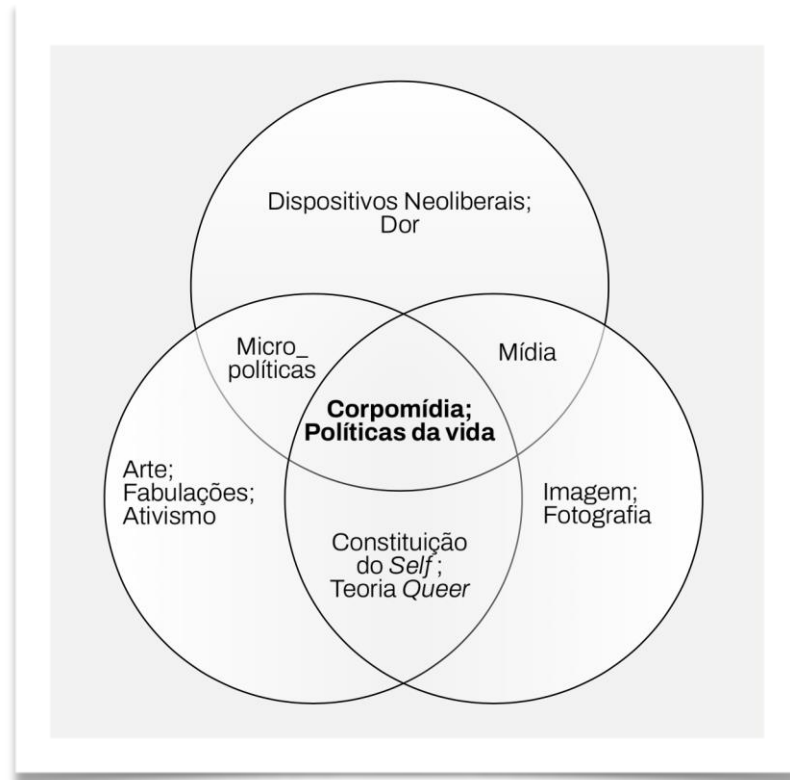
A imaginação contamina a realidade o tempo todo, mas a arte parece extrair dos acontecimentos reais sentidos mais complexos que, por vezes, nos conectam com realidades invisíveis ou camufladas historicamente. Da mesma forma, as fabulações, enquanto narrativas ficcionais, também são responsáveis por contar histórias reais, dando visibilidade a modos de vida invisibilizados.

Eu gosto da palavra costurar no contexto da minha pesquisa, porque acho que faz uma amarração interessante quando estou falando dos corpos desviantes transviados. Existe uma coisa da técnica de *patchwork*, meio *Frankenstein* e criativo-colaborativo na construção destes corpos. Como se faz o feminino? Tudo é transformação e movimento e nada é dado a priori. Somos a soma dos fatores de nossas vivências e todas as experiências que já vivemos nos atravessa e nos transforma. Existe uma textura do *costurar* que dá os pontos em nossas vidas. Com a sexualidade e identidade de gênero não seria diferente. E, claro, o *costurar* permeia a semiótica. Nosso pensamento é abduutivo e criamos e recriamos conceitos, signos, ideias e afetos a partir das mediações do mundo.

Pensando no atual panorama político brasileiro, ainda vivemos um momento de brutalidade contra estes corpos desviantes da norma. O que está fora da categoria de corpos “legítimos” pode ser violentado sem que sintam essa dor, porque as políticas para a exclusão são normativas do Estado e a linguagem constrói o imaginário e é usada como dispositivo de poder atuante sobre estes corpos desviantes.

Ao pensar nas interlocuções do meu corpus empírico com os conceitos estudados, criei uma espécie de diagrama que ajuda a esclarecer a trilha da pesquisa:

Figura 28 - Fundamentação teórica - Interloquções do corpus empírico



Fonte: Autora

Como a fotografia sempre foi o meu objeto de estudo e a minha prática, a partir da entrada no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, comecei a estudar a obra da fotógrafa e pesquisadora Ariella Azoulay, sobretudo o seu livro *O Contrato Civil da Fotografia* (*The Civil Contract of Photography*, 2008), que discorre sobre a potência da imagem fotográfica como um ato político, através do desdobramento das narrativas contadas pelos corpos fotografados e o olhar de quem as vê. Além das bibliografias acerca do corpo era preciso pensar as imagens.

A descrição, o destinatário está morto... mas ele continua a existir, caracteriza o tipo de endereço realizado pela fotografia em geral. A fotografia é um encontro de um tipo muito especial entre um fotógrafo que está segurando uma câmera e uma pessoa que, conscientemente ou não, se torna a pessoa fotografada. A violência inerente a Seu encontro é devido à instrumentalização da pessoa fotografada para produzir uma imagem. Essa violência está lá mesmo que a pessoa fotografada esteja interessada na fotografia não menos do que o fotógrafo. Na maioria de suas ocorrências, o encontro entre o fotógrafo e a pessoa fotografada não se destina a reuni-los. Cada um participa do encontro ou acontece nele para realmente se dirigir a outra pessoa que não está presente no encontro. Este alguém muda de acordo com as circunstâncias específicas ou o gênero da fotografia (fotojornalismo, instantâneos de família ou uma foto de passaporte), mas em todos os casos, quem quer que tenha sido o destinatário dos gestos e movimentos daqueles que foram fotografados, o fotógrafo

não é o destinatário final da fotografia em si ou é 'verdadeiro' é, em vez disso, o servidor do endereço. O cúmplice da pessoa fotografada para se tornar uma imagem é sempre dado não em relação a esse servidor, que é uma realização real e concreta do ponto de vista do destinatário 'verdadeiro' da imagem, mas, em vez disso, em relação a outro endereço final. (AZOULAY, 2008, tradução nossa).⁵

Azoulay (2008) entende que a fotografia nunca é somente ela mesma. Isto porque a fotografia é um contrato e, como todo contrato, existem agentes operacionais que validam essa lógica: a fotografia se estende a partir do olhar de quem a vê, por isso, tem caráter político e transformador. Existem interpretações diferentes e a questão do testemunho, que não depende apenas do repertório das pessoas, mas de suas moralidades. As fotografias são atravessamentos e fabulações.

Quando um modo de existência se instaura, sua realidade se intensifica. As fotografias, enquanto fabulações, são operadores de modos de existência. Ao convocar um olhar de fora, Ariella pensa a figura da testemunha como fundamental para o reconhecimento dessa simultaneidade de realidades, tornando as histórias fabuladas possíveis. A fabulação se aproxima de narrativas exterminadas, porque ao traduzir a ruína humana de forma poética, estabelece vínculos e dá visibilidade para os modos de existência invisibilizados.

Ariella convoca a participação do espectador como instância regulamentadora deste estatuto político instrumental imagético. O contrato é firmado entre o fotógrafo, o fotografado e o espectador. Ela demonstra como a fotografia vai além do registro, sendo uma testemunha humanizadora e um instrumento de participação cívica. Isso porque os participantes envolvidos têm o poder de se ajudar mutuamente, sem a ajuda de um órgão sistêmico, como o governo.

⁵ The description "the addressee is dead... yet he continues to exist" characterizes the type of address performed by photography in general. Photography is an encounter of a very special kind between a photographer who is holding a camera, and a person who knowingly or not, becomes the photographed person. The violence inherent in their encounter is due to the instrumentalization of the photographed person in order to produce an image. This violence is there even if the photographed person is interested by the photograph no less than the photographer. In most of its occurrences, the encounter between the photographer and the person photographed is not intended to bring them together. Each takes part in the encounter or happens into it in order to actually address someone else who is not present at the encounter. This someone changes according to the specific circumstances or the genre of the photograph (photojournalism, family snapshots, or a passport photo), but in every case, whoever may have been the addressee of the gestures and movements of those who were photographed, the photographer is not the final addressee of the photograph itself or its "true" addressee. She is, rather, the addressee's proxy." The photographed person's consent to become an image is always given not with regard to this proxy, who is an actual and concrete realization of the vantage point of the picture's "true" addressee, but, rather, with regard to another or end addressee.

Em suma, o contrato civil da fotografia se debruça na experiência continuada de um fotografado que autoriza a criação da sua imagem por um fotógrafo, e é justamente nesta relação que se firma a sua existência, permeada ainda pelo olhar do espectador que testemunhará a fotografia realizada em um segundo momento. Mesmo porque, o olhar do espectador sobre o outro dialoga e instaura alteridades possíveis. É quando reconhecemos a vulnerabilidade do outro e sua humanidade sob ameaça: “As pessoas fotografadas estavam lá e não pararam de estar lá...” (AZOULAY, 2008).

Figura 29 - “O que é fotografia?”



Fonte: Azoulay's Cargo

A cidade deles está sob toque de recolher, mas os seis meninos da foto se recusam a reconhecer sua legitimidade. Eles recusam o poder do exército e sua autoridade para limitar seus movimentos. Reunir-se ao ar livre, em frente à câmera e exigir que sejam fotografados neste momento, permite-lhes produzir uma ligação clara entre a quebra do toque de recolher e o ato fotográfico. Ao participar do ato de tirar a fotografia, cada um deles é ator que diz: “Tire minha foto”, quero ser visto como um violador do toque de recolher, para mostrar quem eu sou, para mostrar o que é o exército. A situação fotográfica confere o reconhecimento de seu ato, o reconhecimento da possibilidade de que não é apenas sob o olhar atento do exército que eles existem. O seu olhar não é uniforme e parecem estar a aprender o seu poder e os seus vários significados: medo, ameaça, poder, visão, escárnio, hesitação e a capacidade de participar na construção da sua própria

realidade. “Tire minha foto!”, aqui, é um equivalente visual de “eu violei o toque de recolher!”. Contra o uso potencial, por parte do exército, de tal foto para criminalizar esses meninos, um olhar civil deve tentar mantê-la aberta como um evento fotográfico que pode criminalizar o toque de recolher como uma ferramenta estatal ilegítima. (AZOULAY, 2008, tradução nossa).⁶

Para analisar a perspectiva da atuação dos dispositivos neoliberais sobre o corpo, incluí também alguns debates sobre a política do performativo em Butler (2003) e a hipótese da construção do sujeito a partir do neoliberalismo em Dardot e Laval (2016). Além desses autores, segui com algumas discussões sobre construção de identidade, modos de existência e o universo *queer*, que abriu nesta pesquisa uma interlocução com o tema das fabulações. As personas do universo *queer* são fabulações que não se restringem apenas a uma fantasia ou ficção particular. Trata-se da produção de imagens para dar visibilidade a narrativas e modos de vida muitas vezes invisibilizados pelos parâmetros heteronormativos, constituindo-se assim como dispositivos de resistência.

De certa forma, a teoria corpomídia (KATZ; GREINER, 2015) articula todos estes autores, partindo de uma noção de corpo em que não se aparta a natureza de cultura na constituição de imagens. Como mencionei anteriormente, corpomídia se constitui na relação com os ambientes, aqui, compreendidos como ambientes políticos, sociais, culturais, biológicos, sem negligenciar os aspectos imaginativos e dos desejos. Corpo é materialidade sígnica e não apenas organismo biológico. Onde estamos nos constitui e, por isso, é preciso (re)pensar questões sobre o coletivo e o nosso papel enquanto membros de uma sociedade.

A teoria corpomídia também discute a força do corpo coletivo que se relaciona com o ambiente de forma transformadora. Além disso, coaduna com a ideia de que o corpo também se materializa por práticas discursivas e outros dispositivos de poder,

⁶ Their city is under curfew, but the six boys in the picture refuse to recognize its legitimacy. They refuse the army's might and its authority to limit their movement. Getting together outdoors, in front of the camera and demanding to have their picture taken at this time, enables them to produce a clear link between breaking the curfew and the photographic act. By participating in the act of taking the photograph, each of them is actor who says, “Take my picture”, I want to be seen as a violator of a curfew, to show who I am, to show what the army is. The photographic situation grants recognition of their act, recognition of the possibility that it is not only under the army's watchful eye that they exist. Their gaze is not uniform and they seem to be in the process of learning its power as well as its various meanings: fear, threat, power, vision, scorn, hesitation and the ability to take part in the shaping of their own reality. “Take my picture!”, here, is a visual equivalent of “I violate the curfew!”. Against the potential use, on the part of the army, of such a photo to criminalize these boys, a civil gaze should seek to keep it open as a photographic event that might criminalize the curfew as an illegitimate state tool. (AZOULAY, 2002).

responsáveis por regular os corpos.

Outro traço fundamental da teoria corpomídia é o fato de ser pensada coletivamente. Como explica Paolo Virno (2013), lembrando Gilbert Simondon, junto com o “eu falo”, há sempre um “fala-se”. Trata-se de uma fase pré-individual que desestabiliza e, ao mesmo tempo, fortalece a singularidade. Quando essa singularidade é a singularidade dos muitos (a multidão estudada por Antonio Negri e Michael Hardt), torna-se ainda mais potente. (KATZ; GREINER, 2015).

Já que o corpo é sempre corpomídia, o corpo é atravessado não somente pelo ambiente, como também se reorganiza pelos preconceitos que o envolvem. O ambiente de acolhimento e pertencimento, como as comunidades *clubbers*, por exemplo, é obviamente importante e necessário, mas se pensarmos a que ambientes estes corpos realmente pertencem, o cenário passa a ser bem pessimista. São corpos que mesmo quando estão glamourizados, frequentemente, estão associados ao entretenimento ou pela artisticidade de uma fotografia, já que seguindo as políticas da rua são retaliados, já que caem na lógica do estado de exceção. O preconceito é escandaloso, e a guerra contra a comunidade LGBTQIA + foi institucionalizada pelo governo Bolsonaro.

O poder se faz sentir no corpo, especialmente nos atravessamentos das formas de violência. A linguagem despe a coisa quando a nomeia, porque transforma a coisa em signo, e, na verdade, o nome da coisa não é a coisa em si, é uma representação da coisa. Desta forma, falar que toda travesti é prostituta, por exemplo, desclassifica estes corpos como legítimos de vida. Invisibiliza estas formas de existir, coloca o corpo no centro dos conflitos políticos. Torna estes corpos marginais. Passíveis de morte, ou até agentes da própria morte.

A principal característica da Teoria Corpomídia é “consolidar uma epistemologia indisciplinar que conecta vários campos do saber para lidar com o corpo” e, por isso, também se relaciona com a teoria do acontecimento. A teoria propõe que o corpo é, nele mesmo, uma mídia. Mas, diferente das mídias usuais, o corpomídia transforma as informações que o atravessam em movimentos processados do próprio corpo. Nada é dado a priori e tudo está em fluxo e em deslocamento (GREINER; KATZ, 2015).

Também, por se tratar de corpos, o corpomídia está sujeito à ideia de indeterminação e imprevisibilidade. Trabalhar com corpomídia é também convocar a biopolítica e até a semiótica peirciana. A teoria corpomídia se aplica a todos os corpos

e se desprende dos estudos dicotômicos que separam corpo e mente. Corpo e mente estão sempre conectados, assim como organismo e cultura, sempre agindo e se constituindo para além dos dualismos natureza e cultura. Por isso, devemos pensar no fluxo corpo-mente-ambiente como algo uno e transformador, semelhante às assembleias transformadoras que ativam modos de existir. Além disso, ao pensar que somos atravessados por discursos e outros dispositivos, o corpo é materialidade sígnica e não apenas organismo biológico.

Outro traço fundamental da teoria corpomídia é o fato de ser pensada coletivamente. Como explica Paolo Virno (2013), lembrando Gilbert Simondon, junto com o 'eu falo', há sempre um 'fala-se'. Trata-se de uma fase pré-individual que desestabiliza e, ao mesmo tempo, fortalece a singularidade. Quando essa singularidade é a singularidade dos muitos (a multidão estudada por Antonio Negri e Michael Hardt), torna-se ainda mais potente. (GREINER; KATZ, 2015).

Dito isso, é válido ressaltar que para estudos sobre o corpo, é preciso pensar em um corpo conjunto e conectado. Um emaranhado de atravessamentos, signos e afetos, sempre em fluxo que desloca os sentidos dando espaço para novas criações, intoxicações e colaborações. Toda operação que acontece no corpo é processual e está em movimento. E, por estar sempre em movimento, nos aproxima sempre da ideia da diferença, já que algo em fluxo fala da possibilidade do outro.

No caso recente do Brasil, o ambiente ativado pelo governo Bolsonaro explicitou como a violência não é só física. A reiteração de uma prática discursiva é um mecanismo de poder que não permite o reconhecimento dos corpos transviados, impedindo que sejam corpos passíveis de existir. Uma medida recente do governo foi a decisão do fechamento do Museu da Diversidade; este, que era um símbolo da comunidade *queer* na principal cidade da América do Sul. Um museu que nasceu a partir do diálogo com movimentos sociais LGBTQIA +, se propôs a discutir a diversidade sexual e teve, em sua trajetória, a luta pela dignidade humana e promoção por direitos, atuando como um aparelho cultural para fins de transformação social.

Figura 30 - Museu da Diversidade fecha em 2022



Fonte: Jornal *Online* Folha de S. Paulo

Figura 31 - Museu da Diversidade



Fonte: Jornal *Online* Folha de S. Paulo

O museu propunha discussões sobre a diversidade sexual e sua existência proclama a luta pela dignidade humana e promoção de direitos, operando como um instrumento cultural para fins de transformação social. Localizado dentro da estação de metrô República, no centro da cidade de São Paulo, era símbolo da comunidade LGBTQIA+. Coerentemente, o museu se localiza no coração da República, um marco físico e histórico da proliferação da cultura *queer* e travesti do Brasil.

Também não podemos esquecer que, há 13 anos consecutivos, o Brasil continua sendo o país que mais mata pessoas trans no mundo. Ainda assim, a segurança pública continua a ignorar questões de gênero.

Antonio Negri (2003), que discute o imperialismo, usa o termo multidão para se referir a essa “carne social” que se organiza num novo corpo social, sendo agente da biopolítica, promovendo um circuito interativo de rede e pedindo mudanças sociais. A soberania envolveria o corpo social como um todo, e, por isso, está sempre em iminência de colapsar. Dessa forma, ao passo que a multidão é o conceito de uma potência, ela está sempre exposta à violência e repressão. “A multidão é um conjunto difuso de singularidades que produzem uma vida comum” (NEGRI, 2003). Da mesma forma que reconhece o conjunto de singularidades como exímia potência de transformação. Negri entende esta potência como a possibilidade de movimento entre catástrofe e criação.

Em uma entrevista concedida a Pascal Gielen e Sonja Lavaert (2011), Antonio Negri afirma que não há vida sem significado político, e isso o levou a concluir que, provavelmente, também não existe arte sem significado político. Poderíamos acrescentar que comunicação, arte e vida se politizam quando se assume o compromisso de investigá-las na perspectiva do corpomídia. (KATZ; GREINER, 2015).

O próprio movimento LGBTQIA + é um movimento de multidão. Expressa o complexo de singularidades que não pode ser representável como um uno, porque é monstruoso. Cada corpo é uma multidão, e os corpos, ao se misturarem, se transformam. Esse hibridismo dos corpos que se repelem e se completam é o que permite um desejo de transformação comum e viabiliza diversas manifestações artísticas com caráter de reivindicação de direitos.

A potência da multidão LGBTQIA + vem do desejo de eliminar uma relação soberana que defende, por exemplo, a família tradicional brasileira, ou que dita que o ser homossexual é um pecado, ou até a ideia de que existe uma “cura gay”. A multidão procura os fundamentos da mudança em sua própria genealogia e, assim, se manifesta em contraponto ao senso soberano, visando eliminar o que é estruturalmente um problema. Em resposta, um amontoado de pessoas em rede utiliza discursos a fim de deslocar os sentidos enrijecidos conservadores e sugerir alternativas que alimentem as políticas da vida e diferentes formas de ser, até o simples uso de *hashtags* em redes sociais pode ganhar a cara das lutas sociais que abraçam desejos da multidão, como foi o caso de #LoveWins e #EleNão.⁷

⁷ A *hashtag* #LoveWins explodiu nas redes sociais no ano de 2015 e é frequentemente usada até os dias de hoje. Tendo sua tradução literal “o amor vence”, nasceu como um movimento de apoio à legalização do casamento gay e hoje é um grito de orgulho e apoio a toda comunidade LGBTQIA+. Da

(...) a multidão é heterogênea, plural, ela é desprovida de centro, de líder, de hierarquia, inclusive, é desprovida de uma direção unívoca, como se viu nas manifestações de 2013: era multidão, não massa. Ora, o que é comum na multidão tão heterogênea? Será esse *bíós* social, essa vitalidade construída de linguagem, de inteligência, de inventividade, de afetação recíproca, de senhorilidade alargada? Isso que é comum, isso é o comum da multidão, isso é o que vimos nas manifestações? E o que quer a multidão? (...) A multidão quer, claro, mais saúde, mais educação, mais serviços, menos corrupção, mais transparência, talvez uma reforma no sistema político. Mas será só isso ou algo muito mais radical que isso? (...) Talvez o que a multidão queira também sejam novas maneiras de exercer sua potência, de fazer valer o seu desejo, de pôr pra funcionar sua libido coletiva, de redesenhar a lógica da cidade, da coexistência, inclusive da ruptura, do dissenso, da dissidência, da irrupção do novo. (PELBART, 2015).

Figura 32 - #EleNão



Fonte: Sâmia Bonfim no flickr

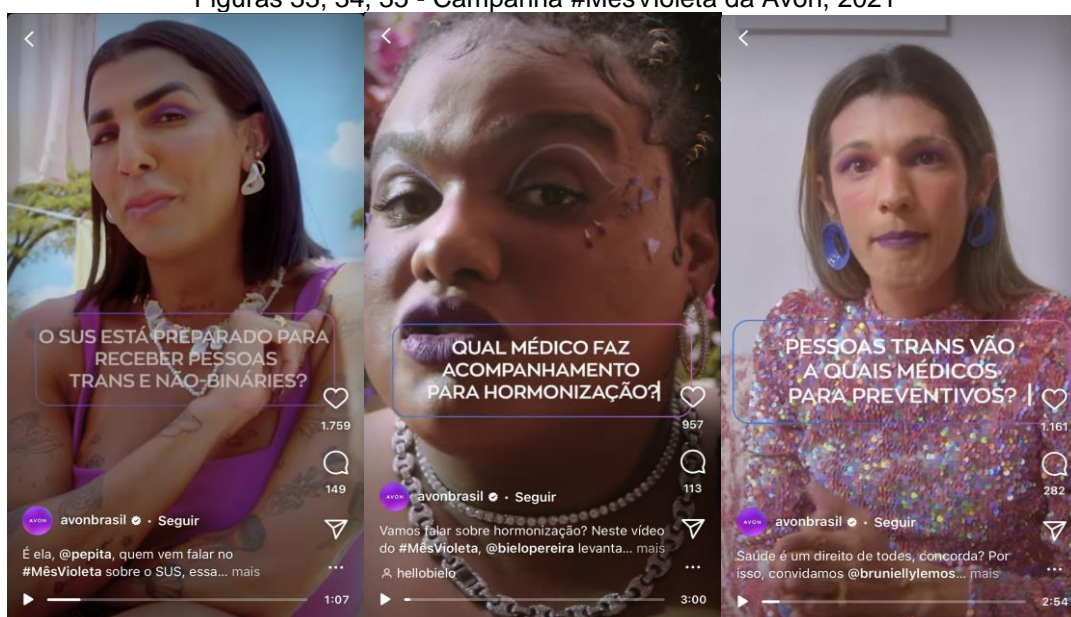
Marcas entram para o jogo de disputa de discurso e se posicionam frente aos dispositivos biopolíticos, muitas vezes, se engajando com o desejo de transformação comum das multidões. Um bom exemplo é o da Avon que lançou no final de outubro de 2021 sua campanha do Mês Violeta. Esta voltou a circular em 2022, voltada para o público que não se identifica com a classificação binária dos gêneros, situada entre o Outubro Rosa e o Novembro Azul, dedicados, respectivamente, à saúde de mulheres e homens cisgênero. O Mês Violeta procura alertar sobre a importância da

mesma forma, inúmeras grandes marcas se pronunciaram de forma a dar maior suporte e credibilidade à causa. Até mesmo o Facebook disponibilizou a ferramenta para que todos os usuários da plataforma que quisessem atribuir a bandeira do arco-íris (símbolo do movimento gay) nas suas fotos de perfil. Da mesma forma, a *hashtag* #EleNão surgiu de um outro contexto, inicialmente com recorte no Brasil em 2018, que se estendeu para outros países conforme o movimento crescia e os anos passavam. A *tag* veio dos protestos liderados por mulheres contra a candidatura à presidência de Jair Bolsonaro, que surgiu de um movimento de multidão dentro do grupo “Mulheres Unidas Contra Bolsonaro” no Facebook.

saúde de pessoas trans e democratizar o acesso à saúde para todos os corpos.

Obviamente, pela minha formação em Publicidade, não posso deixar de ressaltar a questão do *marketing* e a apropriação do discurso nas campanhas veiculadas em larga escala para falar com o público, campanhas estas que exigem mudanças sociais. Há um deslocamento nos sentidos dos discursos, mas que revelam a importância do papel social e educativo sobre a pauta do debate de gênero no Brasil. Mesmo não sendo algo voltado às políticas da vida diretamente, já que seu objetivo principal está relacionado com outras questões do consumo, ainda assim, pode contribuir para que estas vidas sejam vistas e ouvidas, e, de certa forma, legitimadas.

Figuras 33, 34, 35 - Campanha #MêsVioleta da Avon, 2021



Fonte: Instagram @avonbrasil

A campanha foi dirigida para pessoas não binárias e trans. Corpos indisciplinados e desviantes, os quais são oprimidos, se confundem, se esbarram e se hibridizam na multidão. São corpos diferentes que querem coisas em comum. Corpos envoltos pelo amor político. Negri e Hardt concebem a multidão como resposta para o Império. Eles enxergam na multidão a potência de transformação que nasce internamente ao Império. A multidão pretende repensar a política e os sintomas da sociedade enferma, nos fazendo observar o mundo a fim de encontrar as saídas, as potências e as novas singularidades que emergem do caos e da opressão (HARDT; NEGRI, 2005).

Os autores também falam do amor como conceito político: o poder integrante da multidão é o amor “forte como a morte”, onde se instauram projetos políticos em

comum que buscam a construção de uma nova sociedade. Do mesmo modo, o amor político nasce da sujeição e identificação. E, “quando o amor é concebido politicamente, portanto, essa criação de uma nova unidade é o supremo ato de amor” (HARDT; NEGRI, 2005).

A identificação do amor político não precisa ser literal. A identificação pode ser concebida a partir de planos metafóricos e inconscientes, ativando uma multiplicidade de singularidades. Vale lembrar que a multidão não é um corpo social que se submete ao governo uno e se opõe ao conceito de povo, o qual se caracteriza por um conjunto social esmagado pelo poder, uma unidade moldada pelos dispositivos de sujeição (HARDT, 2005).

É necessário, ainda, insistir na diferença do conceito de multidão do conceito de povo. [...] A multidão desconfia da representação, porque ela é uma multiplicidade incomensurável. O povo é sempre representado como uma unidade, enquanto a *multidão não é representável*, porque ela é monstruosa *vis-a-vis* com os racionalismos tecnológicos e transcendentais da modernidade. (NEGRI, 2003, p.166, grifos da autora).

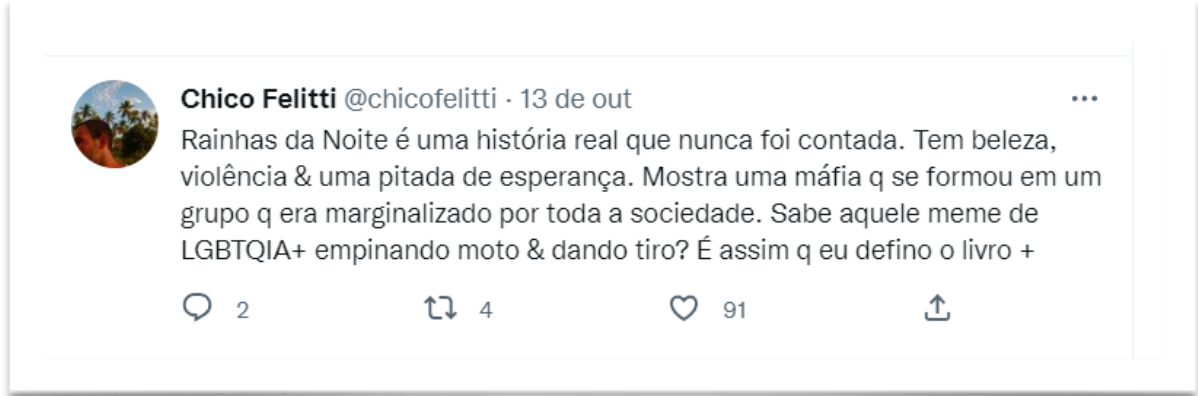
De toda forma, apesar do processo de desconstrução de estigmas sociais ser lento, durante as eleições de 2022, algumas vitórias me motivaram, como foi o caso de Erika Hilton, uma travesti, política brasileira, que foi eleita vereadora do município de São Paulo. Pela primeira vez na história, São Paulo elegeu uma mulher trans ao Congresso Nacional.

Em novembro de 2022, tive a oportunidade de participar de um dia de desfile da edição do São Paulo Fashion Week, e fiquei positivamente surpreendida com algumas das instalações de arte desta edição, as quais questionavam os corpos que não aparecem nas grandes mídias. E, nesta mesma edição do SPFW, Erika Hilton desfilou para a marca brasileira LED, a qual tem forte repercussão nas mídias com sua visão de mundo agênera e que fala do poder do discurso ao defender a diversidade dos corpos. O diretor criativo da marca (@celiodias) ainda agradeceu em suas redes sociais a colaboração da deputada, levantando a bandeira de que o futuro do Brasil será fabuloso. Tudo isso no mês seguinte à derrota de Jair Bolsonaro nas eleições presidenciais.

Também o jornalista Chico Felitti (2022) lançou em dezembro de 2022, depois do sucesso do podcast Rainhas da Noite, o seu livro sobre as travestis que comandaram as noites da capital paulista. O livro é, na verdade, um registro de

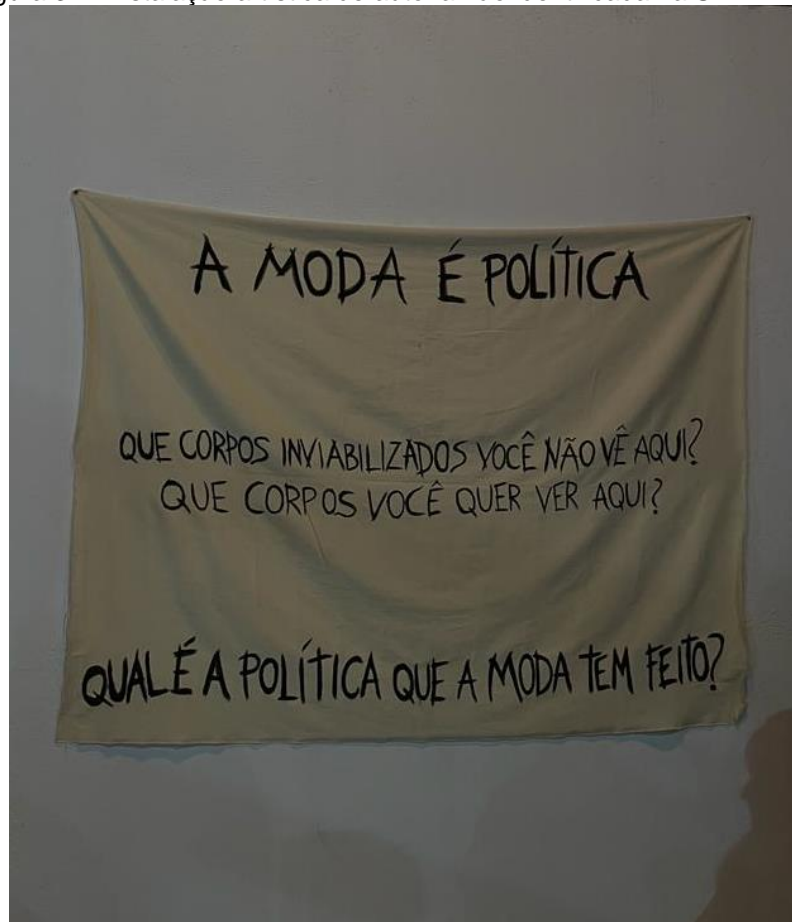
memória subterrânea para que as histórias das travestis não sofressem um apagamento como forma de regular seus corpos marginais transviados.

Figura 36 - @chicofelitti sobre Rainhas da Noite



Fonte: Twitter do Chico Felitti

Figura 37 - Instalação artística de autoria não identificada na SPFW 2022



Fonte: Autora

Figuras 38 e 39 - Deputada transsexual Erika Hilton desfila no SPFW 2022



A partir do momento que a moda reflete os valores, a cultura e todas as questões referentes aos afetos de um momento específico que envolve uma sociedade, a moda é política. A instalação artística de autoria desconhecida que encontrei no SPFW 2022 puxou instantaneamente meus olhos. A aleatoriedade das coisas que nos captura a atenção, de aleatório, na verdade, não tem nada. A

instalação que questiona quais corpos invisibilizados não vemos fala de um momento histórico social complexo e controverso.

A minha elegibilidade cognitiva de escolher a instalação para comentar sobre o desfile em si é uma articulação teórico prática, já que é o próprio exercício corpomídia. O atravessamento experienciado é o conhecimento corporificado, e nós estamos prontos para perceber aquilo que somos capazes de interpretar. A atenção de quem está acordado pelas políticas da vida consegue reconhecer no desfile da Erika Hilton alguma coisa de caráter transgressor que não é só o desfile em si. O desfile de Erika Hilton é uma *radicalização*.

Ser radical, afinal, é ir para a raiz do problema. O que tem de enraizado que se transforma no ato de uma deputada trans desfilando no SPFW, de vermelho, com a faixa presidencial? Tudo. A subversão por completo. A instalação artística, bem como o desfile em si são radicalizações, que, junto ao meu olhar, fecha e sela o contrato civil de propor visibilidade para estes corpos-potência.

Para falar dos corpos-potência num cenário atual, trago a fotógrafa Camila Falcão (1977), artista antipatriarcal que pesquisa gênero e sexualidade e trabalha com fotografia. Graduou-se em artes plásticas pela FAAP (2000) e morou alguns anos em Nova Iorque, onde estudou fotografia e desenvolveu sua linguagem fotográfica. De volta ao Brasil em 2004, começou a trabalhar como *designer* de produção e fotógrafa *freelancer*. Teve filmes premiados em festivais nacionais e internacionais e projetos amplamente divulgados em veículos como ZUM, *European Photograph*, *British Journal of Photography* e GUP. Foi finalista com menção honrosa do Prêmio Pierre Verger (2019) e selecionada para diversas exposições coletivas e festivais de fotografia, entre eles Festival Tiradentes de Fotografia (2020 e 2018), Retrato da Humanidade (2019), Prêmio Wellcome de Fotografia (2020), Aperture Summer Open (2018) e Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia (2017). É integrante da *Women Photograph*, *Native Agency* e do coletivo Chama Sapatão. Atualmente vive e trabalha em São Paulo, Brasil.⁸

Seu trabalho artístico é caracterizado por fotografias digitais com muita luz suave e natural. Estas retratam intimidade, leveza e delicadeza nos corpos não binários.

⁸ Informações retiradas do portfólio online da artista camilafalcao.com/bio.

Em matéria publicada na ZUM #16, a escritora Clara Averbuck comenta que nos retratos da série *Abaixa que é tiro* a luz natural nos aproxima das retratadas. Ainda que inclua poses do repertório da moda, Camila procura situações menos encenadas, sem cortes ou enquadramentos abruptos. Também deixa a escolha dos figurinos às modelos, vetando apenas algumas cores, para preservar a paleta da série, que privilegia tons neutros e pouco contraste.” (BODANZKY, 2019).

Figuras 40 e 41 - Alina e Onika, 2017



Fonte: Acervo IMS por Camila Falcão

O ano era 2016. A já experiente fotógrafa Camila Falcão participava de uma ação de saúde voltada a pessoas trans no Centro de Referência da Diversidade, na República, no centro de São Paulo. Entre um clique e outro, Camila conheceu Erika Hilton, hoje vereadora por São Paulo, e Amara Moira, escritora e crítica literária. A partir daquele dia, Camila, que já tinha interesse em pluralidade, começou a desenvolver uma pesquisa fotográfica pela imensidão do universo do gênero e sexualidade. (MENEZES, 2021).

Figuras 42 e 43 - Isma e Lux, 2017 e 2018



fonte: Acervo IMS por Camila Falcão

Figuras 44 e 45 - Sadka e Terra, 2017



Fonte: Acervo IMS por Camila Falcão

No ensaio “Abaixa que é tiro”, Camila Falcão trabalha a diversidade e a pluralidade que existe dentro dos corpos desviantes. Percebemos as inúmeras possibilidades de expressar o feminino e tirar o estigma do estereótipo que existe em nosso imaginário de como é uma travesti. Evita o uso de cores muito fortes, para que o foco central das imagens seja na simplicidade do corpo e preservar uma unidade simbólica do ensaio. Captura a timidez da menina no íntimo olhar das retratadas, ao mesmo tempo em que conversa com a ideia de um corpo em transformação que ainda está se descobrindo.

CAPÍTULO II - A ARTE DE FABULAR

*Importam as histórias com as quais contamos
histórias (...) Importam quais histórias fazem
mundos, quais mundos fazem histórias.
(Donna Haraway)*

A Arte de Fabular surgiu em minha pesquisa a partir das indicações da minha orientadora Christine Greiner, que me ensinou como as fabulações ativam micropolíticas e subjetivações.⁹ O que me interessou particularmente foi reconhecer a fabulação como dispositivo ativador de formas de vida. Entender a inflexão da precariedade com a transformação e colaboração.

As fabulações aparecem como mecanismos de construção de conhecimentos fabulados, que se dão de forma epistêmica, a partir de questões pulsantes, que acontecem por outros acessos. As fabulações decorrem das singularidades das narrativas provenientes dos corpos e de modos de vida, muitas vezes precários, que convocam estratégias não usuais para lidar com indagações ligadas às ordens do desejo.

Muitos corpos são extintos antes mesmo de morrer. Existe um estado de indigência que envolve corpos dissidentes e declaram sua morte social por serem marginais, “agentes de sua própria morte”. Como se estabelecem os afetos para/com essas vidas “anônimas”? Como atuam os dispositivos de poder que permitem o apagamento destes corpos? Como contar suas histórias ocultas e dar visibilidade a essas narrativas apagadas sem cair na espetacularização da dor do outro? Para pensar nas políticas da vida (para a vida) que contrariam as políticas da morte sobre a vida (necropolítica em Mbembe) exercidas através de dispositivos de controle que organizam o pensamento hegemônico da ordem biopolítica contemporânea (PEREIRA, 2018, p.369), é preciso entender as políticas da/para vida como mecanismos de cooperação social e coletividade, onde natureza e cultura são uma

⁹ Os estudos sobre fabulações aqui desdobrados foram desenvolvidos e aprofundados durante as disciplinas de Seminário de Pesquisa; Políticas da Vida e Construção de Corpos: As desordens do desejo e a explosão das epistemologias; e, a continuação do curso pragmático, Políticas da Vida e Construção de Corpos: A arte de fabular como exercício político.

coisa só. Para tanto, é preciso pensar em coletividade, subjetividade, cognição e afeto. Sobre necropolítica, Greiner (2011) escreveu:

Os ambientes de necropolítica ou a política da morte que remonta à destruição colonial, aos poucos, o sofrimento se estende além dos negros para todos aqueles que seriam matáveis ou descartáveis, como imigrantes, transexuais, drogados, deficientes, loucos e assim por diante. O uso destes termos pejorativos, chama a atenção para o jogo político que conduz boa parte dos debates. A questão que se coloca é se, nestas circunstâncias, ou seja, em situações extremas de genocídio e escravidão, também haveria a possibilidade de resistir na vulnerabilidade. A arte teria condição de agir em contextos de necropolítica? (GREINER, 2022).

E sobre a complexidade e dualidade da biopolítica, Pelbart (2015) explica:

O próprio termo biopolítica que circula cada vez mais entre nós tem um sentido duplo: ora designa certas formas de dominação sobre a vida, tal como definidas por Foucault (1994), ora justamente o contrário ou o mesmo visto de baixo, a saber a vitalidade social e sua potência constituinte tal como Antonio Negri (2000), em parte inspirado por Deleuze, subverteu-lhe o sentido original em Foucault. (...) Sei que parece confuso, mas é porque essas duas dimensões, embora distintas conceitualmente, misturam-se inteiramente no cotidiano de nossa existência. Por isso, às vezes, me parece até preferível tirar proveito dessa ambiguidade e, ao invés de fizar um conceito unívoco de biopolítica, tratar de instalar-se de chofre nesse paradoxo reabrindo um leque de sentidos em que a noção de vida, até ali utilizada de maneira clara, pulveriza-se e se decompõe para combinações infinitas. Com isso a vida deixa de ser definida apenas por processos biológicos, incluindo sinergia coletiva, cooperação social e subjetiva, o intelecto geral. (PELBART, 2015).

Somos atravessados por discursos antes mesmo de nascer. Alguém já nos pensou. Viemos ao mundo já com um nome. Nosso lugar no mundo já vem mais ou menos pré-estabelecido. Alguma coisa do processo de construção de identidade dos corpos transviados é sobre criar um novo lugar no mundo, ter um novo nome, pertencer a um novo espaço.

Ser uma criança *queer* é ser inserido em um campo de lei simbólica e da linguagem que nos precede e que não disponibiliza lugar algum de pertencimento, ditando nossos corpos como passíveis de vida ou morte. Isso adentra a discussão de Mbembe sobre Foucault e o conceito de necropolítica, onde o poder está sempre aliado a alguma forma de saber, atingindo em cheio os corpos com as práticas de organização social. Para estes dispositivos administrativos de controle dos indivíduos, Foucault dá o nome de biopoder (NEGRIS, 2019).

A própria escola, vista como instituição modalizadora do biopoder foucaultiano, pode ser entendida como uma fábrica de subjetividade. Dessa forma, é preciso que se invente um novo lugar a se ocupar e pertencer. E para se pensar em novos lugares a serem ocupados e novas formas de pertencimento, é preciso entender a crítica como conceito e procedimento fundamentais para desvendar os sintomas e causas das razões e discursos universais dominantes, a fim de rompê-los.

A crítica é um cinto conceitual de utilidades que nos permite agir, ela é performativa e não puramente teórica e universal. A crítica serve, como diz Butler, seguindo Foucault, para desmontar constelações de poderes e biopoderes, a fim de podermos traçar caminhos alternativos, outros devires. (PRADO, 2017, p.32).

Para a produção de novas metodologias e pedagogias, é preciso dissolver as dicotomias corpo/mente, individual/coletivo, homem/mulher, ser humano/natureza. É preciso pensar a comunicação como ferramenta de poder de transformação das vidas que resistem às formas de controle hegemônicas normativas do saber. Pensar nas narrativas e fabulações como mecanismos ativadores de micropolíticas.

Greiner (2022) reúne bibliografias que convergem entre si quando falam da mudança do estado de vulnerabilidade dos corpos em estado de criação, proveniente da despossessão e fluxo de afetos. As fabulações ativam modos de existir marginalizados e violentados. Estados de fragilidade, dor e precariedade são condições que causam o colapso das representações. Também é preciso questionar os limites das representações para que elas não caiam na estetização da dor, tema chave que Sontag (2003) trabalha.

Greiner (2022) também fala sobre a metamorfose dos afetos que mobilizam coletivos, a partir de encontros acontecimentais¹⁰, aqui pensados como as multidões, em sua potência criadora envolta de amor político e transformador:

Ao observar o modo como as artes do corpo (dança, teatro e performance) têm lidado com essas mesmas condições - da própria dor, da dor dos outros e da paralisação do movimento busco identificar alguns operadores que possibilitam a conversão do estado de dor em estado de criação. Estes parecem emergir sempre de uma situação específica: o lidar com a dor do encontro com a diferença. Ao testar a dor a partir de uma espécie de despossessão - ou seja, quando a dor deixa de ser individual e passa a ser compartilhada - os processos de criação instauram a possibilidade de compartilhá-la, tornando visível a gênese da dor como resistência política: um querer viver e não deixar

¹⁰ Termo utilizado por Butler e pela Greiner, signiifica “política acontecimental”, no sentido de emergir alguma coisa, criar um movimento.

morrer. Butler e Athanasiou (2013) desenvolveram esta noção de despossessão e embora não tenham falado especificamente em estados de dor, o tema da vulnerabilidade esteve sempre presente e a possibilidade de despossessão de si, ocorreria em prol do coletivo afirmando-se como uma forma de resistência. Em outras palavras, ao despossuir-se da dor de si, compartilham-se afetos que mobilizam o coletivo por empatia ou compaixão. Este movimento teria, segundo as autoras, a potência de converter a vulnerabilidade em criação. (GREINER, 2022).

E, ainda, "já Brian Massumi (2002) tem discutido a relação entre afetos e política, no sentido de que afetar e ser afetado implica inevitavelmente em haver um encontro. De acordo com Massumi, fazer política diz respeito sobretudo à intensidade dos encontros" (GREINER, 2022).

A ideia de metamorfose se relaciona diretamente e necessariamente com a dor. Primeiro que a ruptura de hábitos para a criação de novos hábitos é mediada pelo tempo - e isso pode ser angustiante -, segundo que toda forma de transformação requer alguma outra forma de abandono. O processo de se metamorfosear dos corpos potência transviados é interpelado por essa narrativa da dor e angústia.

A dor é o motor da formação dialética do espírito. Ela metamorfoseia [*verwandelt*] o espírito. Metamorfoses [*Verwandlungen*] estão ligados à dor. O percurso formativo é uma via dolorosa: 'O outro, o negativo, a contradição, a cisão pertencem, portanto, à natureza do espírito. Nessa cisão se encontra a possibilidade da dor. A dor, por isso, não vem ao espírito de fora, como se imagina quando se levanta a questão sobre de que modo a dor teria vindo ao mundo'. O espírito 'conquista a sua verdade apenas ao encontrar a si mesmo na completa dilaceração'. O seu poder se revela no fato de que ele 'encara de frente o negativo' e 'se demora nele'. O 'positivo que olha para longe do negativo', define, em contrapartida, no 'ser morto'. Apenas a negatividade da dor mantém o espírito vivo. *Dor é vida*. Sem dor, não é possível aquele conhecimento que rompe inteiramente com o que foi. Também a experiência [*Erfahrung*] em sentido enfático pressupõe a negatividade da dor. Ela é um processo doloroso de metamorfose. Ela contém um momento do sofrer ou do passar por algo doloroso [*Druchmachens*]. Nisso, ela se distingue da vivência [*Erlbenis*], que não leva a nenhuma mudança de estado. Apenas a dor surte uma transformação [*Veanderung*] radical. (HAN, 2021).

Adentrando ainda mais a ideia de metamorfose, trago à discussão as fabulações imagéticas de Paulo Kawall, artista que viveu os anos 70, foi assistente de fotografia da Claudia Andujar em um curso do MASP. Enxerga a potência de toda vitalidade em suas fotos e considera seus registros da noite como "um momento da história do ser humano". Volta seu olhar para o indivíduo à frente do espetáculo. Paulo

exerceu a profissão de fotógrafo por mais de 20 anos para as mídias: gravadoras e revistas e músicos como Elis Regina.

Seu trabalho é carregado por fotos noturnas, analógicas coloridas, as quais capturam movimentos e cenas tanto de *backstage* quanto de espetáculo. Retrata o momento de apresentação sem deixar de lado a importância do processo criativo artístico. Na verdade, parece reconhecer até maior importância no processo. Sem intervenção na luz ambiente, utilizava técnicas experimentais espontâneas de sobreposição do filme para criar imagens abstratas do corpo, criando uma ideia de movimento e metamorfose em fotografias estáticas. O próprio artista fala sobre seu processo fotográfico como a arte de “escrever com a luz”.

Figuras 46 e 47 - Dzi Croquettes, de Paulo Kwall, 1973





Fonte: Coleção de Fotografia Contemporânea / Acervo IMS

(...) Em 1972, no auge da ditadura militar, surgia no Brasil uma trupe de visual extravagante, que unia dança, teatro, música e humor – os Dzi Croquettes. (...) Desde a estreia num cabaré na Lapa, no Rio de Janeiro, o grupo causou um alvoroço no cenário artístico. Do carnaval à Broadway, da androginia à sátira política, os espetáculos entregavam deboche e ousadia – que não passariam incólumes pela

censura. Quando Dzi Croquettes chegou a São Paulo, no ano seguinte, um jovem aspirante a repórter fotográfico cruzou seu caminho. A revolução foi registrada por Paulo Vasconcellos, então com 18 anos.

O acaso fez com que essa sessão de fotos, de 1973, chegasse às mãos de Thyago Nogueira, coordenador da área de fotografia contemporânea do IMS e editor da revista ZUM. (...) O fotógrafo, que hoje assina como Paulo Kawall, ficou surpreso ao rever o material depois de tantos anos e considera o registro como “um momento da história do ser humano”. É esse olhar para o indivíduo à frente do espetáculo – seja ele no palco ou na vida cotidiana –, que vai permear toda a sua trajetória profissional.

50 anos de Dzi Croquettes em imagens recém-descobertas do fotógrafo Paulo Kawall (2022) (CALÁBRIA, 2022).

Figuras 48, 49, 50, 51, 52, 53 - Grupo Dzi Croquettes, de Paulo Kawall, 1973





Fonte: Coleção de Fotografia Contemporânea / Acervo IMS

Na maior parte das fotografias, Paulo se debruça na técnica de sobreposição do filme, o que traz a sensação de movimento, como rupturas ou fragmentos de algo coreografado. Algumas outras constroem imagens arbitrárias, que parecem ter vida própria, um ser abstrato, de muitos braços e pernas. Esta amarração de momentos inconsistentes traça a textura de que nada é fixo e de que o corpo está sempre na iminência de se transformar e se metamorfosear, fala do corpomídia.

As fotografias de Paulo Kawall revelam forte intimidade e confiança com os corpos retratados, em especial nas imagens em que os fotografados estão olhando

diretamente para a câmera. Em outras imagens (46 e 47), a fluidez da sobreposição remete semioticamente a algo líquido, não rígido e até faz parecer que partes do corpo estão em chamas. A própria genealogia do fogo e da água nos remete à ideia de transfiguração, mudança e constante movimento, assuntos chave das discussões de gênero, identidade e sexualidade.

Sontag (2003) questiona quais são os limites da representação e propõe a discussão da beleza misturada com o terror, que se estende na fotografia. Como não cair na estetização da dor? Sontag (2003) olhava especialmente para circunstâncias de radicalidade e dor, em guerras, extermínios. Como representar essas narrativas sem desmoralizá-las? Estar diante da dor do outro é se aproximar e fortalecer a discussão sobre a violência sofrida por determinados corpos e dar visibilidade a essas narrativas invisibilizadas. Em outras palavras, estar diante da dor dos outros é fabular. Isto também explica o porquê de a mídia nos impedir de enxergar a Alteridade, de modo a se identificar ou se conectar com ela, fazendo com que ocorra a estetização da dor dos outros, tornando a experiência distante e até irrelevante. As fabulações aparecem, essencialmente, a partir da troca do estado de vulnerabilidade por um estado de criação inerente aos fluxos de afetos (GREINER, 2022).

Em sua obra, Sontag (2003) discorre especificamente sobre imagens que retratam a dor, em especial, fotografias de guerra. A representação da guerra e da dor mostra a complexidade da história humana e é uma forma ética de construção da memória do nosso sofrimento. Trago o livro *Diante da Dor dos Outros* para fabular em cima dos pensamentos que se desdobram a partir das proposições de Sontag (2003), que também podem ser lidas como fabulações da guerra e da morte ou quase morte. Sontag nos coloca frente à vulnerabilidade do outro a partir de imagens, de um olhar terceiro, o qual não estava presente no momento do acontecimento real.

Deste modo, fica a indagação: Qual o desenrolar das ações do terceiro que vê as fotografias? Que qualidades de sentimento estão envolvidas nesta experiência? Há dor tal qual? Alívio? Ressentimento? Certamente, são cenas capazes de chocar qualquer um, visto que retratam explicitamente batalhas e traumas da guerra.

Durante o livro inteiro, Sontag (2003) coloca em pauta o sofrimento humano. Ao mesmo tempo em que fala da fotografia, faz constantes analogias a outras formas simbólicas culturais, como as pinturas que fabulam guerras no decorrer da história da humanidade. Existe uma poética que amarra a dor e as formas de arte que traduzem a dor e fabulam suas histórias. Por outro lado, porém, Sontag abre o questionamento

de que a exposição à dor normaliza ou banaliza cenas violentas e de sofrimento, inibindo cada vez mais nossos mecanismos de empatia para com a dor do outro. Trata-se de uma estetização da dor. O olhar se acostuma com o absurdo. E não é necessário se envolver emocionalmente com o fato bruto, afinal, a fotografia é apenas uma mediação da realidade, que pode ser ignorada. “As fotos são meios de tornar ‘real’ (ou ‘mais real’) assuntos que as pessoas socialmente privilegiadas, ou simplesmente em segurança, talvez preferissem ignorar” (SONTAG, 2003).

Da mesma forma, podemos pensar a pauta do sofrimento e da dor com os atravessamentos que interpelam o corpo trans, uma vez que estão imersos na precariedade. A prática de reunirem-se à noite e sentirem-se acolhidos pela comunidade, junto ao movimento de orgulho e *body positivity*, pode ser considerada em muitas maneiras um escapismo e forma de catarse. A dor está necessariamente ligada ao prazer e à sua ruptura. Existe um espectro da dor e do prazer que estabelece este contrato civil com a dor.

Em, *Sociedade paliativa - A dor hoje*, Byung-Chul Han (2021), filósofo ensaísta contemporâneo sul-coreano, provoca reflexões sobre o excesso de positividade e sobre a necessidade do sofrimento na construção da felicidade e do comum. Da mesma forma, a rejeição à angústia compromete as relações interpessoais e políticas.

A dor é uma formação cultural complexa. Sua presença e significado na sociedade depende de formas de dominação. A sociedade pré-moderna do martírio tem uma relação interior com a dor. Os seus espaços de poder são, justamente, preenchidos por santuários de dor. A dor serve como meio de dominação. A fortaleza soturna, o aterrorizante ritual do mártir e a encenação ostentosa da dor estabilizam a dominação. Corpos martirizados são a insígnia do poder (HAN, 2021).

E ainda:

Hoje, a sobrevivência é absolutizada, como se nos encontrássemos em um estado permanente de guerra. Todas as forças da vida são usadas para prolongar a vida. A sociedade paliativa se mostra como uma sociedade da sobrevivência. (HAN, 2021).

De todo modo, o instinto curioso do ser humano vê no sofrimento algo de atrativo. As imagens da dor muitas vezes são utilizadas como objetos de contemplação, ou até avisos e mecanismos que nos aproximam de outras realidades. Também, Sontag avalia que a melhor forma de preservar a memória é arquivar as fotografias em livros. E as fotografias, enquanto agentes de denúncia de tragédias,

como guerras, devem abdicar seu caráter de obra de arte para contar uma história de dor. Para que não caiam na estetização da dor.

É aqui, então, que Sontag entra nas questões entre ética e estética, muito discutidas em teorias pragmáticas e na filosofia. A arte pode convocar a empatia, responsável pela nossa moralidade e discernimento de certo/errado etc. Sontag (2003) propõe que estar diante da dor do outro é poder se aproximar, participar deste sentimento. Na estética, essa participação na experiência da dor do outro induz um sentimento que se relaciona com alívio ou prazer estético, ao contemplar uma obra de arte, por exemplo, já que criamos um afeto de ser uma peça colaborativa daquilo que estamos a contemplar. Enquanto isso, nosso juízo moral se dá a partir de um distanciamento contemplativo, a fim de entender a dor do outro. “O problema do distanciamento contemplativo ressurge, no século XX, especialmente com a fotografia, quando o sofrimento extremo é exibido por toda parte” (SONTAG, 2003). Portanto, a fotografia por si só já possui muitas camadas, mas o ato de contemplar uma imagem se faz neste jogo de distanciamento e aproximação, atribuição de sentidos e no entendimento que toda imagem trata-se de um recorte do todo... “a violência transforma em coisa toda pessoa sujeita a ela”, e mais:

De fato, há muitos usos para as inúmeras oportunidades oferecidas pela vida moderna de ver - à distância, por meio da fotografia - a dor de outras pessoas. Fotos de uma atrocidade podem suscitar reações opostas. Um apelo em favor da paz. Um clamor de vingança. Ou apenas a atordoada consciência, continuamente restabelecida por informações fotográficas, de que coisas terríveis acontecem. (SONTAG, 2003).

E se pensarmos também na crescente midiática dos últimos anos, ainda caímos no questionamento do esvaziamento de sentido diante da dor dos outros, devido ao aumento de produção destas imagens - não só das imagens reais, como também das retratadas cinematograficamente -, por exemplo. Sontag ressalta que, enquanto essas imagens funcionarem como mecanismo de aproximação da dor, e não de estetização da dor, não haverá a banalização do sofrimento.

(...) mas, quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informação, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A foto é como uma citação ou uma máxima ou provérbio. (SONTAG, 2003).

Pensando no ato da construção de memória, a fotografia se constitui como um ato ético: “Algo se torna real - para quem está longe, acompanhando o fato em forma de ‘notícia’ -, ao ser fotografado. Mas, não raro, uma catástrofe vivenciada se assemelha, de maneira misteriosa, à sua representação” (SONTAG, 2003). É possível construir uma genealogia da dor ou do sofrimento, por exemplo, para que atrocidades não caiam no esquecimento. É uma discussão complexa, já que a linha entre registrar e cair na estetização é muito tênue, visto que o ato de fotografar em si já carrega teor artístico e, muito da beleza da arte vem dos traumas da dor. Em entrevista concedida a Gilles Deleuze, em 1990 e posteriormente publicada na plataforma *The Funambulist*¹¹, Antonio Negri esclarece que:

A arte é resistência: resiste à morte, à escravidão, à infâmia, à vergonha. Mas um povo não pode se preocupar com a arte. Como se forma um povo, através de que sofrimento terrível? Um povo é criado, a partir de recursos próprios, mas de uma forma que se articula com algo na arte...ou vincula a arte ao que lhe faltava. Utopia não é o conceito certo: é mais uma questão de 'fabulação' em que um povo e a arte compartilham. Nós devemos assumir a noção de fabulação de Bergson e dar-lhe um significado político. (NEGRI, 2011).¹²

Para um aprofundamento histórico da cena transviada no Brasil, me apoiei em Felitti (2022) que faz um levantamento do cenário da comunidade *queer* de São Paulo entre os anos 1970 e 2000, com especial foco nas trajetórias das famosas travestis que comandaram a prostituição no centro da cidade: Jacqueline Welch, Andrea de Mayo e Cristiane Jordan.

Seu objetivo, enquanto jornalista, era contribuir com o arquivamento histórico dessas narrativas que, apesar de protagonizarem figuras glamorosas, sofreram um apagamento por conta de toda marginalização que as travestis, transformistas, *drag queens* e as mulheres trans sofriam e ainda sofrem.

Para tanto, Felitti desenvolveu sua obra a partir de encontros, entrevistas e depoimentos baseados na memória afetiva das pessoas entrevistadas que conviveram com as próprias rainhas da noite. É uma obra, portanto, fabulada, já que fala sobre os acontecimentos a partir de outros acessos, tornando possível os modos

¹¹ *The Funambulist* is a platform that engages with the politics of space and bodies. Our hope is to provide a useful platform where activist, academic, and practitioner voices can meet and build solidarities across geographical scales. *The Funambulist* (online) = ISSN 2402-5895

¹² Art is resistance: it resists death, slavery, infamy, shame. But a people can't worry about art. How is a people created, through what terrible suffering? When a people's created, it is through its own resources, but in a way that links up with something in art...or links up art to what it lacked. Utopia isn't the right concept: it's more a question of a "fabulation" in which a people and art both share. We ought to take up Bergson's notion of fabulation and give it a political meaning. (NEGRI, 2011).

de vida e as histórias de todos estes corpos invisibilizados e dando visibilidade aos grandes nomes trans e travestis que estiveram na linha de frente da luta por direitos de existir.

Inclusive, a capa do livro *Rainhas da Noite* é uma fotografia da retratista da noite *queer* Cláudia Guimarães, que capturou Andréa de Mayo, travesti protagonista das fabulações travestis de Chico.

Cláudia tem graduação e mestrado em Artes Visuais pela ECA-USP. Trabalhou com fotografia documental para revistas no Brasil e na Espanha, o que lhe conferiu diversos prêmios durante a vida profissional. Teve forte influência nos anos 90, onde se aprofundou ainda mais nas fotografias biográficas de personagens reais. Seus retratos contemplavam a vida noturna da comunidade *queer* de São Paulo, e foi nesta mesma época que ganhou grande notoriedade fora do Brasil, em meios internacionais como a *Vogue* e *Elle*. Seu trabalho faz parte do acervo permanente da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Atualmente é representada pela Lona Galeria.

Figura 54 - Andréa De Mayo & Al Capone, 1997



Fonte: Acervo pessoal Cláudia Guimarães, disponível no acervo do IMS

Quando você fotografa uma travesti que faz show na noite, uma drag que trabalha na porta da boate, artistas da noite, djs, clubbers e coloca uma foto dessas pessoas num jornal como a Folha você legitima, dá força, dá orgulho, dá corpo. Muitas pessoas vinham me falar que seus pais ficavam orgulhosos e aceitavam que os filhos se 'montassem' porque saíam na Folha, numa coluna social, como artistas. (GUIMARÃES, 2019).

Claudia Guimarães procurava em seus retratos expor a dignidade humana para acabar com a estigmatização. Realocava os corpos em lugares que fugissem do erotismo que envolvia os corpos travestis para um lugar de direitos e orgulho. Queria inverter a ordem da prostituição para algo genuíno.

Figura 55 - Johnny Luxo, 1995



Fonte: Acervo pessoal Cláudia Guimarães, disponível no acervo do IMS

Figura 56 - Foto para a coluna Noite Ilustrada, Léia Bastos, 1997



Fonte: Acervo do IMS

Figura 57 - Foto para a coluna Noite Ilustrada, Claudia Wonder, 2004



Fonte: Acervo do IMS

Claudia conseguia fazer recortes dentro do cenário estigmatizado de teor sexual para dar às fotografias um ar de respeito e uma cara mais familiar. Colocava em foco todos os atributos mais femininos das retratadas: traços suaves, maquiagem e cabelos impecáveis, peles macias, texturas elegantes. Pretendia dar visibilidade a todas as formas de existir extravagantes com quem convivia e queria colocar fotos dos retratados em jornais, a fim de legitimar, dar força e dar um corpo mesmo para estas narrativas invisibilizadas.

Sobre as rainhas da noite, é imensurável o poder que as protagonistas exerceram na época, ainda que fossem corpos marginais, já que, apesar da falta de arquivamentos oficiais, até hoje seguem vivas pela oralidade. Também, é importante ressaltar que a alta sociedade conceitual em certo momento abraçou a ideia de apresentações de grupos *queer* de travestis que tivessem um apelo mais artístico para o entretenimento e que não remetesse de maneira alguma à vulgaridade que iria

contra princípios julgados “morais”. Por isso, é importante prestar atenção no ponto em comum da trajetória das protagonistas: ter conquistado tanto poder e influência em meio a uma sociedade homofóbica, transfóbica e misógina.

Na época, a polícia negava discriminação e maltratos às travestis. Justificava as ações com dados como ‘80% das travestis são prostitutas e criminosas. Algumas de alta periculosidade’, como diz o delegado Guido Fonseca em uma entrevista. Não há fonte para essa informação, que não vem de pesquisa acadêmica ou de levantamento feito pelo poder público. É provável que tenha nascido no corredor da delegacia, na mente de um delegado que determinou que toda travesti fosse levada para ser fichada e ter a foto tirada para que se avaliasse seu grau de ‘periculosidade’, mesmo sem nenhuma acusação ou evidência de crime. A travestifobia começava a se institucionalizar, e em poucos anos se transformaria em um massacre. (FELITTI, 2022, p. 91).

A questão da opressão policial, da exclusão familiar, da prostituição e da criminalidade, além do desejo de uma vida digna e de riqueza financeira, perpassa a história de todas as personagens da vida real. A subversão aparece justamente na inflexão de toda a violência sofrida pelas protagonistas quando transformada em instrumento de poder e na construção de respeitável autoridade. Jacqueline Welch (ou Jacqueline Blabláblá), Andréa de Mayo e Cristiane Jordan (ou Cris Negão) criaram uma verdadeira máfia que comandou o centro de São Paulo. Outro movimento subversivo que aparece é o enorme movimento da noite paulistana, criando espaços de pertencimento para todos os corpos indisciplinados.

Viração é como as travestis da época se referem a um dos poucos trabalhos que lhes era possível: a prostituição. É se virando que elas conseguem fazer alguma coisa acontecer na vida. Ascender socialmente. Sobreviver. (FELITTI, 2022, p.15).

E mais:

Naquela São Paulo, por mais que não fosse condenável na teoria ou no código penal, na prática, ser pessoa T era, sim, um crime. Miss Biá, uma das decanas da montagem paulistana, conta ter sido apreendida ao menos uma dúzia de vezes no começo dos anos 1970. ‘A gente assinava vagabundagem. Eu estava andando na rua, a polícia parava. Eu, por existir, era uma vagabunda’. Biá levou por décadas uma vida dupla: durante o dia, mantinha o apelido, não à toa de dois gêneros, mas engrossava a voz para falar na metalúrgica onde trabalhava ou na mesa de jantar da casa em que morava com a família, que desconhecia o fato de ser uma transformista. (FELITTI, 2022, p.19).

Também vale mencionar os desdobramentos das políticas contra os corpos transviados dos anos 80, visto que o Brasil estava vivendo o auge da epidemia da AIDS e, não coincidentemente, a população gay-trans-travesti, passou a ser ainda mais marginalizada e exterminada:

Na metade dos anos 1980, o preconceito da sociedade floresce com força. A polícia embrutece o tratamento dado às travestis que trabalham no mercado de sexo - o que há pelo menos três décadas já não era digno, e se torna brutal. A polícia encontra um argumento para justificar o preconceito e uma política de opressão às travestis. Delegados começam a afirmar que, com a chegada da aids no Brasil, qualquer travesti que estiver se prostituindo está cometendo o crime previsto pelo artigo 130 do Código Penal Brasileiro: 'Expor alguém, por meio de relações sexuais ou qualquer ato libidinoso, a contágio de moléstia venérea, de que sabe ou deve saber que está contaminado'. A pena para esse crime é detenção de três meses a um ano. Ou multa. (FELITTI, 2022, p.128).

E completa:

(...) A violência não vem só do Estado, e não demora para surgir notícias de exterminadores de travestis. O jornal Diário de São Paulo publicou em março de 1985 a manchete: 'Em São Paulo, 15 travestis morrem com tiros na cabeça'. Morrem, como se fossem agentes da própria morte, e não assassinadas. São raras as notícias que trazem o nome dessas pessoas. (FELITTI, 2022, p.130).

Para falar sobre os corpos agentes da própria morte, convoco como bibliografia de apoio leituras sobre a genealogia do poder, apresentada por Foucault (2014) e Butler (2015). Como se constitui o gênero? Dizer que o gênero é performativo é dizer que ninguém pertence a nenhum gênero a priori? Que tipos de dispositivos atuam sobre os corpos dos sujeitos e os delimitam? Como transgredir as barreiras dicotômicas heteronormativas? Como os sujeitos lidam com as normas e as subvertem?

O performativo social é essencial para a (re)formulação dos sujeitos. Esta afirmação é escancarada diante da cultura contemporânea da sociedade neoliberal: ao passo em que se formam cadeias semióticas que permitem a emergência de novos valores e a queda de discursos autoritários que delimitavam os sujeitos, também se formam novas subjetividades, dado uma multiplicidade de possibilidades do *ser*, junto a vínculos passionais que aproximam os sujeitos por seus afetos, formando os grupos sociais. Nesse mesmo momento, emergem os discursos reativos e neofascistas que disputam pela força da fala soberana (PRADO, 2016).

Michael Bailey-Gates (1993), artista não binário, se apresenta tanto como sujeito quanto criador de imagem. Utiliza a fotografia como ato performativo para dissolver percepções binárias de gênero, identidade e sexualidade.

Michael recebeu seu bacharelado em fotografia pela Escola de Artes Visuais de Nova York em 2015. Expôs no Museu de Arte Moderna de Nova York, na Hoxton Square Gallery, em Londres, e no Festival de Cinema de Nova York, entre outras instituições e galerias. Seu trabalho foi publicado por várias revistas, incluindo *The New York Times*, *British Journal of Photography*, *The New Yorker*, *Aperture*, *Ravelin Magazine* e *Interview Magazine*.

Bailey-Gates trabalha especialmente com autorretratos íntimos e exuberantes. Se estende na ideia de fluxo e de que nada é fixo; os rótulos que somos condicionados a usar caem na irrelevância e, a cada fotografia, as expectativas são jogadas de lado. Posturas, objetos, papéis, relações e ações que nos disseram ser exclusivos de um determinismo biológico são reivindicados. Explora as nuances do corpo nu e das imagens em preto e branco. No centro da prática fotográfica de Bailey-Gates está o desejo de refletir um mundo onde gênero, identidade e sexualidade são condições ilimitadas; perpetuamente em movimento e em sintonia com cada indivíduo e cada momento. Bailey-Gates sabe que esse mundo é real e, ao olhar para suas fotos, podemos vislumbrá-lo. “Gênero não é real. Eu quero que a fotografia apoie este fato. Eu quero desafiar os modelos de pensamento dos sistemas binários para superá-los” (BAILEY-GATES, 2020, tradução nossa).¹³

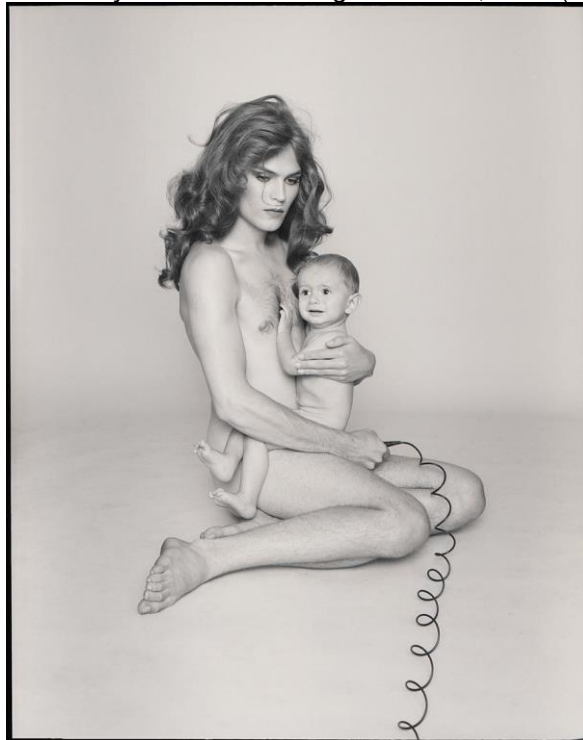
¹³ Gender isn't real. I want photography to support this fact. I want to challenge binary systems of thinking and overcome them.

Figuras 58 e 59 - *Body 1 e Body 2* - Série *Look Until You See*, 2020 (autorretratos)



Fonte: Portfólio online Mike Bailey-Gates ¹⁴

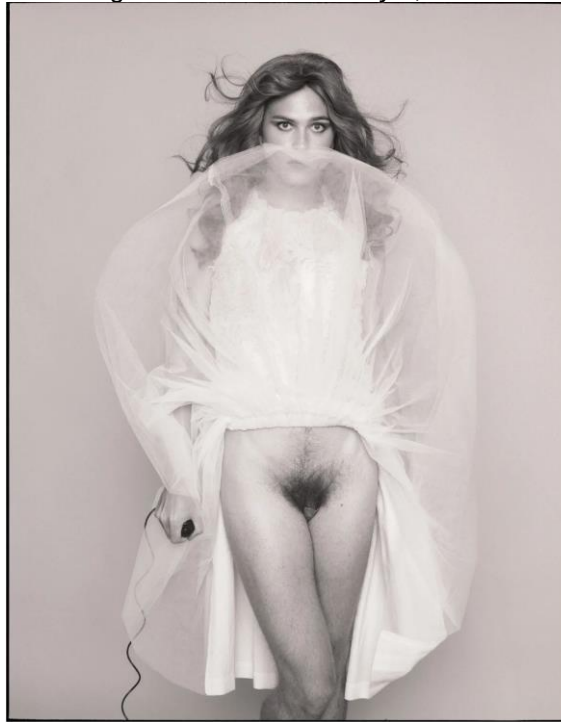
Figura 60 - “Birthday” *Cover Matte Magazine* n. 53, 2019 (autorretrato)



Fonte: Matte Magazine

¹⁴ Disponível em: <https://mikebaileygates.com/>.

Figura 61 - *Summer Body 4*, 2018



Fonte: Portfólio online Mike Bailey-Gates

Figura 62 - Autorretrato Michael Bailey-Gates, 2019



Fonte: Portfólio online Mike Bailey-Gates

As fotografias que emergem da crença de Bailey-Gates na câmera como ferramenta de expressão são francamente pessoais. Carinho e familiaridade estão sempre presentes. Ao mesmo tempo, não são imagens privadas. Pelo contrário, há uma abertura distinta no trabalho de Bailey-Gates, sentida de forma mais visceral no corpo nu. Para muitos, a nudez é um estado vulnerável, exposto ao julgamento dos outros. No entanto, para Bailey-Gates, a vulnerabilidade leva à aceitação, e a aceitação leva ao equilíbrio, agência em um mundo que ainda despreza o que não entende. Essa facilidade de presença não é vista apenas nos corpos liberados em suas fotografias, mas também nos olhares seguros que nos devolvem.

Também, a fotografia “Birthday” (Figura 60), de 2019, me remeteu imediatamente ao ensaio *Travesti e Boneca* (Figuras 6, 7 e 8), de 1974, de Schwartz. Com estratégias e ferramentas separadas por algumas décadas, parece que Bailey-Gates faz uma releitura contemporânea das imagens de Schwartz. Os estigmas sobre os corpos transviados continuam os mesmos. As fragilidades e a precariedade que os envolve seguem o mesmo curso dos anos 70. Mesmo que não tenha sido feito de maneira intencional, observamos a costura feita entre Bailey-Gates e Schwartz ao trazer em questão pautas sobre o universo feminino como a maternidade e uma infância perdida.

A filosofia pós-estruturalista de Butler proclama que o sujeito se encontra em constante processo de constituição (de si), se debruçando nos discursos e atos que opera. Desta forma, propõe uma genealogia do sujeito proveniente do poder discursivo, prático e institucional dos regimes foucaultianos, e chega ao consenso de que sexo e gênero são efeitos e não causas, visto que são moldados por estes dispositivos de poder que atuam sobre os corpos (PRADO, 2016).

Para Butler, “a linguagem não é somente questão de ideias, mas de corpos” (PRADO, 2016, p.8), e a noção de gênero é atravessada por uma teoria da ação política. Pode-se observar a dimensão acontecimental da teoria da ação política butleriana nos movimentos políticos identitários de minorias sociais da década de 70, onde se travaram disputas pelo reconhecimento de qualquer identidade, sem buscar nenhum tipo de universalidade ou verdade absoluta, porque isso resultaria em novos formatos dos dispositivos reguladores (SAFATLE, 2015).

Os discursos estão sempre em movimento, se deslocando e criando novos sentidos e significados. Até mesmo termos utilizados com tom pejorativo (como o termo *queer*) foram apropriados pelos próprios indivíduos feridos pelo ato de fala.

Através de um processo de ressignificação da palavra de injúria, adotaram o termo com um novo peso, carregado de orgulho e identificação, por todos aqueles que parecem ser expulsos do universo, desviantes da norma, indisciplinados. Assim, nasce a Teoria *Queer* (SAFATLE, 2015).

Um ponto de maior destaque na consideração sobre reconhecimento em Butler é relativo ao que compartilhamos de mais profundo: a vulnerabilidade de nossos corpos. Para Butler, o corpo é, necessariamente, o fundamento de toda forma de política (PRADO, 2016). Na perspectiva butleriana, é por meio das tensões internas dos movimentos sociais que se alcança uma estruturação mais estável de mobilização política, de modo que as diferenças não sejam marginalizadas ou ocultadas, mas que possam ser usadas para sustentar os propósitos que se anseiam pela luta social em comum.

Da mesma forma, nossos afetos e medos também são produzidos através dos sistemas de repetição. A teoria da sujeição butleriana é uma teoria dos afetos sociais. Isto é, enquanto sujeitos, dependemos de um discurso exterior que nos precede e assegura nossa agência¹⁵ ou identificação. O reconhecimento de si vem a partir de algo que tem como aparência a vontade de um Outro (SAFATLE, 2015).

Butler utiliza o termo “desposseção” para explicar nossa relação com o Outro. Para a filósofa, o Outro me constitui, ao mesmo passo que me desampara. Se identificar com um gênero é reconhecer a si e ao Outro e “a injunção de ser um gênero dado produz necessariamente fracassos, uma variedade de configurações incoerentes que, na sua multiplicidade, excede e desafia a injunção que as gerou” (SAFATLE, 2015, p.189). De qualquer jeito, é através desses “fracassos” que se produzem as singularidades.

Da semelhança das singularidades, emergem os agenciamentos. Os agenciamentos em Butler se referem aos grupos sociais que lutam por formas de valor de vida. O biopoder foucaultiano se exerce em rede e transita pelos indivíduos. Os indivíduos são intermediários e efeito do poder. A ideia de resistência é um movimento interno ao poder, são os “jogos de força” nietzscheanos: “o próprio poder só pode existir em função de uma multiplicidade de pontos de resistência” (SAFATLE, 2015, p.188).

¹⁵ Para Butler, agência é um modo de sujeição, o que ativa modos de reflexão e vontade de mudança nos sujeitos, relacionado a impulso, desejo.

O poder age sobre nossos corpos produzindo em nós a melancolia, e a melancolia é a verdadeira face da violência do poder. A identificação de gênero é uma forma de melancolia, já que envolve desejo e proibição. Freud explica que existe na melancolia uma brutal reflexividade que constitui a experiência da vida psíquica. Para Butler, essa carga melancólica molda a identidade do Eu. Trata-se da teoria da melancolia como modalizador da vida psíquica e instrumento do biopoder (SAFATLE, 2015).

Butler usa o performativo como resposta politizadora frente aos enunciados que ferem. Os insultos atingem diretamente o corpo e se transfiguram em algo melancólico: “se a linguagem pode preservar o corpo, pode também ameaçar sua existência” (PRADO, 2016, p.4). O sujeito fica desnordeado em relação a si mesmo, como efeito do ato de fala. E ao passo em que o enunciado fere, desperta também no sujeito a recusa à nomeação de subordinação. Então, emerge o ato político, que, por sua vez, nasce dos agenciamentos e dos corpos feridos.

O ato político é caracterizado como uma resposta à linguagem de ódio, a qual, segundo Althusser (1974), tem função interpelativa e diz respeito à produção discursiva do sujeito. A interpelação, por sua vez, é um ato de fala que com o tempo perde seu rastro e pode se apresentar como dissimulação. Ainda assim, tem poder de nomeação, por meio das práticas reiteradas apoiadas em preconceitos. A força dos nomes depende de sua repetição, e os traumas sociais são efeito disso (ALTHUSSER, 1974 apud PRADO, 2016, p.22).

Butler utiliza o conceito de acontecimento de Badiou (1996) para explicar os atos políticos capazes de alterar a força reiterativa da interpelação, rompendo com o *status quo*. Para tanto, a política acontecimental deve, necessariamente, inaugurar uma nova temporalidade, movida pelos sujeitos e agenciamentos que visam dar um fim às interpelações (PRADO, 2016). O acontecimento, ou ato-evento, “é passo para a travessia da fantasia” (PRADO, 2017, p.32).

Até mesmo o performativo de Butler se encontra na metapolítica badiouana. Trata-se de pensar a política como uma forma de pensar em si ou da própria dimensão acontecimental do performativo, em meio às lutas sociais. Tudo nasce do corpo, especialmente as políticas de morte e vida: “a força do ato de fala não é soberana, mas se relaciona com o corpo cuja força é desviada ou transmitida através da fala” (PRADO, 2016, p.10).

Foucault (2014) fala sobre a escrita de si, a autorrepresentação, ser a possibilidade de tornar o “si” coletivo: acionar uma rede ou articular um viés político. Se pensarmos as operações fabulatórias como ação política podemos perceber que é um mecanismo de visibilidade a essas narrativas opacas, abrindo diálogos e novas articulações com outras formas de existir. Podendo, assim, mudar o rumo da força do ato de fala soberano, criar novos sentidos e cadeias semióticas.

A relação de poder vem da ideia de quem possui ou não determinado conhecimento. Entretanto, um conhecimento paralisado ou enrijecido pela força performática da fala soberana não tem potencial de transformação, porque não sofre deslocamentos. São preconceitos. Por isso, é preciso dar visibilidade a outras formas de existir, a fim de desestabilizar e enfraquecer os discursos reguladores dos corpos, deslocando os sentidos para um lugar espectral e não bimodal.

Foucault (2014) propõe discussões sobre as palavras e seus atravessamentos no corpo. Para explicar a biopolítica do poder, é preciso pensar em como se constrói a ideologia de aniquilação do outro. Existe uma narrativa fascista da desumanização do “inimigo”. Isso porque não vivemos juridicamente o estado de exceção, mas ele é onipresente, porque é ativado pelos dispositivos de poder. O estado de exceção é uma lógica operativa. Por isso, é preciso fazer uma reflexão sobre como os trabalhos fabulatórios aqui abordados são abrigados neste estado radical.

Parece-me pertinente pensar a lógica inversa: se as fabulações por meio dos registros fotográficos são ferramentas micropolíticas ativadoras de modo de vida, em certo momento histórico, estes modos de vida foram violados e censurados, de modo que suas subjetividades fossem completamente esvaziadas. Por quê? Primeiro, os preconceitos são juízos emocionais totalizantes que não deixam o outro *ser e*, depois, que o medo e a dor são dispositivos de poder. Por outro lado, da mesma forma que estão atrelados à submissão e controle, estão atrelados ao estado de precariedade, que, como Butler explica, é o estado que nos vincula à alteridade e por isso tem poder subversivo e transformador.

A artista Ana Carolina Fernandes (@culafernandes), natural do Rio de Janeiro, sempre nutriu sua paixão pela fotografia, e ganhou de sua mãe sua primeira câmera aos 13 anos. Seguiu o curso das coisas e tornou-se fotojornalista quando tinha 19 anos. Suas maiores referências no Brasil foram as fotógrafas Maureen Bisiliat e Claudia Andujar, que retratavam jornadas pelos sertões e tribos indígenas, de forma a se abrirem ao Outro, compartilhando dores e afetos. Hoje, seu maior recurso

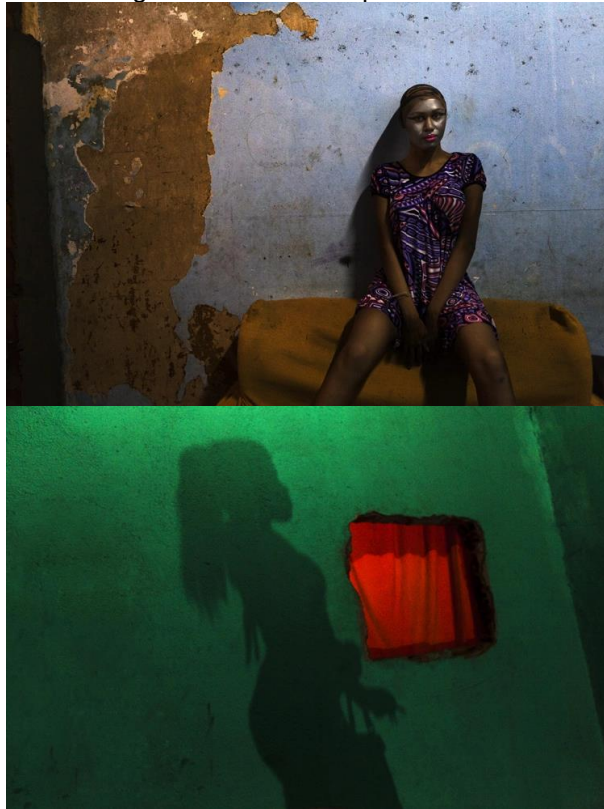
profissionais são suas fotografias documentais autorais as quais contam histórias a partir de seu olhar único.

Por mais de dois anos, a fotógrafa Ana Carolina Fernandes coexistiu dentro de uma comunidade travesti, passando um tempo em uma grande casa onde moram na Lapa, no Rio de Janeiro. Este tempo de familiaridade, cumplicidade e confiança diluiu qualquer tipo de preconceito que poderia se ter sobre a comunidade estigmatizada pela sociedade.

Neste ensaio fotográfico, a vida pulsa em torno da precariedade criativa, de cores cítricas, de forte contraste, e no imaginário delirante desses meninos e mulheres, que não se deixam classificar por demarcações imprecisas. O foco do ensaio é nos corpos e não necessariamente nas pessoas fotografadas. O jogo de luz e sombra nos aproxima da ideia de que nada é fixo e sempre pronto para se transformar.

Durante os anos em que Ana Carolina Fernandes passou documentando a vida de travestis no casarão da rua Mem de Sá, no Rio de Janeiro, foi desenvolvido o ensaio Mem de Sá, 100, o qual foi publicado em formato de livro que conta a história das travestis da Lapa entre 2008-2012.

Figuras 63 e 64 - Corpos e almas



Fonte: Base de dados de Livros de Fotografia *online* (livrosdefotografia.org)

Muito mais do que dar voz a um grupo excluído da sociedade, eu queria dar um corpo, sensibilizar, abrir a mente de pessoas que estão acostumadas a pensar o mundo e a sexualidade com padrões de conceito preestabelecidos e pré julgados. (FERNANDES, 2017).

Figuras 65, 66, 67 - Corpos e almas





Fonte: Base de dados de Livros de Fotografia *online* (livrosdefotografia.org)

No ensaio fotográfico de Ana Carolina, “Corpos e Almas”, as cores pulsantes dão vida a estes corpos marginais e se confundem com os próprios questionamentos sobre gênero e sexualidade, quando não é possível enxergar um determinismo nos corpos retratados. Este ensaio nos fala sobre a busca permanente de identidade e felicidade, dois pontos que nos conectam a todos, sem distinção de gênero ou classe social, e, acredito, que esta seja a principal costura que amarra todas as imagens coletadas na iconografia dos corpos possíveis.

O processo de dessubjetivação do outro, isto é, se apoiar em preconceitos em relação a determinados corpos, ou criar inimizades políticas, por exemplo, com a polarização das eleições presidenciais de 2022, também é um dispositivo de poder que desestabiliza relações. E a dessubjetivação aparece na ideia de persona que não coincide com o corpo, tornando algumas pessoas “mais pessoas que outras”. Cria-se uma articulação de aniquilação de corpos desviantes.

A experiência artística lida com os modos de existência, os quais abrem possibilidades de novas mediações e construção de conhecimento capazes de modalizar os discursos e criar novas cadeias semióticas emergentes de valores. A potência do conhecimento em Foucault aparece justamente na questão da repetição

que dá força ao enunciado. O enunciado, por sua vez, se constitui na relação externa e interna, pelo entrelaçamento da corpomídia.

Desdobrando a ideia de emaranhado de afetos e deslocamento dos sentidos, junto a imprevisibilidade e indeterminação do corpomídia, Laurence Philomene, artista de gênero não binário de Montreal, cria imagens coloridas e trabalhos de vídeo a partir de suas experiências vividas como uma pessoa transgênero com doença crônica. Seu interesse em criar imagens surgiu na adolescência, e Laurence, desde então, usa a fotografia e o vídeo como espaços para experimentar e documentar a identidade, conforme ela é expressa por meio da fluidez de gênero. Utiliza a câmera como um processo de cuidado para si e para os outros. Seu trabalho visa humanizar identidades que foram historicamente marginalizadas e atuar como uma carta de amor para sua comunidade.

Laurence recebeu o prêmio *The 30* ("PDN 30" - 2020), recebeu a *Getty Images Creatives In Quarantine Bursary* (2020), a bolsa de estudos para artistas emergentes da Lucie Foundation (2019) e o programa de mentoria 2020 *Women Photograph*. Seu trabalho foi apresentado em inúmeras exposições e publicações em todo o mundo, incluindo exposições individuais no Canadá, França, Alemanha, Polônia e EUA.

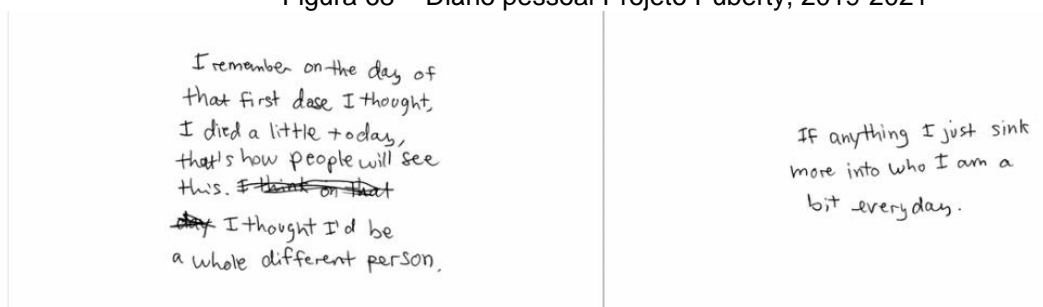
Sua prática celebra a existência trans e estuda a construção de identidade como um espaço em constante fluxo por meio de imagens altamente saturadas, cinematográficas e vulneráveis. A primeira monografia de Laurence, referente ao ensaio *Puberty*, traz a questão da autorrepresentação durante os dois anos de sua vida em que esteve submetida à terapia de transição hormonal, está atualmente disponível na *Yoffy Press*.

Embora alguns possam ser movidos por um conjunto mais específico de desejos e expectativas, prefiro pensar no processo de tomar hormônios como um experimento contínuo: *observo meu corpo mudar gradualmente, da mesma forma que observo uma planta se mover em direção à luz do sol*. Encontrei uma abertura semelhante em torno do assunto da transição médica de gênero no livro de fotos "*Puberty*", de Laurence Philomene, publicado pela *Yoffy Press*. Como o título sugere, a fotógrafa está interessada em brincar com a noção de adolescência e momentos em que novas formas físicas mudam de papéis sociais. A coleção de Philomene não é um documento clínico dos tipos de mudanças corporais discretas que aparecem nos formulários médicos, mas sim, *uma visão holística de uma maneira de*

se relacionar tanto com o corpo quanto com o mundo circundante com o qual ela inevitavelmente interage (LONG, 2021, grifos da autora).¹⁶

A puberdade em si já fala sobre modificações corporais e novo senso de sexualidade, corpo e identidade. Além disso, trabalha com a esperança de representar e solidarizar-se com as futuras gerações de indivíduos *queer* e trans, enquanto navegam tanto pelas alegrias pessoais quanto pelas dificuldades e apagamentos institucionais.

Figura 68 - Diário pessoal Projeto Puberty, 2019-2021



Fonte: Portfólio online laurencephilomene.com

Em nota: Lembro que no dia daquela primeira dose pensei, morri pouco hoje, é assim que as pessoas vão ver isso. Eu pensei que seria uma pessoa totalmente diferente. Eu apenas me afogo um pouco mais em quem sou todos os dias (Tradução da Figura 68).

Desde janeiro de 2019, Laurence documentou as mudanças que a testosterona gera em seu corpo e seu humor por meio de fotografias diárias. As imagens resultantes são simultaneamente encenadas e espontâneas, trazendo sua rotina como foco das imagens. Situadas em espaços domésticos altamente saturados, essas fotografias analisam detalhes minuciosos de transição que raramente são representados e acessados. Laurence pensa na liberdade de criar a própria história como parte integrante da incorporação da estranheza.

¹⁶ While some may be driven by a more specific set of desires and expectations, I prefer to think of the process of taking hormones as an ongoing experiment: I watch my body change gradually, the way I might watch a plant move toward sunlight. I found a similar openness around the subject of medical gender transition in the forthcoming photo book “Puberty,” by Laurence Philomene, published by Yoffy Press. As the title suggests, the photographer is interested in toying with the notion of adolescence, and moments when new physical forms shift social roles. Philomene’s collection is not a clinical document of the kinds of discrete bodily changes that appear on medical forms but, rather, a holistic look at a way of relating to both the body and the surrounding world with which it inevitably interacts.

Figuras 69, 70, 71, 72 - Projeto *Puberty*, 2019-2021



Fonte: Portfólio online laurencephilomene.com

Seu outro projeto *trans gaze* é uma série contínua de trabalhos que documentam uma variedade de identidades trans, por meio de retratos colaborativos de jovens não subservientes às normas binárias de gênero. O projeto visa inspirar e educar os espectadores a olhar para os indivíduos retratados fora das expectativas de gênero e refletir sobre as várias maneiras pelas quais a androginia pode se apresentar, além de servir como documento histórico para a vibrante comunidade *queer*, contribuindo para a dignidade arquivada de modos de existência e as políticas da vida.

Figuras 73, 74, 75, 76 - Projeto *trans gaze*, 2016-2020





Fonte: Portfólio online [laurencephilomene.com](https://www.laurencephilomene.com)

A ideia de que o corpo depende do olhar do outro faz dele um objeto pronto para se transformar. Desta forma, entendemos a concepção de que nada é dado a priori, tornando possível que o corpo flerte com a indeterminação e com identidades flexíveis, como explica Butler (2003). A Teoria *Queer* provoca a reflexão sobre a fluidez e pluralidade das identidades sexuais e de gênero. Para tanto, a mesma não pode ser lida como libertária, já que a sexualidade poliforma¹⁷ está ligada à curiosidade e evita todas as formas de operar com dualismos e a lógica da subordinação (LOURO, 2001).

Ao lado dessas teorizações que problematizaram de forma radical a racionalidade moderna, destacam-se os insights de Michel Foucault sobre a sexualidade, diretamente relevantes para a formulação da teoria *queer*. Conforme Foucault, vivemos, já há mais de um século, numa sociedade que 'fala prolixamente de seu próprio silêncio, obstina-se em detalhar o que não diz, denuncia os poderes que exerce e promete liberar-se das leis que a fazem funcionar'. Ele desconfia desse alegado silêncio e, contrariando tal hipótese, afirma que o sexo foi, na verdade, 'colocado em discurso': temos vivido mergulhados em múltiplos discursos sobre a sexualidade, pronunciados pela igreja, pela psiquiatria, pela sexologia, pelo direito... Empenha-se em descrever esses discursos e seus efeitos, analisando não apenas como, através deles, se produziram e se multiplicaram as classificações sobre as espécies ou tipos de sexualidade, mas também como se ampliaram os modos de controlá-la. Tal processo tornou possível, segundo ele, a formação de um "discurso reverso", isto é, um discurso produzido a partir do lugar que tinha sido apontado como a sede da perversidade, como o lugar do desvio e da patologia: a homossexualidade. Mas Foucault ultrapassa amplamente o esquema binário de oposição entre dois tipos de discursos, acentuando que vivemos uma proliferação e uma dispersão de discursos, bem como uma dispersão de sexualidades. (LOURO, 2001).

Multiplicado em diversas experiências até contraditórias, o corpo revela que nunca foi puramente natural ou estável. Da mesma forma, a identidade como plenamente unificada, completa e coerente é uma fantasia da qual aparentemente – mesmo após um século de psicanálise – não abrimos mão. Pelo contrário, tapamos

¹⁷ Sexualidade poliforma: termo utilizado por Louro (2001) para designar a perturbação das formas convencionais ligadas a sexualidade. Trata-se de uma abordagem *queer* alternativa e oposta ao binarismo heteronormativo. Por isso, a sexualidade poliforma tem a ver com a curiosidade e o conhecimento, bem como de uma pedagogia *queer*, que foge de enquadramentos. O termo sexualidade poliforma também conversa com a ideia da dispersão de sexualidades, de Foucault (1993), que sustenta a proliferação de prazeres específicos, engloba as diferentes configurações de desejo humanas e a multiplicação de sexualidades. Dessa forma, tanto a sexualidade poliforma quanto a dispersão de sexualidades desconstruem o paradigma da limitação entre ser heterossexual ou ser homossexual, dando espaço para outras manifestações da sexualidade, por exemplo, bissexuais, transexuais, transgêneros.

com uma peneira a falta de sentido que nos constitui. Continuamos produzindo narrativas egoicas para lidarmos com o fato insuportável de que nada somos senão o que fazemos de nós mesmos.

A autoficção é uma forma de fabulação poderosa de afirmação de existência e política para a vida. A norte-americana Allison Lippy (Baltimore, 1987) é uma mulher trans e fotógrafa e produziu autorretratos durante sua fase de transição, que começou quando tinha 27 anos de idade, em 2015. Em 2022, a National Geographic publicou suas fotos contando sua história através de uma narrativa única e autobiográfica que dá luz à discussão urgente sobre identidade e gênero. Ela conta dos prazeres e das dores em ser uma pessoa *queer* e ressalta a importância das narrativas imagéticas do *self* como ferramentas poderosas de aberturas de possibilidades do ser frente aos discursos imperialistas dicotômicos.

Seus autorretratos são produzidos em fotografia digital e em preto e branco. Captura de forma sutil os caminhos do corpo em transição. Revela uma intimidade da artista com a câmera e com seu processo. Seu ensaio ficou intitulado “ Esta sou eu, como realmente sou”.

Sendo uma mulher trans, que por acaso também é fotógrafa, percebo a importância da autorrepresentação e como isso pode ser uma ferramenta poderosa na narrativa. Ver a história de uma pessoa queer de sua própria perspectiva lança luz sobre o que de outra forma poderia passar despercebido. (LIPPY, 2022).

Figuras 77, 78, 79 - Autorretratos Allison Lippy, início da transição, abril, maio e julho de 2015



Fonte: National Geographic Brasil

Figura 80 - Autorretrato Allison Lippy, agosto/2015



Fonte: National Geographic Brasil

Figura 81 - Autorretrato Allison Lippy, transformações no corpo sem intervenção cirúrgica, maio/2016



Fonte: National Geographic Brasil

Figura 82 e 83 - Autorretrato Allison Lippy, cirurgia de *feminização* facial (CFF), abril/2016



Fonte: National Geographic Brasil

Figuras 84 e 85 - Autorretrato Allison Lippy, maio/2017



Fonte: National Geographic Brasil

Figura 86 - Autorretrato Allison Lippy, maio/2022



Fonte: National Geographic Brasil

Estas são algumas das fotos tiradas de uma série ainda maior de um projeto inédito, com sete anos de duração, relacionado à vida e à transição de Allison Lippy. Fala sobre mudanças profundas de maneira leve. Lembro de um ensaio que li chamado *Ativismo Delicado* (2014), sobre uma abordagem radical para mudanças, de Allan Kaplan e Sue Davidoff, o qual defende a ideia de que nosso modo de enxergar é, em si, a mudança que queremos ver. Numa discussão em grupo sobre o *Ativismo Delicado*, observei o desenvolvimento da flor sul-africana protea e conversei sobre seu florescimento capturado em cada estação por fotografias. Ao ver as imagens, meu pensamento se organizou de tal forma a enxergar o movimento como um acontecimento, ainda que fossem imagens estáticas. Ao contemplar os autorretratos produzidos por Allison Lippy tive essa mesma sensação de algo coreografado, em fluxo contínuo, o desabrochar da flor como se fosse um filme passando por meus olhos.

A escolha do preto e branco nos aproxima da artista e conduz de forma consistente a narrativa da intoxicação da carne. A luz suave, espertamente escolhida, desperta um acolhimento e familiaridade. Até mesmo o degradê natural conversa com a ideia da transição ser algo único e gradual. Também, ao se autofabular, Allison Lippy expõe sua vulnerabilidade como agente transformador e criativo de sua própria narrativa.

O cruzamento com a chamada “Nova Razão do Mundo” de Dardot e Laval (2016), acontece nesta transição da sociedade a caminho da produção de novos sujeitos e sobre o sofrimento como potência transformadora de força produtiva, visto que os sujeitos passam a se entender como donos dos próprios corpos e já é perceptível a ideia da diferença junto à força motriz da competitividade e desempenho.

Os sujeitos pós-modernos abrem um leque de multiplicidade de identidades, caracterizadas pelas divisões e antagonismos que produzem essas variedades de posições do sujeito. A ideia da diferença é reforçada, já que chega necessariamente junto às sociedades fragmentadas, sempre disputando os discursos por sentido (DARDOT; LAVAL, 2016).

Uma nova pedagogia alternativa *queer* se basearia no movimento de produção das diferenças e teria foco especial na questão das anormalidades e da precariedade dos corpos e múltiplas formas de identidade, gênero e sexualidades. Pautas sobre a constituição do “outro” nos instigariam a pensar nessas relações do *eu* com o *outro*. Deste modo, a diferença não estaria presente somente no outro ou no desconhecido, independente de mim e intrínseca ao outro. A diferença seria, então, necessária para a minha própria existência. Isto porque a diferença também faz parte da minha constituição.

CONSIDERAÇÕES NADA FINAIS

Não é a manifestação que transborda, mas o transbordamento que se manifesta.

(Jean Tible)

Imagino que seria um tanto incoerente da minha parte fechar esta dissertação - fundamentada na perspectiva de que nada é dado *a priori* e que tudo está sempre em transformação - dizendo que tenho considerações *finais*. Minhas considerações são absolutamente *nada* finais. Na verdade, tudo segue em processo.

Em setembro de 2022, já na reta final da escrita, fui convidada por uma colega (da época de colégio e que hoje é psicóloga) a participar como fotógrafa de uma dinâmica realizada pelo Grupo FOZ, Núcleo de Pesquisa e Formação em Práticas do Cuidado, formado por estudantes da graduação de Psicologia da PUC-SP.

A proposta da dinâmica era uma experimentação coletiva no próprio campus, onde os participantes deveriam pensar outras formas de habitar a universidade. Para isso, dividiram-se em grupos, a fim de pensar junto um cuidado coletivo para os afetos produzidos na experiência acadêmica, produzindo ações-intervenções criativas para explorar outros modos de perceber, estar e se relacionar com o ambiente, buscando reflexões sobre a relação das pessoas que circulam no espaço comum da PUC-SP.

Das muitas intervenções que foram realizadas, uma delas foi uma placa com a afirmação “gênero é uma invenção!” colada em cima da chamada de um dos sanitários masculinos do campus. Em questão de poucos minutos, um funcionário apareceu, bastante indignado com a ação dos estudantes, e deu o aviso de que aquela intervenção não era possível. Os alunos tentaram explicar a proposta do grupo, mas acabaram sendo obrigados a colar a placa no mural de avisos, já que na demarcação de gênero do banheiro da universidade seria inadmissível o *afronte*.

Figuras 87 e 88 - Intervenção Grupo FOZ PUC-SP



Fonte: Autora

Este e outros tantos episódios indicam que há muito a fazer, mesmo quando estamos em um ambiente de pensamento crítico e reflexivo como a universidade.

Se a pesquisa começou com a tentativa de identificar narrativas em imagens fotográficas, agora deve continuar com as marcas na cidade. Não mais nos ambientes fechados da noite e nas galerias e exposições, mas na própria cidade, muros, fachadas, portas e paredes. Ali onde frases, desenhos, traços e pinturas reinventam o corpo da cidade.

A fabulação deve seguir como uma operação micropolítica que, aliada à noção de corpomídia, foca nas instabilidades e nos processos contínuos de constituição de corpos, imagens, pensamentos e afetos.

É nesta trilha que a pesquisa deve prosseguir, agora com mais fôlego para, no decorrer dos quatro anos de doutorado, visitar boa parte das bibliografias que surgiram no final da dissertação; e aprofundá-las para alimentar as redes de resistência de corpos, narrativas e vidas transviadas que insistem em seguir inventando vida onde só o que se vê é vulnerabilidade e extinção.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Célio. **1979 – O ano que ressignificou a MPB**. Garota FM Books, 2022.

ARBUS, Diane. **An Aperture Monograph**. New York, Aperture, 1998.

AZOULAY, Ariella. The Civil Contract of Photography. **Zone Books**. p. 15-31, p. 85-135 e p. 375-411. New York, 2008.

AZOULAY, Ariella. **Photographic Conditions: Looting, Archives, and the Figure of the “Infiltrator”**. Jerusalem Quarterly, 2015.

BODANZKY, Jorge. **A fotógrafa Camila Falcão é entrevistada pelo cineasta Jorge Bodanzky**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2019.

BOMFIM, Samia. Álbum. **Flicker**. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/samiabomfim/31630538338/in/album-72157701175260741/>. Acesso em: 20 abr.2023.

BUTLER, Judith. Criticamente subversiva. In: JIMENEZ, Rafael Mérida (Org.). **Sexualidades Transgressoras**. Una antología de los estudios queer. Barcelona: Icaria, p. 59-79, 2002.

BUTLER, Judith. **Problema de Gênero**. Feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. Vida Precária. **Contemporânea - Dossiê e (Des)Igualdades**. n. 1 p. 13-33. ISSN: 2236-532X, 2011.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CADE HILDRETH. 2+ Million Readers on Finance, Real Estate, Investing, and Health. **Blog**. Disponível em: cadehildreth.com.

CALÁBRIA, Lorena. 50 anos de Dzi Croquettes em imagens recém-descobertas do fotógrafo Paulo Kawall. **Revista de Fotografia**. 2022. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/dzi-croquettes-kawall/>. Acesso em: 10 abr.2023.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A Nova Razão do Mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. Tradução Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.

FELITTI, Chico. **Rainhas da Noite: As travestis que tinham São Paulo a seus pés**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

FERNANDES, Ana Carolina. Mem de Sá, 100: cotidiano de travestis é tema de exposição fotográfica em SP. Entrevista concedida à Carolina de Assis. **Blog Trans-tudo - Opera Mundi**, UOL, 2017.

FIORATTI, Gustavo. Museu da Diversidade fecha após decisão da justiça de São Paulo. **Folha de S.Paulo**. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2022/04/museu-da-diversidade-fecha-apos-decisao-da-justica-de-sp.shtml>

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Trad. Roberto Machado. 8ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da Biopolítica**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GREINER, Christine. **A vulnerabilidade como ativadora de criação**. São Paulo, 2022. (no prelo).

GREINER, Christine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo, Annablume, 2005.

GREINER, Christine. O Corpo e os Mapas da Alteridade. **Revista Moringa Artes do Espetáculo**. João Pessoa, UFPB, v. 10, n. 2, jun-dez/2019, p. 53 - 64.

GREINER, Christine. **Leituras de Judith Butler**. São Paulo: Annablume, 2016.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. **Arte e Cognição**. Corpomídia, Comunicação, Política. São Paulo: Annablume, 2015.

GREINER, Christine. **Fabulações da dor**. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP. 2022. (no prelo).

HAN, Byung-Chul. **Sociedade Paliativa: a dor hoje**. Tradução Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

HARDT, Michael. 1960 - **Multidão**. Michael Hardt e Antonio Negri (orgs.). Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005. p.411- 447.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Madalena Schwartz. In: **As Metamorfoses - Travestis e transformistas na SP dos anos 70**. Disponível em: https://ims.com.br/exposicao/madalena-schwartz-as-metamorfoses_ims-paulista/. Acesso em: 10 jan.2023.

KAPLAN, Allan; DAVIDOFF, Sue. **O Ativismo Delicado: Uma abordagem radical para mudanças**. São Paulo, Proteus Initiative, 2014.

LAWRENCE, Tim. **A history of drag balls, houses and the culture of voguing**. London, Soul Jazz, 2011.

LIPPY, Allison. “Esta sou eu, como realmente sou”. 2022. **National Geographic**. Disponível em: <https://www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2022/06/esta-sou-eu-como-realmente-sou-fotografa-registra-sua-propria-transicao-de-genero>. Acesso em: 20 jan.2023.

LONG, Crispin. A Nonbinary Artist’s Chronicle of “Puberty”. **The New Yorker**. Disponível em: <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/laurence-philomenes-gender-maximalism>. Acesso em: 10 dez.2022.

LUDERMIR, Chico. Diane Arbus: Mundo estranho e fascinante. 2013. **Revista Continente**. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/151/diane-arbus--mundo-estranho-e-fascinante>. Acesso em: 1 jul. 2013.

MADALENA Schwartz. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12984/madalena-schwartz>. Acesso em: 11 maio.2023. Verbete da Enciclopédia.

MENEZES, Victor. Gênero e sexualidade com a fotógrafa Camila Falcão. **Emerge Mag**, 2021.

MITCHELL, David; SYNDER, Sharon; WARE, Linda. Curricular Cripistemologies: The Crip/Queer Art of Failure. **Journal of Literary & Cultural Disability**. Studies Liverpool University Press, v.8, Issue 3, 2014, p.295-313.

NEGRI, Antonio. **Cinco lições sobre o Império**. Rio de Janeiro. DP&A, 2003, p.163-177.

NEGRI, Antonio. #Deleuze /// Control and Becoming: a conversation between toni negri and Gilles Deleuze. Entrevista concedida a Gilles Deleuze. **The Funambulist**. 2011. Disponível em: <https://thefunambulist.net/editorials/philosophy-control-and-becoming-a-conversation-between-toni-negri-and-gilles-deleuze>

NEGRIS, Adriano. Entre Biopolítica e Necropolítica: uma questão de poder. **Revista Ítaca UFRJ**. n. 36 - Especial Filosofia Africana. 2019.

PALOMINO, Erika. **Babado Forte - Moda, música e noite**. São Paulo: Mandarim, 1999.

PELBART, Peter Pal. Políticas da vida, produção do comum e a vida em jogo...’. **Saúde Soc**. São Paulo, v.24, supl. 1, p.19-26, 2015.

PEREIRA, Juliana Martins. **Necropolítica**. 3. ed. São Paulo: n.1 edições, 2018. 80 p. p. 367-371.

PRADO, José Luiz Aidar. A política do Performativo em Butler. In: GREINER, Christine. **Leituras de Judith Butler**. São Paulo: Annablume, 2016, p.15-35.

PRADO, José Luiz Aidar. **Sintoma e fantasia no capitalismo comunicacional**. PRADO, José Luiz Aidar; PRATES, Vinicius. (orgs.). São Paulo (SP): Estação das Letras e Cores, 2017, p.13-34.

SAFATLE, Vladimir. In: BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SONTAG, Susan. **On photography**. 1st Picador USA ed. New York, Picador USA. Chicago, 2001.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2003.