



GÊNERO E IMAGEM FOTOGRÁFICA SOB UMA PERSPECTIVA SEMIÓTICA

Luiz Carlos Sollberger Jeolás

Apresentação: a presente ação

O resultado deste trabalho é parte de minha dissertação de mestrado acrescida de algumas questões que pretendo desenvolver no doutorado. Em ambas as pesquisas, o corte de entrada é o signo fotográfico: sua técnica, produção, captação, edição e, finalmente, seus limites e os desenvolvimentos argumentativos a partir desse sistema que chamamos *o fotográfico*¹. Neste sentido, interessa sobretudo, as correlações que se dão entre a produção de sentidos e a aproximação ou o distanciamento com as auto-identificações dos sujeitos implicados no sistema sexo-gênero de ambas as pesquisas.

Se no mestrado, o contexto se dava entre profissionais do sexo do bairro Itatinga de Campinas, no doutorado, ele será entre candidatas mulheres e trans-gêneros dos concursos de Miss, Miss Gay, Miss Travesti e Miss Transexual. Na primeira pesquisa a produção foi endógena, ou seja, fotografias produzidas pelos atores sociais envolvidos no campo da prostituição, após uma série de oficinas de técnica fotográfica, nas quais foram apresentados repertórios imagéticos de outros fotógrafos, tratando questões como prostituição, sexo, gênero e a própria fotografia. A dissertação foi realizada na linha de pesquisa Cultura Audiovisual e Mídia no Instituto de Artes da Unicamp. Decidiu-se na época privilegiar os estudos de gênero e da antropologia visual em detrimento de outras áreas do conhecimento tais como, os sistemas do signo (Semiótica/Semiologia), o sistema Psi (Psicanálise /Psicologia da Imagem), bem como o fenomenológico. No doutorado, a produção será exógena, ou seja, do pesquisador/fotógrafo proponente que está imerso no trabalho etnográfico e, após exercício de distanciamento, volta-se para a escrita, desenvolvendo a argumentação da imagem-teoria.

No caso do mestrado, os cadernos de campo trazem o conjunto das imagens fotográficas produzidas pelos sujeitos da pesquisa, acrescidos de suas falas/depoimentos e análise dessas

¹ Dubois (citado em SAMAIN, 2005, p.13) explica que deve-se “apreender [...] o *fotográfico* como uma categoria que não se limitaria aos únicos objetos-imagens, entender *o fotográfico* como uma definição possível de uma maneira de ser no mundo, como um estado do olhar e do pensamento”. Isso quer dizer que “falar do *fotográfico* será, necessariamente, procurar situá-lo na perspectiva e no traçado de uma visualidade originária e constitutiva do ser humano, que teve de atravessar, ao longo dos milênios, outros meios de comunicação, que foram e são ainda a oralidade e a escrita, antes de poder constituir-se como fotografia” (idem p.15).



imagens. A idéia era a conformação de um amplo caderno de campo – fonte primária – que contemplasse os discursos imagético e verbal dessas mulheres e travestis, sem que um discurso sub-assumisse o outro. O ponto de partida de minha pesquisa foi orientado pelos preceitos metodológicos de Achutti (1997) da *fotoetnografia*² e os conceitos de “antropologia compartilhada” e de “etnoficção” de Rouch³.

A proposta da comunicação oral aqui apresentada, busca articular alguns conceitos do sistema sexo-gênero aos estudos dos sistemas de signos. Para tanto, foram selecionadas apenas seis imagens de um total aproximado de 5.000 produzidas pelos sujeitos participantes da pesquisa de mestrado. Dentre elas, três foram escolhidas por mim, uma por Josué Souza Silva e duas por Jocasta. Durante o período das oficinas fotográficas, por mim ministradas, além do equipamento digital de fotografia, foi oferecida uma variedade de materiais que pudessem auxiliar na produção das imagens – fundos infinitos, pequenas tochas para iluminação, fitas, prendedores, suportes, dentre outros, que poderiam ser utilizados, levados para casa e devolvidos ao final do trabalho de campo.



Figura 01
Autor: Josué Souza Silva, 2008.



Figura 02
Autor: Jocasta, 2008.

Vendo a Imagem

Considerando que a imagem fotográfica pode ser informada por determinado sexo ou gênero, busquei depreender em minhas pesquisas quais as possíveis articulações existentes entre o

²Achutti, na introdução de seu livro *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*, explica que o livro tem “dupla entrada. Duas abordagens antropológicas distintas e complementares. Duas formas de texto, um verbal e outro imagético. [...] Depois de contextualizar a problemática e o ambiente em jogo, apresento o resultado de um exercício utilizando-me da fotografia, no sentido da constituição de uma narrativa etnográfica, a qual busquei através do recurso que estou denominando de fotoetnografia”. (ACHUTTI, 1997, p.15)

³ De acordo com Rouch (2003), a fotografia nunca foi a representação da realidade. Ela pode esboçar, matizar, interpretar ou vicejar a realidade, mas, sempre será apenas uma foto; fabrica uma história, mas não a vida.



signo fotográfico e o sistema sexo-gênero, muito embora pareça mais fácil perceber o que há de fotográfico nos sujeitos implicados do que o contrário.

A insistência de que signos de sexo-gênero estão, ou são, imanentes e, portanto, visíveis em uma imagem, seja ela literária, pictórica ou fotográfica, é um exercício de difícil acomodação, sendo necessário possuir um grande repertório iconográfico e simbólico, além de contextualizar a imagem em questão.

Acreditar que uma imagem é portadora de uma determinação de sexo e gênero seria o mesmo que acreditar que Adão e Eva, representados pictoricamente com seus umbigos expostos, seriam seres naturais/humanos em contraposição ao divino. Masaccio, Tiziano, Rubens e Michelangelo, ao representar Adão e Eva com suas genitálias e seus umbigos, não estariam eles buscando humanizá-los e, ao mesmo tempo, naturalizá-los, através da ligação umbilical e hereditária? Estariam estas representações do primeiro casal “humano”, criado por Deus, quebrando com os fundamentos da criação divina presentes tanto na Bíblia quanto no Alcorão?

Embora em minha pesquisa de mestrado, não tenha utilizado o trabalho de Gubern (2004), sua discussão a propósito da representação de Adão e Eva inspirou minha análise sobre a relação entre imagem e gênero como algo não imanente, pré-discursivo ou pré-dado. A tendência de um referente estar colado à imagem, quer seja de gênero, raça ou classe, leva-me à necessidade de retomar a discussão de Medeiros (2000, p.125), para quem “parece ser possível encontrar um certo denominador comum na obra de certos artistas contemporâneos e entre esta e a sua cultura”.

A base para este debate, ainda introdutório, esta fundamentada nas questões discutidas tanto pela semiótica como pela semiologia, distintas em seus referenciais, e aqui apenas esboçada. Quando, o controverso John Locke, cunhou no século XVII o termo semiótica, na busca de captar a longa tradição do pensamento ocidental sobre significação, não imaginou que, assim como as demais áreas do conhecimento, esta também criaria dissidências e geraria novos sistemas de interpretações e entendimentos que se estenderiam até o século XXI. Ainda que de maneira aproximativa, a idéia de relativizar a ascendência do sistema de signos sobre a fotografia é no sentido de não enrijecer entendimentos. Penso que a Semiótica e a Semiologia podem trazer/entregar bons argumentos, no entanto, na semiologia desenvolvida por Barthes (1984), herdeira da semiologia de Saussure, parece vicejar sempre que o referente adere, ou seja, ele está sempre colado à imagem fotográfica mais do que na pictórica. A idéia de que “isso foi”, “estive lá”, “substância” e “coisa material representada sem deformação, sem lacuna”, segundo Rouillé (2009, p 70-72), ao explicar o trabalho de Barthes que remete à fotografia quase como mera



documentação. Parece não existir para Barthes nenhuma possibilidade de imagem fotográfica sem um referente primeiro, real e concreto, contrariamente à uma tendência atual de se pensar a fotografia como um sistema que se abre a significações polissêmicas.

Neste sentido, uma imagem fotográfica pede, sempre que possível, uma legenda ou um contexto para facilitar sua compreensão. Não existe um “DNA” determinante de gênero, raça ou classe numa imagem, esta talvez seja sua maior riqueza. Sua polissemia. Imagem, assim como gênero, enquanto construção relacional e ato performativo, segundo Medeiros (2000, p.114), citando Austin e Searle: “não é verdadeiro nem falso”, embora remeta, em alguma medida, ao fato quando enunciado. É quando enunciamos que podemos construir, instituir ou performar. Assim, deve ser entendida uma imagem fotográfica que longe de ser estática, se relaciona com diferentes sujeitos sociais e distintos contextos histórico-culturais.

Existe uma longa discussão sobre a especificidade das representações das linguagens pictórica e fotográfica. Krauss (1990), é uma das autoras que defende com maior ênfase a autonomia da fotografia frente às artes pictóricas. Porém, o que se pretende aqui, mais do que destrinchar as especificidades dessas linguagens, é pensar a representação/apresentação como um sistema que pode matizar, esboçar, vicejar ou sugerir vínculos relacionais com aquilo que se pressupõe ser a realidade. Se a realidade não pode ser universal nem unívoca, ela é arbitrária dentro do sistema do fotográfico.

O perigo é, segundo Deleuze (2007, p.19), citando Bacon, ao falar da fotografia: “ela não é uma figuração do que se vê, ela é o que homem moderno vê. Não é simplesmente perigosa por ser figurativa, mas porque pretende reinar sobre a visão, portanto, sobre a pintura”.

Continuando o debate sobre uma idéia uníssona de representação, como se o conceito pudesse engendrar todos os entendimentos que se tem dele, Butler (1990, p.18) afirma que: “tanto política quanto representação são termos polêmicos (...) a representação serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos”. Esta visão política de Butler sobre a representação, não deve ser tomada como uma relação necessária no campos das artes, mesmo supondo que toda manifestação artística seja, em alguma medida, um ato político. Butler continua sua citação acima afirmando que, por outro lado: “a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres”.

Me parece que a autora utiliza o termo “distorceria” de maneira negativa, uma vez que ele pressupõe uma realidade dada, estando, portanto, colado à presunção da idéia de representação



daquilo que se supõe ser a realidade. Este discurso de viés eminentemente político acerca da representação é preciso ser avaliado e analisado com muito cuidado quando pensamos as significações possíveis de um objeto que se quer artístico ou mesmo em uma etnografia.

Segundo Strathern (2006, p.31) “a maneira pela qual se pode manter a análise como uma espécie de ficção conveniente ou controlada” deve ser levada em conta quando elaboramos análises a partir de discursos e observações de terceiros ou de nossa própria experiência pessoal, o que, no campo das artes, ocorre frequentemente. Não há dúvida que este risco esteve presente em minha pesquisa de mestrado, embora tenha me cercado de cuidados para não criar ficções nem conjugar gênero onde ele não existe. Talvez agora com o aprofundamento desta discussão, eu possa realizar o distanciamento necessário para minimizar este risco, o que não descredencia estudos realizados a partir de obras literárias, imagéticas ou de ficção, pois, insistir nestas fronteiras não parece rentável para pesquisas que tratam da imagem fotográfica.

Vendo o corpo

Os atores sociais⁴, presentes neste trabalho/ensaio, despidos de qualquer idéia de identidade, agência, sujeito, personagem ou artista podem, agora, ser denominados de colaboradoras, ou melhor, *colaboradora*, no singular, pois todas as fotos aqui apresentadas pertencem ao Josué Souza Silva, à Jocasta, a mesma pessoa.



Figura 03
Autor: Jocasta, 2008.

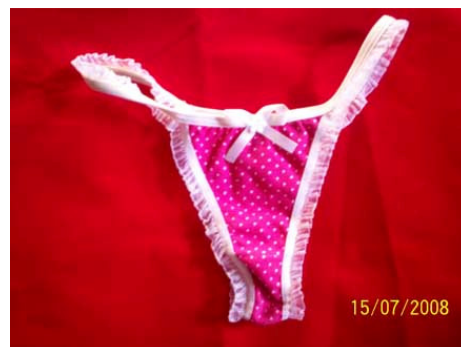


Figura 04
Autor: Jocasta, 2008.

⁴ Nesta proposta utilizei a expressão “atores sociais” apenas como estratégia para não definir de imediato o gênero das colaboradoras, embora saiba que as travestis participantes desta pesquisa gostariam de ser nominadas no masculino. Aliás nesta proposta procura-se refutar esta expressão, uma vez que o conceito de atores que seguem um roteiro pré-determinado ou fixo se contrapõe em alguma medida ao conceito de performatividade de Butler que pressupõe uma maior flexibilidade no desempenho destes supostos “papéis sociais”.



Essas imagens foram retiradas de minha dissertação de mestrado *Vendo o Corpo, Vendo a Imagem: auto-representação fotográfica de travestis e mulheres, profissionais do sexo do Jardim Itatinga/Campinas*. As escolhas tanto dos materiais fotografados, como das próprias imagens que entrariam para a seleção final da dissertação, parecem obedecer um claro trânsito entre signos que estariam, no senso comum, acentuadamente alocados nos pólos binários de sexo-gênero. Jocasta não só produziu imgeticamente esses materiais, como procurou denotá-los de sentido estético. A calcinha e o *soutien* (figuras 02 e 04) são ferramentas que lhe garantem seu sustento e os instrumentos de trabalho manual (figuras 01 e 03) ajudam à construir sua casa própria. Jocasta está construindo a terceira casa de sua vida. O pai, desde de muito cedo, ensinou-lhe o ofício, segundo ela própria, uma das coisas mais importante que aprendeu.

Em meu entendimento Jocasta não se encontra oprimida ou prisioneira dos dois pólos binários de sexo e gênero, uma vez que cria a liberdade de transitar entre estes pólos. Embora ela apresente estas performances, ela atribui às imagens por ela produzidas identificações hegemônicas do sistema binário sexo-gênero que funcionariam como índices desse sistema. Para ela, as ferramentas de trabalho como o martelo, o serrote e a chave de fenda estão para Josué – masculino –, assim como a calcinha e o *soutien* estão para Jocasta – feminino. Ela própria, quando das escolhas/edições das fotografias realizadas através de projeções em *datashow* em meu estúdio, disse algumas vezes: “nossa como eu tô Josué aqui” ou “puxa como to Jô nessa foto” ou ainda “acho que quem fez essa foi ‘ele’ ”.

Durante a ultima fase da pesquisa, nas oficinas de edição, foi pedido que cada uma das colaboradoras escolhessem 100, 50 e depois 30 imagens. Jocasta acabou escolhendo apenas 22. Estes processos de edições foram gravados, transcritos e fazem parte dos cadernos de campo. O intuito deste procedimento era apreender significações, identificações e auto-identificações, a partir de critérios classificatórios de escolha e edição definidos por elas próprias. Imagens que em determinado momento possuíam grande representatividade deixavam de ter no momento seguinte. Porém, como eu havia proposto inicialmente, procurei não interferir em suas escolhas. É evidente que minha presença e o lugar de onde falava já eram informações suficientes a interferirem em suas ações. Mesmo que durante a exibição e a seleção das imagens, tenha me calado, eu pressupunha alguns desdobramentos narrativos e estéticos sobre esta seleção das imagens aqui apresentadas, cuja discussão esta ainda em processo. O longo período de pesquisa me permite acreditar que elas tenham se guiado muito mais por orientações afetivas do que propriamente por referenciais técnicos e estéticos.



Assim como essas imagens apresentadas por Josué/Jocasta indiciam generalizações de gênero, por exemplo a cor vermelha atribuída ao universo feminino, sobretudo em um contexto de prostituição, o mesmo pode ser observado no conjunto das fotos realizadas e selecionadas pelas profissionais do sexo. A cor de fundo, dentre tantos outros elementos, seria uma característica determinante que generalizaria significados ou seria apenas um atributo da conjugação de sexo-gênero? Vale ressaltar que a cor de fundo da primeira foto com as ferramentas de trabalho é de cor marrom e a segunda tem fundo vermelho. Ao se referir à primeira Jocasta afirma: “acho que quem fez essa foi ‘ele’ ”, indicando que o uso contrastado das cores marrom e vermelho sugere a possibilidade de trânsito entre determinações de gênero. Até poderíamos supor um referente, mas apenas um referente, afinal fabrica-se uma foto, mas não a vida, a partir de denominadores comuns da cultura.



Figura 05
Autor: Jocasta, 2008.



Figura 06
Autor: Luiz C. S. Jeolás, 2009.

Neste sentido, podemos vicejar, matizar ou sugerir, mas nunca, dizer isso é, isso foi. Afinal uma imagem fotográfica não é nem de perto um decalque, nem de longe um recorte da realidade. Ao transitar de uma imagem a outra, Jocasta está muito mais se desfazendo das amarras de gênero que a tencionam do que se prendendo a elas.

Como criei íntima relação com cada uma das imagens produzidas, concebi e continuarei concebendo milhares de outras correlações possíveis entre grupos e classificações de imagens.

Referências Bibliográficas

ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre Aguiar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 236p.



- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185p.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato cotidiano, lixo e trabalho. Porto Alegre: Tomo Editorial/Palmarinca, 1997. 208p.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. 183p. (Estéticas)
- KRAUSS, Rosalind C.. *O fotográfico*. Barcelona: G. Gili, c2002. 239p.
- MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000. 177p.
- PERLONGHER, Néstor. *O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2008. 271p.
- ROUILLÉ, Andre. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009. 484p.