



NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS DA TRAVESTILIDADE: POTENCIALIDADES DO GÊNERO EM *IMAGENS-ATO*

Juliana Salles de Siqueira¹

Da fotografia como indicialidade: breve apresentação de uma perspectiva teórica

A caracterização da fotografia como signo indicial exemplar, reiterada por Philippe Dubois na década de 1990 na esteira das formulações do semiótico americano Charles Sander Peirce, tornou-se, quando não uma perspectiva dominante nos estudos sobre a imagem fotográfica, uma discussão obrigatória para os estudiosos do campo. Ao traçar um particular percurso do pensamento teórico sobre a fotografia durante os séculos XIX e XX, Dubois indicava em *O ato fotográfico* seu lugar de reflexão, evidenciando de que maneira se afastava tanto de uma perspectiva especular, cuja ênfase recaía na afirmação da natureza realista da imagem maquínica, compreendida nos termos de um mimetismo de seu referente; quanto de um ponto de vista excessivamente “desconstrutivista”, marcado pelos estudos semiológicos que colocavam em pauta o caráter ideológico patente à imagem, impossível de ser pensada sem a observância de seus códigos específicos.

Esse movimento em direção aos contributos da semiótica peirceana faria com que Dubois matizasse certas afirmações de Roland Barthes, presentes em seu *A Câmara Clara*, acerca da emanção e presença do referente na fotografia e sua lógica do “isso foi”, bem como da concepção baziniana da gênese automática, avançando no sentido de pensar como a fotografia se constituiria indicialmente como “traço de *um* real” e não a partir de uma lógica icônica de semelhança entre imagem e referente. Tratava-se, então, de desdobrar questões que problematizassem uma compreensão vulgar do mimetismo em fotografia, sem, ao mesmo tempo, negar certo caráter documental ou testemunhal que a marcaria. Sua indicialidade, isto é, seu caráter de *rastro* do real, não implicaria necessariamente em uma reprodução análoga desse real mesmo, mas em uma inevitável marca fixada na materialidade do suporte sensível em função do dispositivo óptico-químico.

A argumentação de Dubois se desenvolve no sentido de mostrar que a fotografia não poderia ser compreendida sem que se relevasse a sua pragmática. A imagem fotográfica se constituiria,

¹ Graduada em História pela Universidade Federal de Ouro Preto e mestranda do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).



assim, a partir de um fazer, e qualquer abordagem que visasse uma consideração sobre a "pregnância do real na fotografia" não poderia estar dissociada de um pensamento acerca dos procedimentos operatórios que a possibilitariam e enfeixariam.² Assim, diante da consideração da "relação originária com sua situação referencial", somavam-se as questões da caracterização da fotografia enquanto *imagem-ato*, tendo em vista os elementos gestuais da "tomada", definidos em última instância pelo "corte" operado pelo fotógrafo, que viriam a trazer certo imbricamento entre o ato de produção e a imagem propriamente dita.³ Annateresa Fabris, em comentário sobre artigo de David Green e Joana Lowry, esclarece a relação entre indicialidade e ato fotográfico, perspectiva que os autores compartilham com Dubois:

Lembrando que, para Charles S. Peirce, o signo indicial tem menos relação com suas origens casuais do que com o modo de aludir ao fato de sua própria inscrição, os dois autores afirmam que a fotografia é um índice pelo fato de ter sido feita e não simplesmente porque a luz foi registrada num trecho de película fotossensível. Também da ordem do índice é o ato fotográfico, "uma espécie de gesto performativo que aponta para um fato que acontece no mundo, como uma forma de designação que arrasta a realidade para o terreno da imagem".⁴

A esse ponto de vista se contrapõe, contemporaneamente, André Rouillé, para quem a investigação de uma indicialidade própria à representação fotográfica do real seria falha na medida em que estaria calcada em um "pensamento global, abstrato, essencialista" ao "propor uma abordagem totalmente idealista [e] ontológica", reduzindo "'a' fotografia ao funcionamento elementar de seu dispositivo".⁵ Segundo o autor,

A imagem fotográfica não é um corte nem uma captura nem o registro direto, automático e analógico de um real preexistente. Ao contrário, ela é a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma coisa do real dado; mas de modo algum assimilável ao real. A fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar. Livre para se desviar deliberadamente da analogia a fim de atingir maior força documental, seja na imprensa ou mesmo na ciência, como mostram exemplarmente os trabalhos de Étienne-Jules Marey.⁶

Sabemos que a compreensão da imagem fotográfica como representação cuja objetividade viria conferir "grande poder de credibilidade"⁷ aos mundos por ela designados é fortemente presente no âmbito do imaginário social, incidindo em certas perspectivas teóricas e reivindicações

² DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2009. p. 45

³ Essa dimensão pragmática, para Dubois, não se limitaria à esfera da produção, mas também aos atos de recepção e de difusão das imagens. Para maiores detalhamentos sobre esse ponto de vista, conferir o capítulo "O Ato Fotográfico: pragmática do índice e efeitos de ausência". *Ibidem*, p. 57-107.

⁴ FABRIS, Annateresa. *Discutindo a imagem fotográfica*. In: *Domínio da Imagem*. Londrina, vol. 1, novembro de 2007, p. 31-41.

⁵ ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009. p. 17.

⁶ *Ibidem*, p. 77.

⁷ BAZIN, André. "Ontologia da imagem fotográfica". In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.



artísticas.⁸ No entanto, refletir sobre os usos e discursos que se assentam no estatuto representacional da imagem fotográfica e na valorização da veracidade atribuída ao dispositivo maquínico implica, conforme nos sugere Rouillé, caracterizar criticamente os regimes de verdade estabelecidos das relações entre referente e imagem, bem como analisar de que maneira, politicamente, estes domínios são aproximados com o intuito de conferir probidade às imagens e aos discursos que as acompanham.

Nan Goldin e The Other Side: reivindicações pelo documental fotográfico e suas decorrências estético-políticas

Nesse sentido, buscamos nos debruçar sobre um conjunto de fotografias produzido pela fotógrafa estadunidense Nan Goldin, com o intuito de indicar certas questões estéticas, éticas e políticas patentes ao trabalho da fotógrafa, cujo projeto buscou sua legitimidade nos termos do documental, afirmando-se como um registro diarístico de uma comunidade compositora do cenário *underground* de Boston e Nova Iorque entre os anos 1970 e 1990.⁹ Esta legitimação almejada pela artista, no entanto, não se deu apenas no âmbito do apelo a certa capacidade testemunhal própria ao dispositivo fotográfico, mas sobretudo na afirmação de um olhar êmico, decorrente do compartilhamento, por parte da mesma, de um ethos próprio às retratadas, às quais sua trajetória se ligava por laços de amizade.

Em face dessa característica, estudos acadêmicos e ensaios de crítica de arte têm abordado, recorrentemente, os trabalhos de Nan Goldin por um prisma estritamente autoral, fazendo referência aos elementos biográficos e confessionais que caracterizariam e afeririam à sua obra certo aspecto de testemunho, de exposição de uma intimidade vinculada à sua trajetória pessoal e ao seu círculo de amizades.¹⁰ Desta forma, estabeleceu-se um viés interpretativo que acabou por circunscrever as fotografias de Goldin às situações factuais de sua vivência entre parceiros engajados na comunidade LGBT de Washington DC, atribuindo ao seu trabalho um caráter de “transcrição direta da experiência vivida”.¹¹

⁸ Sobre as relações entre fotografia e imaginário social, tomamos como referência o artigo de Annateresa Fabris. Op. Cit.

⁹ Em *The Other Side*, livro que pretendemos abordar parcialmente nesse trabalho, há também imagens realizadas em locais outros, visitados pela autora a trabalho – como Manila –, ou em função de intercâmbio artístico-acadêmico – como Berlim. Parte substancial de sua produção, entretanto, foi ambientada nas cidades norte-americanas supracitadas.

¹⁰ Como exemplo dessas abordagens pode-se sinalizar os trabalhos de Sussman (1997) e Weinberg (2005).

¹¹ Termos de WEINBERG, J. *Fantastic Tales: the photography of Nan Goldin*. Pennsylvania: Palmer Museum of Art, 2005. p. 7.



Essa perspectiva analítica coincidiria, de certa forma, com o próprio estatuto reivindicado pela fotógrafa ao seu trabalho, na medida em que a mesma estabeleceu uma relação direta entre este e uma memória pessoal e comum àqueles que nele são focalizados. O estudo ora apresentado, no entanto, à margem de parte expressiva dos críticos de sua obra, visa debater a questão da indicialidade conferida a tais imagens não em função de uma evidência eminente a tal produção, mas como um lugar político consolidado ao longo da trajetória da fotógrafa.¹²

Reconhecendo a importância política do caráter documental, testemunhal ou atestatório alçado pela artista, partimos da problematização de que tais imagens configuram não apenas uma representação dos valores de gênero de tal comunidade, mas uma performance e constante reelaboração desses mesmos valores, tendo assim uma dimensão indexical mas, sobretudo, instauradora e co-participante na configuração do ethos dos sujeitos concernidos e retratados, bem como de sua visibilidade.

Sendo assim, indica-se que tais imagens não apenas representavam certos valores próprios ao grupo em questão, mas perfilavam efetivamente uma “prática estética” interventora da “distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”.¹³ Ao compreendermos, conforme nos aponta Jacques Rancière, que as práticas estéticas constituem-se como “configurações da experiência, que ensinam novos modos do sentir e induzem novas formas da subjetividade política”¹⁴, relacionamos a presença dessa dimensão política no trabalho da artista a diferentes momentos de circulação de sua produção.

Acreditamos ser possível afirmar que, no período das primeiras exposições de seu trabalho, ainda na década de 1970, quando realizadas em bares nos quais as *queens* se apresentavam ou em casas onde o grupo se encontrava para o consumo de drogas, um compartilhamento de uma auto-imagem se reconfigurava a partir de um fazer e sentir próprios à pragmática artística em questão. Na medida em que novas mídias eram adotadas nas exposições, conforme se veria a partir da década de 1980 com o uso de slide shows, viu-se uma ampliação das audiências que se distanciou de uma “comunidade original de recepção”.¹⁵ De acordo com os apontamentos de Chris Townsend, tal ampliação viria trazer um novo caráter ao trabalho, tornando-o para as novas audiências uma expressão referencial de como uma comunidade específica lidava com questões atreladas ao gênero, à sexualidade e ao uso de drogas na definição de um estilo próprio.

¹² Esse ponto de vista afina-se com a análise de Townsend (2008).

¹³ RANCIÈRE, *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental org., Ed. 34, 2009. p. 17.

¹⁴ *Ibidem*, p. 11

¹⁵ TOWNSEND. “Nan Goldin: Bohemian Ballads”. In: HUGHES, Alex & NOBLE, Andrea (orgs). *Phototextualities: intersections of photography and narrative*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003.



Novos lugares de veiculação viriam a possibilitar uma visibilidade ampliada das representações dos valores de gênero encenados pelo círculo de Goldin. Tais valores, por sua vez, amoldavam-se a formas de vivência incompreensíveis a partir de um olhar heteronormativo pautado pelas categorias bem demarcadas do feminino e do masculino. As experiências da travestilidade que são “registradas” e compõem as narrativas construídas por Goldin em livro intitulado *The Other Side*¹⁶ parecem, assim, ganhar uma relevância considerável no que tange aos valores do grupo, na medida em que seriam apontadas como vivências “desbravadoras das bordas do gênero”, compondo o que a autora chamaria de “terceiro sexo”.¹⁷

Valores de gênero e The Other Side: a configuração da experiência da travestilidade como potencialidade disruptiva das bordas do gênero

The pictures in this book are not of people suffering gender dysphoria but rather expressing gender euphoria. This book is about new possibilities and transcendence. The people in these pictures are truly revolutionary; they are the real winners of the battle of the sexes because they have stepped out the ring.

Nan Goldin, 1992

Ao fotografar amigos e amigas, mulheres transexuais, travestis, drag queens, criando narrativas fotográficas que visavam uma aproximação com o seu cotidiano, dando relevo às situações que evidenciavam o cuidado com o corpo e as relações afetivas das personagens em questão, Goldin procurava, em *The Other Side*, dar a ver valores de gênero observáveis nas experiências de Kim, Jimmy Paulette, Greer, Joey, entre outras. Em prefácio do livro, ao relatar sua experiência afetiva com tais personagens, Nan Goldin as caracterizava como revolucionárias por “se colocarem para além das fronteiras de gênero”. Na ocasião, a autora enfatizava que se tratava de um grupo heterogêneo, marcado por relações de gênero assentadas em distintas e, por vezes, “completamente maleáveis”¹⁸ concepções do sexo e do desejo.

Em *The Other Side*, o tratamento dessas identidades em trânsito, qualificadas por Goldin como “maleáveis”, se realizou através de uma organização retrospectiva de fotografias feitas em diversos momentos da trajetória da fotógrafa, reunidas formalmente sob a forma de pequenas narrativas. O livro, publicado em 1992, reuniu imagens datadas entre os anos 1972 e 1994, formando seis séries que versavam ora mais centralmente sobre momentos íntimos com “certa

¹⁶ O título do livro é oriundo do nome do bar freqüentado por Goldin e seu círculo de amigas, conhecido como “o bar drag queen” de Boston nos anos 1970.

¹⁷ GOLDIN, Nan. *The other side*. Zurich: Scalo, 2000. p. 6.

¹⁸ GOLDIN, op. cit.



qualidade de introspecção” de personagens específicas (*Greer*, New York 1981-1973; *Kim*, Paris 1991-1992; *Joey*, New York and Berlin, 1991-1992), ora para seus lugares de convivência e atuação em casas noturnas e mobilizações sociais, como a Parada Gay de Nova Iorque (*The other side*. Boston 1972-1974; *Hi Girl!*, New York, Paris, Berlin 1990-1994; *The Queen and I*, Manilla, 1992).

Apontamos uma configuração e organização ético-política para tais imagens na medida em que podemos verificar, através de elementos estilístico-formais, a tentativa de registrar modos de vida específicos e multifacetados, caracterizados através de *auto-mis-en-scènes* e *mis-en-scènes* que dão a ver distintas performatividades do gênero através da ênfase no gestual e nas ambientações em se inserem as retratadas. Um exemplo da mencionada organização e recriação ético-política desses modos de vida na imagem pode ser observado quando comparamos a série dedicada à Greer com outra, consagrada a Joey.

Seios por vezes à mostra, nada evidencia o corpo de Greer como possível resultado de um processo de cuidado e transformação de si – a não ser a contextualização precisa de tais imagens em um livro sobre gêneros “dissidentes”. Greer é retratada em cenas de seu casamento com Paul, maquiando-se desnuda ao espelho (região pélvica encoberta pela mesa na qual se encontram dispostos alguns objetos), dentre outras em que segura seus cigarros em um gesto sutil, encenado por mãos delicadas de unhas devidamente pintadas. Seu sorriso, olhar, roupas, jóias, não se atrelam a qualquer aspecto carnavalesco ou festivo, antes vêm compor a imagem sem oferecer elementos que causem uma brusca desestabilização na ritualização de atitudes próprias a certa gramaticalidade do feminino.

Quanto à série dedicada a Joey, observamos dois momentos de sua retratação. Um composto por fotos em que a personagem está ao espelho ou ambientada em lugares que o espectador pode supor serem aqueles em que encena seus shows como *queen* – em razão do cenário e de suas roupas, perucas e maquiagem excessiva – e um segundo momento composto pelas fotografias de Joey e Andres em um quarto de hotel berlinense, no qual se observa o encontro afetivo-sexual do casal. Nestes retratos, Joey já não mais se apresenta à maneira de uma *queen*, mas, tal qual Greer, em uma espécie de invocação inventiva do feminino encarnada em uma estilização sensual do corpo.

Sem buscarmos realizar qualquer espécie de equiparação entre a força propositiva das narrativas de Goldin e as formulações teóricas de Judith Butler, acreditamos ser pertinente a assertiva de que o gênero em tais imagens insurge como “uma identidade tenuemente constituída no



tempo, instituído num espaço externo por meio de uma repetição estilizada de atos”.¹⁹ Observa-se que tais narrativas exploram os modos como são construídas transidentidades e “recitações subversivas”²⁰ do gênero empreendidas pelas personagens através de suas performances gestuais – seja na vida cotidiana com seus companheiros, seja em suas atuações nas casas onde se apresentam como *queens*.

As experiências da travestilidade, dessa maneira, são inscritas/escritas no livro a partir de um projeto que buscou tornar visíveis práticas diversificadas de vivência do gênero, reiterando certo valor documental patente à produção. O caráter testemunhal reivindicado pela artista à fotografia parece constituir-se, assim, como uma afirmação da condição de sua produção enquanto *imagem-ato* atestadora das potencialidades do gênero em disruptivas formas de expressão.

Bibliografia

BAZIN, André. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2009.

FABRIS, Annateresa. *Discutindo a imagem fotográfica*. In: Domínio da Imagem. Londrina, vol. 1, novembro de 2007, p. 31-41.

GOLDIN, Nan. *The other side*. Zurich: Scalo, 2000.

_____ & SUSSMAN, Elizabeth. *I’ll be your mirror*. New York: Whitney Museum of Modern Art, 1996.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contra-sexual*. Madrid: Editorial Opera Prima, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental org., Ed. 34, 2009.

ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009.

TOWNSEND, Chris. “Nan Goldin: Bohemian Ballads”. In: HUGHES, Alex & NOBLE, Andrea (orgs). *Phototextualities: intersections of photography and narrative*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2003.

WEINBERG, Jonathan & ROBINSON, Joyce Henri (orgs). *Fantastic Tales: the photography of Nan Goldin*. Pennsylvania: Palmer Museum of Art, 2005.

¹⁹ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 200.

²⁰ PRECIADO, Beatriz. *Manifesto contra-sexual*. Madrid: Editorial Opera Prima, 2002. p. 26.