

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF
Instituto de Arte e Comunicação Social - IACS
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes -PPGCA

SUZANA DA COSTA BORGES LONGO

**FOTOGRAFIA DE CASAMENTO:
CRÍTICA DE GÊNERO E SEXUALIDADE A PARTIR DO
TRABALHO DE ROSÂNGELA RENNÓ**

Niterói
Abril de 2017

SUZANA DA COSTA BORGES LONGO

**FOTOGRAFIA DE CASAMENTO: CRÍTICA DE GÊNERO E
SEXUALIDADE A PARTIR DO TRABALHO DE ROSÂNGELA RENNÓ**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Estudos das Artes em Contextos Sociais

Orientadora: Profa. Dra. Marina Cavalcanti Tedesco

Niterói

Abril de 2017

Nome: LONGO, Suzana da Costa Borges

Título: *Fotografia de casamento: crítica de gênero e sexualidade a partir do trabalho de Rosângela Rennó*

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, da Universidade Federal Fluminense, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre.

Banca examinadora

Profa. Dra. Marina Cavalcanti Tedesco

Instituição: Universidade Federal Fluminense – UFF

Decisão: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Tania Cristina Rivera

Instituição: Universidade Federal Fluminense – UFF

Decisão: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Maria Teresa Ferreira Bastos

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Decisão: _____ Assinatura: _____

Niterói

2017

Às pessoas que amo.
Nomes são inúteis,
elas bem sabem.

Agradecimentos

Difícil é escrever esta página de agradecimentos. Parece que devemos citar primeiro as pessoas mais importantes e criar, assim, uma escala (estranhamente qualitativa) dos afetos. E, passada a euforia da juventude, sobrando-nos os poucos e bons, é sempre um tanto estranho ter de decidir a quem entregar o primeiro pedaço do bolo, como depois do parabéns. Mesmo assim, agradeço primeiro à você, meu amor: Messi, Evandro, Torrinha, Valencise, ou tantos outros nomes pelos quais você atende. Obrigada, primeiro por existir. Poucos homens brancos cis heteros são como você, eu admito (rs). Segundo, por ter batido na porta do meu quarto naquele 8 de março. Posso esquecer datas, mas não vou esquecer os momentos. Terceiro, por estar comigo e por esse amor. Eu jamais pude esperar, sequer imaginar parceria tão forte e bonita. Obrigada, Girassol.

Agradeço a minha mãe, pai e irmã, esses amigos que a gente não escolhe, mas que eu provavelmente teria escolhido. Agradeço à você madrecita, pelo amor, pelas lutas, pelos exemplos e por me ensinar metade do que eu sei e sou. Aos seus lampejos de feminismo. E aos seus lampejos de loucurinhas fora da caixinha. À sua integridade inabalável: aprendi a honestidade, sinceridade e princípios com você, não tenho a menor dúvida. Eu e a Má somos filhas da sua boa-fé, sempre. Obrigada por existir. E por ser exatamente quem você é. Agradeço também à você, padre. Pelo amor, pela paciência tão sua, por comer palhacitos todos os dias de manhã, pela atenção aos pequenos detalhes e pelo capricho. Eu e a Má somos filhas do seu esmero. E, claro, obrigada à você, magrinha! Por ser a irmãzinha mais fofa e palhaça que eu conheço. Pelo seu afeto, amor, companhia e por ouvir, carinhosamente, cada confissão minha. Espero que eu sempre seja ouvido pras suas também.

Agradeço às minhas gêmeas de nascimento e sentimentos, Sue e Mari Queen. Como deixar de passar por todos os sobes e descas das montanhas russas da vida sem compartilhar com vocês? Obrigada pela lembrança doce de amizade (visceral rs) durante a faculdade e por, mesmo com algumas distâncias, permanecerem. E por serem sensíveis. Eu preciso disso.

Agradeço à vocês Veri e Gui! Pelos passeios na Vila do Doce, pelas gargalhadas indiscretas, pelo apoio nos momentos difíceis, pela cumplicidade quando ela é necessária. Muitos potes de sorvete serão comidos por nós no frio de Ribeirão ainda!

Obrigada Ju, por ter sido essa parceria tão necessária de moradia em Niterói. Por termos compartilhado todos os perrengues de pesquisa e pós-graduação juntas, de estar longe dos que amamos, de lidar com pessoas que não dão descarga (nunca!), de fazer planos que, enfim, estão mais próximos agora. Força querida.

Não podia faltar, claro, agradecer às pessoas maravilhosas que foram meus “alunes” e da Ana no Estágio Docência: Lelê, Belisa, Iaiá, Doug, Ingrid, Airam, Marie, Bia, Rafa, Jessy, Milla, Larissa, Janyllye, Amanda, André. Obrigada por me acolherem, por se embebedarem junto de mim e por terem me ensinado muito mais do que eu a vocês (eu sei que é clichê, mas é TÃO verdade). Pelos gergelins roubados, pelas noites alaranjadas na Cantareira, pela nossa foto épica no carango em frente o IACS. A única pena foi não ter conhecido vocês antes.

À orientadora, Nina Tedesco, e à banca de Qualificação e Defesa, Teresa Bastos, Lígia Dabul e Tania Rivera, pelas contribuições. Ao Alessandro Patrício por me sanar as dúvidas durante o processo. À CAPES, pela concessão de bolsa para pesquisa.

"Havia a um canto da sala um álbum de fotografias intoleráveis[...]"

Carlos Drummond Andrade, Os mortos de sobrecasaca.

Resumo

Esta pesquisa pretendeu investigar alguns dos encontros que se dão entre a produção artística contemporânea e questões de gênero e sexualidade, buscando obras onde tal relação seja possível. Assim posto, escolhi como objeto de estudo quatro trabalhos de Rosângela Rennó: *Afinidades eletivas* (1990), *Afinidades eletivas e relações perigosas* (1990), *Círculos Viciosos – 472 casamento cubanos* (1995) e *Cerimônia do adeus* (1997-2003). Todos eles foram realizados a partir da apropriação de fotografias produzidas em cerimônias religiosas de casamento. Mesmo a artista não se posicionando como feminista e havendo pouco referencial teórico que relacione sua obra a tal pensamento, entendo que alguns fatores presentes nestes trabalhos apontam para a possibilidade de análises críticas a gênero e sexualidade.

Dentre tais fatores, cito: o tema abordado (casamento); o processo artístico (apropriação de fotos de uso doméstico/afetivo/ritual, impregnando sua produção com uma carga simbólica, afetiva e sociológica); o tratamento impingido pela artista no material de trabalho (processos de turvamento, apagamento e justaposição de imagens); e as escolhas dos títulos (sempre sugestivos e irônicos). Criam, dessa maneira, possibilidades para se pensar sua produção não de maneira a endossar e afirmar os significados e usos anteriores, mas, ao contrário, a subvertê-los e desconstruí-los.

Assim, primeiramente é feita uma investigação sobre o objeto de trabalho de Rennó e a questão dos usos sociais da fotografia, em específico aquele de arquivo da memória pessoal-afetiva-ritual. Em seguida, analiso o casamento ocidental católico, partindo de perspectivas históricas e sociológicas e explorando as permanências e "origens" de práticas contemporâneas. Logo depois, traço um panorama sobre algumas teorias de gênero e sexualidade, junto de um histórico do surgimento das relações entre arte e feminismo. Por fim, são analisados fatores relacionados especificamente ao campo da arte e aos próprios trabalhos (como as referências nos títulos, o tratamento das fotos, os processos produtivos, as exposições das quais fizeram parte, sua recepção junto ao público).

Finalmente, concluo esta pesquisa articulando os conhecimentos apresentados nos capítulos anteriores com vistas a demonstrar as relações entre esses quatro trabalhos de Rosângela Rennó e uma perspectiva crítica a normatividades de gênero e sexualidade, mais especificamente, à instituição tradicional do casamento. Minha intenção foi demonstrar a possibilidade de se pensar tais obras artísticas como subversões dos sentidos iniciais presentes no material de trabalho. Dessa maneira, meu objetivo também foi, através das análises desses quatro trabalhos de Rennó, estimular o pensamento das questões feministas e LGBTI's na produção artística como um todo, procurando suprir tal lacuna. Lacuna que se demonstra na quase total ausência desta abordagem não só no que diz respeito aos estudos sobre a artista em específico, mas no que diz respeito aos estudos e conhecimentos construídos sobre artes de uma maneira ampla, tanto em sua história, quanto em sua crítica.

Palavras chave: arte e feminismo, Rosângela Rennó, usos sociais da fotografia, instituição casamento, crítica a normatividades de gênero e sexualidade.

Résumé

Cette recherche vise à enquêter les rapports entre la production artistique contemporaine et les questions de genre et sexualité, à la recherche des œuvres où cette relation soit possible. Donc, j'ai choisi comme objet d'étude quatre œuvres de Rosângela Rennó: *Afinidades eletivas* (1990), *Afinidades eletivas e relações perigosas* (1990), *Círculos Viciosos – 472 casamento cubanos* (1995) e *Cerimônia do adeus* (1997-2003). Les oeuvres ont été fabriquées à partir de photographies appropriées qui ont été produites dans les cérémonies religieuses de mariage. Même que l'artiste ne se positionne pas comme féministe et ayant peu théorique qui être en rapport son travail et cette pensée féministe, je comprends que certains facteurs présents dans ces travaux indiquent la possibilité d'analyses critiques du genre et de la sexualité.

Parmi ces facteurs, je cite le sujet discuté (mariage); le processus artistique (les photos appropriées d'usage domestique/affectif/rituelle, imprégnant leur production avec une symbolique, émotionnelle et sociologique); et le traitement imposé par l'artiste au matériau du travail (opacification processus, la suppression et la juxtaposition des images). Par conséquent, ils créent les possibilités pour penser cette production artistique non de manière à approuver et affirmer les significations et utilisations antérieures, mais plutôt à les subvertir et les déconstruire les sens primaire.

Ainsi, il est d'abord fait une enquête sur l'objet de travail de Rennó et sur la question des usages sociaux de la photographie, en particulier celle du fichier de mémoire personnel/émotionnel/rituelle. Ensuite, j'analyse le mariage occidental catholique, à partir des perspectives historiques et sociologiques et j'explore les continuités et les « origines » des pratiques contemporaines. Peu après, je trace un panorama de certaines théories du genre et de la sexualité, avec une histoire de l'émergence des relations entre l'art et le féminisme. Enfin, ils ont analysé les facteurs liés spécifiquement au domaine de l'art et le travail lui-même (comme les références dans les titres, le traitement des photos, des processus de production, les expositions dont ils faisaient partie, sa réception par le public).

Enfin, je conclus cette recherche articulant les connaissances présentées dans les chapitres précédents afin de démontrer la relation entre ces quatre œuvres de Rosângela Rennó et une perspective critique sur normativités du genre et de la sexualité, plus précisément, sur l'institution traditionnelle du mariage. Mon intention était encore de démontrer la possibilité de penser les œuvres artistiques comme des subversions des sens initiales présents dans le matériau du travail. Ainsi, mon objectif était aussi, à travers de l'analyse de ces quatre œuvres de Renno, inciter la réflexion des questions féministes et LGBTI dans la production artistique en général, afin de remplir cette lacune. Lacune qui apparaît en l'absence presque totale de cette approche, non seulement en ce qui concerne les études de l'artiste en particulier, mais en ce qui concerne les études et les connaissances construites sur les arts au sens large, à la fois dans son histoire et dans sa critique.

Mots-clés: art et féminisme, Rosângela Rennó, usages sociaux de la photographie, le institution mariage, la critique des normativités du genre et de la sexualité.

Sumário

Prólogo	11
Introdução	12
CAPÍTULO 1 - Rosângela Rennó e a fotografia.....	22
1.1 O processo de trabalho da artista: fotografias coletadas.....	22
1.2 Arquivo de memória doméstica-afetiva-ritual: a fotografia de casamento	30
CAPÍTULO 2 – A persistência do branco: fantasmagorias sociais no material de trabalho....	42
2.1 Casamento católico ocidental: “origens” históricas e sobrevivências.....	42
2.2 O que a fotografia <i>tem</i> de capturar: símbolos que retornam.....	59
2.3 Divagações e devires de multidões de cores (inclusive as inimagináveis).....	63
CAPÍTULO 3 – Intersecções arte e gênero	67
3.1 Estudos de gênero, sexualidades e feminismos	67
3.2 Encontros entre os estudos de gênero e as histórias da arte	78
CAPÍTULO 4 - “Cerimônia das afinidades feministas”	92
4.1 Por que Rosângela Rennó?	92
4.2 Cerimônia das afinidades feministas	101
4.3 Exposições, curadorias e recepção do público às obras	113
Considerações finais: multiplicando os olhares.....	125
Bibliografia.....	130
ANEXO 1 – Fotografias apresentadas como TCC ECA-USP	136
ANEXO 2 - Entrevistas com a artista.....	137

Prólogo

Georges Didi-Huberman dedica todo um livro a desenvolver a ideia de que algumas coisas que vemos têm o poder de nos tocar, nos atingir. De nos devolver o olhar. Ele nos confronta com a pergunta: “quando vemos o que está *diante* de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um *dentro*?” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 30), e segue afirmando que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29). Segundo ele, quando uma imagem tem esse poder de nos olhar, de tocar nosso âmago, não apenas nós a olhamos com também ela nos olha, nos mira, nos fita. Esse olhar da imagem dirigido a nós só acontece porque ela faz referência a algo que nos constitui, nos atravessa, nos concerne intimamente. E esse olhar é capaz de abrir dentro de nós uma cisão. De alguma forma, nos fere.

Nesse sentido, o objeto de estudo escolhido para o desenvolvimento desta dissertação é justamente uma série de imagens que fere, *dentro*. Imagens de trabalhos que abrem essa cisão, pelos motivos mais pessoais, íntimos. Mas não só. Elas têm o poder de abrir essa cisão e de tocar muitas pessoas pela abrangência e alcance social do tema que reivindicam: o casamento. Sendo esse tema encontrado nos trabalhos da artista Rosângela Rennó *Afinidades eletivas* (1990), *Afinidades eletivas e relações perigosas* (1990) e *Cerimônia do adeus* (1997-2003) e *Círculos Viciosos – 472 casamento cubanos* (1995), essa pesquisa teve a intenção de vasculhar - intimamente - aquilo que *fere* nessas imagens. Imagens estas, desde o início, forjadas.

“Quando algo nos olha, é além do visível, só nos olha nas nossas entranhas.”

Georges Didi-Huberman

Introdução

Esta pesquisa é parte de uma busca iniciada há pelo menos 10 anos. Em 2007, quando ingressei na faculdade de Artes, mal podia imaginar as descobertas que as militâncias de esquerda e feminista iriam proporcionar em minha vida. Alguns incômodos inomináveis e ocultos que eu sentia desde criança passaram a mostrar a face e ganhar nomes (como machismo, homofobia, transfobia, racismo). Passaram a ser compartilhados, problematizados e combatidos com companheiras e companheiros da graduação e, então, fora e depois dela também. As intensas experiências que vivi dentro da universidade e, depois, nas escolas públicas e privadas em que trabalhei fizeram-me deparar com realidades transformadoras. E fizeram, de fato, eu me transformar.

Minha dissertação de mestrado não poderia, pois, passar imune às influências e vivências de minha trajetória. Ela surgiu de um processo artístico iniciado durante a graduação, começando a tomar corpo através de meu Trabalho de Conclusão do Curso em Artes Plásticas (ECA/USP)¹, apresentado em dezembro de 2012. Meu TCC teve como mote central a problematização de questões de gênero² e sexualidade através da fotografia, poeticamente. Em um diálogo com as produções em arte contemporânea com tema similar, foram inspirações para mim neste período artistas como Nan Goldin, Francesca Woodman, Joel-Peter Witkin, Robert Mapplethorpe e Diane Arbus. O resultado foi um pequeno livro manufaturado artesanal e cuidadosamente em papel neutro para guardar fotografias analógicas em preto e branco, clicadas, reveladas e ampliadas por mim. As imagens foram captadas a partir de encenações, onde amigas e amigos posaram, frequentemente no estúdio do departamento. Os temas eram elaborados previamente por mim e por quem posava, mas muitas vezes surgiram improvisos, que às vezes eram ainda mais interessantes. Fruto de um ano de pesquisas teóricas e de produção de imagem, o fotolivro, que ao final continha estatísticas sobre violência sexual e de gênero, foi intitulado *Inconfessável* e participou da Exposição *28 Nós*³, no Paço das Artes. As principais fotografias produzidas ali estão no Anexo 1 desta dissertação.

Contudo, com o fim do TCC não se deu o término do processo. No atual estudo me propus a dar continuidade àquela linha de pensamento já germinada, para que ela pudesse

¹ TCC realizado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) com orientação do Prof.º Dr.º Tadeu Chiarelli e co-orientação da Prof.ª Dr.ª, Ana Paula Simioni e Prof.º Dr.º João Musa.

² Aqui cabe um escurecimento: a palavra “gênero” foi utilizada nesta dissertação para fazer referência aos sistemas binários de feminino e masculino e não em alusão ao conceito de “gênero fotográfico”.

³ Exposição no Paço das Artes (Av da Universidade, n. 1 – Cidade Universitária - USP) das/os formandas/os em Artes Plásticas do ano de 2012. Em cartaz de 10 de dezembro de 2012 a 09 de janeiro de 2013.

desenvolver-se e amadurecer. E dessa vez decidi migrar para a área teórica, investigando processos artísticos já consolidados. Todavia, para meu espanto, tive muita dificuldade em encontrar uma artista fotógrafa brasileira⁴ que trabalhasse abertamente com questionamentos de gênero e sexualidade e/ou que fosse lida pela crítica de arte sobre este viés. No entendimento de que estes temas permeiam todas as esferas da nossa vida social contemporânea ocidental - e portanto todas as áreas do nosso conhecimento - e que realizar ou não tal abordagem refere-se mais a uma questão de escolha ideológica do que de impedimento metodológico e teórico (de fato), procurei então tornar visíveis olhares feministas em obras que, habitualmente, não haviam sido interpretadas sobre esse viés. Tarefa esta que, no meu entendimento, tanto mais é necessária quanto menos frequentemente se apresenta.

Dadas estas circunstâncias, defini como objeto de estudo parte da produção de uma artista que não é comumente associada a essa linha de pensamento, mas que possui uma obra bastante passível de análises críticas de gênero e sexualidade: Rosângela Rennó. Encontrei essa possibilidade em muitos trabalhos seus, sendo a maioria pertencente ao início de sua carreira. A princípio a intenção era fazer uma apreciação mais ampla, relacionando muitos deles, que eram bastante diferentes entre si. Mas, ao fim, detectei uma recorrência de imagens de casamento, o que me levou a decidir trabalhar apenas com aqueles construídos a partir de tal temática. Delimitei, pois, um *corpus* com quatro obras: *Afinidades eletivas* (1990), *Afinidades eletivas e relações perigosas* (1990), *Círculos Viciosos – 472 casamento cubanos* (1995) e *Cerimônia do adeus* (1997-2003).

Rosângela Rennó Gomes, artista visual brasileira, desenvolve um processo bastante peculiar: apropria-se de fotografias de arquivos pessoais e públicos - que seriam descartadas por amigos, familiares e órgãos do governo - e manipula essas imagens “aposentadas” de seus antigos usos, deslocando-as de lugar e ressignificando-as criticamente. Todos os quatro trabalhos analisados nesta dissertação foram concebidos a partir de fotografias tiradas em cerimônias religiosas de casamento. Produzidas para formação do álbum matrimonial, deveriam ser integrantes do conjunto, mas foram rejeitadas, o que carrega essa produção artística de toda uma carga simbólica, (des)afetiva e sociológica.

Afinidades eletivas (imagem 1) é composta por duas fotos em transparência de casamentos diferentes, cujas imagens foram intercaladas e postas dentro de uma redoma de

⁴ Optei por pesquisar uma fotógrafa devido a minha formação e afinidade com esta linguagem; brasileira, por entender a necessidade de se construir um conhecimento que não referendasse o eixo artístico já dominante Europa-Estados Unidos; mulher, por entender a necessidade de se construir um conhecimento que não referendasse a figura do artista homem, já dominante. Ainda assim, entendo que esta artista faz parte de estratos privilegiados de nossa sociedade: cisgênera, branca, classe média e moradora da região sudeste brasileira (MG-RJ).

vidro, estando imersas em óleo. Há uma versão produzida a partir das mesmas imagens, chamada *Afinidades eletivas e relações perigosas* (imagem 2), em que as duas fotografias são sobrepostas e cobertas por uma transparência, o que provoca a fundição dessas imagens. Já em *Círculos Viciosos – 472 casamento cubanos* (imagem 3), dois círculos de acrílico são justapostos e recobertos por um relevo de 472 fitas de negativos, a formar um complexo bordado. Por fim, *Cerimônia do adeus* (imagem 4) é formada por quarenta imagens de diferentes casamentos, num registro da última cena deste ritual de passagem: a despedida dos noivos após a cerimônia religiosa, quando, dentro de seus carros, acenam em despedida aos convidados (e à câmera fotográfica).



Imagem 1. *Afinidades eletivas*, 1990.
Fotografias em película, óleo mineral,
mármore, alumínio e vidro.
Rosângela Rennó.



Imagem 2. *Afinidades eletivas e relações perigosas*,
1990. Fotografia analógica, plástico canelado,
moldura em parafina e papel. Rosângela Rennó.

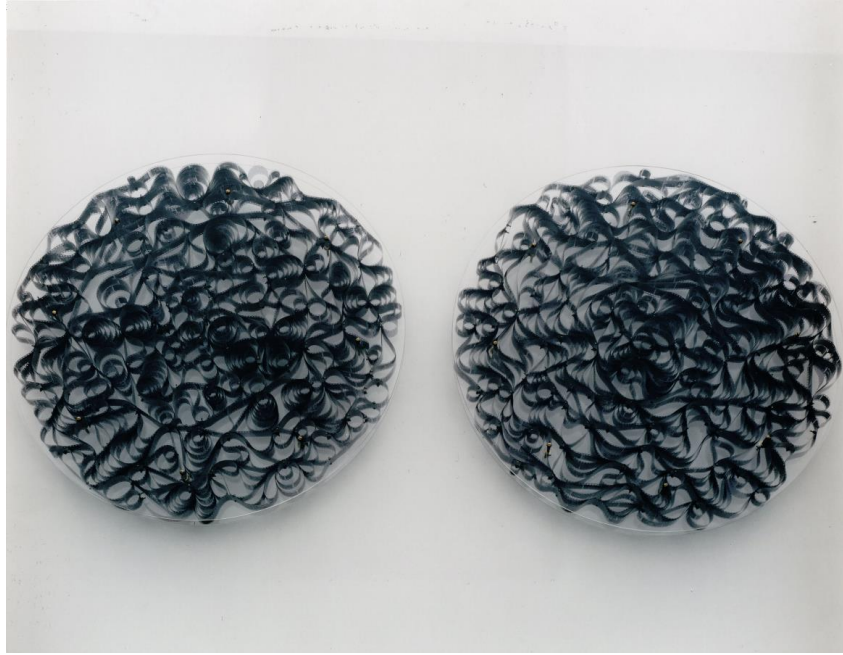


Imagem 3. *Círculos Viciosos – 472 casamento cubanos*, 1995.
Filmes fotográficos e círculos de acrílico. Rosângela Rennó.



Imagem 4. *Série Cerimônia do Adeus*, 1997-2003.
Grupo 2: quatro fotografias digitais, laminadas sob acrílico
50 x 68 cm, cada. Rosângela Rennó

Rosângela Rennó não se declara feminista e nem associa sua atividade a esse ideal. O que não impede que se teça análises sobre sua produção a partir deste tipo de abordagem. Isto porque parto do pressuposto de que as múltiplas significações latentes em todo e qualquer objeto de arte não estão sob o domínio exclusivo da/o artista que a produziu. Ou seja, outros sentidos e interpretações podem ser atribuídos a obras independentemente dos desejos e intenções iniciais da/o autor/a. Ademais, há também que se levar em consideração uma análise sincera dos porquês desse silêncio com relação às questões de gênero na obra não só desta artista, como de tantas outras e outros. Ele está intimamente relacionado a um silêncio muito maior, estrutural: acompanha quase tudo o que se criou em história e crítica de arte até, pelo menos, o início do século XX. Desenvolvo isto no capítulo 3.

O fato é que é nesse sentido que gostaria de deixar evidente que, a Rennó não se declarando feminista, tampouco associando sua produção a esse ideal (além de haver também poucos críticos que o façam), é através do *meu ponto de vista*, do meu entendimento de mundo e da minha trajetória de vida que afirmo que muitas obras suas guardam a latência de críticas de gênero e sexualidade. São de *minha*⁵ autoria as abordagens que traçam explicitamente essa aproximação. É meu olhar e minha interpretação da obra de Rosângela Rennó. Não um posicionamento explícito seu.

Isto posto, percebi que muitos fatores vinculados às obras escolhidas podem contribuir para uma análise que investigue seus potenciais significados críticos às normatividades de gênero e sexualidade, no caso, especificamente à instituição matrimonial. Dentre eles encontramos, primeiramente, o *tema*: estes quatro trabalhos têm em comum a temática casamento e, a despeito da artista trabalhar com outros assuntos e dessas fotos terem sido encontradas mais ao acaso do que propriamente por uma busca direcionada, há minimamente uma recorrência nesses quatro trabalhos. Além disso, identifico ao longo de sua produção uma recorrência também das categorias "homem" e "mulher". Certamente a delimitação destes quatro objetos de estudo foi uma escolha minha, mas posso afirmar que há em parte significativa de sua obra uma preocupação com papéis e normas de gênero, como demonstro mais a seguir⁶. Dessa maneira, é sintomática a presença de trabalhos seus com a temática casamento.

O segundo fator diz respeito ao *processo artístico*: essas obras foram concebidas a partir da apropriação de fotografias que possuíam usos domésticos e afetivos, o que lhes confere um

⁵ Não sendo apenas um ponto de vista exclusivamente meu (como demonstro a seguir), é, antes de mais nada, um ponto de vista meu independente e autônomo com relação às declarações da artista Rosângela Rennó.

⁶ Títulos como *Mulheres iluminadas*, *A mulher que perdeu a memória*, *Os homens são todos iguais* e *Jogo: homem e mulher* são exemplos disto e serão analisados mais cuidadosamente no capítulo 4 desta dissertação.

caráter histórico e sociológico e uma possibilidade de se pensá-las a partir de aproximações entre arte e vida, e entre arte, história e sociologia. Notemos que os sentidos e interpretações gerados seriam muito diferentes se o material de trabalho tivesse uma origem outra, uma função social outra (como por exemplo, imagens publicitárias). Mas o que temos aqui são fotografias que contam as histórias íntimas das pessoas e suas “linhagens” e que pretendiam serem guardadas nas estantes das salas. O fato da artista ter se apropriado de fotografias que tiveram esse uso específico anterior ao artístico - com funções, significações e discursos distintos deste, criados *a posteriori* - torna seu trabalho ainda mais complexo e carente de ser analisado por um viés interdisciplinar.

O terceiro, refere-se ao *teor do tratamento* empregado no material de trabalho, qual seja, as fotografias apropriadas: processos como turvamento, apagamento, desgastes e justaposição, emprestam a essas imagens coletadas novos caracteres, ora de pesar, ora de ironia, sempre incitando uma destruição criativa. Estes processos criam possibilidades de se pensar tal parcela da produção de Rennó não como a endossar e reafirmar os significados e usos anteriores (fotografias de álbum de casamento como legitimadoras e valorizadoras de tal prática), mas, ao contrário, a subvertê-los e desconstruí-los.

Por fim, devemos levar em consideração também o emprego estratégico de *títulos sugestivos e críticos* que a artista atribui a cada um desses quatro trabalhos. Títulos irônicos e corrosivos são muitas vezes escolhidos, como é o exemplo de *Círculos Viciosos – 472 Casamentos Cubanos*. Ou, ainda, títulos que fazem menção a livros, autores e histórias específicas, como o *Cerimônia do Adeus*. Cada um desses casos será mais cuidadosamente analisado ao longo desta dissertação.

Verificando os fatores supracitados, estabeleceu-se como hipótese de pesquisa a possibilidade de se tecer análises desses quatro objetos artísticos à luz das questões de gênero e sexualidade, a fim de contribuir com um entendimento mais amplo da produção de Rosângela Rennó, desenvolvendo novas possibilidades de leitura, ainda pouco exploradas (apesar de já haver uma produção bibliográfica considerável sobre a artista).

Para isso, estruturei essa dissertação em quatro capítulos. No **primeiro**, realizei uma pesquisa sobre o material de trabalho utilizado e a questão dos usos domésticos e afetivos da fotografia. Por isso, primeiramente empreendi uma reflexão a respeito das condições históricas e sociológicas que permitiram que Rosângela Rennó desenvolvesse esse tipo específico de processo (a apropriação de fotografias descartadas por outrem): a popularização e massificação do acesso ao ato de fotografar, que se fez pela automação e industrialização da técnica.

Em seguida, tornou-se inevitável abordar a questão da autoria. Rennó pode ser considerada autora das obras que lhes são usualmente atribuídas? Esta autoria é individual? É apenas a voz da artista que salta delas? E os outros agentes envolvidos nos usos anteriores dessas imagens? Não seria justamente a partir dessas vozes ainda persistentes, quase adormecidas, “empoeiradas”, que Rennó constrói seu próprio processo? Então perscruta-se quais são os desejos e discursos iniciais latentes nessas fotos. Afinal, esse material de que ela se apropriou foi produzido com determinadas finalidades, comunicando determinados sentidos, impregnando-se de determinados sentimentos e afetos independente do que ela produziu, *a posteriori*. Defendo que esses discursos, usos e significados anteriores ainda estão ali, como uma poeira que permanece nos objetos artísticos.

Feito este percurso, tratei dos usos sociais da fotografia e de uma de suas funções mais popularizadas que é aquela de guardadora (e construtora, por que não dizer?) da memória e história pessoal, ou seja, de arquivo íntimo, domiciliar. Neste âmbito, afeto e contrato social se misturam e, inclusive pela maneira como nossa sociedade⁷ organiza seus grupos (em famílias de modelo burguês e tradicional) e pelo modo como ela define quais relações devem ser de afeto (necessariamente aquelas relacionadas a laços de sangue), tratei de pesquisar a fotografia dita familiar. Lembrando que os álbuns de casamento são justamente a célula formadora dos álbuns de família, e que, por analogia evidente, o próprio casamento é a célula formadora da família tradicional. Junta-se a isso o fato de que esta fotografia domiciliar tem como função, para além de guardar (ou construir?) as memórias pessoais, também registrar e comprovar situações, presenças e até mesmo sentimentos. O álbum de casamento, por exemplo, é um atestado de que esta cerimônia ocorreu.

Em consequência dessa minha linha de pensamento, percebi que, para um melhor entendimento do próprio processo artístico, eu precisava explorar minimamente a teia de significados, discursos e práticas sociais presentes (e persistentes) no material com o qual Rennó trabalhou. É no **segundo capítulo**, então, que intento uma reflexão acerca de aspectos históricos e sociológicos da instituição casamento e de suas cerimônias celebrativas. Centrando-me no casamento ocidental cristão e católico, por ter escolhido pensar principalmente a realidade contemporânea brasileira e cubana (já que são desses países as fotografias que Rennó recolhe), empreendi uma tentativa de estabelecer os pontos de encontro e as permanências desde as “origens” mitológicas até o momento presente. A hipótese construída aqui é a de que determinados significados, ritos e funções opressoras, hierárquicas e

⁷ Por “nossa sociedade” entendo a sociedade brasileira contemporânea: ocidentalizada, europeizada, capitalizada, cristianizada e catequizada.

violentas que esta instituição ocidental católica possui na contemporaneidade são resquícios e retornos de práticas milenares, não superadas. Para tanto, reivindico um determinado tipo de história: a do “pulo do tigre” (BENJAMIN), “da continuidade dinamitada” (DIDI-HUBERMAN) e das “sobrevivências” e “fantasmas” (WARBURG). Procuo entender quais são as sobrevivências e reminiscências que persistem nas imagens com que Rennó trabalha, demonstrando os significados que retornam ciclicamente. Minha ideia foi demonstrar como aquilo que é encarado atualmente como “natural”, “óbvio” ou “certo” na realidade tem uma história, passou por um processo de construção histórica. E acredito que com isso temos ferramentas pra perceber duas coisas: primeiro, o caráter perverso e opressor de concepções naturalizadas⁸, que nos fazem calar e aceitá-las sem refutá-las - afinal, se são “naturais” não há o que criticar; segundo, o caráter histórico, temporário e portanto mutável e passível de transformação dessas concepções. Nesse sentido, optei por não dedicar este capítulo diretamente ao presente, porque entendi que o próprio resgate histórico estava impregnado de presente. Procurei, em cada comentário histórico, trazer o passado apenas na medida em que ele dizia respeito ao presente.

Em seguida, dedico **o terceiro capítulo** a colocar alguns aspectos das relações entre arte e questões de gênero e sexualidade. Para tanto, primeiramente pontuo determinadas teorizações sobre gênero e sexualidade, a fim de esclarecer alguns conceitos-chave e explicitar os lugares de fala que atravessam transversalmente este texto. Três teóricas/os são fundamentais neste momento: Joan Scott, Judith Butler e Paul Beatriz Preciado. Feito isto, apresento as relações propriamente ditas entre arte e feminismo, demonstrando em que período histórico as/os artistas passam a incorporar e conversar com discursos, ideias e práticas dos movimentos feministas e LGBTI’s e quais os resultados disso para suas produções.

Em um **quarto e último momento**, foram analisados aspectos relacionados diretamente às questões da esfera artística. É onde realizei uma investigação minuciosa de informações referentes às obras e ao campo da arte, tais como: referências dos títulos, materiais utilizados, processos produtivos, tratamento empregado nas fotografias, depoimentos da artista (será utilizada, entre outras fontes, duas entrevistas que realizei com ela⁹), exposições das quais

⁸ Note-se a diferença entre os conceitos de “naturalizado” e “natural”. Naturalizado é tudo aquilo que se pretende natural, essencial, puro, intacto, primordial sem sê-lo; que foi *forjado* como natural. Contudo, a própria noção de “natural” pode ser criticada, afinal nada está totalmente *in natura*, pois tudo está inserido e sendo afetado por um determinado contexto material e imaterial. Mesmo se trabalharmos com a ideia de “natureza selvagem”, ainda assim estamos lidando com condições externas, ambientais, não se podendo falar em um ser humano intacto, natural, genuíno ou puro, pois nós (humanidade) estaremos sempre interferindo e sendo interferidos pelas condições ambientais, físicas, químicas, sociais, ecológicas, políticas e históricas que nos cercam.

⁹ As entrevistas com a artista ocorreram via e-mail e encontram-se no Anexo 2 desta dissertação.

fizeram parte, o caráter de suas curadorias, sua recepção junto ao público, notícias de jornal vinculadas, relações junto a outras(os) artistas e profissionais da área. Todos esses elementos foram levantados no intuito de explicitar o caráter de subversão a normas de gênero e sexualidade presente nessas quatro obras escolhidas, vinculando-as ao teor das exposições em que fizeram parte, aos posicionamentos de Rosângela Rennó frente a machismos institucionalizados e aos elementos latentes nelas próprias que guardam essas potenciais críticas.

Como conclusão, relacionei as reflexões desenvolvidas ao longo dos capítulos 1 e 2 (sobre a fotografia como registro de memória doméstico/afetiva/ritual e o casamento ocidental católico) com aquelas desenvolvidas nos capítulos 3 e 4 (intersecções arte e gênero e análise das obras *per se*) na intenção de estabelecer associações antagônicas entre os usos que possuíam essas fotografias antes de serem apropriadas pela artista e depois desta apropriação e manipulação. Assim, levantei elementos contrários como *esquecimento X memória*, *apagamento X importância e crítica X afeto*. É através da articulação desses conhecimentos que pretendi estabelecer as relações entre esses quatro trabalhos de Rosângela Rennó e uma perspectiva crítica a comportamentos hegemônicos de gênero e sexualidade e à instituição tradicional do casamento cristão. Minha intenção foi demonstrar a possibilidade de se pensar tais obras artísticas como subversões dos sentidos iniciais suscitados pelo material de que são constituídas.

Dessa maneira, meu objetivo também foi, através das análises desses quatro trabalhos em específico, estimular o pensamento das questões feministas e LGBTI's nas produções de arte como um todo. Procurei, por fim, estimular esta relação, já que ela ainda é tão estigmatizada na esfera artística. Entendo que há uma lacuna quando se fala em arte feminista que precisa ser sanada. Lacuna esta que se demonstra na carência de sua produção e visibilidade e na quase total ausência de tal abordagem não só no que diz respeito aos estudos sobre a artista em questão, mas no que diz respeito aos estudos e conhecimentos sobre artes de uma maneira ampla, tanto em sua história, quanto em sua crítica. Inclusive, posso afirmar que, se a abordagem que escolhi para desenvolver nesta dissertação (a relação entre as obras de Rosângela Rennó e os estudos de gênero) não é totalmente inédita - ainda que espantosamente escassa -, a sua especificidade temática (a questão do casamento nas obras de Rosângela Rennó) e a profundidade que lhe dediquei (dissertação de mestrado) o são.

Por fim, quero ressaltar que muitos feminismos existem e são possíveis. E o lugar de pensamento e fala que procuro desenvolver nos múltiplos âmbitos da minha vida e, por extensão, intentei trabalhar também nesta dissertação de mestrado é o de um feminismo que

acredito ser *estruturalmente* libertador para nossa sociedade contemporânea ocidental, qual seja, o transfeminismo-interseccional e socialista. Acredito que um feminismo honesto com seus próprios pressupostos básicos leva em consideração uma crítica radical das categorias de gênero ao historicizar a própria categoria “sexo”, desnaturalizando essencializações. Ademais, a crítica às sexualidades normativas, fixas e homogeneizantes implode uma das estruturas mais essenciais ao binarismo de gênero: a heterossexualidade compulsória. Por fim, acredito ser um tanto falho e incoerente falar em gênero e sexualidade sem estabelecer junto destes estudos uma leitura atenta às desigualdades raciais, às supremacias neoliberais, às relações de colonização e subjugo e à exploração capitalista. É a partir desta perspectiva que procurei trabalhar neste processo de pesquisa, escuta e escrita. Espero que tenha sido frutífero.

CAPÍTULO 1 - Rosângela Rennó e a fotografia

"A descoberta da sensibilidade à luz dos sais de prata permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diferentemente iluminado. A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm tocar-me, a mim, que estou aqui. Pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem tocar-me *como os raios emitidos por uma estrela*. Uma espécie de ligação umbilical liga o corpo da coisa fotografada ao meu olhar."
Roland Barthes.

1.1 O processo de trabalho da artista: fotografias coletadas

"Torrente de fotografias"¹⁰

Difícil é estabelecer o momento de "invenção" da fotografia. Profissionais das mais diversas áreas do saber envolveram-se nesta procura: artistas plásticos, físicos, químicos. Tal técnica de produção de imagem só se tornou possível após uma série de descobertas que se deram de maneira esparsa ao longo da história. Muitos conhecimentos, mãos e cabeças foram necessárias para que as figuras do mundo pudessem ser facilmente fixadas em um suporte plano e portátil. Essa busca acontece pelo menos desde o século III a.C., quando se constatou pela primeira vez (até o que se sabe) o fenômeno de produção de imagens pela passagem da luz através de um pequeno orifício: é o que nos conta o curioso episódio em que Aristóteles, sentado embaixo de uma árvore, observa que os raios solares projetavam uma réplica do sol no chão ao atravessarem o "furinho" de uma das folhas.

Desde então, incontáveis descobertas foram feitas para se chegar ao ponto de, com um simples apertar de botão, a humanidade (quase) inteira ter acesso ao ato de fotografar. Muitos nomes, datas, lugares, técnicas e substâncias químicas poderiam ser aqui exaustivamente citadas para dar conta de todo este percurso: o problema de se projetar imagem, a descoberta da câmara escura, da câmara clara, quais substâncias são sensíveis à luz, o quão sensíveis são, qual o melhor material de suporte para essas imagens projetadas, como revelá-las, como controlar esses processos de queima e revelação, o problema de se fixar a imagem, quais substâncias funcionam como melhores fixadores, quem foram as pessoas que colaboraram para

¹⁰ Citação de Vilém Flusser: "A mania fotográfica resulta em torrente de fotografias". FLUSSER, 2011. p. 78.

que cada passo fosse dado, quais as datas de suas descobertas, de que países eram. Enfim, uma infinidade de dados que não caberia e tampouco conviria desenvolver aqui.

Fiquemos com o que interessa a esta pesquisa: o processo de popularização da fotografia¹¹. Iniciou-se certamente com a invenção do *daguerreótipo*, a primeira técnica fotográfica a ser comercializada e, portanto, utilizada por leigos (o que, naquele momento, significava estar disponível apenas para as classes mais abastadas). Compartilhando conhecimentos com Joseph Nicéphore Niépce e continuando as pesquisas após sua morte, Louis Jacques M. N. P. Daguerre obtém a técnica que cunha de daguerreótipo. Em 1839 vende a patente ao governo francês tornando-a, assim, domínio público. Apesar da imagem ser obtida em uma chapa metálica e de não haver negativo, a nitidez e verossimilhança das figuras produzidas pelo daguerreótipo chamaram a atenção da população não profissional (FABRIS, 1991). A partir de então, cada vez mais pessoas puderam e quiseram ter acesso à fotografia, sem que para isso fossem fotógrafas, químicas, físicas ou especialistas da área. Esta técnica passou a ser utilizada principalmente para se realizar retratos (individuais a princípio, coletivos posteriormente).

Simultaneamente, o inglês William Henry Fox Talbot obtém a calotipia, um processo que permitia a produção de negativos e, portanto, a *reprodução* daquelas imagens antes únicas. Outra vantagem seria também a possibilidade de fixação da imagem em papel e não mais em pesadas placas de metal. Porém, patenteando seu invento no mesmo período, obtém menos sucesso em relação a seu concorrente devido a motivos técnicos - a nitidez e verossimilhança eram muito inferiores e o processo era mais demorado - e sociais (FABRIS, 1991).

Em pouco tempo a necessidade de se reproduzir aquelas figuras fez com que novas pesquisas e buscas fossem realizadas para se obter um processo de qualidade das cópias sobre papel. Como bem descreve Annateresa Fabris, em seu *Fotografia: usos e funções no século XIX*:

A ideologia da vulgarização, da difusão da imagem em larga escala é um dos esteios do pensamento liberal então dominante, mas responde também a exigências econômicas, representando a passagem de um mercado restrito a um mercado de massa (FABRIS, 1991, p. 16).

É nesse contexto de necessidade de massificação de informações e mercadorias e sob a égide de uma economia de mercado e uma industrialização cada vez mais forte que surge o colódio úmido. Criado em 1851 por Frederick Scott Archer, apresentava imagens de alta

¹¹ Note-se que aqui não pretendo traçar o momento de uma pretensa “descoberta” da fotografia (pois teria que recorrer a muitos nomes, entre eles certamente o de Hercules Florence, que obtém a fixação de imagens já em 1833, no Brasil). Antes, centro-me nos processos importantes para sua popularização e posterior massificação.

definição e detalhamento, assim como o daguerreótipo, com a vantagem, porém, da reprodução que seu negativo permite. O que fez com que essa nova técnica tivesse considerável sucesso entre aqueles que desejavam ter imagens de si e de seus familiares guardadas para a posteridade e trocadas entre si.

Mas mesmo com todas essas vantagens, o processo para sua obtenção ainda não era fácil. Suas placas tinham de ser utilizadas úmidas, antes que secassem. Daí o inconveniente da necessidade de expor, sensibilizar e revelar o material em um curto espaço de tempo. Para sanar este problema, foram elaborados os processos secos, sendo a emulsão de gelatina com brometo de prata o primeiro a surgir, em 1871. Criada por Richard Leach Maddox, a técnica logo foi aperfeiçoada por John Burgess, Richard Kennett e Charles Bennett até que as grandes indústrias passaram a monopolizar a produção de placas secas. Em pouco tempo, chegaram a resolver inclusive o inconveniente de serem frágeis e pesadas, oferecendo materiais cada vez mais resistentes e portáteis.

É nesse cenário que surge a Eastman Kodak Company, de George Eastman. Em 1888, a empresa conseguiu lançar a sua primeira câmera fotográfica portátil, juntamente com uma película de celulóide emulsionada em rolo (bem próximos do que hoje nós conhecemos por câmera analógica e “filme”/negativo). O conjunto permitia que, tecnicamente, qualquer pessoa pudesse tirar fotos. Colocava-se o rolo na máquina, e então era só clicar: a cada instantâneo o filme ia se enrolando em outro carretel. Findo o filme, mandava-se para a fábrica em Rochester e lá ele era cortado em tiras, revelado e ampliado por contato.

É dessa maneira, com a primeira câmera portátil e todo o processo de revelação a encargo da empresa, não mais do fotógrafo, que fica mundialmente famoso o slogan da Kodak: “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”¹². Um marco do início da popularização da fotografia. Já em 1902 a Eastman Company era responsável por 85% da produção fotográfica mundial.

¹² SITE OFICIAL DA KODAK. *Nossa companhia: A história da Kodak*. Disponível em http://www.kodak.pt/ek/PT/pt/About_Kodak/Our_Company/Histoire_de_Kodak.htm. Data de acesso: 18 de março de 2017.



Imagem 5. Imagem publicitária com Slogan da Kodak, 1888.

Desde então, as máquinas tornaram-se cada vez mais acessíveis: automáticas, portáteis e de baixo custo. Como afirma Susan Sontag:

O gosto popular espera uma tecnologia fácil e invisível. Os fabricantes garantem a seus clientes que tirar fotos não requer nenhuma habilidade ou conhecimento especializado, que a máquina já sabe tudo e obedece à mais leve pressão da vontade (SONTAG, 2004, p. 24).

Como consequência desse processo contínuo de desenvolvimento das técnicas fotográficas, acrescida do impacto das dinâmicas de uma sociedade de massa, observamos que atualmente parte considerável da humanidade tem acesso ao ato de tirar fotos. Vilém Flusser escreve nos anos 1980 que “de modo geral, todo mundo possui um aparelho fotográfico e fotografa” (2011, p. 77). Nos últimos anos o fenômeno radicalizou-se com o surgimento das câmeras digitais e sua popularização. Mais recentemente, a fabricação dos celulares com câmera tornou o ato de fotografar ainda mais acessível. Este fenômeno tecnológico associado às redes de comunicação via internet criaram uma infinidade desnorteadora de imagens capturadas circulando pelo mundo.

Mas nós não vamos tão longe assim. Paramos nas fotografias analógicas. Pois é justamente a partir da coleta dessa profusão de imagens fotográficas analógicas produzidas por amadores ou fotógrafos de estúdios pequenos que a artista visual Rosângela Rennó encontra seu material de trabalho. A popularização e massificação do acesso ao ato de fotografar gerou

esse “excesso”, do qual a artista se apropria e sobre o qual se debruça. Mas, apesar de se utilizar apenas das fotos analógicas, não podemos negar que o mal-estar provocado por essa “torrente de fotografias” - que parece ser sempre evocado pela artista - é aguçado ainda mais pela sua digitalização e pelo advento da internet.

Rosângela Rennó Gomes nasceu em 1962 em Belo Horizonte – MG. cursou graduação de Arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais (1986) e Artes Plásticas pela *Escola Guignard* da Universidade Estadual de Minas Gerais (1987), ambas em sua cidade natal. Atualmente mora e trabalha no Rio de Janeiro¹³. Como boa leitora de Flusser¹⁴, compartilha a ideia de que o mundo já está sobrecarregado de imagens. Assim, ela trabalha a partir de fotografias que já existem, não cria nenhuma outra nova, não fotografa. Inicia seus primeiros objetos artísticos na década de 80, utilizando fotos de álbuns de família coletados. Esta prática de coleta e apropriação irá acompanhar toda sua obra posterior¹⁵.

Ela afirma: “Sou uma colecionadora compulsiva, gosto da fisicalidade, da materialidade das coisas. Por exemplo: as fotos dentro dos álbuns, os slides nos carrosséis, os envelopinhos antigos para guardar negativos” (RENNÓ, 2003a, p. 7). Há nesse “coleccionismo” uma aparente contradição, que só confirma a perspicácia de seu trabalho: Rennó não coleciona itens preciosos, raros; ao contrário, junta fotografias que foram descartadas por seus familiares, amigos e até por órgãos do governo (como fotos de obituários e de identificação criminal). Foram descartadas inclusive por não se adaptarem às regras de perfeição técnica, algumas estão fora de foco. Como afirma Dan Cameron, podem ser entendidas como “sobras da cultura” (CAMERON, 1995, p. 6), o que se decidiu que “não têm valor” (CAMERON, 1995, p. 7).

Autoria: quantas são as vozes que falam?

Entende-se que a apropriação de imagens de outrem realizada por Rennó dialoga com a crise da noção de autoria (FABRIS, 1992), que foi intensificada com a popularização da foto digital e com o advento da internet (SELLIGMAN-SILVA, 2007). Diversos críticos e teóricos literários debruçam-se sobre essa questão e, já em 1968, Roland Barthes escreve o célebre *A*

¹³ SITE OFICIAL DE ROSÂNGELA RENNÓ. *Biografia*. Disponível em:

<http://www.rosangelarenno.com.br/biografia/pt> Data de acesso: 18 de março de 2017.

¹⁴ “Outra leitura importante da época [anos 80] foi o delicioso *A filosofia da caixa preta*, de Vilém Flusser”. Depoimento da artista cedido a Paulo Herkenhoff em 10 de agosto de 1996 (HERKENHOFF, 1998, p. 135).

¹⁵ ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Rosângela Rennó: biografia*. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10376/rosangela-renno> Data de acesso: 18 de março de 2017.

morte do autor, onde estabelece a autoria como um conceito construído social e historicamente, e afirma a impossibilidade de se atribuir a um indivíduo produções que são realizadas com códigos convencionados, logo não exclusivos – como são a escrita e tantas outras formas de expressão e comunicação. Ele afirma: “A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (BARTHES, 1984, p. 49), chegando mesmo a afirmar que “é a linguagem que fala, não é o autor” (BARTHES, 1984, p. 50). Mostra ainda a impossibilidade de se ser original frente à infinidade de produções anteriores que antecedem cada criação, como segue:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a ‘mensagem’ do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, soldas dos mil focos da cultura. [...] Dar um Autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita. (BARTHES, 1984, p. 52)

Com a irônica expressão “Autor-deus”, Barthes questiona a soberania e autossuficiência do sujeito que escreve. Nega também o pretense “sentido último” e “único” do texto, afirmando o caráter múltiplo de interpretações, referências e citações contidas em um mesmo texto. Nesse sentido, Mikhail Bakhtin (2006) também vem contribuir com suas formulações a respeito do dialogismo e da polifonia, afirmando que todo discurso é transpassado por uma multiplicidade de vozes, onde nunca há apenas um indivíduo implicado, mas, antes, a correlação sempre presente entre um eu e um outro. Todo texto (e nesse caso pode-se pensar também em objetos de artes visuais) resultaria do encontro de várias vozes e não existiria nenhuma produção genuinamente individual ou solitária. A polifonia seria aquilo que tem a capacidade de harmonizar uma diversidade de vozes independentes.

Ainda, Michel Foucault coloca em xeque a noção de sujeito acabado, soberano e único, paralelamente à noção do autor como unidade sólida e fundamental na formação dos discursos. Para isso, mostra o caráter histórico do conceito de autoria, localizando o momento de seu surgimento na Idade Média, quando livros considerados heréticos pela Igreja Católica eram queimados, e seus “produtores” tinham de ser identificados para serem castigados:

Os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou

seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores [...] ele foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades. (FOUCAULT, 2001, p. 274)

Desenvolve ainda seu argumento analisando o conceito de autoria como um elemento relativo e variável, a depender da área do conhecimento (discursos), do momento histórico e dos grupos sociais em questão. Exemplifica citando como as ciências exatas e naturais atualmente atribuem pouca importância à definição dos “detentores” de determinada teoria, fórmula ou descoberta, em contraposição a períodos anteriores, em que sua autoria tinha reconhecida importância. E como a literatura, hoje impossível de ser entendida sem autoria, já foi muito comumente dada como produção anônima em períodos da Idade Média:

[...] a função autor não é exercida de uma maneira universal e constante em todos os discursos. Em nossa civilização, não são sempre os mesmos textos que exigiram receber uma atribuição. Houve um tempo em que esses textos que hoje chamaríamos de "literários" (narrativas, contos, epopeias, tragédias, comédias) eram aceitos, postos em circulação, valorizados sem que fosse colocada a questão do seu autor; o anonimato não constituía dificuldade, sua antiguidade, verdadeira ou suposta, era para eles garantia suficiente. (FOUCAULT, 2001, p. 275)

Ainda em suas palavras, “pode-se imaginar uma cultura em que os discursos circulassem e fossem aceitos sem que a função autor jamais aparecesse. Todos os discursos, sejam quais forem seu status.” (FOUCAULT, 2001, p. 287). Sobre esta afirmação, é interessante recorrer a estudos de campo da antropologia a fim de se constatar como diferentes sociedades lidam com essa questão. Inúmeros são os relatos de sociedades “indígenas” que possuem uma prática de “arte” ou estética repetitiva e anônima. É paradigmático, por exemplo, o caso da antropóloga Peggy Goldie, que estudava os valores estéticos dos habitantes da aldeia de Oaxaca e que, ao conseguir distinguir a autoria de determinadas panelas de barro, quis confirmar a mesma:

‘Foi você quem fez aquela panela, não foi Maria?’ Maria respondeu inicialmente que não sabia se havia sido ela a autora da tal panela e, incitada a responder, acabou dizendo que, na verdade, não entendia por que alguém gostaria de saber uma coisa dessas. O que se percebe, em resumo, é que embora essas mulheres fizessem uma linda cerâmica, não estavam orientadas para a nossa noção convencional de que quem faz alguma coisa bonita gosta de ser elogiado e assume a responsabilidade da autoria. A ideia de uma conexão exclusiva e artística entre o artista e sua obra simplesmente não existia. (GOLDIE apud BECKER, 1977b, p. 23)

Em contraponto, encontramos no texto *Arte coletiva ou singular?* (RODRIGUES; OLIVEIRA, 2012) uma análise de como as práticas artísticas construídas em coletividade são vistas de maneira pejorativa pelo circuito “oficial” de artes, qual seja, pelo mercado de arte e pelas suas instituições (como museus, galerias e bienais de arte). A análise parte do período de produção individualizada de Chico da Silva - um artista “popular” do Ceará - e estende-se até o momento em que ela torna-se coletiva e o pintor, então já consagrado nacional e internacionalmente, cria a sua Escola, num movimento de agregar “pupilos” junto de si. Neste momento, o circuito oficial vai sistematicamente desqualificando essa produção, desvalorizando-a e retirando-a do cenário das artes. Nesse sentido, sobre a ideia da importância de se atribuir autoria e, ainda, de uma definição sólida e inconfundível de autoria, Kadma Rodrigues e Maria Gerciane Oliveira (2012, p. 270) afirmam que “na esfera artística ocidental, a autoria individual constitui um suporte fundamental à concepção do artista como gênio criador e de sua obra como materialização de um gesto original, impossível de ser repetido”.

Em meio a todas essas ideias e discussões que foram colocadas, pensar a autoria obrigatoriamente em termos de individualidade, gênio criador e originalidade é passível de uma série de críticas. A questão do objeto original e “impossível de ser repetido” foi sensivelmente abalada com a crise da noção de autenticidade nas artes. Processo este iniciado, entre outros motivos, com o advento da própria fotografia - e a possibilidade de obter várias cópias a partir do original¹⁶. As concepções de gênio criador e individualidade na criação são colocadas em xeque ao se analisar a recorrente noção de “morte do autor”, conforme já desenvolvida, bem como o caráter histórico e social destes conceitos, que inclusive não têm relevância para muitas sociedades.

Portanto, é inevitável deparar-se com a dificuldade de se precisar de quem é a voz que “fala” nos discursos, independentemente de sua natureza (artística, científica, literária). Mas o problema torna-se ainda mais complexo quando analisamos os trabalhos de Rosângela Rennó (sua suposta autoria?) e seu processo artístico, devido ao fato de ele compor-se inteiramente pela *apropriação* fotográfica.

É nesse sentido que julguei necessário desenvolver aqui considerações a respeito dos sentidos iniciais das imagens com as quais Rennó trabalha. Entendi que, para uma melhor compreensão de seu próprio objeto artístico, era preciso que nos voltássemos para os enunciados anteriores emitidos por aquelas imagens. Se nos casos aqui estudados trata-se de fotografias clicadas em cerimoniais de casamento, é importante que se pergunte, antes de mais

¹⁶ “A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido” (BENJAMIN, 1987, p.171).

nada, quais discursos, vozes e significados saltam dos usos que tiveram essas fotografias antes de serem apropriadas artisticamente. Que sentidos estão (ainda) latentes nessas imagens. Afinal, por mais que a obtenção desse material tenha se dado ao acaso, a artista não se dedicou a realizar essas obras, a partir desse material específico, de maneira descompromissada ou desinteressada. Se são fotografias que tiveram esses usos sociais anteriores específicos, parece-me prudente que os investiguemos.

1.2 Arquivo de memória doméstica-afetiva-ritual: a fotografia de casamento

“Nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados” Alfred Lichtwark, 1907.

A fotografia possui diferentes funções sociais e variados usos práticos nas sociedades humanas. Podemos citar, para ficar apenas em alguns exemplos, seu uso enquanto instrumento de *registro documental* em áreas como as investigativas criminais (detetives, peritos, médicos legistas, policiais); *registro e suporte para estudo* nas ditas ciências naturais e seus estudos anatômicos humanos, vegetais, etc. (biólogos, médicos); *registro histórico* em fotografias de grandes manifestações, conquista de direitos civis, guerras ou acordos políticos (geralmente realizadas por jornalistas); *registro civil* para documentação e controle estatal/institucional das/os cidadãs/cidadãos, como as fotografias 3x4 usadas em documentos (RG, carteira de motorista, carteira de plano de saúde); *objeto de culto religioso* nas impressões em papel de divindades, como os “santinhos”; *lembrança afetivo/sentimental* de pessoas queridas e amadas, sejam elas vivas ou já falecidas; *registro turístico* em fotografias de passeios e viagens; *lembrança de rituais ou fatos considerados importantes na vida íntima e/ou familiar*, como casamentos, batizados, festas de aniversário, primeiro passo do bebê, gravidez, formatura; e até mesmo como *produção artística*, na construção de imagens estético-conceituais.

A presente pesquisa tem como objeto de estudo obras produzidas a partir da apropriação de fotografias de casamento, logo, compostas por materiais que possuíam o uso social de *registro* (e construção, por que não dizer?) de *memória pessoal/afetiva* e de *registro de um*

importante rito de passagem. Isto lhes confere um caráter histórico e sociológico e cria uma possibilidade para se pensá-las a partir de aproximações entre arte e vida. E entre arte, história e sociologia. Vale ressaltar a diferença de leitura que se colocaria para estes quatro trabalhos se o material utilizado tivesse uma origem outra: se fossem, por exemplo, fotografias *encenadas*, construídas em estúdio para esse fim (como faz a artista Cris Bierrenbach em sua série *Noivas – Aluguel e Venda*); ou mesmo se viessem da publicidade (que não deixa de ser uma encenação) de imagens de venda e aluguel do vestido de noiva, ou divulgação de serviços de fotógrafo de casamento. Mas não. São fotografias que foram produzidas para registro de memória pessoal. São fotografias que contam as histórias íntimas das pessoas, suas “linhagens”, suas experiências. Guardadas nas estantes das salas, provocam uma atmosfera de afeto, tradição, moralidade, memória e adequação social. E o fato da artista ter se apropriado de fotografias que tiveram esse uso específico anterior ao artístico - com funções, significações e discursos distintos deste criado *a posteriori* - torna seu trabalho ainda mais complexo e carente de ser analisado por um viés histórico e sociológico.

Caminhando neste mesmo sentido de pensamento, resgato aqui algumas declarações da própria artista. Ela afirma:

Eu gosto de criar sistemas de investigação, sistemas de pesquisa. Quando não há uma pesquisa pra fazer eu invento uma pesquisa pra fazer em cima daquele material. Quer dizer, eu gosto dessa ideia [...] Se não há uma interdisciplinaridade embutida naquele material que vá me levar a falar com um *sociólogo* ou com *antropólogo* pra realmente criar um sistema e complicar bem a coisa, eu invento um, então eu crio meu próprio sistema [grifo meu] (RENNÓ, Documentário Circuito Atelier nº 20, 2003c)¹⁷.

Dito isto, podemos então afirmar que existiram, grosso modo, dois momentos para essas fotografias que compõem os quatro trabalhos aqui analisados: primeiramente o de seu uso doméstico/afetivo/ritual; em seguida, o de seu uso artístico. A respeito desses usos e funções sociais da fotografia, Rennó faz uma reflexão sobre os seus “ciclos de vida”. Em depoimento, afirma que:

Elas nascem, cumprem sua função durante um certo tempo e depois morrem. Então comecei a me perguntar: qual o destino de uma imagem produzida? O

¹⁷ RENNO, 2003c. Vídeo também disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L9XKfYr41mA>. Data de acesso: 18 de março de 2017.

que seria o ciclo de vida dessa imagem? Como circula? Quando ela ‘caduca’ ou perde a validade? Qual é o circuito onde está inserida? Que papel ela cumpre dentro desse circuito? (RENNÓ, 2003a, p. 8).

E, reforçando a questão da interdisciplinaridade e dos usos sociais da fotografia, Rennó ainda declara:

Apropriação para mim passou a ser uma coisa ampla o suficiente para não reduzir meu trabalho para simplesmente ‘ok, ela é uma fotógrafa, ela não quer mais fotografar, então cuidado com o seu arquivo, se cair na mão dela ela rouba’. Não, eu comecei a refazer imagens à maneira de outros fotógrafos, comecei a trabalhar de uma forma interdisciplinar, comecei a partir de 1993, a me aproximar dos usos sociais da fotografia de diversas maneiras, em 1993 eu quis entender o ciclo de vida da fotografia. Ela cumpre uma certa função? Ela tem um destino, né? Ela tem nascimento vida e morte? Quando essa foto morre? (RENNÓ In: BOTTLI, 2008, p. 150).

Achei curioso o quanto a própria artista reitera uma impressão muito forte que tive, desde o início, sobre seu trabalho: eu não poderia analisá-lo sem antes percorrer um caminho teórico mínimo por campos da sociologia e da história. Percebi que, para se obter um melhor entendimento do próprio trabalho de Rennó, era antes necessário dedicar-me a uma análise dos usos doméstico-afetivos e das redes de significações que essas fotografias possuíam *antes* de sua apropriação. Afinal, como afirma Clifford Geertz, “Uma teoria da arte [...] é, ao mesmo tempo, uma teoria da cultura, e não um empreendimento autônomo” (1997, p. 165).

Questões importantes se colocam. Com que finalidades foram produzidas essas fotografias? O que elas significavam? Que lugar ocupavam? De que maneira eram organizadas? Integravam que dinâmicas sociais? Afinal, esse material de que a artista se apropriou foi produzido com determinadas finalidades, comunicando determinados sentidos, cumprindo determinadas funções, à revelia de seus usos artísticos posteriores.

O trabalho de Rennó ainda evoca as ressonâncias das memórias familiares e afetivas impregnadas nessas fotos? Ainda possui em seu corpo os sedimentos, significados, enunciados e poeira de outrora? Parto do pressuposto de que sim. Então, que significados e enunciados estão presentes na obra como resquícios? Quais são essas persistências? Se essas intenções, usos e significados estão ainda presentes naquelas fotografias (expostas em paredes de museus e galerias ou armazenadas em coleções particulares), independentemente de a artista ter se apropriado do material e o transformado em objeto de arte, atribuindo-lhe outros significados,

funções e fins, então pode-se supor que a própria significação artística *a posteriori* é operada - e só encontra sua potência - a partir destes resquícios anteriores.

Dessa maneira, parto do entendimento que a artista constrói os sentidos e tramas de significação a partir de toda essa carga anterior, das reminiscências e poeira deste material já existente, que cumpriu sua “função” e agora terminou seu ciclo para recomeçar um outro, como ela mesma afirma. Recomeçar um outro que é novo apenas na medida em que transforma determinados pressupostos; mas não totalmente reinventado, na medida em que se constrói no próprio resquício da função anterior.

Isto posto, partamos então para o desenvolvimento das questões relacionadas a este uso primeiro do material de trabalho de Rosângela Rennó.

Retratos fotográficos: poeira e véu

Apenas um anos após a apresentação do daguerreótipo ao público, já em 1840, muitos pintores de pequenos retratos já haviam transformado-se em fotógrafos. Certamente o gênero artístico da pintura que mais foi prejudicado com o advento dessa nova possibilidade técnica de apreensão de imagens foi o retrato (OLIVEIRA, 2007, p. 34). Tornando-se o suporte à tela e óleo cada vez mais obsoleto e esquecido, foi rapidamente substituído pelo fotográfico, que caiu no gosto popular por sua novidade, verossimilhança e menor custo. Tendo sido a pintura até então um privilégio das classes abastadas, a fotografia de retratos, ao contrário, ofereceu a mais camadas sociais o “hábito de retratar-se a si, ao casal, aos filhos e à família” (LIMA; CARVALHO, 2009, 30-31).

Como era de se prever, o desejo de retratar-se, registrar-se e conservar a própria imagem para a posteridade foi direcionado também para os ritos mais relevantes da vida social. Os casamentos, certamente, não poderiam estar de fora. Sendo uma das práticas sociais mais antigas e apresentando-se em diversas sociedades como um ritual de grande prestígio e importância, é, evidentemente, um evento que os envolvidos consideram digno de memória. Daí a necessidade de se registrar tal cerimônia. Com esse aumento da acessibilidade técnica que o meio fotográfico veio apresentando desde o final do século XIX (quando da automatização de seu processo de revelação e popularização de seu aparelho) não é de se espantar que desde então o principal meio de se obter esse registro seja a fotografia. A partir

dos anos 40 do século XX, *os registros fotográficos matrimoniais* passam a ter um álbum próprio, onde cada cena da cerimônia é capturada (ANDRADE, 1990).

A respeito de sua importância enquanto ferramenta de registro e memória de cerimônias e rituais sociais, Pierre Bourdieu afirma:

Se se aceitar, com Durkheim (1995), que as cerimônias têm por função reanimar o grupo, percebe-se por que a fotografia deve estar associada a elas, já que provê os meios para eternizar e solenizar estes momentos intensos da vida social, em que o grupo reafirma a sua unidade. No caso dos casamentos, por exemplo, a imagem que fixa para sempre o grupo reunido, ou melhor, a reunião de dois grupos, inscreve-se de forma necessária num ritual cuja função é a de consagrar, ou seja, sancionar e santificar a união entre dois grupos através da união de dois indivíduos. Não é por acaso que a ordem em que a fotografia foi introduzida no ritual das cerimônias corresponde à importância social de cada uma delas. A mais antiga e a mais tradicional fotografia, como explica J.-P. A. (nascido em Lesquire em 1885), é a fotografia de casamento. (BOURDIEU, Pierre e BOURDIEU, Marie-Claire, 2006, p. 32).

Sobre a função de culto e memória do álbum de família, Philippe Dubois ainda declara:

Toda a prática do álbum de família vai no mesmo sentido: para lá das poses, dos estereótipos, dos clichês, dos códigos datados, para lá dos rituais de ordenação cronológica e da inevitável escansão dos acontecimentos familiares (nascimento, batismo, comunhão, casamento, férias, etc.), o álbum de família não deixa de ser um objeto de veneração, cuidado e cultivado [...] abre-se com emoção, numa espécie de cerimonial vagamente religioso, como se tratasse de convocar os espíritos. *Seguramente, o que confere um tal valor a esses álbuns não são nem os conteúdos representados, nem as qualidades plásticas e estéticas da composição, nem tampouco o grau de semelhança e realismo das fotografias, mas a sua dimensão pragmática, o seu estatuto de índice, o irreduzível peso referencial, o fato de se tratar de verdadeiros vestígios físicos de pessoas singulares que estiveram ali e têm relações particulares com os que guardam as fotografias.* Só isso explica o culto de que são objeto as fotos de família [grifo meu] (DUBOIS, 1994, p.77)

Isto explica o que Barthes quis dizer quando afirmou que “uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (BARTHES, 2005, p. 15), mas sim o referente. O caráter de toda fotografia é, inevitavelmente, indicial. Para o uso doméstico/afetivo e, portanto leigo, não profissional, pouco importa quem foi o fotógrafo, a que hora ela foi clicada, sobre que condições de luz, com revelação contrastada ou suave, sobre papel de fibra ou resinado. Pouco importa até se a nitidez ficou primorosa ou deixou um tanto a desejar. O que importa mesmo é *quem* está impresso naquela imagem. O referente *está* lá. *Sempre* vai estar (BARTHES, 2005).

Assim sendo, podemos constatar a importância que o meio fotográfico teve para a materialização da memória familiar/afetiva nas sociedades em que tal técnica tornou-se acessível. A popularização da fotografia provocou, certamente, uma sensível transformação na maneira como as famílias se vêem e se mostram. Provocou também uma transformação na maneira como as famílias constroem sua memória pessoal, não mais ancoradas apenas nas narrativas orais, objetos de uso e afeto, mas agora (principalmente) ancoradas sobre o *suporte fotográfico*, sobre a égide da *imagem indicial*. Posso dizer que a fotografia provocou até mesmo uma intensificação do próprio ritual de registro de memória familiar (como as fotos de nascimentos, batizados e aniversários dos filhos, bem como aquelas de piqueniques e almoços em família), elevando a importância e o estatuto do próprio registro.

“Tira uma foto pra gente sempre se lembrar?”: registro de memória pessoal

Muito já se disse sobre a função de registro da fotografia. Sobre sua capacidade de mostrar o real, captá-lo ou comprová-lo. Roland Barthes chega a afirmar no *A câmara clara* (2005) que na fotografia nunca se pode negar que a coisa esteve lá, ela sempre seria um certificado de presença: a sua famosa formulação do “isso foi” (ou seja, aquilo que está ali gravado no papel fotográfico ocorreu, de fato). Em *O ato fotográfico e outros ensaios* (1994) Philippe Dubois insiste na ideia de que a fotografia não é um “espelho do real”, tampouco um engodo dele, mas antes funciona como “traço de um real”, *indício* do mesmo. André Rouillé (2009) analisa de que maneira seu entendimento como documento pôde se dar apenas até o último quarto do século XX, quando outras tecnologias surgem para suprir as novas demandas de verdade da sociedade da informação, e ela passa a ser entendida como expressiva, artística. Por sua vez, Bourdieu afirma que “se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível é porque lhe foram designados (desde a origem) *usos sociais* considerados ‘realistas’ e ‘objetivos’” (1965, p. 109).

A riqueza das obras aqui analisadas reside, entre outros fatores, nesse lugar que seu material ocupa: localizado no limiar entre a intencionalidade de verdade (registro, documento) e o posterior lirismo artístico. Note-se que a produção de Rennó acontecia justamente em um momento em que, segundo Rouillé, a fotografia passava pelo processo de descrédito de sua função absoluta de registro da realidade. Porém, essas imagens foram criadas - ou seja, essas fotografias foram clicadas e reveladas - com o intuito de registrar um acontecimento

socialmente importante, com o intuito de verdade, documental. Com o intuito de registrar, mas não só, *comprovar* que aqueles fatos aconteceram, que aquelas pessoas existiram e estavam ali.

Como afirma Boris Kossoy:

Desde seu surgimento e ao longo de sua trajetória, até os nossos dias, a fotografia tem sido aceita e utilizada como prova definitiva, ‘testemunho da verdade’ do fato ou dos fatos. Graças a sua natureza físicoquímica – e hoje também eletrônica – de registrar aspectos (selecionados) do real, tal como estes de fato se parecem, a fotografia ganhou elevado *status* de credibilidade [grifo do autor] (KOSSOY, 2009, p. 19).

Um trabalho artístico que brinca ironicamente com essa questão da fotografia como “prova”, como registro quase documental - inclusive da intimidade e afetividade - é o *This photograph is my proof* (1974), de Duane Michels. Ele é composto por uma foto tipo polaroide em preto e branco onde vê-se a imagem de um casal sentado em uma cama e abaixo uma legenda escrita à mão. A aura de afeto e melancolia que envolve o instantâneo confirma-se ainda mais quando lemos a quase agonizante legenda: “Essa fotografia é minha prova. Houve aquela tarde quando as coisas ainda estavam bem entre nós, e ela me abraçou, e nós estávamos tão felizes. Aquilo aconteceu, ela me amou. Olhe, veja você mesmo!” [tradução minha]¹⁸.

Esse caráter de prova e de documento pode ser observado também quando nos debruçamos sobre os álbuns de família e as fotografias de casamento. Sem a utilização de assinaturas, cartórios e afins, o registro fotográfico matrimonial foi por muito tempo e em muitos lugares uma comprovação de que o laço marital aconteceu e de que o compromisso familiar se contraiu, efetivamente. Até mesmo a presença ou ausência de pessoas nas imagens de tais cerimônias já foi objeto de status social. Para cada convidado, era uma honra e privilégio poder possuir uma fotografia com o casal. Era sinal de que havia participado daquele rito, de grande importância social. Por oposição, era mal quisto aquele que, porventura, não participasse das fotos coletivas, pois demonstrava descaso do ausente ou que ele realmente não havia sido convidado (BOURDIEU, 1965). Temos então que a fotografia domiciliar tem como função, para além de guardar (ou construir?) as memórias pessoais, comprovar situações, presenças e até mesmo sentimentos.

¹⁸ “This photograph is my proof. There was that afternoon, when things were still good between us, and she embraced me, and we were so happy. It did happen, she did love me. Look see for yourself!”

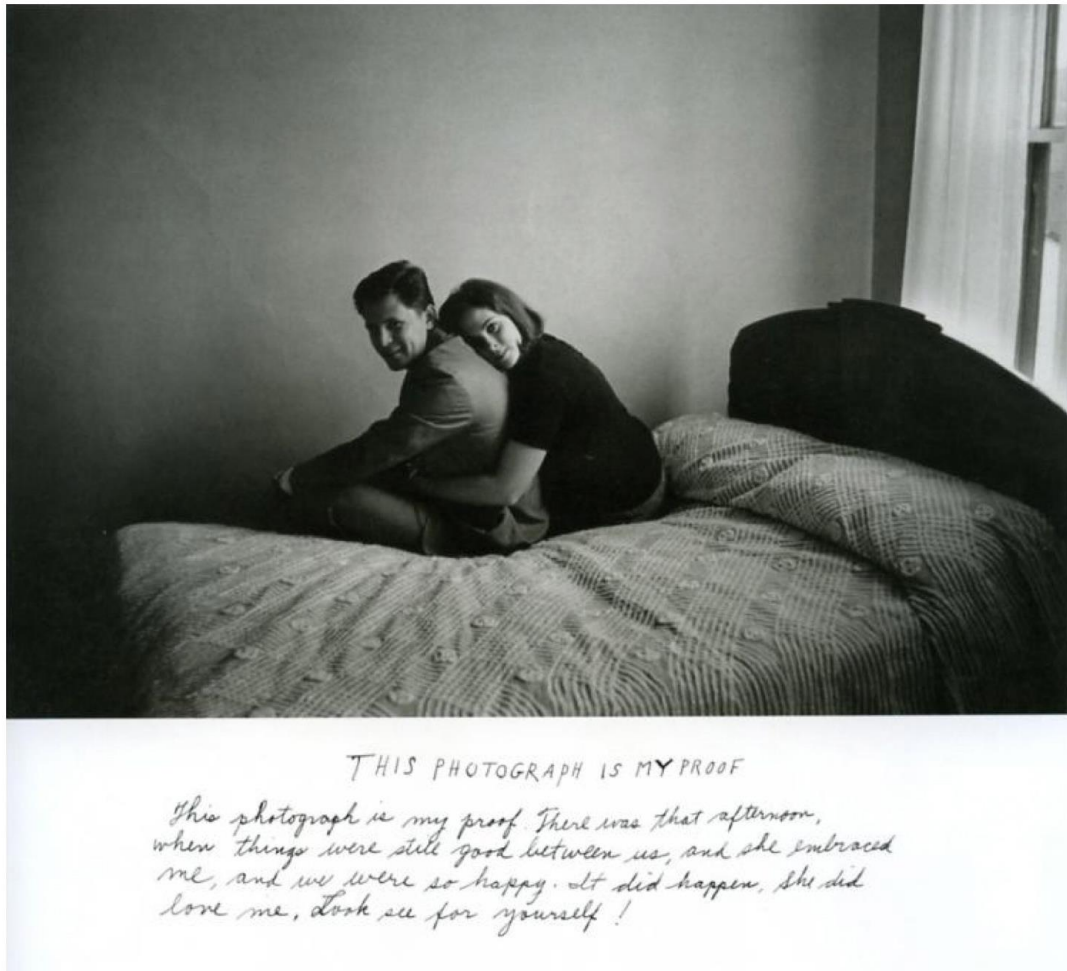


Imagem 6. *This photograph is my proof*, 1974.
Fotografia em preto e branco. Duane Michels.

Para Mauro Koury, os momentos não fotografados se esfumam, perdem-se no tempo, ao passo que a fotografia tem o poder de eternizar os presentes passados. Ela teria esse poder de trazer para o presente os passados, conservando-os numa imagem estável e congelada. Registrando um átimo de segundo que não vai se perder mais, a imagem fotográfica, registro luminoso do referente fixado em papel, nunca esquece; como se nossa capacidade de memória mental não fosse suficiente e desembocasse sempre na amnésia. É através dela que o “passado torna-se uma rede de elementos fixos, presentes e ao alcance das mãos, que comprova o vivido e a vida do sujeito que as vê e as possui. Mais do que do sujeito que registra, a fotografia passa a ser do sujeito que a possui ou que dela participou como referente” (KOURY, 1998, p. 72-73).

Por coincidência (ou não), durante o andamento do mestrado fui solicitada a traduzir para a revista do curso um artigo que referia-se justamente às relações entre vídeo, memória e

arquivo. Foi onde deparei-me com a seguinte passagem, que abria um subitem intitulado *Uma mídia da anamnese*¹⁹:

A fotografia, e depois o cinema, serviram de prolongamento da memória, isso quando eles não a substituem completamente. Chris Marker se pergunta em seu filme *Sans Soleil* como é possível se lembrar de tudo que vivemos sem que se fotografe, filme ou registre. As imagens que ele filma são sua memória. É também o que Jonas Mekas diz de uma outra maneira: “Eu filmo porque não tenho memória, não consigo me lembrar senão daquilo que filmo e as lembranças me vêm quando eu revejo as imagens. Talvez seja por isso, no fundo, que eu comecei a filmar, porque eu não consigo me lembrar das coisas”. O vídeo, neste sentido, desempenha a mesma função, e os vídeos de família são a melhor prova disto; é até mesmo possível se descarregar de sua memória e confiá-la ao suporte eletrônico, onde ela pode permanecer por muito tempo, latente, sem ser solicitada, o que importa é saber que as lembranças estão lá, e que basta acionar (passar a faixa do vídeo) para se recordar, como nós lembramos de uma recordação da memória quando a necessidade se faz sentir (PARFAIT, 2016, p. 125).

Poder de registro, testemunho, prova, registro de lembranças, reforço material da memória psíquica falha. Mas a fotografia íntima/domiciliar tem para nos dizer muito além do que afeto, amor e cuidado. Ela fala também sobre outras funções desempenhadas por aquelas ingênuas fotografias no retrato da sala. Funções estas bem mais despretensiosas do que querem parecer, já que apresentam utilidades sociais demarcadas e consolidadas, como prestígio, legitimação, além da reiteração de normatividades sexuais e padrões de gênero. Não se fotografa e exibe-se no porta retrato da sala situações de marginalidade e não aceitação social. Pierre Bourdieu, em seu *Un art moyen: les usages sociaux de la photographie*, chega a afirmar que nada é mais regrado e convencional do que a prática fotográfica amadora. Ele reitera que a fotografia domiciliar (amadora) se constrói de maneira bastante estereotipada, seguindo as regras de conduta do grupo da qual faz parte. As fotos serviriam, segundo ele, para eternizar e solenizar os momentos importantes da vida social, sempre através de uma configuração imagético-simbólica que exprima os princípios, cânones e leis daquele determinado grupo ou sociedade (BOURDIEU, 1965). Em suas palavras:

O grupo submete esta prática à regra coletiva, de modo que qualquer fotografia expressa, além das intenções explícitas de quem a fez, o sistema de

¹⁹ Anamnese (do grego, *ana*: trazer de novo e *mnesis*: memória): reminiscência, recordação, regresso da memória.

esquemas de percepção, de pensamento e de apreciação comum a todo um grupo [tradução minha]²⁰ (BOURDIEU, 1965, p. 24).

Ainda seguindo esta linha de pensamento, o sociólogo francês acrescenta:

[...] para uma dada classe social, o que propõe-se como realmente fotografável (isto é, o contingente de fotografias “praticáveis” ou “possíveis”, em oposição ao universo de possibilidades técnicas do aparelho) encontra-se definido pelos modelos implícitos que podem ser apreendidos através da prática fotográfica e seu produto porque eles determinam objetivamente o sentido que um grupo confere ao ato fotográfico como promoção ontológica de um objeto percebido como digno de ser fotografado, o seja, fixado, conservado, comunicado, mostrado e admirado. As normas que organizam a apreensão fotográfica do mundo conforme a oposição entre o fotografável e o não-fotografável são indissociáveis de sistemas de valores implícitos próprios a uma classe, a uma profissão, a uma vertente artística, em que a estética fotográfica não constitui mais que um aspecto, mesmo quando ela reivindica, desesperadamente, sua autonomia [tradução minha]²¹ (BOURDIEU, 1965, p. 24-25).

Analisar aquilo que não é fotografável, não é dizível, mas antes silenciado, nos traz muitas das vezes mais informações sobre o objeto em estudo do que propriamente aquilo que está permitido, acessível, visível. Investigar estes retratos de casamento requer, em alguns momentos, que sondemos o que *não* está ali, o que *não* aparece na foto, o que a imagem *não* dá a ver. Muitas das vezes a pesquisa avança mais quando seguimos as pistas do que é ali negado, e não afirmado. Sobre isso Lilian Moreira Leite afirma:

Sobre os silêncios das fotografias existe muito o que elaborar. Como se recortam dos retratos de famílias as ovelhas negras, não se conservam os retratos dos desafetos, ou então são utilizados para amaldiçoá-los. Há lugares da casa dos quais não se tiram retratos, assim como existem situações que não são registradas. A gravidez, que deixou até certo ponto de ser uma situação

²⁰ “Le groupe subordonne cette pratique à la règle collective, en sorte que la moindre photographie exprime, outre les intentions explicites de celui qui l’a faite, le système des schèmes de perception, de pensée et d’appréciation commun à tout un groupe”.

²¹ “[...] pour une classe sociale donné, se propose comme réellement photographiable (c’est-à-dire, le contingent de photographies ‘faisable’ ou ‘à faire’, par opposition à l’univers des réalités qui sont objectivement photographiable étant donné les possibilités techniques de l’appareil) se trouve définie par des modèles implicites qui se laissent saisir à travers la pratique photographique et son produit parce qu’ils déterminent objectivement le sens qu’un groupe confère à l’acte photographique comme promotion ontologique d’un objet perçu en objet digne d’être photographié, c’est-à-dire, fixé, conservé, communiqué, montré et admiré. Les normes qui organisent la saisie photographique du monde selon l’opposition entre le photographiable et le non-photographiable son indissociables du système de valeurs implicites propres à une classe, à une profession ou à une chapelle artistique, dont la esthétique photographique ne constitue jamais qu’un aspect lors même qu’elle prétend, désespérément, à l’autonomie”.

íntima depois da exibição da barriga de Leila Diniz, nos anos 60, foi durante séculos uma condição cercada de pudor, que não podia ser exibida. Os corpos masculinos não são objetos privilegiados de exibição como os femininos. *Os casamentos não aprovados pelas famílias consanguíneas frequentemente não conservam seus registros, se é que chegam a ser retratados* [grifo meu] (LEITE, 1993, p. 20).

E, adiante, ela ainda relata que:

[...] a fotografia desempenha um papel simbólico na legitimação da família. O ritual da fotografia que faz parte dos casamentos parece atravessar todas as barreiras de classe. O álbum de família [...] é um registro de classe média e alta. O retrato de casamento avulso, às vezes o único retrato, parece essencial para os retratados e seus descendentes. Entre populações de baixa renda encontrou-se, no interior, o hábito de pregar em volta do espelho ou nas traves de madeira da casa, os retratos da família, cuja quantidade, qualquer que seja a qualidade e a aproximação afetiva, constituía um distintivo social – “sou de família” (LEITE, 1993, p. 75).

Portanto, pode-se afirmar então que a fotografia germinal dos álbuns de família têm a função, entre outros fatores, de legitimar a prática institucional do casamento. Mas não qualquer casamento: aquele que é aceito e regulado pela convenção social do grupo em questão. Casamentos entre classes, etnias ou religiões diferentes dificilmente é aceito com tranquilidade em muitas sociedades, ainda. Casamentos não monogâmicos são socialmente aceitos apenas em algumas sociedades, mas sob a condição do *homem* ter mais de uma esposa, sendo o contrário bastante raro, socialmente mal visto e até incogitável. O casamento homossexual-afetivo então é uma possibilidade não só proibida como também criminalizada, perseguida e castigada (inclusive legalmente) em muitos lugares do mundo.

Percebemos, pois, que os retratos de casamento imponentemente emoldurados nas paredes ou consoles das salas reclamam pra si uma respeitabilidade, moralidade, autoridade e normatividade explícitas. Longe de apenas resguardar a memória afetiva e íntima das pessoas, os álbuns de família, bem como os de casamento, instauram uma atmosfera de regulação social, ao colocar-se, *exemplarmente*, como panteões da heterossexualidade compulsória, da monogamia, da soberania da figura do “homem da casa”, do recato e obediência da “esposa do lar”, da moralidade que estigmatiza e padroniza comportamentos de gênero.

Nesse sentido, trago ainda uma citação de Kossoy, refutando a ideia da fotografia como um registro “neutro” da realidade. Antes vendo-a como indicial (sim), mas nem por isso menos suscetível às estratégias de direcionamento e construção de discurso e pensamentos.

São constantes os equívocos conceituais que se comete na medida em que não se percebe que a fotografia é uma representação *elaborada cultural/estética/tecnicamente* e que o índice e o ícone, inerentes ao registro fotográfico - embora diretamente ligados ao referente no contexto da realidade -, não podem ser compreendidos isoladamente, ou seja, desvinculados do *processo* de construção da representação [grifo do autor] (KOSSOY, 2009, p. 134).

Por fim, seguindo a linha de explorar a teia de significados, discursos e práticas sociais presentes (e persistentes) no material com o qual Rennó trabalhou, achei inevitável investigar, além das questões associadas à *fotografia* de casamento, também aquelas relacionadas ao casamento *em si*. Isso porque acredito que é partir do entendimento desta prática social que os quatro trabalhos de Rosângela Rennó e seu processo artístico aqui analisados podem ser lidos e interpretados com maior profundidade. Portanto, é neste segundo capítulo, que segue, que exploro uma reflexão acerca de alguns aspectos históricos e sociais da instituição casamento e de suas cerimônias celebrativas. Adentremos, pois, em tais aspectos.

CAPÍTULO 2 – A persistência do branco: fantasmagorias sociais no material de trabalho

“Portanto deixará o homem a seu pai e a sua
mãe, e unir-se-á a sua mulher, e serão uma só
carne. E ambos estavam nus, o homem e a mulher;
e não se envergonhavam”
Gênesis 2:24-25

2.1 Casamento católico ocidental: “origens” históricas e sobrevivências

Enquanto prática social, o casamento é um tipo de agrupamento humano que, se não é universal, está presente em muitas culturas distintas, tendo sido registrado em diferentes partes do mundo. Atravessando anos de história da humanidade, dos povos sumérios aos contemporâneos, é praticado há pelo menos cinco milênios. Por isso, fez-se necessário um recorte mínimo para trabalhar com tema tão amplo e, assim, delimitar como objeto de minha investigação o casamento especificamente *enquanto instituição ocidental cristã e católica*.

Esta escolha se deu, primeiramente, a partir do entendimento de que, apesar de possuir carreira internacional, a artista Rosângela Rennó é brasileira e está inserida num contexto de predominância da religião católica apostólica romana: representando 64,6% da crença e prática religiosa no Brasil, segundo Censo IBGE de 2010²². Em segundo lugar, os trabalhos aqui analisados foram coletados pela artista em países cuja religião dominante é justamente a católica: Brasil (*Afinidades eletivas; Afinidades eletivas e relações perigosas*) e Cuba (*Cerimônia do adeus; Círculos Viciosos – 472 casamentos cubanos*) que, apesar de ser oficialmente um país laico, apresenta 51% de sua população atrelada à prática e crença católica romana. Ademais, vale ressaltar a projeção mundial que o cristianismo possui, sendo a doutrina mais difundida de todo o planeta, com aproximadamente 2,2 bilhões de adeptos. Partindo desses dados, pareceu-me importante investigar o casamento especificamente dentro de religião tão majoritária e tão presente com tanta latência nessas fotografias coletadas.

Empreendi uma tentativa de estabelecer pontos de encontro entre as “origens” greco-romanas, as práticas medievais e as da atualidade, em uma pequena investigação da história

²² CENSO IBGE 2010. *Religião e crença no Brasil, 2010*. Informação retirada do site: <http://censo2010.ibge.gov.br/>. Data de acesso: 18 de março de 2017.

social do casamento. A hipótese central é que *determinados* significados, ritos e funções que esta instituição possui hoje (pensando-se principalmente na realidade brasileira) são resquícios e retornos milenares, não superados. Procurei entender, por extensão, quais são as “sobrevivências” e reminiscências que persistem nas imagens com que Rennó trabalha.

Mas aqui cabe uma ressalva: com isso não quis afirmar que as instituições, agentes sociais e contextos podem ser transplantados no tempo e no espaço, numa relação simplista de similaridades a-históricas. Não foi minha intenção esboçar uma análise que conclua que “a mulher”²³ grega era atingida pelas mesmas estruturas sociais que “a mulher brasileira” dos dias de hoje. Seria muito imprudente, visto que essa prática toma diferentes contornos a depender das singularidades de cada sociedade, local e época em que ocorre. Por exemplo, a união conjugal atrelada ao amor e ao desejo sexual pela(o) parceira(o), tão naturalizado na nossa sociedade ocidental atual, é uma especificidade e uma invenção da era burguesa (ARAUJO, 2002, p.70). Fatores de diferenciação no tempo e no espaço nunca podem ser ignorados ou negados, pois do contrário carregam o risco de endossar abordagens essencialistas. Todavia, a necessidade de localizar a especificidade de cada sujeito em cada sociedade não anula o fato de também haver entre realidades distintas algumas recorrências e similaridades. É nesse sentido que me propus neste capítulo a tarefa de dar conta das *similitudes*, em específico, pois entendo que, pela dimensão e alcance que o casamento ocidental católico possui, muitos nós de encontro ao longo de sua história podem ser apontados e examinados.

Para tanto, reivindico uma história que não seja linear, positivista ou evolucionista, mas sim uma abordagem próxima do conceito benjaminiano desenvolvido em seu certeiro texto *Teses sobre o conceito de história* (1940). Ali, Walter Benjamin procura compreender a história não como uma sucessão de acontecimentos iguais, enfileirados em linha reta, inertes e imutáveis, num tempo “vazio e homogêneo”, em que passado, presente e futuro não estabelecem entre si nenhuma relação de causa e consequência; mas, antes, busca entendê-la como um tempo “saturado de agoras”, o passado como um organismo aberto, passível de ser “explodido do *continuum* da história” (BENJAMIN, 1987, p. 229-30) e um futuro como algo que pode ser diferente do passado e do presente. Um visão historiográfica

²³ Entendendo que a própria generalização “a mulher grega” é falaciosa e encobre uma gama de muitas outras situações sociais em que essa sujeita (que categorizamos como mulher) se encontra, como suas condições concretas de vida - como classe, gênero e status social (esposa, prostituta, escrava) -, além das condições subjetivas - como a personalidade e a estrutura psicológica. O mesmo se dá para “a mulher brasileira”, onde acrescento que lugares sociais de classe, *raça*, etnia, gênero e status social (esposa, profissional em diversos cargos, escrava, ainda em algumas regiões) as diferenciam e criam situações concretas de diferentes condições de vida.

revolucionária, no seu entendimento do tempo como um organismo vivo e mutável. Em suas palavras:

O historicismo se contenta em estabelecer umnexo causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por milênios. O *historiador consciente disso renuncia a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário* [grifo meu] (BENJAMIN, 1987, p. 232).

Prosseguindo, o autor ainda afirma:

O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que *também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer*. E esse inimigo não tem cessado de vencer [grifo meu] (BENJAMIN, 1987, p. 224-5).

O “inimigo” a quem Benjamin refere-se neste texto²⁴, realizado no início da Segunda Guerra Mundial, é o fascismo. Mas esse pensamento mostra-se ainda muito atual nos dias de hoje, visto que as dominações fascista e capitalista não cessaram de dar seus botes e atuar desde então, sobre novas formas. E, apesar do autor não discutir em nenhum momento questões de gênero (ao contrário ter escrito passagens desafortunadamente machistas), podemos ainda pensar este “inimigo” como sendo também representante de outras estruturas sociais repressoras e exploratórias, como o patriarcado, a heterossexualidade compulsória e as normatividades de gênero. Ele continua:

[...] existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, *foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo*. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso [grifo meu] (BENJAMIN, 1987, p. 223).

²⁴ Walter Benjamin era um filósofo e crítico literário judeu alemão, declaradamente socialista e marxista. *Teses sobre o conceito de história* foi sua última obra (pequena, urgente, intensa), escrita antes de suicidar-se, após uma tentativa de fuga à perseguição nazista.

Quando o autor diz que “o passado dirige um apelo” a nós, ele faz menção à responsabilidade nossa, no presente, de rever e reverter as injustiças sofridas por nossas gerações passadas, a fim de fazer-lhes a justiça merecida e, com isso, deixar esses “mortos em segurança”. É como se a inércia e a não transformação do presente estivesse devastando não só a nós mesmos, no agora, mas também, e ainda por uma segunda vez, os povos já antes explorados na história. A justiça sendo feita no presente, para e pelos povos dominados do presente, é, por consequência, uma justiça oferecida também para aqueles que foram dominados antes e não conseguiram, em vida, essa libertação.

Assim, caminha-se por uma tendência de pensamento contida não só nos escritos de Walter Benjamin como também, posteriormente, de Didi-Huberman e Aby Warburg, que elimina o entendimento da história pela perspectiva da linearidade e do progresso, como se os acontecimentos estivessem todos encadeados por relações de causa e efeito, em um movimento sempre contínuo e para frente, que nunca olha ou volta para trás. Antes, esses pensadores reivindicam uma historiografia que passe pela perspectiva do tempo como amálgama cheio de buracos e reentrâncias, em que determinados acontecimentos de diferentes períodos, lugares e sociedades podem tocar-se e então encontrar similaridades e afinidades entre si, apesar da suposta distância em termos temporais e/ou espaciais. Tendo sua “continuidade dinamitada” (DIDI-HUBERMAN, 2011), a experiência da história expande suas possibilidades de conhecimento, num movimento crítico de não categorização e não isolamento dos “fatos históricos”. A “origem como turbilhão” traz esse passado à tona, no próprio presente. A origem é um turbilhão no rio do devir (BENJAMIN, 1984), ou, em suas palavras:

A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese [...] A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado (BENJAMIN, 1984, 67-68).

Segundo Didi-Huberman:

A origem não é a “fonte” das coisas, o que nos afasta tanto das filosofias arquetipais quanto de uma noção positivista da historicidade [...] não tem por tarefa nos contar “a gênese das coisas” – o que aliás seria muito difícil [...] Longe da fonte, bem mais próxima de nós do que imaginamos, na imanência do próprio devir - e por isso ela é dita pertencer à história, e não mais à metafísica -, a origem surge diante de nós como um sintoma. Ou seja, uma

espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela “restitui”, faz aparecer, *torna visíveis* de repente [...] Eis aí seu poder de morfogênese e de “novidade” sempre inacabada, sempre *aberta*, como diz tão bem Walter Benjamin [grifo do autor] (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171).

Por seu turno, a “sobrevivência” ou *Nachleben* é um conceito de Aby Warburg que pode ser utilizado como ferramenta para se realizar algumas análises das já mencionadas obras de Rennó, objetos de estudo desta dissertação. Nessa chave de pensamento, uma imagem estaria carregada pela sedimentação de uma multiplicidade de acontecimentos históricos de tempos outros (DIDI-HUBERMAN, 2013a). Ou seja, os acontecimentos históricos não ficam encerrados em si mesmos. Ao contrário, é possível encontrar nas imagens certas repetições, retornos, sobrevivências e fantasmas de outros tempos que não apenas o contemporâneo, o do aqui e agora. *Nachleben* seria então “um saber em espera” (DIDI-HUBERMAN, 2013b).

E é nesse sentido de capacidade de migrações espaciais e temporais que se entende tais trabalhos da artista Rosângela Rennó como resquícios e sobrevivências de outros períodos e lugares. Inicia-se, deste modo, uma tentativa de relacionar os termos anacrônicos e sobreviventes de significados históricos em turbilhão da própria instituição *casamento ocidental católico*, com “origens” que sempre tornam a aparecer e reaparecer. Seja nas quatro obras de Rennó aqui examinadas, seja nos (tantos) álbuns de casamento guardados em móveis de salas.

Quem pretende se aproximar do próprio passado enterrado deve comportar-se como um homem [sic] que escava. Sobretudo, ele não deve temer retornar sempre novamente à mesma matéria; espalhá-la como se espalha a terra para revolvê-la, como se revolve a terra. Pois a “matéria” não é nada mais que camadas que entregam seus segredos apenas para a mais meticulosa exploração e por isso a escavação vale à pena. [...] E se engana a si mesmo aquele que apenas faz o inventário das descobertas e não é capaz de indicar no solo de hoje o lugar onde ele guarda o antigo. [...] Em sentido estrito, a verdadeira lembrança deve fornecer épica e rapsodicamente uma imagem daquele se lembra [sic]

da mesma forma que um bom relatório arqueológico deve informar não apenas as camadas de onde provêm seus objetos encontrados, como também, sobretudo, aquelas outras camadas que antes foi preciso penetrar²⁵

“Escavar e Lembrar”, 1932 (Walter Benjamin)

Na Grécia Antiga o casamento era um ritual pagão que simbolizava a passagem dos jovens daquela comunidade à vida adulta. Era realizado pela família dos envolvidos, portanto em âmbito domiciliar e sem a intervenção da *pólis* ou de esferas governamentais²⁶. Caracterizado pela união de um homem com uma mulher (pressuposto heterossexual), tinha como principal finalidade a procriação dos filhos ditos *legítimos*. Assegurava-se, assim, a transferência de posses dos genitores para seus herdeiros, mantendo a propriedade privada sempre dentro de uma mesma linhagem biológica. Etimologicamente, a palavra matrimônio é uma inflexão da palavra patrimônio, ambas de origem latina.

Cabe ressaltar que esta legitimidade é entendida como pertencimento à mesma linha genética, ou seja, apenas filhos biológicos eram considerados filhos legítimos. Porém, apesar de ser muito mais fácil – e até evidente – identificar com que *mulher* cada recém-nascido possui filiação genética (pois são elas que ficam grávidas e é do corpo delas que eles nascem), a “legitimidade” dos filhos era entendida a partir da filiação pelo *homem*, e a linhagem era então definida a partir dos mesmos.

Sendo essa a regra vigente, entende-se com que intuito foi estabelecida a monogamia e a “fidelidade” como obrigações essenciais à esposa: para assegurar os ditos filhos legítimos era necessário manter o severo controle sobre a atividade sexual da mulher, que restringir-se-ia ao ato praticado somente com seu esposo. E este era um *a priori* tão imperativo na sociedade grega que não era preciso nem se discursar muito sobre: toda mulher casada deveria ter como parceiro sexual exclusivamente seu marido. Em caso de adultério, pesadas sanções seriam por elas sofridas, a saber, sua expulsão tanto da casa do marido quanto dos cultos públicos da cidade (FOUCAULT, 2010a, p. 185).

²⁵ Tradução de Pedro Hussak, extraída da dissertação de mestrado de Geraldo Brito Lopes, *Teatro do oprimido: uma construção periférica-épica* (2015), p. 7, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (PPGCA-UFF).

²⁶ Diferentemente dos casamentos brasileiros contemporâneos que, sendo realizados na esfera civil, implicam em uma série de direitos e obrigações jurídicas - não garantidas àqueles que decidem não submeter sua união ao domínio governamental, ou àqueles que, a despeito de desejarem, não podem legalmente fazê-lo (como nos casos de uniões homoafetivas ou entre mais de duas pessoas).

Por outro lado, essas sanções não existiam para o esposo que, ao contrário, gozava de grande liberdade em termos de relacionamento sexual, comumente realizado tanto com outras mulheres quanto com outros homens. Um homem casado apenas não poderia contrair um segundo matrimônio, mas frequentemente mantinha relações sexuais com cortesãs (prostitutas), concubinas (espécie de amantes, que mantinham relações similares às da esposa, mas sem gozar de sua legitimidade e status social), escravas e escravos domiciliares, prostitutos masculinos, alunos rapazes ou até mesmo efebos - adolescentes “que ainda não se tornaram cidadãos, de modo que ainda podem ser passivos sem desonra” (VEYNE, 2008, p.234). A homossexualidade masculina greco-romana apenas era repreendida quando se tratava de um homem adulto livre manter uma conduta sexual considerada passiva, ou seja, se ele se deixasse sodomizar, se ele permitisse que penetrassem seu cu. No ato sexual, o sujeito “passivo” (aquele que é penetrado) era visto de maneira pejorativa, e essa sua posição denotava submissão para com a pessoa que o estivesse penetrando. Logo, eram penetradas apenas as classes consideradas menores na hierarquia social: os escravos, os alunos, os efebos, etc.

Dessa maneira, o conceito de adultério era aplicável somente às mulheres, enquanto que para os homens falava-se em termos de “fidelidade”, associada não a sua conduta sexual extraconjugal, mas antes a sua conduta de sustentação da legitimidade e do status que sua esposa tinha em função do casamento, sua preeminência sobre as outras mulheres. Apesar do laço matrimonial implicar em poucas limitações sexuais ao homem, não se tratava de uma liberdade irrestrita, já que “o importante continuava sendo respeitar as mulheres casadas, as virgens e os adolescentes nascidos livres” (VEYNE, 2008, p. 233).

O matrimônio não era, portanto, o lugar por excelência das grandes satisfações sexuais. Para o homem, por haver uma série de outras possibilidades a esse respeito fora dele, e até em oposição a ele. Para a mulher, por se partir do princípio de que não era preciso tratar de sua sexualidade. A sexualidade feminina parecia assim não existir: desbotada por seu silenciamento, era como se nem fosse uma questão. Apesar de não se poder descartar totalmente os poucos casos de relatos das ardências entre cônjuges, o principal propósito do casamento greco-romano era gerar filhos e criar herdeiros para que os bens materiais da família fossem repassados de geração para geração - em termos de linhagem biológica e genética -, dando continuidade ao *oikos* (casa e propriedade doméstica) do marido. O amor, muito comum no imaginário dos casamentos ocidentais contemporâneos (ARAÚJO, 2002, p.70), não estava presente nessas relações matrimoniais, muitas das vezes chegando a ser inclusive indesejável. Assim sendo, as relações sexuais que se estabeleciam eram essenciais (pois permitiam a procriação), mas estavam dissociadas de qualquer afetividade amorosa, e mesmo de qualquer

desejo erótico. Já na Antiguidade, muitos autores aconselhavam o comedimento e “respeito” para com as esposas, denunciando a indecência e inconveniência de grandes paixões entre cônjuges.

Curiosamente, tal comedimento de prazeres e paixões se dá por parte do homem e tem, no contexto dessas sociedades, um caráter bastante peculiar: “ser casado significa aqui, antes de mais nada, ser chefe de família, ter uma autoridade, exercer um poder que tem na ‘casa’ seu lugar de aplicação” (FOUCAULT, 2010a, p. 191). A questão é que este comedimento, partindo de um homem, diz respeito a um poder de domínio sobre si mesmo (*enkrateia*), uma capacidade para saber conduzir a si mesmo que implicaria, conseqüentemente, numa capacidade para saber conduzir o próprio lar, com sua esposa e filhos. Em última análise, este comedimento do homem diz respeito a um poder de domínio sobre os assuntos do lar e sobre as pessoas ali presentes. O que é radicalmente diferente do recato da esposa, já que este implica num apagamento de sua sexualidade, e numa pura submissão ao poder e domínio do marido. A esposa seria, diante dele, uma *dona de casa obediente*.

Tendo-se em conta também que nessas sociedades as moças eram “dadas” muito jovens a homens que frequentemente tinham o dobro de sua idade e que, por isso, tinham a função pedagógica de orientar e governar as condutas das pequeninas recém desposadas, fica ainda mais fácil entender a constância dessa hierarquia e dessa dominação. Na *Econômica* de Xenofonte²⁷ (430 a.C. – 355 a.C.) há uma passagem citando o discurso de Isômaco feito para sua esposa que explicita bem esse princípio de assimetria e hierarquia entre homens e mulheres no casamento: “Por que te desposei e por que teus pais te deram para mim?” (ISÔMACO apud FOUCAULT, 2010b, p. 198), ao que ele mesmo responde “porque refletimos, *eu por minha própria conta*, e os *teus pais pela tua*, sobre o melhor associado que ambos poderíamos ter para nossa casa e nossos filhos” [grifo meu] (ISÔMACO apud FOUCAULT, 2010b, p. 198).

O que fica evidente nesse trecho é a questão - muito comum na Antiguidade, e exaustivamente repetida durante a Idade Média e, em última análise, até os dias de hoje - do caráter de passividade e de *tutela* a que as mulheres estavam sujeitas, mesmo quando tratava-se de esposas “legítimas”. Percebe-se que a recém-esposa não tem domínio sobre as escolhas de sua própria vida, não é considerada sequer capaz de decidir ou, como lê-se no próprio trecho, “refletir” sobre o melhor para sua vida. A negociação do casamento foi, em muitos momentos históricos e em diferentes sociedades, como aqui se mostrará, um acordo realizado entre homens, apenas. A própria tradição em que o noivo pede a mão da noiva para seu pai elucida

²⁷ Foi um dos principais tratados na Grécia Clássica, com prescrições práticas a respeito da economia doméstica, contendo, por isso, abundantes referências à vida matrimonial.

como os trâmites e decisões nesta esfera se dão *entre homens*, e sob a tutela e o poder deles. As esposas e mães das esposas pouca voz tinham nas decisões e trâmites que o ritual engendrava. Mesmo nas sociedades medievais em que os próprios noivos não decidiam quanto a sua junção em matrimônio, tal poder estava nas as mãos de seus *pais*. Pais em sentido estrito, pois as mães não interferiam nas deliberações, decisões e acordos entre suas famílias.

Também nesse sentido é que se entende por que o casamento por rapto se faz tão presente em vários momentos da história, dos Antigos à Idade Média. O rapto era um tipo de união similar que se dava pelo sequestro da mulher por parte do homem, com fins de desposá-la contra a vontade e consentimento. Mas note-se que não se trata da vontade da moça - que é irrelevante -, mas da vontade e consentimento de seu pai, que é o responsável por esta decisão. Na cerimônia matrimonial romana, o “rapto” era substituído simbolicamente não só pela encenação de fuga da noiva, simulada durante o ritual, mas também pelo gesto do marido em tomá-la nos braços e colocá-la dentro do seu novo lar. Atualmente, ainda ocorrem dois fatos similares que retomam tal simbolismo: o atraso da noiva à cerimônia religiosa e sua chegada ao quarto das núpcias sendo carregada pelo marido (BRANDÃO, 1999, p. 223).

O termo rapto, quando falamos das sociedades da Alta Idade Média, designa uma união marital que conclui a tentativa de entrada à força em uma família sem o consentimento dos pais. O consentimento da mulher conta, de fato, muito pouco na conclusão dos casamentos nesta época [...] O rapto se define certamente por uma violência (o raptor penetra na casa ou arranca a mulher, aquiescente ou não, da companhia dos seus), mas, sobretudo, pelo objetivo do raptor, que é de poder esposar aquela que raptou. A prática do rapto naquele período é particularmente difícil de avaliar, pois é ao mesmo tempo socialmente reprovada e tolerada pelas famílias, que preferem resolver as coisas amigavelmente (JOYE, 2010, p. 71).

E mesmo com relação à questão do adultério, a lógica do apagamento dos sujeitos das mulheres na Antiguidade também impera:

É verdade que todo homem, qualquer que seja ele, casado ou não, deve respeitar uma mulher casada (ou uma jovem *sob o poder paterno*); mas é porque ela está sob o poder de um outro, não é seu próprio *status* que o detém, mas o da jovem ou da mulher contra a qual ele atenta; sua falta é essencialmente *contra o homem* que tem poder sobre a mulher [grifo meu] (FOUCAULT, 2010b, p. 186).

Um discurso de dependência mútua entre os “sexos”, em que as atribuições de tarefas para cada um dos esposos é diferente e complementar, de acordo com as habilidades “naturais”

de seu gênero, perpassa alguns desses discursos e práticas, na intenção de estabelecer uma falsa diluição das desigualdades, que, como se vê, é tão forte nessas sociedades greco-latinas (e em muitas outras, inclusive na contemporânea ocidental). Estabelece-se assim uma retórica da divisão sexual do trabalho categórica, assentada sobre o argumento de que tal divisão e diferença é fruto da natureza e vontade dos deuses. Nem o homem poderá realizar as tarefas que “cabem” à “sua” mulher e tampouco o contrário pode ocorrer, sob a pena de enfurecer as divindades. Argumentos biologizantes relegam à maior parte das mulheres²⁸ (de diferentes classes econômicas) as tarefas domésticas. Atividades como cozinhar, manter a limpeza da casa, das roupas, cuidar dos filhos, educá-los, são impingidas às esposas sob a alegação de que elas seriam seres naturais e essencialmente dotados de ternura, cuidado, asseio e organização. Ao passo que, aos homens, eram frequentemente atribuídas qualidades como força, masculinidade, coragem, destreza; qualidades para lidar com os perigos, violências e imprevistos que se passam fora do lar, no ambiente público, em atividades como criar gado, cuidar de plantação, fazer a caça, e até participar das decisões políticas. Segundo Xenofonte, “a divindade adaptou, desde o início, a natureza da mulher aos afazeres e aos cuidados do interior, e a do homem àqueles do exterior” (apud FOUCAULT, 2010b, p. 200). Milênios nos separam dessa mentalidade, mas qualquer semelhança com a contemporaneidade não é mera coincidência.

Não por acaso, em latim o verbo “casar” apresentava dois sentidos distintos, a depender do gênero a que se referia: para o homem, significava “conduzir a mulher (para casa), comandar” (BRANDÃO, 1999, p. 222); enquanto que para a mulher significava “cobrir-se com um véu, velar-se, recolher-se, ocultar-se” (BRANDÃO, 1999, p. 222). Enquanto a palavra “casamento” vem do latim, *casamentum*, que significa “terreno com casa”, isto é, uma área com uma edificação sobre ela.

Na Grécia Antiga, o matrimônio era uma cerimônia envolta por uma série de *rituais simbólicos* que denotavam suas características e o legitimavam. Esses ritos se davam tanto em antecipação quanto durante a cerimônia propriamente dita.

Um dos primeiros rituais que antecediam a união conjugal era o *enguíesis*, espécie de contrato em que o pai transferia a tutela de sua filha ao futuro esposo. Tratava-se de uma

²⁸ Entendo que as mulheres, enquanto categoria, não são todas tratadas de maneira homogênea a depender de fatores como sua condição social (por ex.: prostitutas x esposas consideradas legítimas), classe econômica, etnia, entre outros. Mas ainda assim analiso que a questão doméstica como tarefa essencialmente destinada às mulheres, ou feminina (na compreensão de que as feminilidades foram sistematicamente forjadas ao longo da história para aquelas pessoas que entendemos por “mulheres”) prevalece como fator transversal, atravessando diferentes situações sociais.

promessa de desposamento, em formato oral, mas nem por isso pouco formal e oficial. Era travado em presença de testemunhas, sem necessitar da presença ou aval da noiva, que, à exceção disso, assemelha-se muito aos “noivados” contemporâneos.

Era nesse rito que o dote feminino ficava estabelecido. Essencial para sua legitimação, tratava-se de uma quantia considerável em dinheiro ou em bens imobiliários doados pelo pai da noiva ao futuro esposo. Algumas vezes ele era dividido: “uma parte o noivo recebia no ato da *enguiesis* ou ao casar-se e a outra quando do falecimento do sogro” (FLORENZANO, 1996, p. 45). O dote era uma maneira de recompensar o noivo pela manutenção da esposa, já que o suprimento material da vida era atribuído, já nessa época, ao homem. Em caso de divórcio (que existia na Grécia antiga, e que foi suprimido apenas após alguns séculos de catolicismo), o marido deveria entregar a mulher ao seu antigo *quírio* (pessoa que tinha autoridade sobre a moça, seu senhor) juntamente com seu dote. Esse tipo de ritual deixa bem evidente a posição da mulher como eterna tutelada, passando da guarda de um *quírio* a outro: do pai biológico para o pai social e vice versa. Era também o dote que distinguiu o casamento do concubinato (relação similar, mas desprovida dos privilégios e legitimidades dos quais a versão oficial gozava, a saber, majoritariamente aqueles aspectos relacionados à posse de bens).

Outro ritual de importância era a escolha da data para se realizar a cerimônia. O período preferido era o Gamelión do calendário grego, um equivalente ao nosso mês de janeiro. Considerado justamente o mês dos matrimônios, era consagrado à sua divindade, Hera. Note-se que reminiscências permanecem em nossa sociedade atual na nomeação do mês de maio como mês das noivas. Mas ainda mais importante do que o mês, a escolha de um período de lua cheia era essencial. Isto porque acreditava-se que esta fase lunar promovia uma maior fecundidade, quando a principal função do matrimônio era, justamente, a procriação de filhos para posterior transferência de bens.

No dia da cerimônia propriamente dita, as casas dos noivos eram decoradas com ramos de oliveira e de loureiro. O pai ou tutor da noiva oferecia um banquete em sua casa a todos os convidados. Durante o banquete, a noiva permanecia com um véu sobre a face e uma coroa sobre a cabeça. Comidas típicas e especiais da ocasião eram oferecidas aos convidados, como bolo de mel e gergelim. Era comum também que fossem dados presentes ao novo casal neste momento. Pela noite, ocorria o ritual de condução da jovem da casa de seu pai até a casa de seu noivo. O casal era conduzido por mulas ou bois e eram acompanhados pelos parentes e demais convidados, que faziam o percurso à pé carregando tochas e cantando o *himoneu*, o hino do casamento. O cortejo nupcial era entoado por flautas e cânticos especiais com o objetivo de espantar os maus espíritos. Segundo alguns documentos antigos, a noiva deveria carregar uma

panela de torrar grãos ou então uma peneira, provavelmente para provar suas habilidades domésticas (FLORENZANO, 1996).

Terminada a cerimônia, os recém casados recolhiam-se ao quarto, mas deveriam deixar a porta aberta, que seria vigiada por um amigo do noivo. Os outros jovens permaneciam na casa do noivo, cantando palavras obscenas. Tal rito demonstra, certamente, a pressão e vigilância social para que o casal “consumasse” sua aliança, ou seja, praticasse o ato sexual em caráter de procriação tradicional (heterossexual, com ereção peniana, penetração vaginal, além de excreção de sêmen). Essa mesma pressão e vigilância social aparece novamente, no turbilhão do rio da história, em alguns registros de cerimônias matrimoniais da Idade Média, em que, após o rito, os esposos deveriam dirigir-se ao quarto de núpcias acompanhados de testemunhas (familiares de ambos os lados) e despirem-se completamente na cama, demonstrando suas intenções de união “carnal” para procriação.

Todo este ritual greco-romano era realizado no espaço privado e pelos familiares (pais dos noivos). Não era necessário nenhuma autoridade jurídica, estatal ou religiosa para legitimar a cerimônia, pois as famílias tinham respaldo suficiente para isso. E essa característica permanece ainda durante os primeiros séculos da Idade Média, mesmo com a forte presença que o cristianismo e a Igreja Católica tinham nessas regiões da Europa. Aliás, para nosso espanto, registros históricos demonstram que o catolicismo se opôs à prática social do casamento por muitos séculos, e de maneira ampla. Algumas correntes católicas posicionavam-se totalmente contra, chegando mesmo a proibi-lo; outras permitiam-no com ressalvas e quase nenhum incentivo. O fato é que, de maneira geral, o catolicismo dos primeiros séculos tratou a situação matrimonial com grande desconfiança e pesar (VAINFAS, 1986).

Mas por que dessa desconfiança? Pensando-se em como atualmente essa prática conjugal é respaldada e legitimada pelas instituições religiosas, torna-se difícil conceber ambas em oposição. Mas essa desconfiança se dava porque o matrimônio tinha como pilar fundamental um preceito irredutivelmente abominado pela moral católica daquele período: o ato sexual. Sendo a procriação sua principal função e, em contrapartida, sendo a virgindade e a continência os valores mais exaltados e exigidos pela moral da Igreja Católica dos primeiros séculos, colocava-se aí um embate.

Uma vasta literatura religiosa foi consagrada à virgindade ao longo dos séculos III e IV, pautando-se em discursos como as exortações do apóstolo Paulo aos coríntios: que os homens permanecessem celibatos, que as viúvas se mantivessem castas, que as solteiras ficassem virgens. Essa propaganda de renúncia e luta pela castidade extraía dos textos apostólicos tudo o que as pudesse fundamentar. A justificativa para tal renúncia seria que, para aqueles que se

mantivessem castos, o reino dos céus estava garantido, visto que o “final dos tempos” estava próximo e era preciso preocupar-se então com o dia do juízo final.

Aparentemente de maneira paradoxal, o Concílio de Calcedônia, (451 d. C.) considerou a consagração das virgens como um matrimônio. Pois a virgindade era entendida como sua verdadeira expressão, que era o símbolo da união entre Deus e a humanidade. Mas o outro, profano e terreno, realizado entre homens e mulheres, era muito malquisto por estar longe da santidade e do sacramento. Como ideal de espiritualização do corpo, a virgindade tinha um caráter divino.

Toda a apologia cristã à virgindade era majoritariamente dirigida a mulheres. Esses textos pouco discursavam ou se referiam a homens, e vale lembrar que todo esse discurso era justamente elaborado por eles. Quando se falava em castidade masculina, era apenas para o nicho específico daqueles homens que já desejavam o celibato para a devoção religiosa. Ao contrário, realizava-se um empreendimento de convencimento para que as mulheres não se casassem, alertando para as dificuldades de convivência diária da vida conjugal, bem como para o problema de se submeter sexualmente ao marido. Por seu turno, encontram-se em textos de Crisóstomo (arcebispo de Constantinopla do séc. IV) ressalvas para os homens que fossem casar-se devido às grandes “desavenças da vida conjugal, as injúrias e tagarelices da mulher, e provação de coabitar com uma esposa” (VAINFAS, 1986, p. 10). Assim, por raro que fosse encontrar o discurso do celibato dirigido a homens, ele se dava como “pregação misógina”, nas palavras do próprio Vainfas. Ademais, seu conteúdo muito se assemelha a ditos populares e sentidos comuns contemporâneos próximos de nós. Dessa maneira, a ideia de que “mulheres falam demais” ou “não param de falar” não parece muito original ou inédita, e as ideias contidas nas palavras do arcebispo dão impressão de terem ecoado muitas vezes ao longo do espaço-tempo histórico. Mais uma daquelas sobrevivências, que não cansam de retornar.

Mas, a despeito da pregação Católica insistir na virgindade como virtude necessária à ascensão ao reino dos céus, seu discurso estava longe de ser homogêneo e de apontar para uma única direção. Muitas foram as correntes de pensamento que surgiram com o cristianismo e, em diferentes gradações, elas podiam tanto ser totalmente intolerantes com a prática do sexo (e portanto, do casamento), quanto podiam também abrir algumas concessões e permissões. Essa moral cristã dos primeiros séculos do catolicismo era bastante hesitante.

O próprio apóstolo Paulo, que pregava a continência dos prazeres sexuais, também pregava a favor do casamento. Contraditório? A lógica pretendida era a seguinte: evita-se ao máximo o ato sexual; mas não se podendo evitá-lo completamente (até para fins de reprodução

de espécie), essa instituição social era a melhor forma de contê-lo e regulá-lo. Segundo suas palavras:

É bom ao homem não tocar em mulher. Todavia, para evitar a fornicação, tenha cada homem a sua mulher, e cada mulher seu marido. O marido cumpra o dever conjugal para com a esposa; e a mulher faça o mesmo em relação ao marido. A mulher não dispõe de seu corpo; mas é o marido quem dispõe. Do mesmo modo, o marido não dispõe de seu corpo; mas é a mulher quem dispõe. Não vos recuseis um ao outro, a não ser de comum acordo e por algum tempo, para que vos entregueis à oração; depois disso, voltai a unir-vos, a fim de que Satanás não vos tente mediante a vossa incontinência [...] se não podem conter-se, casam-se. Porque *é melhor casar do que arder* [grifo meu] (1Cor 7, 1-5).

Talvez a primeira característica que salta aos olhos nesse trecho seja justamente a questão da equivalência e paridade de deveres e direitos entre homens e mulheres no que se refere à atividade sexual – e desejo. É importante ressaltar que, dos gregos antigos aos povos medievais europeus ocidentais, algumas mudanças se deram e foi possível sentir-se uma maior equivalência entre os gêneros no interior das relações matrimoniais, mas apenas no que se refere à atividade sexual. Nesse sentido, a monogamia no matrimônio passou a ser também exigida do homem, não sendo mais aceitável, dentro de uma comunidade cristã - diferentemente da greco-romana -, que o homem estabelecesse com tranquilidade relações extraconjugais. O que não equivale dizer que essas deixaram de existir para eles, mas que passaram a ser mal vistas e menos frequentes. Com relação a reclamar o “direito” ao coito também constata-se que os textos religiosos pregavam uma paridade de direitos e deveres. Mas, a isso, pode-se fazer muitas ressalvas. Tais discursos também estabeleciam um certo silenciamento aos pedidos emitidos pelas mulheres, pois pregavam que esses pedidos de coito, quando realizados por elas (diferentemente dos que partiam de homens) deveriam sempre ser muito discretos e cheios de pudores, para fazer jus ao temperamento “natural” feminino. Portanto, através deste malabarismo retórico, vemos novamente a esposa abafar seus desejos para se submeter aos do marido (VAINFAS, 1986, p. 40).

Esse trecho faz saltar aos olhos ainda outra questão. Tinha-se desenhado ali um impasse: os teólogos se opunham ao casamento, visto que este era um lugar em que os atos sexuais eram propícios e inclusive desejáveis; mas por outro lado, entendiam que este era o único lugar social em que eles conseguiriam exercer um controle sobre as atividades sexuais dos cidadãos e regrar tais práticas – “profanas”, porém inevitáveis. Nesse excerto, o próprio teólogo sugere que a

incontinência pode acarretar desejo desenfreado (“a fim de que Satanás não vos tente”). Negar completamente uma prática social tão recorrente era, ainda, correr o risco de se perder muitos fiéis (principalmente após a ascensão da religião protestante, no início do século XVI). É importante ressaltar que, em algumas doutrinas, estando o ato sexual tolerado dentro do matrimônio, este só poderia se exercer sob regulações de ordem moral e religiosa. E o fato da prática sexual estar nele respaldado não a tornava livre, absolutamente.

Note-se que o apóstolo parte de um pressuposto de heterossexualidade, como se essa fosse a única sexualidade possível e imaginável. O silenciamento de toda uma série de práticas outras é bastante característico da literatura bíblica. E isso se dá pelo argumento da “naturalidade” e da racionalidade do comportamento heterossexual (FOUCAULT, 2010a, p. 152-153). Percebemos também o pressuposto da *abdicação do desejo* em si no ato sexual. Praticar sexo com a finalidade de sentir prazer erótico estava dado como um pecado muito grave e uma atitude deplorável - já que a principal função do casamento era procriar, ter filhos e criá-los, não manter laços conjugais ou sexuais com uma parceira²⁹. Todo ato carnal deveria se dar com a finalidade apenas de procriação, sendo “desnecessário dizer que todo expediente contraceptivo ou abortivo era culposos” (FLADRIN, 1987, p. 137). Se estabelecermos uma comparação com as práticas e discursos contemporâneos ocidentais podemos facilmente constatar que a questão de se manter ou não relações afetivas e/ou sexuais com parceira/o sofreu uma mudança diametral e, conseqüentemente, *certos* tipos de contracepção tornaram-se hoje aceitos com tranquilidade, sendo recorrentes e até mesmo estimulados (principalmente pela comunidade médico-ginecológica), ainda que ainda algumas vertentes religiosas os condenem³⁰.

²⁹ O neologismo foi utilizado no entendimento de que as próprias concordâncias gramaticais de nossa língua oficial (português do Brasil) estão impregnadas e atravessadas pelas ideologias dominantes, portanto reproduzem inclusive normas de gênero hierárquicas e opressoras, que invariavelmente invisibilizam sujeitos entendidos como femininos (as pessoas socialmente lidas como mulheres), em que o gênero masculino é aplicado mesmo quando refere-se a situações em que a maioria das pessoas envolvidas são identificadas com outros gêneros. Assim, entendi que nem a forma feminina (“a”), tampouco a masculina (“o”, essa sim utilizada conforme norma gramatical) dariam conta de um sentido democrático para a frase. Optei, por fim, pela vogal de “gênero neutro” “e”, resultando no neologismo “ume”, em substituição à forma “um”; e, mas à seguir, “pele”, em substituição à forma “pelo”; “e” em substituição à forma “o”.

³⁰ Insisto na palavra *certos* pois a contracepção atualmente é bastante limitada ao consumo de pílulas por mulheres. Outros métodos seriam possíveis, como a camisinha, por exemplo. E muitas pesquisas apontam para as possibilidades de se produzir anticoncepcionais para homens, por exemplo, mas estas são repetidamente barradas devido aos efeitos colaterais que provocariam nestes e aos potenciais riscos a sua saúde e integridade física. Efeitos colaterais e riscos a saúde estes idênticos aos produzidos incessantemente nos corpos (cobaia?) de milhares de mulheres, que já se utilizam das pílulas dia após dia. Colocada no mercado há mais de 50 anos, produzindo esses efeitos colaterais e doenças (como a trombose) há todo esse tempo, continuam circulando indiscriminadamente nas farmácias e nos corpos de mulheres.

Já com relação a prática do aborto, podemos afirmar que muitas sobrevivências medievais e retornos dogmáticos envolvem o tema atualmente. Sua criminalização em muitos países do mundo, inclusive o Brasil, e a impossibilidade de se trata-lo sob um viés que não o religioso nos aproximam muito de tempos aparentemente remotos. O Estado laico torna-se uma ficção ao se discutir aborto e qualquer abordagem que trate-o como questão de saúde pública e direito ao próprio corpo e destino é, ainda nos dias de hoje, brutalmente negligenciado em países como o nosso.

Durante os doze primeiros séculos da era cristã o casamento esteve desvinculado das atividades da Igreja Católica, sendo apenas aceito e tolerado por ela, com muitas hesitações e certas divergências a seu respeito dentro da própria doutrina. Até o século XII o matrimônio continuava exercendo-se como uma prática profana, não sagrada, não abarcada pelo domínio do catolicismo. Por esse motivo é que, apesar de muito se esforçar para controlar as práticas conjugais, a Igreja não conseguia ainda ter muito domínio sobre elas. Um controle mais severo acontecerá apenas posteriormente, quando, depois de muitas lutas internas com suas correntes dissidentes, a Igreja Católica passa a considerar o casamento como um sacramento definitivo. Assim, Pedro Lombardo, nas suas *Sentenças* de 1150, incluiu o matrimônio no rol dos sete sacramentos. Segundo o teólogo, havia uma dupla conjunção entre os esposos: entre o consentimento das almas e entre o enlace dos corpos. Tomás de Aquino, na *Suma Teológica* do século XIII, também considerava-o como um sacramento, mesmo que este não tivesse sido consumado (ou seja, mesmo sem a presença do ato sexual); mas apenas o ato carnal tornava-o indissolúvel.

Ronaldo Vaifas ainda acrescenta:

À normatização estrita da instituição matrimonial e do vínculo conjugal – monogâmico, indissolúvel e sagrado – correspondeu a sistematização de uma liturgia. A partir do século XI, a começar pelos países anglo-normandos, o rito da *desponsatio* [espécie de noivado] passou a ser encenado (ou representado?) na entrada da igreja, e o papel do padre cresceu notavelmente: os pais da moça tinham que entregá-la ao sacerdote, que a *dava* ao futuro esposo; e era ainda o padre que unia as mãos dos noivos e observava a troca de alianças, definida por Hincmar [arcebispo de Reims, séc. IX] como ‘símbolo da fidelidade e do amor e laço da unidade conjugal a fim de que o homem não separe aqueles que Deus uniu’. No século XIV, o padre cristalizaria totalmente a sua influência ao dizer: *ego conjugo vos* (sou eu que vos uno). E assim, criou-se a liturgia matrimonial (precursora da cerimônia moderna): o padre substituiu ritualmente o pai da noiva; a entrada da igreja tomou o lugar da casa; a Igreja, enfim, sobrepôs-se às famílias e impôs aos leigos a sua moral (VAINFAS, 1986, p. 33).

Isso posto, cabe ressaltar que, com a sacramentação do matrimônio, houve não só uma conseqüente subordinação das práticas conjugais ao controle rígido da Igreja, como também uma conseqüente subordinação de outros aspectos da vida da população. Isto porque o matrimônio organiza uma série de outras práticas sociais, como a sexualidade, a procriação, os laços civis, as formações de núcleos familiares, e até práticas mais indiretas como moradia e saúde. Exercendo controle sobre o matrimônio, a Igreja passou a poder exercer o controle sobre muitos outros aspectos da sociedade, com muito mais facilidade. Enfim, o impasse entre abstinência e casamento estava ‘resolvido’: na medida em que ao clero cabia a castidade e, portanto, o poder, aos leigos cabia o casamento e, assim, a obediência. Se agora todos podiam casar-se, sem prejuízos morais ou cristãos, então todos (com exceção dos clérigos, celibatos) assumiam sua inferioridade espiritual diante da Igreja Católica e, portanto, deviam-lhe obediência.

É nesse sentido que, a partir dos séculos XII e XIII, deu-se também uma grande explosão discursiva do cristianismo com relação ao desejo e à esfera conjugal, que subordinou-se a uma série de normas em termos de atos. Para corroborar com essa situação, e melhor exercer o controle e poder sobre essas esferas, a técnica da *confissão* foi tornada obrigatória e periódica pelo Concílio de Latrão, em 1215. Era ali, no momento da confissão, que cada padre, em cada igreja, inquiria, interpelava e examinava os fatos da vida social daquela população. Obtendo o maior número possível de informações sobre a intimidade do casal e práticas do confessor, orientava-o, com a autoridade que lhe foi conferida, a uma lista interminável de proibições e prescrições. Uma verdadeira institucionalização do modelo “correto” de cópula conjugal foi estabelecido, podendo-se citar, por alto, proibições do ato em termos de: fora do casamento, sem objetivo exclusivo de procriação, homossexual, oral, anal, impotência, contracepção, sem penetração vaginal, sem ereção, sem ejaculação. Definitivamente, a sombra do confessor espreitava e *participava* dos “amores” dos esposos no leito conjugal.

Com tantas restrições, sobra então uma única possibilidade aceitável: a relação sexual entre um homem e uma mulher casados, com ereção³¹, penetração vaginal, e (obrigatória) ejaculação na vagina (fora dela era considerado desperdício de “líquido vital”, o sêmen e, portanto, pecado). Mas não termina aí: o ato regrado nesses termos ainda não era suficiente se

³¹ Determinados tratados católicos passaram a considerar a falta de ereção peniana (o famoso “broxar”) como um pecado grave (por impedir a procriação), sendo pagado com muitas orações e até jejum. Na chave de análise das sobrevivências, percebemos onde se dá a “origem” da estigmatização do ato de “broxar”, atualmente ridicularizado e veementemente evitado através dos artifícios mais diversos (como o consumo de viagra, o ato de “meter rapidinho”, entre outros).

não fosse executado na posição correta, qual seja, o homem por cima da mulher, já que sua suposta superioridade “natural” devia refletir-se igualmente na prática sexual. Ainda eram estipuladas restrições quanto aos lugares permitidos (apenas no ambiente privado do lar, mais especificamente, no leito conjugal), ou momentos proibidos (dias santos, menstruação ou gravidez).

Muitas outras recorrências e retornos históricos poderiam aqui ser elencados e mais minuciosamente examinados. Mas este bloco tem a intenção de apenas introduzir e demonstrar brevemente tais levantamentos históricos.

Sendo assim, parto agora para uma análise breve direcionada especificamente aos significados, símbolos e mitos sobreviventes no ritual da cerimônia matrimonial. Intento buscar os elementos que “deveriam” ser *fotografados*. A mesma chave de análise permanece, qual seja, a da busca das sobrevivências, fantasmas e retornos, agora sob o viés das simbologias.

2.2 O que a fotografia *tem* de capturar: símbolos que retornam

Nos álbuns de fotografia da cerimônia matrimonial existe uma padronização dos momentos escolhidos para serem capturados. O ritual realiza-se através de uma série de preceitos determinados e essa normatização de “cenas” acontece tanto no nível do sagrado como no do profano. Em consequência, determinados elementos e momentos simbólicos da cerimônia de casamento devem ser registrados fotograficamente, atestando sua legitimidade: as assinaturas e a pose com os padrinhos, no casamento civil; a entrada e saída da igreja, as alianças, a comunhão, a daminha que carrega as alianças e o juramento, no casamento religioso; as fotografias com os familiares, o corte do bolo e o estouro do champanha, na festa (FELICIANO, 2005).

O casamento cristão ocidental é uma cerimônia comumente dividida em três partes: o contrato civil (jurídico), a cerimônia religiosa (religioso) e a celebração festiva (secular). As fotografias com as quais Rennó trabalha nas quatro obras aqui analisadas foram clicadas no momento da cerimônia religiosa, como se constata, entre outros fatores, pela presença do traje típico de “vestido de noiva”. As específicas cenas de “despedida dos noivos” (de *Cerimônia do adeus*) também o comprovam, já que acontecem tradicionalmente após a saída da igreja. Soma-

se a isso o fato de que até poucas décadas atrás não era considerado de “bom tom” fotografar o ritual secular (a festa). Sobre isso, Pierre Bourdieu e Marie-Claire Bourdieu afirmam:

Fotografar grandes cerimônias é possível porque – e apenas porque – essas imagens captam comportamentos que são socialmente aceitos e socialmente regulados, ou seja, já solenizados. Nada além do que *deve* ser fotografado *pode* ser fotografado. A cerimônia *pode* ser fotografada porque está situada fora daquilo que é a rotina diária, e *deve* ser fotografada porque materializa a imagem que o grupo, *qua* grupo, pretende apresentar de si próprio [grifo do autor] (BOURDIEU e BOURDIEU, p. 34, 2006).

Neste mesmo texto, *O camponês e a fotografia*, fruto de uma etnografia realizada no início dos anos 1960 em uma sociedade camponesa do Béarn, uma aldeia do Sudoeste francês, os autores ainda citam a fala de um morador local: “Não, o fotógrafo nunca tira fotografias do baile. Isso não tem valor aos olhos das pessoas. Nunca vi nenhuma (J. L.)” (BOURDIEU e BOURDIEU, p. 34, 2006).

O matrimônio baseia-se na aliança conjugal e no mútuo e irrevogável acordo (até o divórcio) em que os noivos unem-se um ao outro. Este vínculo é simbolizado pela troca de anéis, que denominam-se, não por acaso, “alianças”. Muitos outros são os símbolos contidos neste ritual. Segundo Jorge Viana Santos:

O casamento cristão consiste numa cerimônia altamente simbólica. Três desses símbolos são: o véu, o vestido, as flores - todos, como se nota, relacionados à noiva que, como vimos, é a figura principal do casamento. Pode-se dizer que os fotógrafos têm consciência do valor simbólico desses elementos, pois sempre buscam enfatizá-los de tal ou qual modo na composição (SANTOS, 2009, p. 141).

O véu, como já mencionado, faz referência ao recolhimento da mulher ao lar. Ao se levar em conta o fato de que, até os dias atuais, os serviços domésticos - tais como limpeza geral da casa, cuidado e lavagem das roupas, preparação de alimentos e refeições, cuidado e responsabilidade pelos filhos - são majoritariamente tarefas que ficam delegadas às mulheres, faz muito sentido que os véus ainda sejam utilizados nas cerimônias, e que muitos aspectos do ritual originário, remontando à idade greco-romana, mantenham-se. Segundo pesquisas realizadas pela Fundação Perseu Abramo, em 2010, em território nacional, a jornada semanal média de serviço doméstico das brasileiras (incluindo as que também trabalham fora) é de 29

horas e 21 minutos. A média dos brasileiros é de 8 horas e 46 minutos, segundo auto-declarações – ou 6 horas e 15 minutos, segundo o relato das mulheres. Uma diferença de mais de 350%. Apesar da discrepância na prática, no discurso aparece um desejo diferente: 84% dos homens e 93% das mulheres hoje acreditam que “homens e mulheres deveriam dividir por igual o serviço doméstico”³². Informações como estas são muito pertinentes para se pensar como as sociedades ocidentais, centrando-se essa análise no Brasil, organizam-se e definem suas regras de conduta e divisão de trabalho pelo viés do gênero.

O vestido de noiva, um dos elementos mais importantes da cerimônia do casamento, tem seu significado representado pela cor branca e faz referência a uma suposta virgindade da mulher. Ou seja, sua ausência de experiências sexuais, ao menos no que se entende por ato sexual legitimado (heterossexual e de penetração vaginal por pênis, com o conseqüente rompimento do hímen - a despeito da infinidade de outras possibilidades).

As flores teriam uma significação próxima da cor do vestido, ao que Brandão, em seu livro *Mitologia grega*, afirma: “Não é por mero acaso (...) que o símbolo central da virgindade seja a flor e é extremamente significativo que a consumação do matrimônio, a destruição da virgindade, se denomine defloração” (1999, p. 224).

Este ainda seria o momento em que a mulher sai do controle do pai e passa ao controle do pai social, o marido, o que é simbolizado pela caminhada que a noiva faz com o pai em direção ao altar, e em que ele entrega a filha para o futuro esposo. Esse simbolismo não é gratuito e baseia-se em uma acepção de matrimônio que é muito antiga e foi amplamente estudada por muitos antropólogos ao longo dos últimos anos. Conforme afirma Gayle Rubin em seu autoexplicativo título “O tráfico de mulheres: notas sobre a ‘economia política’ do sexo”:

Se o objeto das trocas são as mulheres, então são os homens que estão estabelecendo laços por intermédio delas, e estas não são parceiras, apenas um instrumento nesse intercâmbio. A troca de mulheres não implica necessariamente que estas são transformadas em objeto no sentido moderno, uma vez que no mundo primitivo [sic] atribuem-se aos objetos qualidades bastante ‘pessoais’. Mas ela implica uma distinção entre o presente e aquele que o dá. Se as mulheres são os presentes, então os homens é que são os parceiros nessa troca. E é aos parceiros, não aos presentes, que essas trocas conferem o *poder* quase místico do laço social [grifo meu] (RUBIN, 1993, p. 9).

³² FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO. *Divisão sexual do trabalho doméstico e remunerado: satisfação com o tempo livre*. Disponível em: <http://csbh.fpabramo.org.br/node/7250>. Data de acesso: 18 de março de 2017.

Por fim, Lévi-Strauss, antropólogo estruturalista francês, levanta também uma abordagem um tanto desconcertante e, por isso mesmo não usual, em que analisa hipóteses pouco românticas e críticas a respeito das práticas do casamento e de sua configuração enquanto organização social. Ele afirma:

Que a monogamia não é um atributo da natureza humana, basta a existência da poligamia em numerosas sociedades, e sob modalidades diversas, para o confirmar [...] Nas sociedades modernas, razões morais, religiosas e econômicas conferem ao casamento monogâmico um estatuto oficial (não sem proporcionar toda espécie de meios para contornar a regra: liberdade pré-nupcial, prostituição, adultério) (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 77).

Colocados estes apontamentos finais, acredito que posso terminar este bloco de análise afirmando que o casamento ocidental cristão católico constitui-se como o contrato social que historicamente restringiu as mulheres ao âmbito doméstico, à obrigatoriedade da maternidade, à regulação sexual em função da figura masculina, bem como à subserviência e obediência ao marido. Todos esses processos foram, sem dúvida, engendrados através de anos, séculos, milênios de práticas abusivas, desiguais, hierárquicas e exploratórias, gerando um apagamento da autonomia de toda uma população cunhada pelo termo “mulher”.

Fica aqui evidente que, guardadas as devidas proporções, os “novos” parâmetros morais da atualidade ocidental para o casamento deitam suas raízes em práticas e ideias que germinam desde a Antiguidade greco-latina e a Idade Média europeia. Procurei aqui, pois, demonstrar como dinâmicas sociais ocorridas em tempos históricos muito distantes de nós na verdade estão a nos assombrar e retornar, sobrevivendo, como fantasmas, ao tempo. Como já dito, não pretendo com isso dizer que tais retornos são repetições simplistas e copiadas, mas demonstrar, por fim, o quanto nossas atuais concepções e práticas mais recorrentes, mais cotidianas e mais “naturais” sobre casamento³³ *explicitam* e tornam *visível* o *efeito* de milênios de dominação e hegemonia das sociedades ocidentais e europeias (as chamadas “grandes civilizações” da história, que não passam, a meu ver, de grandes *exploradoras* da história). Assim, não é por mera coincidência ou acaso que nossa organização social, como o casamento, por exemplo, esteja pautada e baseada no legado de “grandes civilizações da Europa”, ao invés de, o que seria

³³ E, por extensão, sobre a enorme rede de relações, pressupostos e regras sociais que essa prática implica, a saber: família, sexualidade, divisão sexual do trabalho, divisão binária dos gêneros, hierarquias de gênero, conformação das relações sociais, conformação dos relacionamentos amorosos, entre outros.

o coerente, estarem pautados na cultura e valores das ditas sociedades pré-colombianas, ou indígenas que habitavam, vejam só, o *mesmo* solo que nós. Os motivos pelos quais a sociedade brasileira está tão fortemente influenciada por sociedades milenares europeias predatórias e não por sociedades geográfica e socialmente próximas de nós é majoritariamente explicado pela ação do colonialismo, mas esse assunto demandaria mais atenção e esse não é o foco da atual pesquisa.

Não podendo imaginar os rumos que nossa sociedade tomaria se não tivesse sofrido a colonização europeia, mas podendo analisar nossa realidade com base no que de fato aconteceu, tentei aqui um breve panorama histórico que investigasse as “origens” de hábitos nossos tão arraigados e naturalizados. Costumes e símbolos que, de tão reiterados, nos parecem que sempre existiram. Mas, ao contrário, têm uma história. E são passíveis, portanto, de mudanças.

2.3 Divagações e devires de multidões de cores (inclusive as inimagináveis)

Motivada pelas reflexões advindas das leituras para este capítulo (e por tantas outras feitas à parte dele), tornou-se impossível, para meu processo, deixar de registrar aqui algumas digressões, divagações e reflexões construídas ao longo desta escrita (e de muitos outros processos reflexivos, para além dos acadêmicos). Assim, cabe aqui considerações a respeito de práticas atuais constantemente reforçadas a fim de parecerem naturais, mas que, apesar disso, podem e devem ser questionadas como pressupostos de uma dominação histórica e de um discurso autoritariamente instituído. É possível perceber o quanto o ato sexual (mesmo aquele realizado sem a finalidade de procriação), a reprodução da espécie e as dinâmicas de funcionamento dos relacionamentos amorosos estão permeados por regras sociais pré-estabelecidas que, a despeito de sua completa arbitrariedade, são extremamente naturalizadas - como se fossem justificadas por fatores biológicos e não sociais.

Isto é perceptível quando questionamos certos postulados “sagrados” da fecundação, como por exemplo a crença irreduzível em que, para que a reprodução ocorra, faz-se necessário a relação sexual entre um “homem” e uma “mulher”. Como será mais cuidadosamente analisado no capítulo 3, estas duas categorias são construções sociais, e a biologia, morfologia e o DNA humanos nada dizem sobre sua existência, mas apenas confirmam a existência de, grosso modo,

dois sistemas reprodutivos interdependentes em corpos humanos³⁴. Assim, dois sistemas reprodutivos distintos não implica, necessariamente em dois gêneros (homem e mulher) ou duas categorias de seres humanos.

A ênfase dada à diferença do sistema reprodutivo encobre que as *similitudes* morfológicas e genéticas entre aquilo que comumente chamamos de “homens” e “mulheres” são, em realidade, esmagadoramente maiores do que as suas *diferenças* morfológicas e genéticas. As diferenças limitam-se ao sistema reprodutor; enquanto que as similitudes estendem-se aos sistemas cardiovascular, respiratório, digestório, nervoso, sensorial, endócrino, excretor, urinário, esquelético, muscular, imunológico, linfático e tegumentar. Se os *corpos* de “homens” e “mulheres” apresentam muito mais similitudes do que diferenças, então por que continuamos insistindo na diferença *biológica* e na existência de *dois* tipos humanos? Portanto podemos afirmar a existência de sistemas reprodutores diferentes³⁵, mas muitos estudos corroboram com a ideia de que a divisão homem/mulher foi criada socialmente, e não é um dado “constatável na natureza”.

Dessa maneira, não podemos afirmar que a fecundação necessita de um homem e uma mulher, pois assim estaríamos ignorando e desrespeitando a existência de pessoas transexo, pois, por exemplo, um homem transexo que ainda possui ovários e útero pode tranquilamente fecundar e gerar um feto a partir do contato com o espermatozoide de um homem cisgênero³⁶. Ou uma mulher transexo pode, igualmente, gerar uma vida a partir da fecundação com uma mulher cisgênera, que pode gestá-la. Temos, por fim, que não apenas mulheres cisgêneras engravidam, mas homens transexo também o fazem. Também os úteros não são encontrados apenas em mulheres, mas igualmente em homens e pênis não apenas em homens, como também em mulheres.

Ora, descartando-se então os conceitos de homem e mulher e centrando-se nos sistemas reprodutores, temos que, apesar da procriação depender da presença dos “dois sexos”³⁷, não é

³⁴ É importante ressaltar aqui que, longe de ser uma hegemonia, essa divisão do sistema reprodutivo humano em dois tipos é desestabilizada pelos muitos casos de variações que, longe de serem exceções, são significativamente recorrentes: como as pessoas intersexo e transgênero/transexo.

³⁵ A despeito do próprio conceito de sistema reprodutor binário (dois sexos) ter sido questionado e historicizado por alguns autores, como por exemplo Thomas Laqueur, que demonstra como, até a Revolução Francesa, o sexo era entendido como unitário (“modelo do sexo único”), e todas as estruturas que hoje denominamos “sexo masculino” eram compreendidas como similares às do “sexo feminino”. O que melhor demonstrado no início do capítulo 3.

³⁶ Cisgênero/a/e: aquela pessoa que se adequa ao gênero que lhe foi designado em seu nascimento (feminino, masculino, homem, mulher).

³⁷ Coloca-se aqui uma perspectiva crítica a respeito das definições de “sexo masculino” (pênis) e “sexo feminino” (vagina) e, conseqüentemente, das categorias diretamente a eles relacionadas de homem e mulher, como já será demonstrado a seguir, no início do capítulo 3 desta dissertação.

imperativo que haja, por exemplo, a penetração da vagina pelo pênis. Isto porque a fecundação pode acontecer apenas mantendo-se o contato entre a cavidade vaginal e o sêmen, ou também através do depósito seminal na vagina (como nos processos de inseminação artificial, ou através dos dedos, pela masturbação). Em última análise, até mesmo a ejaculação peniana é dispensável, pois a fecundação é possível com a colocação do líquido pré-ejaculativo (uma lubrificação liberada pela uretra antes do sêmen) na cavidade vaginal.

E talvez o mais importante: o ato sexual, a “transa”, o coito não é indispensável para que haja a gravidez, a fecundação entre óvulo e espermatozoide e a futura criação do embrião. Tanto nos casos citados acima, quanto no caso dos recentes aparatos tecnológicos de reprodução, como a inseminação artificial, a fertilização *in vitro*, ou a doação de óvulos e espermatozoides (para ficar em apenas alguns exemplos) o coito é prescindível. Ou seja, temos que o prazer sensual, a libido, o desejo erótico ficam, definitivamente, apartados da reprodução da espécie. *Voilà*.

Por seu turno, não existe nenhuma necessidade, em termos de fecundação, de que o ato seja praticado por apenas duas pessoas. Nossa sociedade tem tão fortemente arraigado o pressuposto da monogamia e da relação *dual* que qualquer outra possibilidade de ato procriativo que não esse, em número de dois, é automaticamente descartado, ou nem mesmo cogitado. Seria perfeitamente possível realizar atos sexuais grupais para fins de reprodução da espécie, como, aliás, se pratica em algumas sociedades. Mas isso tornaria inviável a norma da descendência “legítima” paterna, bem como a “necessidade” de manter-se os bens materiais como privados, repassados sempre dentro da mesma família e linhagem genética. Em última análise, o imperativo do ato sexual a dois, bem como o imperativo da fidelidade/monogamia feminina (e toda a castração sexual daí decorrentes) impedem qualquer ideal comunitário de bens públicos e compartilhados, como impedem também o aniquilamento da ideia de propriedade privada. Logo, é possível afirmar que propósitos políticos estão implicados nos atos mais íntimos, ou mesmo, mais naturalizados - como a maneira de se fazer sexo ou de se procriar. *O pessoal é político*. O que não implica em entender que os atos sexuais devam ser realizados de maneira racional, fria ou totalmente objetiva mas, antes, entender que as práticas sociais (e a sexualidade e a procriação incluem-se nisso) se dão através de pressupostos pouco naturais, ou instintivos. Citando Gayle Rubin, “fome é fome [...] e sexo é sexo, mas o que interessa em matéria de sexo [e de fome] é determinado e obtido *culturalmente*” [grifo meu] (RUBIN, 1993, p. 5).

Ainda, não há nenhum impeditivo material e concreto para que a criação de um bebê/criança se dê por outras configurações sociais que não as da figura dual dos

“progenitores”. A título de escurecimento³⁸, muitas sociedades humanas e até espécies de animais cuidam e protegem as crias sem se pautar pela questão dos “laços de sangue”. São as amplas possibilidades de relações de parentesco não-marital. O modelo da família como célula formada pelos progenitores (casal heterossexual) e seus descendentes biológicos (considerados filhos legítimos) – pressupondo, para isso, uma rede de severas práticas que assegurem a “certeza da filiação genética” e coibindo qualquer hipótese de dubiedade – foi amplamente engendrado pelas instituições religiosas católicas ocidentais, não sem um forte precedente greco-romano de legitimação, manutenção e repetição desse modelo de organização social. O padrão “papai-mamãe-filhinhos” impera, ditando uma configuração familiar normativa e sobrecarregando de responsabilidades apenas os progenitores, ou melhor, a figura da mulher (a “mãe” torna-se notavelmente a mais sobrecarregada, alvo de todas as responsabilidades no que concerne aos filhos). Novamente, retorna a questão política, pois se a linhagem genética importa tanto, não seria para a transferência de bens materiais e manutenção da propriedade privada? E, mais ainda, se os cuidados das crianças ficam apenas a encargo da dupla, não seria para a responsabilização individual pelo suprimento das necessidades da criação, eximindo-se o Estado de tal papel?

Muitas outras reflexões poderiam ser desenvolvidas neste subcapítulo, mas acredito que o que foi colocado já pode servir de ferramenta para ajudar a construir o argumento central desta dissertação.

Por isso, concludo acreditando que todos esses pensamentos, ainda que pareçam desconectados da questão central - que é o exame e a crítica aos pressupostos básicos do casamento ocidental católico -, podem semear algumas discussões necessárias ao tema e novas possibilidades para se pensar a organização social e, portanto, a vida. Isso de maneira mais igualitária, liberta e tranquila, sem o imperativo destas regras sociais que, além de arbitrárias, são mantenedoras de injustiças, desigualdades e opressões, provocando separações binárias baseadas em hierarquias de poder.

Mas não desanimemos. Outras realidades são possíveis.

³⁸ Aqui empreguei a palavra escurecimento, em oposição à comumente usada “esclarecimento”, pois entendo que esta tem uma conotação racial que relaciona branquitude com entendimento e, por oposição, negritude a incompreensão.

CAPÍTULO 3 – Intersecções arte e gênero

“Nem vem com esse papo, feminina tu não come?
 Quem disse que linda assim vou querer dar meu cu pra homem?
 Ainda mais da sua laia de raça tão específica,
 que acha que pode tudo na força de Deus e na glória da pica.
 Já tava na cara que tava pra ser extinto,
 que não adiantava nada bancar o machão se valendo de pinto.
 Pensou que eu ia engolir [...]

Ser bicha não é só dar o cu,
 é também poder resistir”

Mc Linn da Quebrada, 2016.

3.1 Estudos de gênero, sexualidades e feminismos

No presente subcapítulo gostaria de apresentar determinados termos e teorias a fim de explicitar algumas das importantes formulações teóricas que, embora tenham orientado meu pensamento ao longo de toda essa dissertação, carecem aqui de uma explanação mais atenta e detida. Portanto, realizo agora considerações sobre três conceitos-chave: gênero, sexo e sexualidade.

Ao consultarmos o Dicionário Aurélio, encontramos o verbete “gênero” descrito como “Propriedade de algumas classes de palavras, notadamente substantivos e adjetivos, que apresentam contrastes de masculino, feminino e por vezes neutro, que podem corresponder a distinções baseadas nas diferenças de sexo” (DICIONÁRIO AURÉLIO, 2010). Mas definições de dicionário, apesar de introdutórias, são extremamente insuficientes para uma compreensão do termo. Muito já se falou, teorizou e publicou a respeito de gênero e não há um consenso sobre seus significados. Dada essa grande quantidade de conteúdo e de dissidências, optei por realizar aqui uma breve explanação das teorizações de três autoras referenciais no tema: Joan Scott, Judith Butler e Paul Beatriz Preciado.

A historiadora feminista norte-americana Joan Scott em seu célebre artigo *Gênero: uma categoria útil de análise histórica* (publicado pela primeira vez em 1986) afirma que o termo “gênero” apareceu entre as feministas de seu país que queriam estabelecer uma diferenciação entre “sexo” e comportamento e que ele “indicava uma rejeição ao determinismo biológico implícito no uso de termos como ‘sexo’ ou ‘diferença sexual’” (SCOTT, 1990, p. 5). Isto porque até a década de 80 muitas feministas reivindicavam a distinção entre sexo e gênero, afirmando

que o primeiro se referia a uma base biológica, natural, enquanto o segundo designava as construções sociais e culturais. Esta vertente de pensamento mantinha em suas análises as concepções de “homem” e “mulher” como categorias irrefutáveis, por serem “naturais” e comprovadas pela biologia (e partiam, portanto, do pressuposto de que as ciências ditas exatas não têm uma história, ou seja, não são construídas social e historicamente – inclusive por interesses políticos, econômicos e religiosos). Então, partiam da ideia de dois sexos biológicos (distinguidos por seus órgãos genitais e sistemas reprodutores que, mais à frente, veremos que nem sempre foram entendidos em número de dois), mas acreditavam que os comportamentos, aptidões, desejos e hierarquias entre os “sexos” não têm ligação direta nem podem ser justificados pelas suas biologias (de “homens” e de “mulheres”). Fatores como, por exemplo, força, sensibilidade, inteligência, brutalidade, doçura, aptidões matemáticas, aptidões culinárias não estão relacionadas direta nem necessariamente a um dos sexos, sendo sempre fruto de construções sociais. Ao prosseguirmos neste texto de Joan Scott, percebemos que a autora esquematizou uma nova forma de se pensar gênero e, com isso, critica o entendimento de que “sexo está para natureza assim como gênero para cultura”, afirmando ser ele dualista e essencialista, além de incapaz de historicizar as categorias sexo e corpo. A autora não nega as diferenças percebidas no corpo, mas também não cai na dicotomia sexo x gênero justamente porque entende as diferenças do corpo como *percebidas* por nós, portanto passíveis de diferentes interpretações, e não dadas como *fatos* da natureza, irrefutavelmente. Assim, reforça uma utilidade *analítica* para o conceito de gênero, para além de um mero instrumento *descritivo*, e mostra a necessidade de se sair do pensamento dual que recai no binômio homem/mulher, masculino/feminino para passar a pensar na linguagem, nos símbolos, nas instituições.

Segundo suas palavras:

Minha definição de gênero tem duas partes [...] O núcleo essencial da definição repousa sobre a relação fundamental entre duas proposições: o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças *percebidas* entre os sexos, e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder” [grifo meu] (SCOTT, 1990, p. 14).

Judith Butler, filósofa pós-estruturalista estadunidense e referência nos estudos queer³⁹, compartilha certas referências com Scott, avançando em determinadas formulações e

³⁹ Queer é uma gíria proveniente da língua inglesa que significa “estranho”, “ridículo”, geralmente destinada a se referir a pessoas que não seguem o padrão da heterossexualidade ou do binarismo e linearidade de gênero. Foi

desenvolvendo outras distintas também. Assim, é marca evidente de seu pensamento teórico a quebra da linearidade sexo/gênero/desejo, onde critica a pressuposição de que uma pessoa nascida com genitais ditas “de mulher” será necessariamente feminina (nos trajés, trejeitos, comportamentos e aptidões) e terá seu desejo necessariamente direcionado ao “sexo oposto”, a “homens”. É nesse sentido que demonstra como o que ela cunha de “matriz heterossexual” (conceito que referencia na noção de “heterossexualidade compulsória” de Adrienne Rich) necessita e, portanto, estrutura e fortalece a existência de *dois* sexos opostos e estáveis, bem como seus *dois* gêneros correspondentes. Daí vem também a sua recusa em aceitar esquemas binários de compreensão - seja o feminino/masculino, natureza/cultura, heterossexual/homossexual, entre outros-, como vemos nessa passagem de seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da indentidade*:

Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de “homens” aplique-se exclusivamente a corpos [do sexo] masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete somente corpos femininos. Além disso, mesmo que os sexos pareçam não problemáticamente binários em sua morfologia e constituição (ao que será questionado), não há razão para supor que os gêneros também devam permanecer em número de dois (BUTLER, 2003, p. 24).

Ainda em diálogo com a tendência teórica de desnaturalizar a categoria sexo, reivindica que o próprio entendimento que temos de “sexo” - como algo dividido em apenas dois tipos, o masculino e o feminino, diametralmente opostos e complementares - é também uma construção social. O pensamento que ela desenvolve para chegar nesta afirmação é o que segue:

Podemos referir-nos a um “dado” sexo ou um “dado” gênero, sem primeiro investigar como são dados o sexo e/ou gênero e por que meios? E o que é, afinal, o “sexo”? É ele natural, anatômico, cromossômico ou hormonal, e como deve a crítica feminista avaliar os discursos científicos que alegam estabelecer tais “fatos” para nós? Teria o sexo uma história? Possuiria cada sexo uma história ou histórias diferentes? Haveria uma história de como se estabeleceu a dualidade do sexo, uma genealogia capaz de expor as opções binárias como uma construção variável? [...] Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio constructo chamado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma (BUTLER, 2003, p. 25).

apropriada pelo movimento LGBTI num movimento de ressignificação do termo, que tinha caráter pejorativo, como a pretensão de incluir e valorizar todas as camadas marginais e excluídas da sociedade em termos de gênero e sexualidade, negando categorizações fechadas.

Este trecho faz, visivelmente, referência aos estudos de Thomas Laqueur presentes em seu livro *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud* (2001). O historiador e sexologista norte-americano, filho de pai biólogo, demonstra justamente o caráter histórico do que entendemos hoje por “sexo masculino” e “sexo feminino”. Argumentando que antes da Revolução Francesa, na Europa, os médicos não catalogavam a espécie humana em dois sexos, mas apenas em um, o chamado “modelo único de sexo”, ele vai demonstrando cuidadosamente ao longo do livro como o entendimento, hoje generalizado e naturalizado, de que existem dois sexos (masculino e feminino), não existia até então e foi sistematicamente construído pelo discurso médico e biológico devido a interesses políticos/econômicos. Os órgãos ditos sexuais, que hoje dividimos em dois tipos, eram então entendidos como de um tipo só, com a diferença de que as pessoas que possuíam órgãos reprodutores internos (dentro do corpo) eram tidas como a versão inferior deste sexo uno. Dessa maneira, os ovários, por exemplo, eram entendidos como correspondentes dos testículos. O que não é absurdo, se pensarmos que ambos possuem a mesma função: a de produzir gametas, sejam espermatozoides, sejam óvulos.

Atualmente a própria biologia/medicina afirma que, na constituição do feto, as estruturas que denominamos sexuais provêm de uma mesma formação fetal e só passam por uma diferenciação morfológica a partir do quarto mês de gestação. Por exemplo, o que chamamos de testículo está apresentado exatamente igual ao que chamamos de ovários, assim como o que vai se tornar a glândula corresponde a mesma estrutura inicial do que vai se tornar o clitóris (lembrando também que ambas estruturas são morfológicamente semelhantes e possuem ainda mesma função: excitação sexual). O que, mais uma vez, desestabiliza a noção contemporânea que temos de “diferença sexual” e de binarismo sexual. Ainda, a própria cirurgia de redesignação sexual só é possível devido às efetivas similaridades do que, atualmente, convencionamos chamar de “dois sexos diferentes”. A observação de vídeos explicativos, como o realizado pela Sociedade Europeia de Urologia, ilustrando um processo cirúrgico de redesignação sexual,⁴⁰ elucidada bem todas essas similaridades, tão apagadas e invisibilizadas pelos discursos dominantes médicos, biológicos e, por consequência, do senso comum, que insistem em nos dizer que “homens” e “mulheres” são seres diametralmente diferentes, opostos, contrários e complementares.

⁴⁰ SOCIEDADE EUROPEIA DE UROLOGIA, 2016. *Cirurgia de "mudança de sexo": como é feita?* — *Dose de Conhecimento*. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XCOqbhDR9i8>. Acesso em: 18 de março de 2017.

Consequentemente, ainda, parece-me inevitável citar a questão da existência de pessoas intersexo. Intersexo é um termo genérico para descrever pessoas nascidas com uma das mais de 30 variações anatômicas de “sexo”, que resultam em corpos que não se adequam totalmente nem às definições médicas de sexo masculino, nem às de feminino. Essas características podem ser cromossômicas, hormonais e/ou anatômicas, e podem apresentar-se em níveis variados.

Por exemplo, uma pessoa pode nascer parecendo ser do sexo feminino exteriormente, mas tendo a maioria de sua anatomia interna tipicamente masculina. Ou uma pessoa pode nascer com genitais que parecem estar entre as formas típicas masculinas e femininas – por exemplo, uma menina [sic] pode nascer com um clitóris visivelmente grande, ou sem uma abertura vaginal, ou um menino [sic] pode nascer com um pênis notavelmente pequeno, ou com o saco escrotal dividido de modo que se pareça mais com os lábios vaginais. Existe também a possibilidade de uma pessoa nascer com mosaïcismo genético, de modo que algumas das suas células possuem cromossomos XX [as ditas informações genéticas femininas] e alguns outras têm XY [as ditas informações genéticas masculinas] [tradução minha]⁴¹ (ISNA, 2008).

Atualmente, assim como a transexualidade, a intersexualidade é considerada uma *patologia* pelo discurso médico hegemônico, a despeito de não acarretar absolutamente nenhum malefício à saúde e à integridade do ser. As pesquisas estimando sua recorrência são quase inexistentes, seja pela invisibilidade do tema, seja pela grande variabilidade que caracteriza as incidências “intersexo”, por diferentes concepções culturais a esse respeito⁴², ou ainda por puro preconceito médico e social. Ainda assim vale levantar as poucas estatísticas já realizadas e citar o impressionantes dados de um a quatro casos de intersexo para cada cem nascimentos, ou

⁴¹ “For example, a person might be born appearing to be female on the outside, but having mostly male-typical anatomy on the inside. Or a person may be born with genitals that seem to be in-between the usual male and female types - for example, a girl may be born with a noticeably large clitoris, or lacking a vaginal opening, or a boy may be born with a notably small penis, or with a scrotum that is divided so that it has formed more like labia. Or a person may be born with mosaic genetics, so that some of her cells have XX chromosomes and some of them have XY”. SITE OFICIAL INTERSEX SOCIETY OF NORTH AMERICA (ISNA). *What is intersex?* Disponível em: http://www.isna.org/faq/what_is_intersex Data de acesso: 18 de março de 2017.

⁴² Culturas que consideram que clitóris bem avantajados ou pênis bastante miúdos constituem órgãos com tamanhos inaceitáveis, tenderão, consequentemente, a apresentar estatisticamente mais casos de intersexualidade do que aquelas que os consideram como “normais” uma variação maior de tamanhos.

seja, até 4% da população mundial⁴³. Já a ONU afirma que elas representam até 1,7% da população mundial⁴⁴.

A própria conduta de “tratamento” para pessoas intersex explicita o desespero médico e social hegemônicos em *adequar* esses corpos, “abjetos”, a uma das duas alternativas e mais nada. Quando nasce uma pessoa dita intersex, a orientação que os pais/responsáveis pelo bebê recebem dos profissionais da medicina é, invariavelmente, a de realizar cirurgias, hormonizações e “tratamentos” de *adequação sexual* no recém-nascido, com o objetivo de reverter a ambiguidade ou indefinição, e para que a pessoa possa se *conformar* a uma das duas (únicas) categorias de corpo que o discurso médico hegemônico permite e legitima. Vale ressaltar que a maior parte desses processos são *irreversíveis* e feitos antes da idade adulta da pessoa intersex, ou seja, sem que ela possa ter condições de decidir sobre seu próprio corpo.

Portanto, o próprio entendimento que temos de “sexo” - vinculado às genitais e sistema reprodutor - é fruto de uma ótica social que tenta encaixar todos os corpos dentro das categorias catalográficas e binárias de “homem” ou “mulher”, às custas de colocar em risco a saúde, a qualidade de vida e a integridade físico/psicológica das pessoas. Não resta nenhuma outra opção a este corpo/sujeito que não encaixar-se, performática, cirúrgica ou quimicamente, dia após dia, à categoria que lhe foi designada/ atribuída por outrem no seu nascimento.

Colocados esses olhares específicos e possibilidades de abordagens que escolhi para meu argumento, acredito que podemos retomar os pensamentos que Butler desenvolveu em seu *Problemas de gênero* e, após estes exemplos concretos, me parece mais fácil entender a que estruturas sociais podia ela estar se referindo quando argumenta que:

O gênero [...] tem de designar também o aparato mesmo de produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos. Resulta daí que o gênero não está para a cultura como o sexo para a natureza; ele também é o meio discursivo/cultural pelo qual “a natureza sexuada” ou “um sexo natural” é produzido e estabelecido como “pré-discursivo”, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra *sobre a qual* age a cultura [...] Essa produção do sexo *como* pré-discursivo deve ser compreendida como efeito do aparato de construção cultural que designamos por *gênero* [grifo da autora] (BUTLER, 2003, p. 25-26).

⁴³ Dados obtidos a partir de uma extensa pesquisa sobre literatura médica realizada pela socióloga norte-americana Sharon Preves e publicada no livro *Intersex and Identity: The Contested Self* (2003).

⁴⁴ SITE OFICIAL FREE & EQUAL: Nações Unidas pela Visibilidade Intersex. *Você sabia?* Disponível em: www.unfe.org/intersex-awareness/pt Data de acesso: 18 de março de 2017.

Ou seja, não existiria assim um sexo genuinamente verdadeiro, tampouco seria o sexo um suporte neutro e “em branco”, vazio, onde vão se inscrevendo as construções de gênero. Ao contrário, o próprio sexo é, desde seu início, generificado constantemente. O que entendemos por sexo masculino ou sexo feminino, em realidade, foram *generificados* dessa maneira. Um exemplo concreto que torna essa teoria mais compreensível é aquele que nos dá Guacira Lopes Louro ao analisar a questão da ecografia, que é o exame médico aplicado através de ultrassom, identificando o “sexo biológico” do feto ainda na barriga da pessoa grávida⁴⁵. Louro afirma que a ânsia gerada ao redor da definição “é uma menina” ou “é um menino” “inaugura um processo de masculinização ou de feminilização com o qual o sujeito se compromete” (LOURO, 2008, p. 15).

Um último conceito de Butler que gostaria de apresentar refere-se a uma de suas ideias mais difundidas e características, que é a da *performatividade* do gênero. É através desse conceito que a autora caracteriza o gênero como um constructo social que é incessantemente construído e reconstruído sobre o corpo sob a forma de uma aprendizagem. Em suas palavras, “o gênero é uma identidade tenuamente construída no tempo, instituído num espaço externo por meio de uma *repetição estilizada de atos*” [grifo da autora] (BUTLER, 2003, p. 200). Ou seja, de tanto se repetir cotidianamente os signos, gestos e comportamentos de gênero “adequados” a pessoa acaba por performá-los de maneira automática, provocando a aparência de que eles são apenas “naturais”, que estavam dentro dela desde o começo, derivando daí as ideias de “essência feminina/masculina”. Essência essa que Butler desmonta com seu conceito de *performatividade*. Portanto, ela afirma que “não haveria atos de gênero verdadeiros ou falsos, reais ou distorcidos, e a postulação de uma identidade de gênero verdadeira se revelaria uma ficção reguladora” (BUTLER, 2003, p. 201).

Fica evidente em sua argumentação o quanto a maior parte dessas repetições de gêneros são operadas inconscientemente, mas de maneira não libertária, ao contrário. Como repetição de uma norma reguladora pré-estabelecida. Mas através de que meios seria garantida essa performatividade de gênero “adequada”? Ela responde da seguinte maneira:

[...] o gênero é uma construção que oculta normalmente sua gênese; o acordo coletivo tácito de exercer, produzir e sustentar gêneros distintos e polarizados como ficções culturais é obscurecido pela credibilidade dessas produções – e pelas punições que penalizam a recusa a acreditar neles; a construção

⁴⁵ Aqui optei por não descrever como “mulher” a pessoa grávida por entender que não são só mulheres que engravidam – homens trans também, ou qualquer pessoa que possui um corpo com sistema reprodutor uterino e gestacional e não se identifica como mulher; tampouco optei por descrever como “mãe” ou “pai” (no caso de homem trans) a pessoa grávida, no entendimento de que nem toda gravidez desemboca em maternidade e ou paternidade - visto os processos de adoção, “barriga de aluguel” ou mesmo aborto (seja espontâneo, seja induzido).

“obriga” nossa crença em sua necessidade e *naturalidade* [grifo meu] (BUTLER, 2003, p. 199).

Trilhando um caminho teórico bastante próximo a Butler, apesar de algumas divergências, o filósofo espanhol Beatriz Paul Preciado parte também de formulações pós-feminista e queer e também nega a distinção sexo/gênero, parecendo ir além ao afirmar, de maneira mais concreta que Butler essa negação: “Eu dedico minha vida a dinamitar esse binômio. Afirmando a multiplicidade infinita do sexo!” (PRECIADO, 2014, p. 223). Dinamita de vez as categorias corpo-homem e corpo-mulher, reivindicando, antes, uma miríade de “corpos falantes e desejanter” (PRECIADO, 2014, p. 29).

Mas algo diferencia Preciado de Butler e Scott: ele procura desenvolver suas formulações a respeito de gênero a partir de um viés mais material, menos metafísico ou conceitual. Assim, ele reivindica constantemente que se fale sobre o corpo, concretamente. Para ele, gênero “se parece com o dildo” porque “ambos vão além da imitação” (PRECIADO, 2014, p. 29). Ainda em suas próprias palavras:

O gênero não é simplesmente performativo (isto é, um efeito das práticas culturais linguístico-discursivas) como desejaria Judith Butler. O gênero é, antes de tudo, prostético, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos. É puramente construído e ao mesmo tempo inteiramente orgânico. Foge das falsas dicotomias metafísicas entre o corpo e a alma, a forma e a matéria (PRECIADO, 2014, p. 29).

Preciado argumenta que Butler, em seu livro *Corpos que pesam*, mesmo tentando centrar-se no corpo (em uma resposta a críticas que seu *Problemas de gênero* recebeu por ser demasiado abstrato e negligenciar a existência do corpo), ainda assim omite práticas sexuais concretas. Assim, em seu livro *Manifesto Contrassexual* (2014), o filósofo elabora uma série de conceitos tomando o corpo como objeto de práticas subversivas de sexualidade e gênero. É neste livro que propõe uma sexualidade radicalmente não heterocentrada, ou seja, não voltada aos propósitos heteronormativos de relações apenas entre “homem” e “mulher” que se destinariam à procriação da espécie. Ao contrário, ele propõe que o próprio prazer sexual, não está necessariamente vinculado ao que denominamos “sexo”, mas está potencialmente presente em todas as partes do corpo: cabeça, braços, pés. Ainda mais: propõe que este prazer pode estar inclusive “fora” do que entendemos por corpo orgânico: nos dildos. Assim, dinamita a estrutura heterossexual ao desvincular o prazer “sensual” e erótico do “sexo”, das genitálias, e ao e

quebrar a compulsoriedade da relação “homem” com “mulher” (dois pressupostos, justamente, para a procriação da espécie - reprodução). Essa análise ainda explicita o que Preciado chama de “mesa de operações abstrata” (2014, p. 127), termo que empresta de Foucault e que representa o entendimento hegemônico que se tem do corpo como recortado, separado em pedaços funcionais, como um corte frigorífico. Esse recorte supervaloriza arbitrariamente alguns órgãos, em detrimento de outros, a ponto de que os escolhidos como “mais importantes” chegam a conferir significados e a definir a existência para *todo* o corpo. Ou seja, a pessoa passa a se “resumir” àquela parte de seu corpo. Por exemplo, ter uma vagina te define como mulher, assim como possuir os sinais corpóreos de um pênis te qualifica como um homem.

Preciado nos apresenta formas de prazer-resistência, explicitando o caráter opressor e limitante das concepções de sexualidade em que havíamos nos ancorado até agora. Além disso, ainda nos oferece um pensamento radicalmente não fundado nas estruturas binárias de pensamento que até então abundaram na filosofia moderna, pois implode falsas dicotomias de dentro/fora, original/imitação, verdadeiro/falso, artificial/orgânico, feminino/masculino que comumente atribuiríamos ao dildo, por exemplo, ou aos atos de prazer erótico praticados com ou sem ele.

Os anos 1960 e 1970 foram marcados em países do eixo Norte mundial⁴⁶, como Estados Unidos e França, por ascensões de movimentos sociais de diferentes demandas (ZABUNYAN, 1970, p. 173). Reivindicações antimilitaristas contra a então Guerra no Vietnã, que provocou grande indignação popular nos EUA e em diferentes lugares do mundo, culminando em atos, mobilizações e protestos pela retirada das tropas norte-americanas do país invadido e devastado em função de interesses de dominação econômica e política. Movimentos pelos direitos civis de afro-americanos contra o apartheid que ali acontecia, onde personalidades como Martin Luther King, Angela Davis, Malcon X, e a formação de grupos militantes como os Panteras Negras tiveram papel importante na luta pelo fim do subjugo da população racializada⁴⁷ daquele

⁴⁶ Não apenas, mas aqui me parece estar a semente embrionária das intersecções entre arte e gênero, conforme argumento a seguir. Por eixo Norte entendo os países ditos desenvolvidos, não subalternos, colonizadores, exploradores, dominantes no eixo econômico-político-cultural mundial.

⁴⁷ Utilizo a palavra “racializada” no entendimento de que foram atribuídas marcas de raça às populações negras, e às populações brancas foi atribuída uma neutralidade racial, como se estas fossem a referência e o centro, como se estivessem acima e imunes de qualquer conceito que as entendesse em equidade e pareadas às populações não brancas.

país. A chamada “Revolução de Maio de 68”, em que liberdades sexuais como a prática de sexo fora do casamento (relacionado ao prazer e não à formação familiar e, portanto, também não necessariamente monogâmico e heterossexual), a exposição de corpos nus sem moralismos, o uso de pílulas contraceptivas e a possibilidade do aborto foram intensamente colocadas em pauta na discussão de direitos e lutas sociais, eclodindo juntamente com greves estudantis em grandes universidades - principalmente na França.

É nesse cenário político-social que um número mais expressivo de mulheres estadunidenses e europeias passam frequentar as universidades. Fato que, concomitante à chamada “segunda onda feminista”⁴⁸, colaborou para a formação de uma série de discursos (publicações acadêmicas, seminários, cursos especializados em mulheres/para mulheres, ações políticas de uma militância feminista, falas, discussões, etc) em torno das questões que envolviam os *locus* sociais ocupados (historicamente) por mulheres, reivindicações de seus direitos e estudos críticos sobre gênero, denunciado desigualdades, explorações e hierarquias entre os “sexos”. Tais pesquisas iniciam-se através da chave “Estudos sobre mulheres”⁴⁹, com livros inteiros dedicados a estudar a história (negligenciada) dessa população, como bem o fez a historiadora francesa Michelle Perrot (*Minha história das mulheres* - 2006; *As mulheres ou os silêncios da história* - 1998; *História das Mulheres do Ocidente* - 1993; *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros* - 1988) e muitas outras teóricas e teóricos como Geneviève Fraisse (*As mulheres e sua história* - 1998), Françoise Thébaud (*Escrever a história das mulheres* - 1998) e, no Brasil, Mary Del Priori com *A mulher na história do Brasil* (1988) e *História das Mulheres no Brasil* (1997) e Margareth Rago com *Descobrimos historicamente o gênero* (1998) e *Do cabaré ao lar: a utopia da sociedade disciplinar* (1985).

Posteriormente, os muitos estudos passam a não mais centrar-se única e exclusivamente na questão “das mulheres”, mas incorporam ao debate visões ampliadas que levam em consideração as *relações* estabelecidas entre os agentes e é então que se insere nos estudos feministas a terminologia “gênero”, a fim de evitar uma biologização e essencialização

⁴⁸ A “segunda onda feminista” ocorre dos anos 60 aos 80 e trata-se do segundo momento na história em que conhecimentos teóricos a respeito de gênero e feminismo, bem como movimentações políticas feministas tiveram grande efervescência e produção significativa. O primeiro momento ocorreu já no fim do séc. XIX, iniciando-se na Europa, e teve como reivindicação principal a luta sufragista. No Brasil, a conquista se deu em 1932, quando as mulheres garantiram seu direito ao voto.

⁴⁹ Aqui vale ressaltar que no início dos estudos sobre “mulheres” (anos 1960) as categorias “mulher” e “homem” ainda não eram vistas sob um viés crítico, como sendo nada mais que conceitos construídos socialmente. O cuidado para não se generalizar e homogeneizar populações, mas antes levar em consideração dissidências de gênero, sexualidade e raça dentro da própria luta feminista foi uma preocupação que veio apenas nos estudos posteriores, principalmente a partir do fim dos anos 1970, com movimentos como os do feminismo negro e queer.

perigosas ao se centrar e reivindicar a categoria “mulheres” e para uma melhor compreensão das relações de poder.

Mas é somente no movimento da terceira onda feminista, que se iniciou por volta dos anos 90 do século XX, que muitos dos pressupostos dos movimentos anteriores são revistos criticamente. Certas noções essencialistas de feminilidade que por muitas vezes foram reivindicadas no processo da primeira e segunda onda são então explicitadas e criticadas pelas feministas mais contemporâneas por se tratarem de concepções que, em última análise, estariam contradizendo a base comum da luta, qual seja, o entendimento das diferenças entre homens e mulheres como socialmente construídos, não naturais, bem como a luta por igualdade de condições e direitos entre ambos. Os estudos queer aparecem nesse sentido, o de borrar os limites entre as identidades fixas e proclamar uma multiplicidade de possibilidades, ao invés da velha binaridade. Também é nesse momento que feministas negras realizam uma crítica radical do lugar de fala daquele feminismo anterior - majoritariamente branco, heterossexual, classe média, europeu -, a fim de tornar visíveis as opressões presentes dentro do próprio movimento, e de criar estratégias para torná-lo menos hegemônico, mais representativo e capaz de lidar com as intersecções da raça e classe. Também em diálogo com o feminismo interseccional, desenvolve-se a perspectiva pós-colonial, que reivindica um lugar e voz para as perspectivas dos povos subalternizados e terceiro-mundistas, em resposta e crítica aos discursos construídos a partir de visões exclusiva e predominantemente ocidentalizadas. Ainda, também as sexualidades são postas em discussão e temas como liberdade sexual, prostituição e heteronormatividade⁵⁰ são mais intensamente debatidos, o que coloca o feminismo efetivamente em contato com os movimentos e as lutas LGBTI's⁵¹, havendo mesmo uma certa miscigenação entre ambos em determinados contextos.

⁵⁰ O conceito “heteronormatividade” significa, em linhas gerais, a heterossexualidade como norma, regra. Foi criado em 1991 por Michael Warner e possui raízes na noção de “sistema-sexo-gênero” de Gayle Rubin, citada anteriormente.

⁵¹ LGBTI's é a sigla que designa: Lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis e intersexos.

3.2 Encontros entre os estudos de gênero e as histórias da arte

Pensando as relações possíveis entre as histórias da arte e os estudos de gênero, nos deparamos com o fato de que os grandes nomes que estudamos nos livros e aulas de arte são, via de regra, (coincidentemente?) homens cisgêneros, brancos, europeus, pertencentes a classes abastadas. Os primeiros nomes femininos que ouvimos na escola (ensino fundamental e médio) – as “excepcionais” e exclusivas Anita Malfatti e Tarsila do Amaral – chegam apenas junto do *Modernismo*, que é geralmente, e não por acaso, justo onde a apostila escolar termina.

Para quem vai especializar-se numa faculdade de Artes, o mesmo silêncio paira: nomes femininos praticamente inexistem nos livros mais requisitados do mundo acadêmico artístico, seja em um Giulio Argan, um Ernest Gombrich, um Hans Belting ou mesmo um T. J. Clark – pessoas estas que são, sintomaticamente, pertencentes a *mesma classe de artistas dos quais se ocupam em pesquisar e visibilizar*. Passei pelos anos da graduação apenas ouvindo nomes masculinos. Ao procurar suas biografias? Os “grandes mestres” eram invariavelmente europeus, brancos, cisgêneros, pertencentes a classes abastadas. A orientação afetivo-sexual nem sequer é mencionada: um silêncio paira no reino da heterossexualidade compulsória e presumida. A heterossexualidade é um pressuposto, a sexualidade, um tabu. Sobre ela, cabe apenas o silêncio das proibições implícitas.

Dessa maneira, em meu período de graduação, apenas ouvi nomes femininos nos conteúdos que datavam do século XX em diante. Estudamos, no mínimo, cerca de 5.000 anos de história da arte para poder ouvir nomes com o artigo “a” em apenas 100 desses anos. A situação é ainda mais vergonhosa quando nos perguntamos: e as mulheres negras⁵² então? As indígenas? Latinas? Indianas? Muçulmanas? As trans? Os homens trans? Pessoas pertencentes a classes desfavorecidas e pobres? A países colonizados, dominados?

E o que esse vácuo na historiografia da arte quer dizer? Que só existiu produção artística no Egito até o ano 1.000 a.C.? Que as Américas Central e Latina só produziram arte através das sociedades Maias, Astecas e Incas, e que não existe arte contemporânea em países como a Guatemala, Peru ou Colômbia? Que não há fotógrafas negras? Que atualmente não há artistas muçulmanas? Ou que até o século XX nunca tivemos mulheres artistas? Que mulheres passaram a exercer essa atividade apenas nos últimos 100 anos?

⁵² Uma perspectiva crítica evidencia que o que deve ser colocado em questão é, antes de mais nada, a *interação* entre brancos, negros, indígenas, etc, e que, quando determinadas abordagens se utilizam das expressões “a/o negra/o” ou a “questão racial”, estão promovendo a *racialização* de pessoas ditas negras (ou indígenas, ou asiáticas, etc) mas, ao contrário, não promovem a *racialização* de pessoas ditas brancas, pressupondo assim uma (vil) neutralidade da cor de pele e raça/etnia branca, como se esta fosse “normal” ou “referencial”.

Em realidade a resposta para todas essas perguntas é a mesma: não. O século XIX presenciou a atividade de mulheres na pintura, escultura e fotografia, por exemplo. Assim como também houve mulheres exercendo tais atividades nos séculos anteriores - à exceção da fotografia, por motivos óbvios. Monja Barbara Ragnoni, Santa Catarina dei Virgi e Antónia Ucello são exemplos de artistas mulheres da Idade Média europeia (MIRANDA, 2006); Sofonisba Anguissola, Catherine de Vigri, Lavinia Fontana e Artemisia Gentilheschi, da Renascença italiana; Camille Claudel, Berthe Morisot e Mary Cassatt, do século XIX na Europa. Esses são alguns dos nomes que não entraram nos livros de história da arte. Foram invisibilizados no processo de criação de uma história da arte oficial. E não estão sozinhos. Mas ainda assim aparecem em uma ou outra busca mais incisiva e específica (vide que puderam ser citados, por exemplo, aqui). Entretanto, e os casos de mulheres não pertencentes ao clero, não abastadas e/ou não europeias? Essas tiveram seus registros e memórias ainda mais soterrados sobre a areia da história (ou do *contar* histórias?), tiveram seus registros quase ou absolutamente destruídos, suas histórias quase ou absolutamente nunca contadas. Mas a historiografia da arte faz parecer que só é esquecido aquilo que realmente não teve valor. Uma mentira habilidosamente criada e mantida pela:

modernidade, paradigma ainda dominante da história da arte, [que] permanece fundada sobre uma visão teleológica do progresso artístico, supondo, numa espécie de darwinismo estético, que somente as obras de valor [...] resistirão à prova do tempo. A posteridade também parece agir por si só, eliminando os medíocres da memória coletiva e restabelecendo, dessa maneira, a “justiça” de uma ordem estética atemporal e universal, onde, ao fim, somente os melhores ganham. Ora, “abalando a crença na hierarquia natural dos valores artísticos” (Naudier, Rollet 2007, p. 11), o conceito de gênero e, em seguida, as teorias queer e pós-coloniais levam a uma desconstrução heurística dos “regimes da arte” [tradução minha] (SOFIO, S., YAVUZ, P. E. E MOLINIER, P., 2007, p. 10).

A questão é: mulheres artistas existiram sim ao longo da história nas mais diversas modalidades. E isso não se aplica só às Artes, mas a tantas outras áreas do conhecimento. Então por que não ouvimos seus nomes nas aulas? Por que eles não foram impressos nos livros didáticos e acadêmicos? Por que suas produções não estão expostas nos grandes museus?

São essas perguntas que se fez Linda Nochlin quando, no início dos anos 70, escreveu o artigo *Por que não existem grandes mulheres artistas?* (1971). Indo na contramão dos discursos biologicistas recorrentes do século XIX, que atribuíam uma suposta inferioridade “natural” às mulheres, a autora apontava para o fato de que o principal meio de apagamento de

suas carreiras se dava pelas práticas excludentes de *formação artística*, sobretudo pela proibição do ingresso de mulheres nas Academias de arte. Houve, portanto, uma série de processos histórico-sociais de apagamento dessas pessoas, que sistematicamente invisibilizou suas produções a um nível tão alto que fez parecer, a todes, que elas nunca existiram. De fato, as condições para que mulheres pudessem vir a serem artistas (ou profissionais de quaisquer áreas, que não parideira, mãe, esposa ou prostituta) eram muito escassas e toda a estrutura social de diversos momentos da história, em diferentes lugares do mundo, dificultavam muito, quando não inviabilizavam totalmente a formação de mulheres artistas. Desde ausência de escolas de belas artes que aceitassem mulheres, até a difamação e perda de status social para aquelas que, apesar de tudo, conseguiam praticar a profissão. Lembremos o paradigmático caso de Camille Claudel que, mostrando-se uma escultora de imenso (e incômodo) talento, foi duramente hostilizada no meio - já que escultura era tida como uma atividade exclusivamente masculina - e reiteradamente invisibilidade por Rodin, seu professor e amante, até chegar a ser internada em um manicômio por seu próprio irmão, sob a falsa alegação de portar delírio paranoico. A partir de então, nunca mais pôde realizar nenhuma escultura, e permaneceu presa nesta instituição por 30 anos, até sua morte, em 1943. E hoje ela é reiteradamente lembrada como “a amante” “do grande mestre” Rodin, que ficou tão “louca de amor” que teve de ser internada. Como vemos, toda sorte de artifícios e barreiras sociais foram impostas às mulheres que desejavam qualquer coisa a mais que não fosse cumprir o “seu papel natural no mundo”.

No Brasil, Ana Paula Simioni também indaga onde estão as mulheres artistas dos períodos anteriores ao modernismo e quais são as causas de não as conhecermos - já que os nomes masculinos, ao contrário, são tão difundidos. Centrando-se nas pintoras com formação na Academia Julian, na França, ela opta por pesquisar a virada do século, precisamente o intervalo entre os anos de 1884 e de 1922. Investigando e trazendo à luz quais foram os processos de apagamento e esquecimento pelo qual passaram os trabalhos e carreiras dessas mulheres, ela localiza e descreve as seguintes estratégias de silenciamento: em um primeiro momento, a proibição do ingresso de mulheres nas academias de Belas Artes; quando permitido esse ingresso⁵³, a proibição da prática dos gêneros artísticos mais elevados, como a pintura de nus ou a pintura histórica, que necessitavam da observação de nus reais de homens, o que era completamente inapropriado para uma “dama de respeito” da época; a rotulação da produção

⁵³ Vale ressaltar aqui a informação que a própria Ana Paula Simioni traz de que o ingresso de mulheres em academias particulares se dava com o pagamento de mensalidade quase dobrada com relação aos valores que homens pagavam, para além do fato de que esse ingresso foi permitido num momento que as academias já estavam entrando em decadência, próximo do período que chamamos de Modernismo.

de mulheres como inferior, ruim (expressões como “pinta como uma mulher” e “pintura feminina” eram usadas para se referir a trabalhos inferiores, mal feitos, carentes de boa técnica e qualidade); a imputação do status de “amadora” a mulheres pintoras, negando-lhes o reconhecimento como profissionais, comumente atribuído apenas a homens; o erro proposital de atribuição de autoria (muitas obras realizadas por artistas mulheres foram atribuídas a grandes nomes masculinos, como é o caso de trabalhos como *O pensador* e *Porta do Inferno*, atribuídos comumente a Rodin, mas que, segundo pesquisas feministas recentes, foram realizados também, ou apenas [!] por Camille Claudel); ainda, a própria escolha de museólogos, curadores, críticos e historiadores de arte, que, detendo o poder de decidir sobre quais obras merecem mais importância na conservação, resguardo e divulgação, quais artistas participam de exposições, quais trabalhos têm qualidade e, por fim, de “escrever” o que constará nos livros de história da arte, determinam eles próprios o que fica para posteridade ou não (SIMIONI, 2008).

Assim posto, é fácil constatar que a maior parte do que se conhece por história da arte ocidental contemporânea foi escrita por homens cis, heterossexuais, europeus ou norte-americanos, brancos e pertencentes a classes economicamente favorecidas que, não por acaso, deram visibilidade a produção de seus iguais. Um círculo vicioso que provoca a manutenção dos privilégios e da dominação: o poder de falar, o poder de construir conhecimento, o poder de decidir sobre o que se falará, e de que forma se falará. Portanto, é sintomático que predominem na história da arte discursos e representações androcêntricas, qual seja, perspectivas exclusivamente masculinistas, que tomam como universal e como norma o ponto de vista de “homens”. Não obstante, essa predominância masculina não se deu sem doses cavalares de reiteração de normas rígidas de gênero e sexualidade, numa inevitável construção de hierarquia, dominação e opressão dos seres identificados como mulheres e dos assuntos normativamente associados à noção de mulheres e de feminilidades. Nesse sentido, apesar não de não estar se referindo a questões de gênero, tampouco de arte, parece-me atual e coerente resgatar as ideias centrais do texto de Walter Benjamin, *Teses sobre o conceito da história*. Como se lê em um trecho:

[...] se nos perguntarmos com *quem* o [sic] investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com os vencedores. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores [grifo do autor] (BENJAMIN, 1987, p. 225).

É então na contramão dessa tendência de se reproduzir a dominação e o discurso falocêntrico na própria história da arte e produção artística que, entre as décadas de 1960 e 1970, uma série de artistas mulheres e professoras das universidades de Artes dos Estados Unidos começam a denunciar essas desigualdades, silenciamentos e hierarquias. Parecendo concordar com a ideia de que “também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer” (BENJAMIN, 1987, p. 224-5), estavam preocupadas em construir uma história da arte que pudesse realizar uma espécie de reparação histórica para essa parcela da população excluída e negligenciada pela historiografia artística e pelas próprias dinâmicas de poder do meio. Construindo dinâmicas artísticas que fossem ao encontro dos ideais de igualdade e justiça de gênero, colocaram-se a tarefa de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1987, p. 225). Assim, muitas artistas parecem começar a perceber o que Teresa de Lauretis vai formular teoricamente alguns anos depois:

A construção do gênero [...] continua a ocorrer não só onde se espera que aconteça – na mídia, nas escolas públicas e particulares, nos tribunais, na família nuclear [...] também se faz, embora de forma menos óbvia, na academia, na comunidade intelectual, *nas práticas artísticas de vanguarda*, nas teorias radicais. Em termos de diferenças sexuais [...] o que se tem que perceber é precisamente a *produção* de diferenças por meio de sistemas de representação; *o trabalho da representação produz diferença* [grifo meu] (DE LAURETIS, 1994, p. 209 e p. 214, respectivamente.)

Assim, é a partir da influência dos questionamentos a respeito de gênero e sexualidade que neste período foram bastante disseminados, seja pela via teórica, seja pela via ativista, que muitas artistas e críticas de arte passam a questionar os discursos normatizadores que perpassam a historiografia da arte ocidental recente. Não só nos objetos que representam, mas em quem os representa, e como os representa⁵⁴.

Como reflexo dessa contaminação do meio artístico por ideias feministas, já em 1969, foi criado em Nova York o grupo Women Artists in Revolution – WAR [Artistas Mulheres em Revolução] a partir da Coalizão de Trabalhadores da Arte. O WAR tinha como ações políticas a auto-organização de mulheres e a reivindicação de estratégias de reparação histórica a essas populações sistematicamente excluídas dos circuitos de produções artísticas.

⁵⁴ “Sem dúvida, o esgotamento das definições restritivas de arte e artista, identidade e comunidade também foi provocado pela pressão dos movimentos sociais (direitos civis, feminismos diversos, políticas *queer*, multiculturalismo)”. FOSTER, Hal. Op. cit., p. 174.

No ano seguinte, em 1970, as artistas-professoras Judy Chicago e Miriam Schapiro criam o primeiro programa acadêmico de arte feminista, o *Feminist Art Program* da *California Institute of Art* pelas, como resposta à ausência de mulheres no meio artístico. É ainda de autoria de Judy Chicago a paradigmática instalação *The Dinner Party* (1974-79), em que uma enorme mesa triangular de jantar homenageia mulheres importantes da história, com pratos servidos em forma de vulvas. Apesar das fundadoras do *Feminist Art Program* terem sido fomentadoras de certas ideias a respeito da existência de uma “sensibilidade artística feminina”, trazendo discursos universalizantes e essencialistas (o que foi devidamente criticado, posteriormente), ainda assim devemos considerar que elas fizeram parte de uma primeira geração de artistas visuais que se propuseram à tarefa de denunciar o falocentrismo nas artes, e valorizar as produções daquela parcela da população até então marginalizada no meio artístico.



Imagem 7. *The Dinner Party*, 1974-79. Instalação: cerâmica, porcelana e tecido. Judy Chicago.



Imagem 8. Detalhe de *The Dinner Party*, 1974-79. Instalação: cerâmica, porcelana e tecido. Judy Chicago.

É também durante a década de 70 que a artista e ex-publicitária Barbara Kruger produz muitas de suas principais obras. Trabalhando a partir da apropriação das imagens publicitárias de revistas, ela explora acidamente com ironia e paródia os discursos hegemônicos presentes em tais publicações. Intervindo e modificando aquelas imagens com a adição de frases de efeito críticas, a artista produz questionamentos como “Compro, logo existo”, “Não precisamos de outro herói”, “Eu nunca quero crescer feia”. É latente em toda sua obra a influência das ideias e lutas do feminismo a ponto de que um de seus trabalhos, o *Your body is a battleground*

(1989)⁵⁵, tenha sido realizado especificamente para uma passeata “pró-choice”, ou seja, pela descriminalização do aborto nos EUA (ARRUDA; COUTO, 2011, p. 395).

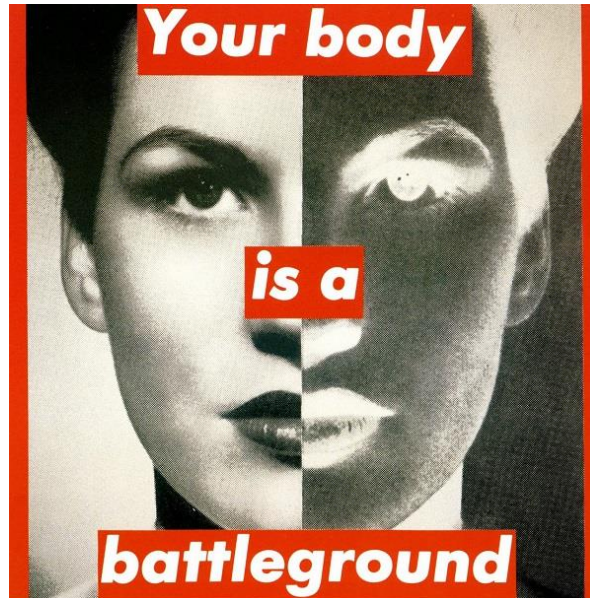


Imagem 9. Untitled (*Your body is a battleground*)
1989. Fotografia silkscreen. Barbara Kruger.

O historiador Michael Archer chega a afirmar que “uma das influências mais importantes sobre parte da arte e sua crítica dos anos 70 foi o impacto do feminismo” (ARCHER, 2001, p.124). Hal Foster também afirma que “o esgotamento das definições restritivas de arte e artista, identidade e comunidade também foi provocado pela pressão dos movimentos sociais (direitos civis, feminismos diversos, políticas *queer*, multiculturalismo)” (FOSTER, Hal. Op. cit., p. 174). Dessa maneira, fica evidente o quanto as artes plásticas estabeleceram uma conversa não só com estudos teóricos de gênero e sexualidade e teorias queer, como também puderam estabelecer, em alguns momentos, estreitas relações de ação e transformação com os movimentos sociais e a militância feminista.

Ainda em consonância com este tom transgressor, questionador e proficuamente panfletário, temos as ações do grupo de artistas feministas Guerrilha Girls. Iniciando suas intervenções artísticas em início dos anos 80, elas alcançam visibilidade ao questionar, entre outras coisas, o falocentrismo no mundo das artes. Apontam para o fato de que, em 2004, na

⁵⁵ Traduzindo para o português teríamos a frase *Seu corpo é uma campo de batalha*, em alusão ao corpo da mulher ser um território de disputa entre homens e não pertencer apenas a ela mesma. É fácil perceber certa repercussão desta ideia em frases de luta centrais do feminismo contemporâneo, como: “Meu corpo, minhas regras” ou “Tirem seus rosários dos nossos ovários”.

seção de arte moderna do Metropolitan Museum of Art de NY, 83% dos nus eram de mulheres, ao passo que menos de 3% das artistas presentes nessa seção eram do gênero feminino⁵⁶. Esses dados explicitam a situação de passividade que foi destinada às mulheres e a imagem estereotipada que lhes foi atribuída ao longo de séculos de história da arte. Assim, transformam em imagem e problematizam um fato já constatado por tantas outras artistas e pesquisadoras, qual seja, o de que as mulheres foram representadas pelas artes plásticas ao longo de séculos através de estereótipos rígidos, binários, simplistas e supostamente universais de *santificação* ou *perdição*, *santa imaculada* ou *objeto do desejo*, *musa inspiradora* (ARCHER, 2001, p.136).

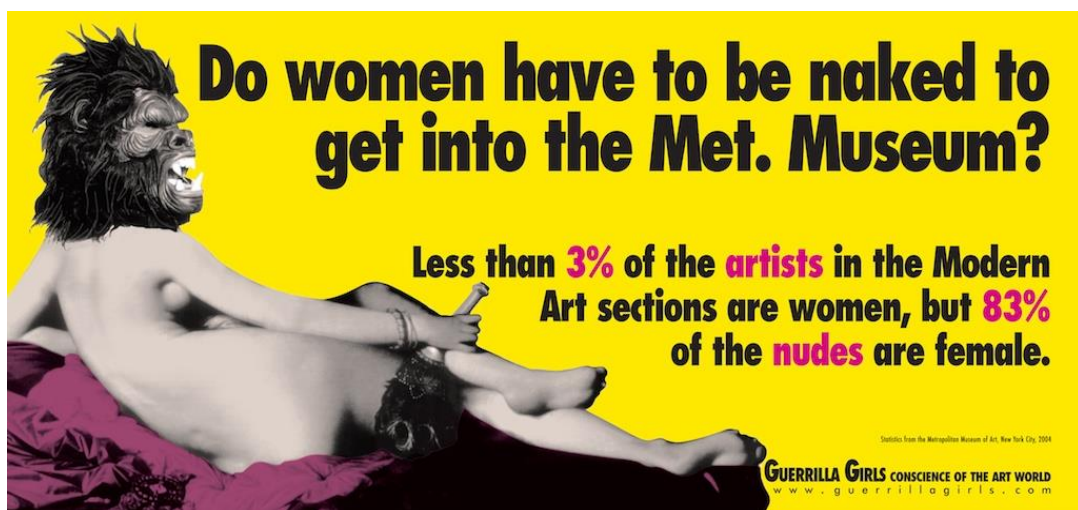


Imagem 10. Imagem obtida no site oficial do grupo Guerrilha Girls.

Na imagem lê-se: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Metropolitan Museum [of Art NY]? Menos de 3% das artistas na seção de Arte Moderna são mulheres, mas 83% dos nus são femininos”. Estatísticas fornecidas pelo próprio museu, no ano de 2004.

Desde então, cresce o número de artistas que trabalham essa abordagem em suas obras. Como afirma a crítica norte-americana Lucy Lippard:

E a arte feminista não era um movimento – ou era um movimento, e ainda é, mas não um movimento artístico, com as inovações estéticas e exaustivas implicadas. Assim como Hesse apontou, críticos conservadores discutem que nada aconteceu durante os anos 70, com o que eles pretendem dizer que nada aconteceu exceto a arte feminista, a qual ainda que receba o nome de

⁵⁶ SITE OFICIAL DA COLETIVA GUERRILHA GIRLS. *Do woman still have to be naked to get into the Met. Museum?* Disponível em: <http://www.guerrillagirls.com> . Data de acesso: 18 de março de 2017.

‘movimento’ artístico, *não o fez baseado no estilo, mas no conteúdo*. Outra razão é que ela ainda ocorre. Esse mesmo conteúdo, colocado em fogo lento no início dos anos 80, tem agora ressurgido no trabalho dos mais jovens e emergentes artistas, como uma fúria [grifo meu] (LIPPARD apud TRIZOLI, 2008, p. 1498).

Muitos outros nomes de artistas mulheres que produziram dos anos 1970 em diante e que trabalham questões de gênero e sexualidade em suas obras, tendo sido certamente influenciadas pela segunda e terceira onda feminista, ainda poderiam ser citados aqui. Para apresentar apenas alguns exemplos, cito Ana Mendieta (performer, escultora e videoartista cubana que, entre outras, produziu a impactante obra *Rape Scene*, em 1973, quando simulou para alguns amigos ter sofrido um estupro em seu apartamento, após ficar muito impressionada com um caso em sua universidade, ou ainda a performance *Facial Hair Transplants, onde aplica cabelos no rosto formando uma barba ‘feminina’*), Orlan (artista francesa que, ao realizar intervenções cirúrgicas no próprio corpo inserindo próteses, acaba por problematizar os limites da estética e do natural), Jenny Saville e Paula Rego (pintoras estadunidense e portuguesa, respectivamente, produzem telas de mulheres consideradas obesas ou robustas, de maneiras diferentes, mas provocando ambas questionamentos muito contemporâneos sobre padrões de beleza e feminilidade), Carrie Mae Weems (fotógrafa estadunidense que aborda em seus clics questões de raça, classe e sexismo, problematizando-as criticamente) ou mesmo Nan Goldin (fotógrafa de intimidades sem moralismos que, apesar de não realizar uma abordagem evidentemente feminista, escolheu retratar pessoas marginalizadas pelo discurso hegemônico patriarcal, homofóbico e transfóbico, tais como travestis, transexuais, lésbicas, gays e portadores de HIV).



Imagem 11. *Branded*, 1992. Óleo sobre tela. Jenny Saville.



Imagem 12. *Branded*, 1995. Série *Avestruzes-dançarians*. Paula Rego.



Imagem 13. *Jimmy Paulette After the Parade*, 1991. Fotografia analógica em cor. Nan Goldin.

Imagem 14. Untitled
(*Facial Hair
Transplants*) 1975.
Fotografia da
performance. Ana
Mendieta.



Imagem 15. Mayflowers
Long Forgotten, 2003.
Fotografia em cor. Carrie
Mae Weems.

Pensando então nas brasileiras, temos nomes como Rosana Paulino (artista visual e pesquisadora que problematiza as vivências da mulher negra brasileira em suas obras, apontando criticamente para fatores históricos na constituição das condições de vida dessa população, como a escravidão), Beth Moysés (com sua temática recorrente de noivas e casamento, realiza performances com mulheres que foram agredidas por seus parceiros conjugais e instalações que fazem referência à violência doméstica, ainda vivenciada por muitas mulheres hoje no país), Márcia X (conhecida por suas performances e instalações irreverentes, trabalha recorrentemente com a questão da sexualidade, elaborando objetos artísticos com vibradores, montando cenas de sexo entre bonecos ou mesmo desenhando pênis com terços), Fernanda Magalhães (realiza impressões/inscrições de seu próprio corpo sobre lençóis brancos, fotografias, vídeos, paisagens sonoras, desenhos e gravuras, tornando visível e inteligível o que nossa sociedade considera “abjeto” ou um “não corpo”: o corpo gordo) e Nega Hamburger (grafitando e ilustrando, produz imagens que representam mulheres não padrão junto de frases de apoio e resistência).



Imagem 16.
Bastidores, 1997.
Tecido, linha de costura e gravura.
Rosana Paulino.

Imagem 17. *Memória do afeto*, 2000. *Performance* realizada em São Paulo, SP. Beth Moysés.



Imagem 18. Detalhe da instalação *Os kamasutrinhas*, 1995. Bonecas e cama de brinquedo. Márcia X.



Imagem 19. *Impressão*, 2008. Performance com lençol e tinta, Fernanda Magalhães.

Imagem 20. *Sinta a paz de amar seu corpo*, 2015. Ilustração. Negahamburger.



Todas estas artistas citadas não hesitam em se autodeclarar feministas e inclusive dedicam grande parte de sua obra, se não toda ela, a tratar e questionar temas como desigualdades entre homens e mulheres, violência doméstica contra mulheres, relação entre a função social da mulher negra na atualidade e na escravidão, padrões de beleza opressores e irreais, e objetificação dos corpos femininos. Mas esse posicionamento não é comum no meio artístico, tampouco bem quisto ou oferecedor de status. Declarar-se feminista ou reivindicar lutas de igualdade e desconstrução de gênero bem como de liberdade sexual ainda é um comportamento visto com desconfiança e farpas em muitos meios, não só no artístico. Nesse sentido, é muito pequena a parcela de artistas que se reivindicam feministas ou debatem abertamente estas questões, sem receios de se colocarem assertivamente nesta posição política. Dessa maneira, encontramos atualmente muitas artistas que, a despeito de se mostrarem críticas, denunciarem injustiças de gênero e sexualidade, subverterem padrões hegemônicos e opressores em suas obras e se declararem politizadas, ainda assim rejeitam a nomenclatura de feminista e dificilmente associam seus trabalhos com os estudos de gênero e sexualidades ou queer. Este é o caso da artista Rosângela Rennó. Então fica a pergunta, por que escolhi justamente esta artista para empreender tal análise?

CAPÍTULO 4 - “Cerimônia das afinidades feministas”

4.1 Por que Rosângela Rennó?

Rosângela Rennó é uma artista que, apesar de ainda viva e jovem, adquiriu uma projeção nacional e internacional muito grande. Inúmeras são as exposições, debates, entrevistas, trabalhos acadêmicos, pesquisas e análises críticas que já se fizeram a respeito de seus trabalhos. Ao entrarmos em seu site oficial⁵⁷, encontramos uma lista bastante extensa de diferentes pesquisas acadêmicas e textos críticos e analíticos sobre sua obra, diversos folders e catálogos de exposições coletivas e individuais apresentadas pelo mundo, entrevistas em vídeo e em meio impresso. Enfim, é inegável o renome e alcance que ela possui.

Todo esse material dedica-se, frequentemente, a tratar de assuntos como retrato, apropriação, memória, arquivo, esquecimento, apagamento, subjetividade, autobiografia. As abordagens que propõem uma análise menos formal/estético/poética e mais explicitamente política debruçam-se frequentemente sobre trabalhos notórios e já bastante difundidos, como *Série Imemorial* (1994), *Série Cicatriz* (1996), *Série Vermelha - militares* (1996-2000), *Série Vulgo* (1998), que evocam críticas sociais a respeito, por exemplo, do militarismo no Brasil, da precariedade e falência de nosso sistema penitenciário, das mortes por acidentes de trabalho ocorridas em vultuosas obras públicas e negligenciadas e abafadas pelas grandes empreiteiras.

Não obstante, são pouquíssimos, para não se dizer quase raros, os conteúdos a seu respeito dedicados a um olhar de gênero e sexualidade. Inclusive, pouco ou quase nada se escreve e fala sobre as obras específicas que escolhi para analisar nessa dissertação, que são justamente aquelas que apresentam de forma explícita elementos passíveis desse tipo de análise. Então eu pergunto, por que esse vazio? Esse silêncio na crítica de arte? E na história da arte?

Em paralelo, temos o fato de que a artista também não se declara feminista e nem associa sua atividade a esse pensamento/prática. Estaria, então, delirando a pessoa que vos fala? Não haveria, em nenhuma hipótese, indícios e possibilidades da relação de parte de sua obra com teorias críticas de gênero, sexualidade e com os feminismos? Minha resposta para esta pergunta é: não.

Não, primeiramente, porque parto do pressuposto de que as múltiplas significações latentes em torno de todo e qualquer objeto de arte não estão sob o domínio exclusivo da/o

⁵⁷ SITE OFICIAL DA ARTISTA ROSÂNGELA RENNÓ. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/> Acessado em: 18 de março de 2017.

artista que a produziu. Todo trabalho, por mais que tenha seus sentidos e leituras enriquecidos pelo que sua própria produtora tem a dizer sobre ele, é autônomo em relação às intenções dela. Portanto, outros sentidos e interpretações para além daqueles formulados e concebidos pela própria artista podem ser construídos a respeito de toda e qualquer obra artística, não sendo por isso menos legítimos. É nesse sentido que gostaria de deixar evidente que, a artista não se declarando feminista, tampouco associando sua produção a esse ideal (além de haver também poucos críticos que o façam), é através do *meu ponto de vista*, do meu entendimento de mundo e da minha trajetória de vida/política que afirmo que muitas obras de Rosângela Rennó guardam a latência de críticas de gênero e sexualidade. São de *minha*⁵⁸ autoria as abordagens que traçam explicitamente essa aproximação. É meu olhar sobre a obra de Rosângela Rennó. Não um posicionamento direto desta artista.

Em segundo lugar, mas não menos importante, há também que se levar em consideração uma análise sincera dos porquês desse silêncio com relação às questões de gênero na obra desta artista. Como foi brevemente demonstrado, ele está diretamente relacionado a um silêncio muito maior, estrutural: acompanha quase tudo o que se criou em história e crítica de arte até, pelo menos, o início do século XX.

Justamente por isso é que dediquei aqui um subcapítulo introdutório a fim de trazer elementos para se entender essa ausência, procurando também traçar um percurso histórico sobre onde começam os primeiros apontamentos feministas nas artes plásticas/visuais, e as primeiras reivindicações de gênero dentro deste campo do conhecimento. Uma sociedade que até cerca de 100 anos atrás não admitia mulheres como produtoras e profissionais da arte não pode proclamar-se ainda como livre o bastante para que artistas plásticas possam desenvolver aberta e explicitamente abordagens deliberadamente feministas, bem como, também, para que pesquisadoras e críticas de arte possam debruçar-se sobre análises teórico-política-poéticas a partir desta abordagem.

Dada tal lacuna, deparei-me com uma dificuldade muito grande em encontrar referencial teórico que me apoiasse na realização do estudo da obra de Rennó sob o viés que aqui proponho e desenvolvo. A abordagem de gênero e sexualidade em seu trabalho não é inédita, pois ao longo desse processo encontrei duas pesquisadoras [apenas duas] (Luana Saturnino Tvardovskas e Letícia Segurado Cortês) que desenvolveram-na em *parcela* de suas dissertações. Mas ainda assim são muito escassas as referências nesse sentido e não há pesquisas muito aprofundadas, como uma dissertação ou tese exclusivamente dedicada sobre o

⁵⁸ Não sendo apenas um ponto de vista exclusivamente meu (como já demostrei), é, antes de mais nada, um ponto de vista meu independente e autônomo com relação às declarações da artista Rosângela Rennó.

tema, tampouco com um aprofundamento sobre a questão específica do casamento na obra desta artista, como eu aqui propus e desenvolvi. No livro *Arte Internacional Brasileira* (1999), Tadeu Chiarelli dedica apenas uma estrofe deste livro para uma análise de gênero do trabalho *Afinidades eletivas* (1990). Também em alguns trechos do texto *Rennó ou a beleza e o dulçor do presente* (1998), Paulo Herkenhoff faz análises desse teor de outros trabalhos dela, mas de maneira bastante sutil e introdutória. Portanto, ao longo de todo meu processo de pesquisa não encontrei uma análise de fôlego e mais minuciosa com essa abordagem que aqui proponho. Daí meu interesse por desenvolvê-la e daí a importância, creio eu, de se fazê-la.

Posso dizer que, se a abordagem que escolhi para desenvolver nesta dissertação (a relação entre as obras de Rosângela Rennó e os estudos de gênero) não é totalmente inédita - ainda que espantosamente escassa -, a sua especificidade temática (a questão do casamento nas obras de Rosângela Rennó) e a profundidade que lhe dediquei (dissertação de mestrado) o são. O que muito me surpreende e intriga, por um lado, já que encontrei tantas evidências da possibilidade desta abordagem, mas, por outro, parece-me bastante sintomático de nossa realidade social: não estamos acostumados, nas diferentes esferas do conhecimento e da ação - logo, também nas esferas artísticas -, a colocar em xeque padrões e estereótipos de gênero e sexualidade. Não estamos habituados a criticar, debater, colocar em pauta essas normas pré-estabelecidas e incansavelmente naturalizadas.

Mas as questões de gênero estão em todos os lugares: na política, na família, na escola, no trabalho, na academia, nas creches, faculdades, no transporte público, nos hospitais. Porque nossa sociedade é totalmente *generificada*, ou seja, construída e assentada sobre padrões de gênero e normas de sexualidade. E o próprio fato de essa generificação não saltar aos olhos, o próprio fato dessas normas e padrões parecerem naturais, neutros e indiscutíveis nos mostra, por si só, o caráter perverso de tais estruturas e construções sociais. A aparência de naturalidade e neutralidade nos faz vivenciar cotidianamente esses padrões de maneira acrítica. Quando achamos natural, não analisamos, não debatemos e não criticamos. Muito menos temos condições de subverter, desconstruir, destruir e reinventar outras estruturas.

É por esse motivo que escolhi para essa dissertação de mestrado empreender uma tentativa de elucidar e trazer à tona as questões de gênero e sexualidade presentes em produções artísticas que, a despeito de saltarem aos olhos, permanecem ofuscadas pelo silêncio e pela falta de estudos críticos que encarem essa perspectiva [que é, antes de mais nada, *política*]. A quase total ausência de estudos críticos de gênero sobre a obra de Rosângela Rennó me impulsionou a realizar esta tarefa, no meu entendimento, tanto mais necessária quanto menos frequente. Para isso, escolhi como objeto de estudo quatro trabalhos da artista, dentre tantos outros que possuem

elementos passíveis de serem analisados por esta perspectiva, tentando uma pesquisa mais profunda sobre os elementos ali presentes.

A artista Rosangela Rennó não se posiciona como feminista, tampouco reivindica que sua obra o seja. Em sua produção mais recente poucas vezes é perceptível uma interlocução explícita com questionamentos de gênero e sexualidade. No entanto, ao pesquisar e analisar seus trabalhos iniciais, encontrei a recorrência de temas como casamento, bruxas, contos de fadas e de títulos que evocam as categorias “mulher” e “homem”. São exemplos disto: *Puzzle [Homem e Mulher]* (1991), *Mulheres iluminadas* (1988), *A bela e a fera* (1992), *Série Conto de Bruxas* (1988), *A mulher que perdeu a memória* (1988), *Os homens são todos iguais* (1990), *Espelho diário* (2001), além dos já referidos objetos de estudo desta dissertação.

Esta temática tem grande proximidade e chega mesmo a coincidir em muitos pontos com alguns dos assuntos centrais das discussões teóricas sobre gênero e sexualidade e das discussões de artistas feministas. O crítico de arte e historiador Tadeu Chiarelli ressalta o fato de a artista não trabalhar com negativos e fotos ao acaso, mas ter escolhido majoritariamente imagens de mulheres (CHIARELLI, 1999. p. 235). Para além das alusões a que os títulos fazem, o tratamento que Rennó emprega nesse material e os jogos de significados que ela opera - provocando ironias, subversões e apagamentos-, nos faz repensar elementos do senso comum a partir de um viés crítico e de desconstrução de suas premissas iniciais.

É o que se vê na *Série Conto de Bruxas* (1988), produzida através de slides de contos infantis dos anos 1940 que foram coletados pela artista e modificados. Tendo sido muito ampliadas (1,50 x 1,00m), as tradicionais cenas de contos de fadas - como Cinderela - tornam-se ampliações grotescas de um material já deteriorado pelo tempo e tomado por fungos. Não bastasse a artista manchar o imaginário de perfeição desses contos, ela ainda acrescenta a essas imagens legendas fortemente irônicas. O jogo entre as ideias de *bruxas* versus *fadas* que Rennó provoca nesta série nos remete à tradicional, estereotipada e reiterada noção de *santa* versus *puta* frequentemente atribuída a mulheres. Essa polarização excludente, categórica, binária e fixa não dá lugar às infinitas subjetividades que uma pessoa (que identifique-se como mulher, homem, ou nenhum dos dois) pode estabelecer consigo mesma e com o mundo.

É o que vemos na fotografia abaixo (imagem 21), que retrata uma das imagens da série. Há um príncipe de joelhos para uma princesa (cena estereótipo do pedido de casamento que

homens devem socialmente fazer a mulheres) que, contrariando qualquer expectativa de um senso comum que reivindique ideais de príncipes perfeitos, educados e honestos, nos faz ler na legenda um curto e grosso “Falsas promessas”, numa possível alusão às decepções que mulheres enfrentam recorrentemente em seus relacionamentos com homens mentirosos e “cafajestes”.

Outro título é o “A encarnação do verbo”. Ele tem também seu grau de ironia, já que tal expressão refere-se na bíblia a Jesus Cristo, figura masculina, e na imagem o que vemos é a fada madrinha, figura feminina. Fazem parte desta série ainda títulos sugestivos como “Da Capo al Fine”, expressão em italiano que significa “do início ao fim”, em uma possível alusão sarcástica aos votos de eternidade do “até que a morte nos separe” das cerimônias de casamento, peça-chave na construção da imensa maioria dos contos de fada contemporâneos; “A Grande Cilada”, “Mea Culpa” e “A Última Promessa” fazem referência a sentimentos negativos de enrascada, erro, culpa e mentiras; e “Mulheres Violentas”, que demonstra mulheres gritando e brigando entre si, contrariando expectativas normativas de gênero. Todos estes trabalhos remetem à conceitos bem contrários aos padrões de comportamento e feminilidade que os contos de fada da Disney (apenas para citar o mais hegemônico e globalizado deles) reiteram cansativamente em suas histórias livrescas, desenhos animados, fantasias e brinquedos infantis.



Imagem 21. “Falsas promessas”, da *Série Conto de Bruxas*, 1988. Fotografia. Rosângela Rennó.



Imagem 22. “A encarnação do verbo”, da *Série Conto de Bruxas*, 1988. Fotografia. Rosângela Rennó.

A ironia ainda se faz presente em *Mulheres iluminadas* (1988), em que vemos uma fotografia em preto e branco de duas meninas, não mulheres, obscurecidas, não iluminadas. Trata-se de um dos raros trabalhos que Rennó fez a partir de fotografias dela mesma: ela (a criança menor) e a irmã numa praia do Rio de Janeiro. Rennó, em entrevista, explica que o “título dela é uma brincadeira, é homenagem a Duane Michel, *O homem iluminado*, só que é o inverso [...] era um homem de cara branca, uma imagem estourada, e as minhas mulheres iluminadas são pretas” (RENNÓ In: BOTTI, 2008, p. 151).

Junto disto, vemos em *A mulher que perdeu a memória* (1988), uma imagem sem foco de uma mulher aparentemente de idade avançada. A imagem totalmente embaçada, míope, nos transmite um desconforto estranho, pois, tratando-se de uma fotografia pessoal de uma senhora, deveria ter a função de memória, resguardo de sua imagem. Mas não. A imagem se nega a nossos olhos. Não podemos detectar as feições dessa pessoa, dessa mulher. Ela torna-se invisível, ou, o que é pior, torna-se ninguém. Neste caso, fica a pergunta: perder a memória seria ter se esquecido das coisas, ou, diferentemente, estar, a si própria, em esquecimento?

É importante notar que tanto *A mulher que perdeu a memória* quanto *Mulheres iluminadas* remetem à categoria *mulher* e ambos nos deixam com uma sensação de mal estar perante estas sujeitas (ou, neste caso, nem tão sujeitas?). Parecem querer falar sobre um apagamento dessas mulheres, um emudecimento atordoador (seja pelo escurecimento de suas imagens, seja pela sua falta de foco).

Ainda, títulos como *Os homens são todos iguais* (1990) são auto explicativos e recorrem a um dito popular bastante conhecido, remetendo a desilusões amorosas de mulheres com homens, a partir do pressuposto heterossexual, e fazendo referência a uma série de desigualdades e hierarquias nas relações de gênero. Este trabalho é formado por uma pilha de imagens reproduzidas em grande quantidade, porém presas por quatro parafusos e um vidro, que impediriam a(o) observadora(o) de chegar nas imagens de baixo e manipulá-las; o significado desta composição material apenas endossa a mensagem do título, sugerindo que nem seria preciso visualizar as fotografias de baixo, pois são facilmente presumíveis, pois seriam “todas iguais”.

Puzzle [Homem e Mulher] (1991) tem um título e composição bastante sugestivos: quanto ao título, “Puzzle” é uma palavra de origem inglesa que, traduzida para o português, significa “enigma” e, utilizado em língua portuguesa, refere-se a jogos de raciocínio e paciência, geralmente de encaixar peças; quanto a sua apresentação, é formado por dois pedestais individuais, um do homem e outro da mulher (sugeridos aqui como *entidades* homogêneas

mesmo) encimados por tabuleiros com fotografias fragmentadas e móveis, a formar um quebra-cabeça, numa evidente alusão a jogos (de poder?).



Imagem 23 *Mulheres iluminadas*, 1988.
Fotografia. Rosângela Rennó.



Imagem 24. *A mulher que perdeu a memória*, 1988.
Fotografia. Rosângela Rennó.



Imagem 25. *Os homens são todos iguais*, 1990. Fotografia, parafusos e vidro. Rosângela Rennó.



Imagem 26. *Puzzle (Homem e Mulher)*, 1991. Fotografia, acrílico, parafusos, eucatex e madeira. Dimensões 57 x 68 X 2,5 cm. Rosângela Rennó.

E é justamente pela constatação da possibilidade de leituras críticas de gênero sobre esses trabalhos iniciais de Rennó que escolhi fazer um recorte mais específico nesta dissertação: centrei-me nas obras realizadas a partir de fotografias produzidas para formação de álbum de casamento (que deveriam ser integrantes do conjunto, mas foram descartadas). Entendo que esse material de trabalho está carregado de toda uma carga de memória e afeto, sem deixar de ter também sua parte simbólica e sociológica. Essas fotografias foram produzidas com determinadas finalidades e carregando determinados sentidos, independente do que a artista produziu, *a posteriori*. Essas intenções, usos e significados anteriores ainda estão presentes naquelas fotografias, mesmo quando expostas em paredes de museus e galerias ou armazenadas em coleções particulares, em forma de objeto artístico. Parto justamente do pressuposto de que ela “joga” e “brinca” com toda essa carga simbólica e afetiva, com toda essa significação dos usos anteriores dessas fotografias para provocar giros de subversão de sentidos, para desconstruir o que ali se apresenta, criticar a rede de significados constituídos por aquelas fotos “no passado”.

Não obstante, tem-se ainda o tratamento que a artista emprega nessas fotografias coletadas: processos de apagamento, seja pelo escurecimento ou clareamento excessivos; uso de materiais que turvam as imagens, como óleo; técnicas de justaposição de imagens. Tais interferências não se dão de maneira a endossar os significados e usos anteriores, mas, ao contrário, criam a possibilidade de se pensar a desconstrução e subversão dos mesmos. Em lugar de afirmar concepções dominantes a respeito de papéis fixos a serem desempenhados por homens e mulheres, ou de exaltar os valores do matrimônio e da formação familiar, esses trabalhos sugerem, de maneira irônica, subversiva e, por muitas vezes, pessimista e pesada (TVARDOVSKAS, 2008), uma análise reflexiva dos termos. E se nos remetem à tradição dos casamentos institucionais é apenas para nos fazer (re)pensá-los criticamente. De qualquer forma, entendo que uma crítica mais radical, que coloque em cheque as próprias categorias “mulher” e “homem”, não foi estabelecida em nenhum dos trabalhos de Rennó analisados nesta dissertação. Entendo que é perceptível uma certa criticidade de gênero e sexualidade em sua obra, porém esta criticidade esbarra em seus próprios limites. Imagino, inclusive, ser sintomático que a artista não avance com a discussão, já que, até o presente momento, não se declarou feminista ou admitiu ser sua obra vinculada a qualquer tipo de pensamento semelhante.

Finalmente, o emprego estratégico de títulos sugestivos e críticos é estratégia recorrente nos trabalhos da artista, principalmente nos aqui escolhidos para análise. Nomes irônicos e corrosivos são muitas vezes escolhidos, como é o exemplo de *Círculos Viciosos – 472 Casamentos Cubanos*. Ou, ainda, nomes que fazem menção a episódios fúnebres, como o

Cerimônia do Adeus. Cada um desses casos será cuidadosamente analisado no próximo subitem.

4.2 Cerimônia das afinidades feministas

Característica comum nos discursos e na produção artística contemporânea, o olhar crítico e político se faz presente também em grande parte da produção de Rosângela Rennó, como fica perceptível em declarações suas como: “gosto muito de ter a consciência de ser perversa com o código fotográfico, a sociedade, o rosto, a realidade. Talvez o desejo de mudar a realidade de certo modo” (RENNÓ In HERKENHOFF, 1998, p. 116). Ou ainda quando ela afirma (explicitamente): "Existe um abismo entre a emulsão e o celulóide do negativo fotográfico. Mergulhar neste abismo é iluminar as imagens que a *história (dos vencedores)* esqueceu de mostrar" [grifo meu] (RENNÓ In GONDIM, 1998)⁵⁹.

Ainda, a apropriação de imagens de outrem presente na produção da artista pode ser analisada através do pensamento de Hal Foster (2014, p. 140), quando este afirma que “em sua revelação da ilusão, a arte da apropriação pede ao observador para olhar através de suas superfícies criticamente”. Observa-se esse jogo de analogias e recodificações quando Rosângela Rennó coleta fotografias de casamento - ícones da valorização da monogamia, heteronormatividade, formação familiar e castidade da mulher - e interfere nas mesmas, realizando os processos de apagamento, turvamento e obscurecimento das imagens. Ela provoca uma subversão dos sentidos iniciais, uma ressignificação de códigos, tão recorrente ao longo de toda sua produção artística (JAREMTCHUK, 2007, p.91), denotando seu teor crítico.

Dessa maneira, percebemos que a própria artista reivindica um caráter político para sua obra, apesar de não reivindicar um caráter feminista (mesmo ele podendo ser identificado). Este paradoxo, não me cabe analisá-lo aqui. Desenvolvo, pois, a seguir, os fatores relacionados diretamente à esfera artística que ancoram a hipótese desta dissertação. Para isso detenho-me mais atentamente em cada um dos quatro trabalhos escolhidos, a saber: *Afinidades eletivas* (1990), *Afinidades eletivas e relações perigosas* (1990), *Círculos Viciosos – 472 casamento cubanos* (1995) e *Cerimônia do adeus* (1997-2003).

⁵⁹ RENNO, Rosângela In: GONDIM, Rosemary Monteiro. *A poética do não-dito em Rosângela Rennó*, 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2008. Disponível em: http://repositorio.ufpe.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/2995/arquivo1877_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y Acessado em: 18 de março de 2017.

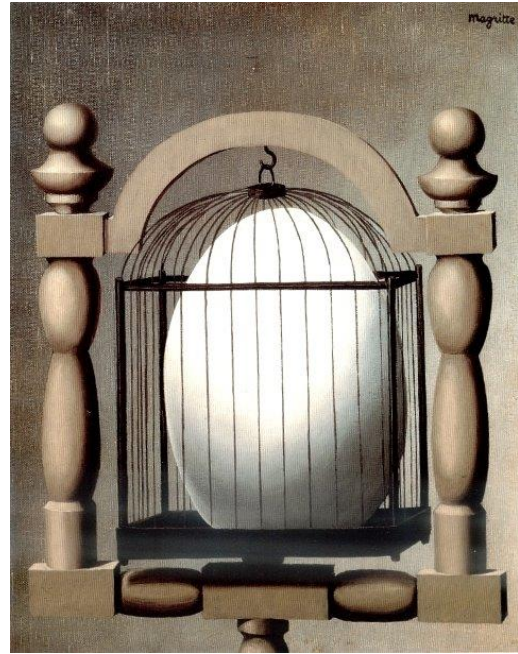
Afinidades eletivas foi produzido em 1990 e é composto por duas fotografias PB de alto contraste (kodaliths) em transparência, onde se vê, em cada uma delas, duas imagens de cerimônias matrimoniais diferentes. Estas imagens foram entrecruzadas perpendicularmente e postas dentro de uma redoma de vidro, sendo ainda imersas em óleo mineral.

O título desta obra coincide com o de uma pintura realizada em 1933 por René Magritte, que consiste em um ovo gigante *preso* dentro de uma *gaiola* (TVARDOVSKAS, 2008, p. 147). Ambos os trabalhos compartilham não só do título, como também da conformação visual que apresentam: estruturas abauladas na parte superior e de base circular. Sugere-se, assim, uma intenção de assemelhar e criar aproximações entre as respectivas imagens, qual seja, a cena de casamento e o ovo preso na gaiola. Fica então latente a pergunta: estaria este trabalho sugerindo uma sensação de prisão e sufocamento, de falta de liberdade provocada pelo laço do matrimônio? Segundo minha percepção deste trabalho, sim.



Imagem 1. *Afinidades eletivas*, 1990. Fotografias em película, óleo mineral, mármore, alumínio e vidro. Rosângela Rennó.

Imagem 27. *Afinidades eletivas*,
1933. Óleo sobre tela.
René Magritte.



Mas, confirmando mais veementemente essa ideia, temos o fato de que a própria artista declarou em entrevista que o título foi escolhido em clara alusão não só à tela de Magritte, como também ao romance homônimo de Goethe, escrito em 1809. Com um cunho autobiográfico marcante, o romance retrata as relações de um *quarteto* amoroso ligado por atrações inevitáveis, “despertando reservas magmáticas de atração sexual e amor proibido” (GOETHE, 2014), segundo consta no próprio livro. Rennó afirma que “O romance de Goethe trata exatamente de uma troca de casais” (RENNÓ, *Entrevista*, junho de 2016). Ainda, para a escolha do emblemático título, o escritor alemão inspirou-se em um famoso princípio da química, denominado justamente *afinidades eletivas*, que se refere à lei em que certas substâncias são, “por natureza”, destinadas a se combinarem com outras, ainda que já se encontrem em outra conformação.

Com relação aos títulos, a artista comenta: “Sempre gostei de apropriar-me de títulos de filmes e livros” (RENNÓ, *Entrevista*, junho de 2016). Dessa maneira, podemos estender o entendimento do caráter de *apropriação* em sua produção, pois trata-se de um elemento referente não apenas ao *material* físico e concreto a ser manipulado e construído (as fotografias doadas) pela artista, como trata-se também de um elemento referente e presente na própria *nomeação* de seus objetos artísticos. Apropriando-se não só das imagens com que trabalha, ela ainda apropria-se de títulos de livros, pinturas e filmes de outrem para denominar e assim (re)significar sua própria obra.

Ao nos direcionarmos então para uma observação do objeto artístico em si, *Afinidades eletivas* (1990), nos deparamos como o fato de que as duas fotos com as(os) noivas(os) estão entrecruzadas e são transparentes. Esta junção da característica do material com a disposição escolhida pela artista cria um jogo de planos visíveis e invisíveis de imagem, um véu de translúcidos vestidos brancos e ternos pretos. Ademais, a justaposição perpendicular de dois planos bidimensionais provoca aquilo que chamaríamos de fotografia tridimensional, ou, com a licença poética, fotografia-objeto. Logo, o que se apresenta a nossos olhos não é uma tradicional imagem fotográfica, com a opacidade e planaridade previsíveis a que estamos habituados.

Mas esta disposição e materialidade, para além de gerar efeitos estético-imagéticos de ordem retiniana, nos levam também a refletir sobre os conteúdos latentes e/ou explícitos na obra. Pois percebemos que a artista provoca também uma fundição das duas imagens matrimônias, uma permuta entre os pares de noivos e noivas, em um embaralhamento visual que diz muito de um embaralhamento erótico/amoroso⁶⁰. Nas reproduções da obra aqui apresentada, tal efeito não é tão explicitamente percebido, mas ao nos colocarmos de frente com o trabalho, presencialmente, e circularmos ao seu redor, podemos notar que, dependendo do lugar de onde se observa a obra, há uma *troca de casais*. Ora é visível uma noiva de braços dados a dois noivos, ora duas noivas com um noivo, ora o par de um com o par de outro. Citando o crítico de arte e historiador Tadeu Chiarelli, podemos afirmar junto dele que:

[...] ‘Afinidades eletivas’, objetos onde são sobrepostas duas fotos em transparência, registrando cada uma delas um casal de noivos (símbolo do casamento monogâmico, heterossexual e indissolúvel). A união das duas transparências numa redoma de vidro (primeira versão) e numa moldura convencional (na segunda) promove a própria negação do que prega cada transparência em separado (CHIARELLI, 2002, p. 236).

Ainda, temos o fato de que essas fotografias foram mergulhadas em óleo. Esta escolha aparentemente simples do material traz implicações estruturais tanto para a *apresentação* visual-estética do conjunto quanto para a *significação* que lhe pode ser atribuída. Em termos visuais, o óleo provoca uma espécie de efeito lente, turvando, distorcendo e criando um plano amarelo-transparente nas imagens das/os noivas/os. Ademais, com o passar do tempo, este material vai acabar degradando o material fotográfico, podendo enrugá-lo, manchá-lo e até mesmo corroê-lo. Em termos de significação, estes efeitos (visuais e químicos) do óleo

⁶⁰ Esta análise de “permuta” entre os noivos já foi citada pela própria artista e por muitos críticos de arte também.

acarretam em uma construção de sentidos para o conteúdo da obra. Ora, tal material de trabalho, as fotografias de casamento, tão valorizadas por nossa sociedade ocidental católica, encontram-se aqui (no contexto artístico) em uma situação absolutamente contrária àquela dos usos domésticos, familiares e afetivos a qual se destinam normalmente. Comumente armazenadas com tanto esmero, são protegidas e emolduradas em requintados e excepcionais álbuns fotográficos ou porta-retratos (expostos como um troféu no console da sala de visitas)⁶¹ para, num rodopio de guinada semântica, serem relegados ao esquecimento, degradação e desafeto do espaço nada especial e nada requintado que a artista deliberadamente construiu lhe destinou.

Há também um trabalho produzido a partir das mesmas imagens que serviram de material para *Afinidades eletivas*, que intitula-se *Afinidades eletivas ou relações perigosas*. As similaridades entre eles são muito grandes. O segundo é composto por uma “única” fotografia realizada a partir de duas imagens de dois casais diferentes. Em virtude de um processo cunhado pela artista de “fotografia bidimensional”, que consiste na colocação de “uma prancha de plástico com ranhuras da mesma largura das ranhuras feitas nas imagens”⁶² (HERKENHOFF, 1998, p. 133), obtém-se um efeito que, por vezes, impede a leitura simultânea das duas imagens, ou outras, *mescla* partes de ambas, conforme o movimento do observador, ou do próprio objeto. Nesta obra, como na anterior, há uma brincadeira visual em que, a depender de onde se olha, avista-se um casal de duas noivas, de dois noivos, dos pares cruzados, ou até mesmo de três pessoas.

Ao ser indagada sobre os processos de criação tanto de *Afinidades eletivas* quanto de *Afinidades eletivas ou relações perigosas*, Rosângela Rennó afirma que eles “surgiram como provocações a partir da manipulação de fotografias de família. As fotos, devidamente instaladas nos suportes adequados, ilustrariam atos contrários à instituição do casamento” (RENNÓ, *Entrevista*, junho de 2016). Nesse sentido, sobre a questão da moldura em que estão alocadas as fotografias de *Afinidades eletivas ou relações perigosas*, podemos pensar na relação irônica que foi estabelecida ao se manter o elemento tradicional porta-retrato - como já dito, estandarte e coroamento da exposição do casal normativo em matrimônio -, mas subverter o sentido inicial da imagem fotográfica com a sugestão da uma troca de casais, um “trisal”⁶³ ou mesmo um “quatrilha”.

⁶¹ Partindo de um pressuposto de arquitetura burguesa, aqui se quis ilustrar o caráter de *exibição* (registro e memória) que essas fotografias adquirem, demarcando lugares hegemonicamente entendidos como de prestígio (“mulher casada”, “homem casado”) e honra.

⁶² À maneira daqueles “quadros 3D” dos anos 1990 que, recobertos justamente por esta estrutura plástica canelada, possuíam uma imagem que mudava para uma segunda, conforme e observadore se movimentava em relação ao quadro.

⁶³ Neologismo meu, em referência a uma relação afetivo e/ou sexual de três pessoas.



Imagem 1. *Afinidades eletivas*, 1990.
Fotografias em película, óleo mineral,
mármore, alumínio e vidro.
Rosângela Rennó.



Imagem 2. *Afinidades eletivas e
relações perigosas*, 1990.
Fotografia analógica, plástico
canelado, moldura em parafina e
papel. Rosângela Rennó.

Caminhando na mesma tendência de análise, temos a série *Cerimônia do adeus*, produzida entre 1997 e 2003. Ela é composta por quarenta imagens de diferentes casamentos, que foram digitalizadas a partir de um arquivo de negativos adquirido na capital de Cuba,

Havana, em 1994. Em Cuba, o governo de Fidel Castro oferecia uma ajuda de custo para os noivos realizarem a cerimônia de casamento, o que incluía um fotógrafo. Daí a possibilidade da artista trabalhar com essas imagens. Nelas, podemos ver noivos e noivas recém-casados num registro da última cena deste ritual de passagem: o tradicional momento da despedida dos noivos após a cerimônia religiosa, quando saem da igreja e, já dentro de seus carros, acenam em despedida aos convidados (e à câmera fotográfica) rumo à noite de núpcias.

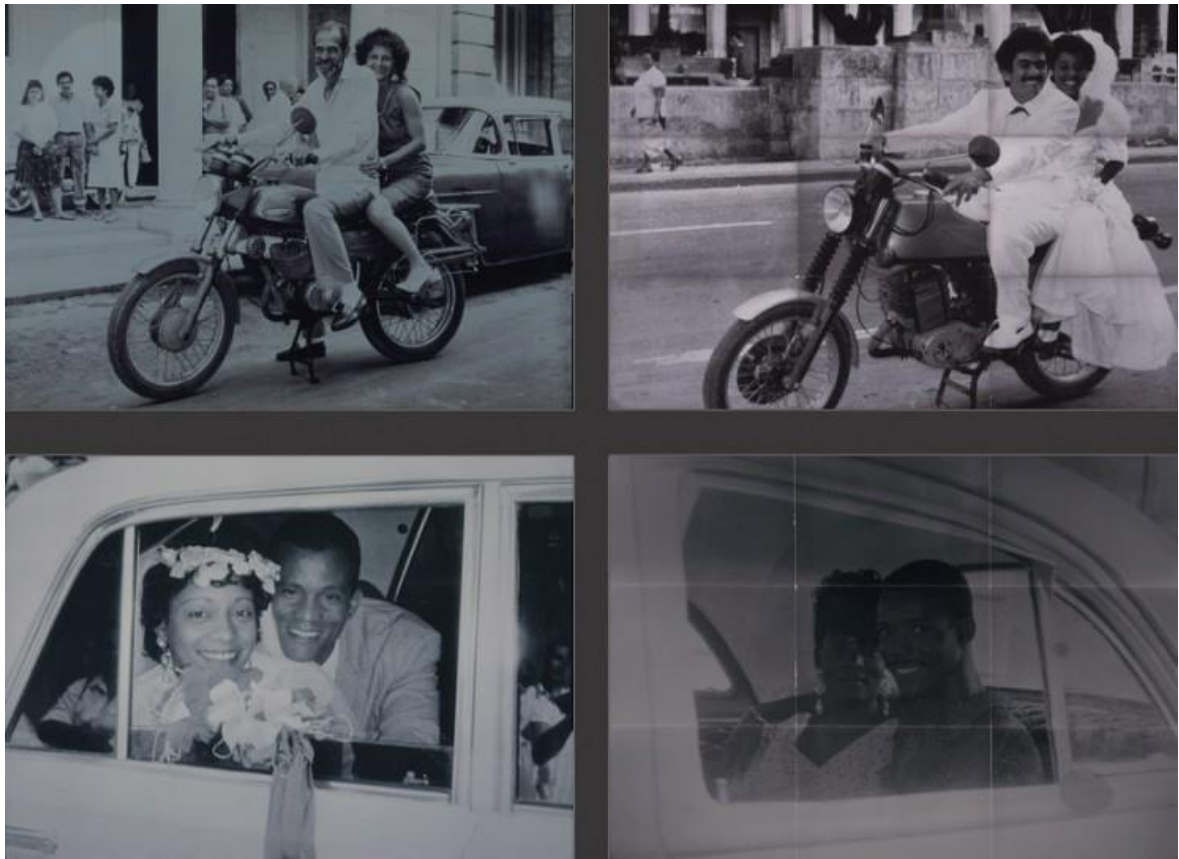


Imagem 28. *Série Cerimônia do Adeus, 1997-2003.*
 Grupo 4: quatro fotografias digitais, laminadas sob acrílico
 50 x 68 cm, cada. Rosângela Rennó.

Cada imagem refere-se a um casamento diferente. É importante lembrar que, originalmente, cada fotografia dessas foi o registro de um momento considerado único para quem o viveu, geralmente produzida para ser guardada com esmero em um álbum de fotografias especial, que permanece preservado com cuidado no interior da estante da sala de visitas, para ser mostrado apenas aos íntimos, como lembrança e lembrança material do acontecimento mais importante de sua vida. Porém, todo esse esmero e valorização transformam-se,

espantosamente, através do olhar e interferência do fazer artístico de Rennó, em um retrato coletivo e quase homogêneo de matrimônios repetidos à exaustão e expostos em paredes públicas de galerias e museus.

A insistência dos quarenta vestidos de noiva, copiosamente brancos e incansavelmente acompanhados de véu e grinalda, bem como a reiteração persistente desse momento específico do ritual, em que os casados despedem-se dos convidados, repetido à quadragésima vez nas paredes, pode fazer pensar sobre a incoerência de se tomar por único e pessoal um evento tão formatado e convencional, que acontece programadamente na vida de quase todas as pessoas, e que constitui-se de regras e ritos tão uniformes que mal abre brechas para aparecimento de atos, sentimentos e significados autênticos e pessoais.



Imagem 29. *Série Cerimônia do Adeus*, 1997-2003.
Grupo 1: quatro fotografias digitais, laminadas sob acrílico
50 x 68 cm, cada. Rosângela Rennó.

A possibilidade de um sentido crítico e de desconstrução nesta obra também é reforçada pelo tratamento que a artista emprega nas fotos colecionadas. Por tratar-se de fotografias que em sua maioria estavam fora dos padrões técnicos (daí um dos motivos do descarte) e inclusive

passíveis de terem chegado às mãos de Rennó já desgastadas pelo tempo (devido a más condições de armazenamento), pode-se afirmar que seu material de trabalho constitui-se de imagens precárias. Não obstante, a artista as apaga ainda mais, criando um efeito de “camada sobre camada” em suas superfícies, tornando-as ainda mais nebulosas. É possível perceber nesta série *Cerimônia do adeus* um apagamento de partes, seja pela via do escurecimento, seja pela do clareamento excessivos. Também ficam evidentes outras manipulações sobre o material, como as forjadas dobras no papel, como para serem guardadas no bolso, dividindo cada foto em quatro, oito, ou mais partes. Essas imagens parecem estar veladas, evocando uma lembrança fugidia e quase desaparecida.



Imagem 30. *Série Cerimônia do Adeus*, 1997-2003.
Grupo 6: quatro fotografias digitais, laminadas sob acrílico
50 x 68 cm, cada. Rosângela Rennó.

Ainda, o próprio título sugere ironia, já que pode ser entendido ambigualmente: “adeus” por se tratar da despedida que os noivos fazem a seus familiares, em direção às núpcias; mas também “adeus” num sentido mais catastrófico e tétrico. Esse sentido é reforçado pela declaração da artista, em entrevista concedida a mim, de que o título *Cerimônia do adeus* foi

escolhido em “uma homenagem explícita” (RENNÓ, *Entrevista*, junho de 2016) ao livro homônimo de Simone de Beauvoir. Publicado em 1981, um ano após o falecimento do companheiro Jean-Paul Sartre, esse livro lhe é inteiramente dedicado. A filósofa feminista narra com o máximo de detalhe possível os últimos dez anos de vida de seu companheiro, numa demorada, lamentosa e bonita homenagem, que parece ser até uma maneira de aceitar o dolorido “adeus”. Uma espécie de catarse. Já no prefácio ela diz: "Eis aqui meu primeiro livro - o único certamente - que você não leu antes que o imprimissem. Embora todo dedicado a você, ele já não lhe concerne" (BEAUVOIR, 2012. p.11). Rennó afirma que sua série de 40 fotografias não tem necessariamente estreita correspondência com o conteúdo do livro, mas ainda assim foi uma referência direta e, portanto, não se pode negar as acepções de morte, luto e despedida que estão implicadas nesta escolha e nesta homenagem.

Além do teor fúnebre, a referência a este livro nos contaria também sobre a presença de intenções feministas neste objeto artístico, já que a alusão tem como escritora uma notável teórica e militante deste movimento. Beauvoir foi responsável pela escrita de um dos livros de maior referência para os debates críticos feministas do seu período e também precursor dos atuais. Trata-se do prodigioso e inevitável *O segundo sexo*, dividido em dois volumes (*A experiência vivida*, 1967 e *Os fatos e os mitos*, 1970). A conhecida frase “não se nasce mulher, torna-se” (BEAUVOIR, 1967) provém daí e é uma ideia que, de tão importante para os movimentos e teorias feministas, chega a balizar grande parte de suas expressões e atuações na atualidade. Trata-se da acepção de que “ser mulher” nada mais é que uma identidade fruto de um constructo cultural. Nesse livro, Beauvoir nega radicalmente as noções de feminilidade inata ou de capacidades e comportamentos naturais. Esta ideia, levada às últimas consequências por autoras contemporâneas como Judith Butler e Paul Beatriz Preciado, desemboca em formulações sobre a construção do sexo.

Arrematando a ideia, cito a fala da própria artista ao ser indagada sobre as motivações e ideias envolvidas na realização de *Cerimônia do adeus*. Ela afirma, ironicamente: “trata-se de uma ideia muito simples: De carro ou de moto não é possível sair da ilha” (RENNÓ, *Entrevista*, junho de 2016).

Por fim, *Círculos Viciosos – 472 casamentos cubanos* (1995) é um trabalho pouquíssimo conhecido. Eu mesma só encontrei indícios de sua existência através do texto *Rennó ou a beleza e o dulçor do presente*, de Paulo Herkenhoff, presente no livro *Rosângela Rennó* (1998), publicado pela EDUSP. Há raras fontes sobre ele, e a imagem que utilizo nesta dissertação só pôde ser obtida através de contato com a própria artista, que enviou-me o arquivo por e-mail.

É formado por dois círculos de acrílico justapostos e recobertos por um relevo de 472 fitas de negativos de casamentos dispostos sinuosamente em tramas de círculos menores, a formar um complexo bordado (HERKENHOFF, 1998, p. 134). Estes negativos são os mesmos que geraram as imagens positivas de *Cerimônia do adeus*, portanto, trata-se de imagens de casamentos realizados em Havana e que foram adquiridas pela artista através do governo cubano. Diferentemente do anterior, em que realizou o positivo das fotos, aqui ela trabalha com a própria crueza do negativo, o material direto da doação. Desta disposição de objetos têm-se duas imagens circulares, em aparente referência às duas alianças tradicionalmente utilizadas na cerimônia matrimonial e aos símbolos da união nesses termos (monogâmica, heterossexual⁶⁴, para formação familiar). Vale ainda salientar a força expressiva contida no título e na própria estrutura da obra: a presença de 472 casamentos. De maneira ainda mais intensa que *Cerimônia do adeus*, *Círculos Viciosos – 472 casamentos cubanos* nos leva a imaginar uma miríade de casamentos, retomando a ideia de repetição até a exaustão, chegando mesmo a provocar certa tontura. Quatrocentos e setenta e dois casamentos diriam respeito, assim, a quatrocentos e setenta e duas novas formações familiares tradicionais e, por extensão, quatrocentos e setenta e dois novos álbuns de fotografia de família. Ainda o título, *Círculos Viciosos*, reitera essa repetição, chegando mesmo a indicar que ela seja infinita, e não acabe nunca mais. Dessa maneira, podemos pensar tanto na formação de álbuns de famílias, que crescem cada vez mais, desembocando numa produção alucinante de infinitas fotografias, aumentando-se em quantidades vertiginosas; quanto também na formação de casamentos, e de famílias tradicionais, que se repetem há muitos e muitos séculos, há milênios, inclusive, de maneira a parecer que vão sempre se repetir e se repetir e se repetir, da mesma maneira, sem nunca cessar ou mesmo transformar-se. É importante ressaltar aqui que a expressão “círculo vicioso” é usada popularmente com um caráter pejorativo, há um juízo de valor aí embutido: trata-se de algo ruim.

⁶⁴ Apesar das recentes conquistas dos movimentos LGBTI's na obtenção de direitos a união civil, entende-se que a união matrimonial ainda é caracterizada majoritariamente pelo pressuposto e imperativo da heterossexualidade.

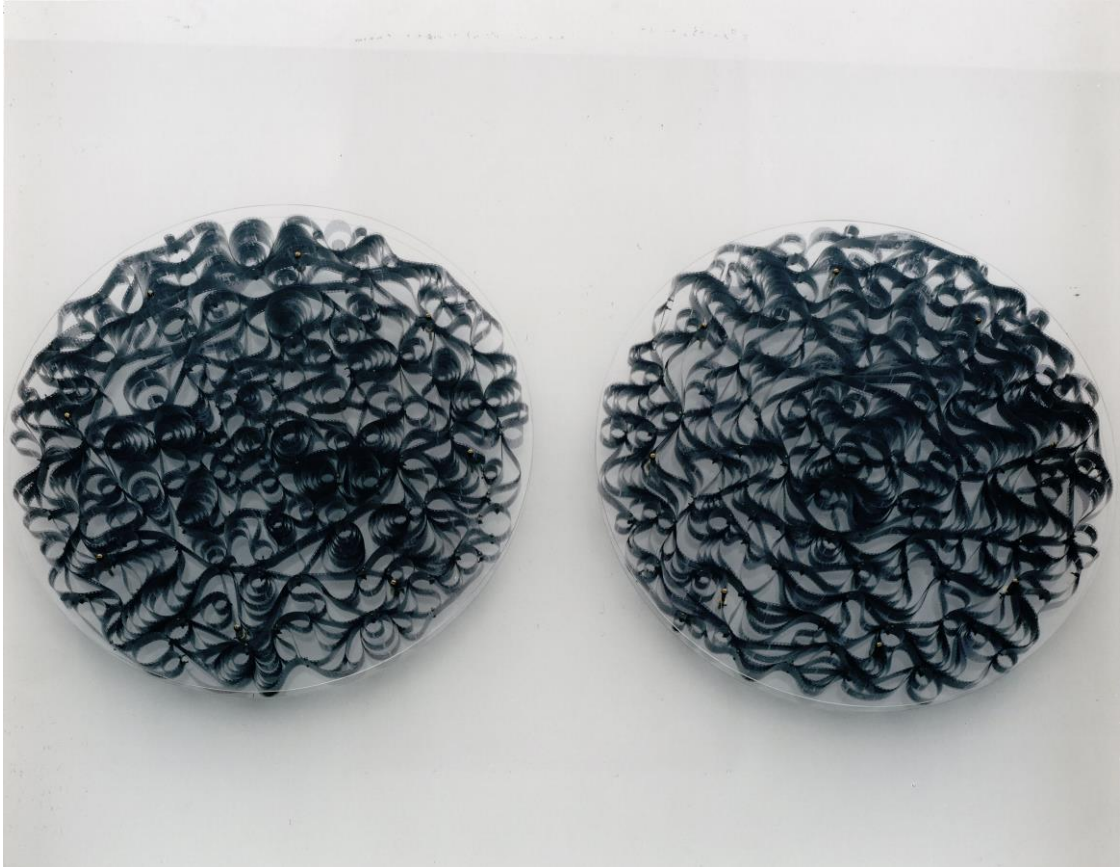


Imagem 3. *Círculos Viciosos – 472 casamento cubanos, 1995.*
Filmes fotográficos e círculos de acrílico. Rosângela Rennó.

Em meio a todos esses processos aplicados aos quatro trabalhos analisados, a visão das imagens dessas fotografias fica tão dificultada que põe em xeque a própria naturalidade com a qual costumamos olhar as (infinitas) imagens do mundo. Toda essa nebulosidade, apagamento, justaposição fazem com que essas imagens não sejam facilmente lidas e codificadas mas, ao contrário, força-nos a pousar novamente o olhar sobre suas superfícies, força-nos a buscar novas recodificações de sentidos. O que Rennó faz é interferir nessas imagens, produzindo veladuras, apagamentos, escurecimentos “para forçar o espectador a buscar a imagem no limite da visibilidade” (RENNÓ, 2003a, p. 16) e convidando-a/o a reconstruir as imagens mentalmente, a partir de seu próprio referencial, “desviando-se do puro estímulo visual” (RENNÓ, 2003a, p. 13).

Portanto, conluo este subitem citando as palavras de Maria Angélica Melendi, que afirma que Rennó, através de:

[...] estratégias de apropriação, deslocamento e recontextualização, suas obras evocam um acúmulo de sentidos pessoais, sociais e culturais. Referências constantes ao apagamento da identidade, à amnésia social e às memórias familiares ou domésticas ressoam em *obras abertas a múltiplas interpretações, nas quais o reconhecimento depende do contexto cultural de cada um*. [...] ávidos por contemplar, os espectadores são impulsionados a refletir sobre os assuntos sociais tão delicadamente impregnados em suas obras” [grifo meu] (MELENDI, 1997, p. 24).

4.3 Exposições, curadorias e recepção do público às obras

Rosângela Rennó já teve seus trabalhos participando de muitas exposições, por diferentes lugares do mundo. Para melhor embasar meus argumentos, escolhi aqui três delas em que um caráter feminista predominou ou fez-se sentir mais sensivelmente. Seguem, pois, as análises referentes a elas.

Ambos os trabalhos *Afinidades eletivas, relações perigosas* (que pertence ao acervo do MARP - Museu de Arte de Ribeirão Preto) e *Afinidades eletivas* (que pertence a uma colecionadora particular) fizeram parte da controversa exposição *Erótica: os sentidos na arte*, que ficou em cartaz de outubro de 2005 a janeiro de 2006. Organizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil com curadoria de Tadeu Chiarelli, contou com uma antologia de obras que tratam do erotismo na arte, abarcando lugares e períodos distintos. Figuraram ali desde peças arqueológicas até trabalhos de artistas contemporâneos, tanto nacionais quanto internacionais. Nas autorias, aparecem nomes como: Rosângela Rennó, Márcia X, Nan Goldin, Tunga, Lygia Pape, Claudio Mubarac, Anita Malfati, Almeida Júnior, Ismael Nery, Antonio Dias, Duane Michals, Pablo Picasso, Paul Gauguin, Rodin, entre outros⁶⁵.

Mas uma de suas obras foi censurada e retirada pela própria instituição financiadora, a direção do Banco do Brasil. O ocorrido se deu em função dos protestos de grupos religiosos, principalmente relacionados à organização católica Opus Christi, que consideraram os “quadros obscenos e blasfemos”. Um dia após um jornal de grande circulação divulgar nota sobre o teor desta exposição, a assessoria de imprensa do CCBB informou que sua caixa de e-mails foi bombardeada por reclamações e pedidos de censura. O principal alvo das críticas religiosas e

⁶⁵ ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Erótica: os sentidos na arte (2005: São Paulo – SP)*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento438861/erotica-os-sentidos-na-arte-2005-sao-paulo-sp> Data de acesso: 18 de março de 2017.

conservadoras foi o controverso *Desenhando com terços* (imagem 6)⁶⁶, da artista Marcia X, o qual, a despeito de ser originalmente concebido como uma performance em que a artista espalhava pelo chão 400 terços, cada um disposto em formato de pênis⁶⁷, foi exposto no CCBB como um pequeno fotograma, em que apareciam apenas dois destes objetos religiosos em formato fálico e entrelaçados em x⁶⁸.



Imagem 31. *Desenhando com terços*, 2002.
Performance realizada com 400 terços na Casa
Petrópolis, RJ.



Imagem 32. *Desenhando com terços*, 2005.
Fotograma para a exposição *Erótica: os
sentidos da arte*, no CCBB (SP e RJ).

Os membros da sociedade católica Opus Christi, principal responsável pelas manifestações de repúdio e censura a obra, chegaram a entrar na Justiça solicitando a proibição da exibição da obra em todo o território nacional, o que foi negado. O presidente desta instituição deu início à campanha *Blasfêmia Não!* e conseguiu reunir 25 mil assinaturas de católicos para um abaixo-assinado contra a exibição das obras. João Carlos, responsável pelo processo na Justiça, afirmou ter recebido e-mails de mais de 3 mil correntistas, que ameaçam cancelar suas contas no Banco do Brasil caso a fotografia de Márcia X fosse exposta em

⁶⁶ A imagem da fotografia foi disponibilizada no site oficial da artista no momento imediatamente seguinte à retirada da mesma da mostra “Erótica – os sentidos na arte”.

⁶⁷ CLAUDIA SALDANHA. *Exposição Márcia X Revista Imperial*. Disponível em: <http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=42> Data de acesso: 18 de março de 2017.

⁶⁸ VIEIRA, Marcelo Milano Falcão; OLIVEIRA, Rafael Pereira; DA SILVA, Rosimeri Carvalho. *O sentido da arte: o caso do centro cultural banco do Brasil-RJ*. Organizações & Sociedade [en línea] 2007, 14 (Outubro-Dezembro).

Brasília⁶⁹. Em carta aberta aos fiéis, no boletim "Cooperadores Veritatis" de Porto Alegre, Prof. Felipe Aquino⁷⁰ declara:

Caros irmãos católicos,
 Infelizmente temos percebido uma forte onda de desrespeito à nossa fé e à Igreja Católica por parte de pessoas e até de instituições que esquecem que a maioria do nosso povo, embora silenciosa, é católica, e acredita na fé que professa e nos sinais sagrados de sua fé, como as sagradas imagens, o santo Terço, o crucifixo, as vestes sagradas, etc. Parece haver uma "conspiração contra a Igreja" como disse um arcebispo da Argentina.

[...] Como você deve ter tomado conhecimento, o Centro Cultural do Banco do Brasil promoveu uma Exposição de Arte Erótica, onde inclusive foram apresentados desenhos de órgãos sexuais masculinos, feitos com o uso do sagrado Terço, objeto caro a nós católicos. Em vista disso, uma forte campanha de manifestações de repúdio foi feita junto à Diretoria do Banco do Brasil, o que deu um resultado quase imediato. A referida 'obra' foi retirada da mostra e o Banco pediu desculpas pelo ocorrido. Ficamos felizes do Banco do Brasil ter agido assim; pois, quando se erra, não temos outra alternativa ética senão pedir perdão e reparar o erro cometido.

Mas tudo aconteceu porque nós católicos nos mobilizamos e agimos, deixando de ser uma maioria calada e omissa. Leão XIII já dizia que "a ousadia dos maus cresce com a omissão dos bons". Aprendemos, com este episódio, que podemos protestar de maneira tranquila, elegante, sem violência e assim sermos respeitados em nossa fé.⁷¹

Segundo o curador Tadeu Chiarelli, “a ideia de *Erótica* é simples: apresentar uma seleção onde a sexualidade e o erotismo foram os propulsores das obras de arte expostas. Não é uma exposição sobre o erotismo. É uma exposição de arte onde o erotismo emerge como elemento estruturador das obras exibidas”⁷². A exposição foi planejada para percorrer três cidades, começando por São Paulo (2005), passando pelo Rio de Janeiro (2006) e desembocando em Brasília, mas devido à censura a última parada do roteiro foi cancelada, pois os próprios artistas se recusaram a participar da mesma. A obra foi censurada e retirada de

⁶⁹ REDAÇÃO DO CORREIO BRASILIENSE. *Censura veta obras eróticas*. Texto extraído do site do Fórum Nacional pela Democratização da Comunicação. Disponível em: <http://fndc.org.br/clipping/censura-veta-obras-eroticas-43704/> Data de acesso: 18 de março de 2017.

⁷⁰ Conhecido radialista e apresentador ultraconservador das emissoras católicas *Radio Canção Nova* e *TV Canção Nova* (órgãos de imprensa ligados à Renovação Carismática Católica), é também conhecido pelo seu livro *Para entender a Inquisição* (2012), publicado pela editora da qual sua esposa é dona, que defende e faz apologia à prática histórica da Igreja Católica de Inquisição.

⁷¹ PROF. FELIPE AQUINO. *Carta aberta aos fiéis*. Disponível em: www.cleofas.com.br Data de acesso: 18 de março de 2017.

⁷² IVAN HEGENBERG. *Entrevista com Tadeu Chiarelli: curador da exposição “Erótica”*. Disponível em: <http://ivanhegenberg.blogspot.com.br/2006/07/entrevista-com-tadeu-chiarelli-curador.html> Data de acesso: 18 de março de 2017.

exibição em abril de 2006, quando estava no Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro.

Indignados com a censura a obra da colega, alguns artistas participantes da mostra mobilizaram-se para protestar e reverter o cenário. Organizaram um abaixo assinado, uma carta-protesto à direção do CCBB e ao Ministério da Cultura e ainda passeatas, para as quais confeccionaram camisetas com a imagem do trabalho vetado⁷³.



Imagem 33. Fotografia de Alex Hamburger da manifestação ocorrida em 29 de abril de 2006 em resposta à censura que a obra de Marcia X sofreu na exposição *Erótica: os sentidos da arte*, realizada pelo CCBB.

O que foi exibido de Rosângela Rennó naquela ocasião não chegou a ser censurado, mas a mesma também participou dos protestos, e obteve permissão dos colecionadores proprietários de suas obras ali expostas para cobri-las com tecido negro, denotando luto. Ela conseguiu ainda que os donos das mesmas autorizassem o empréstimo ao CCBB apenas sobre a condição de *Desenhando com terços* retornar à exposição. Rennó afirmou também que, caso a censura não fosse cancelada, seus trabalhos não iriam a Brasília, e o mesmo aconteceu com muitos artistas que se recusaram a expor e seguir o itinerário caso a obra censurada não fosse reincorporada (o que não aconteceu).

A artista Rosângela Rennó e a colecionadora Annelise Davée Llerena, proprietária de uma das peças expostas na *Erótica* no CCBB, escrevem ao diretor desta instituição, Marcelo Martins Mendonça, expondo sua decisão de cobrir com tecido preto a referida peça exposta no Rio e retirá-la da itinerância para Brasília, caso a obra de Márcia X não fosse reintegrada a mesma mostra, como se lê a seguir:

⁷³ SITE OFICIAL DE MARCIA X. *Desenhando com terços é censurada na Exposição Erótica no CCBB do Rio*. Disponível em: <http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=47> Data de acesso: 18 de março de 2017.

Prezado Sr. Marcelo Mendonça,

É com grande pesar e perplexidade que recebi a notícia da retirada da obra "Desenhando com terços", de autoria de Márcia X, da mostra "Erótica - os sentidos na arte", por decisão da coordenação do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro.

Como artista e, em particular, integrante da exposição realizada sob curadoria de Tadeu Chiarelli, não posso deixar de manifestar meu repúdio ao ato de censura praticado sobre a obra de uma colega que foi, inclusive, contemplada recentemente com uma grande retrospectiva no Paço Imperial, também no Rio de Janeiro.

A censura perpetrada sobre a obra de Márcia X afeta não somente a imagem e a obra da mesma mas também a todos nós, artistas, na medida em que nos deixa vulneráveis a atos arbitrários de restrição de nossa liberdade de expressão. Atitudes como esta jamais poderiam ser tomadas por uma instituição pública como o CCBB, motivadas por quaisquer interesses ou critérios que não fossem os estéticos, sem um amplo diálogo com a curadoria, a classe artística, os artistas envolvidos ou seus representantes.

Quero dizer que já estou em contato com os proprietários das duas obras de minha autoria que fazem parte da mostra para que solicitem a retirada imediata das mesmas até que a obra de Márcia X volte ao espaço expositivo. Tanto os colecionadores Annelise e Juan Llerena Jr. e Nilton Campos, diretor do Museu de Arte de Ribeirão Preto, estão de acordo e dispostos a apoiar minha decisão. Estou solicitando, inclusive, que as minhas obras não prossigam dentro da itinerância da exposição caso a obra "Desenhando com terços" não seja definitivamente reintegrada à mesma.

Sem mais,

Atenciosamente,

Rosângela Rennó

E em outra troca de e-mails:

Prezados Rosana Monteiro e Carlos Machado

Tendo em vista a decisão da colecionadora Annelise Davée Llerena, conforme carta enviada pela mesma ao Sr. Marcelo Mendonça, diretor do CCBB do Rio de Janeiro, gostaria de saber como vamos proceder com relação ao recobrimento da obra As Afinidades Eletivas que se encontra, nesse momento, dentro de um dos cofres do 2o andar, como parte do corpo da exposição Erótica.

Gostaria que a obra fosse recoberta antes da abertura do CCBB ao público, amanhã mesmo, 3a feira. Pretendo, portanto, estar no CCBB amanhã, por volta das 11 horas da manhã.

Achei bastante acertada a decisão da colecionadora de recobrir a obra com tecido preto, sem que seja feita a retirada da obra.

Sem mais,

Atenciosamente,

Rosângela Rennó⁷⁴

O Centro Cultural Banco do Brasil anunciou, através de sua assessoria de imprensa, que acolhe projetos seguindo critérios de seleção que “valorizam a diversidade cultural e a livre expressão artística” e ressalta que, só na cidade de São Paulo, essa exposição foi visitada por mais de 56 mil pessoas durante os quatro meses em que ficou em cartaz, sem qualquer reclamação por parte do público e, ainda, que aqueles que mandaram e-mails em repúdio às obras, em sua grande maioria, jamais haviam visitado aquela mostra⁷⁵.

O então Ministro da Cultura, Gilberto Gil, divulgou nota sobre o caso em 25 de abril de 2006 declarando que:

Toda censura é inaceitável. Os critérios para seleção de obras exibidas numa Exposição devem ser de natureza estética, sob a responsabilidade de curadores ou de quem for designado para a tarefa. Dessa forma, o Ministério da Cultura estranha a censura feita à obra de Márcia X, na Exposição Erótica, no CCBB do Rio de Janeiro. [...] Esperamos que a decisão do CCBB seja revista em nome da liberdade garantida por lei.⁷⁶

Ao fim de todas essas explicações, fica evidente a que jogos de poder estão sujeitas as diferentes áreas do conhecimento quando as mesmas encontram-se sob tutela material (financiamento) de instituições movidas pelo capital financeiro. Não é de se espantar que a direção de um grande banco nacional decida, de pronto, censurar um trabalho artístico que está “incomodando” parcela de sua clientela. E infelizmente, a despeito de tantas manifestações por

⁷⁴ CANAL CONTEMPORÂNEO, postado por João Domingues. *Cartas de Rosângela Rennó e Annelise Davée Llerena para o CCBB em 24 de abril de 2006*. Disponível em: http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/2006_04.html Data de acesso: 18 de março de 2017.

⁷⁵ MARCOS PERNAMBUCO. *Quadro polêmico com imagem religiosa é retirado de exposição*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/quadro-polemico-com-imagem-religiosa-retirado-de-exposicao-4588101> Data de acesso: 18 de março de 2017.

⁷⁶ GILBERTO GIL. *Desenhando com Terços" é censurada na exposição Erótica no CCBB do Rio*. Disponível em: <http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=47> Data de acesso: 18 de março de 2017.

parte desta comunidade (os próprios artistas, o público envolvido, críticos e curadores, passando até mesmo por um órgão de legitimidade governamental, a saber, o Ministério da Cultura, a instituição organizadora, o CCBB), não é de se espantar também que no atual regime político capitalista em que se vive a decisão final foi pautada pelos interesses dos banqueiros. É, sem dúvida, importante ressaltar o papel que estes grupos religiosos tiveram na deliberação de censurar a referida obra, mas faz-se necessário também entender que os interesses religiosos foram atendidos em prol de interesses de um sistema econômico.

Portanto, posso afirmar que este episódio demonstra as relações estreias e conflituosas entre a censura institucionalizada - seja pela Igreja Católica, seja pelo (Centro) Banco do Brasil - e as questões de gênero e sexualidade presentes (mais explicitamente) em trabalhos artísticos como os de Marcia X, como também presentes (mais indiretamente) em trabalhos artísticos e posicionamentos éticos (como os aqui descritos) de Rosângela Rennó. Podemos comparar as reações e sanções aplicadas pela Opus Dei e pelo Banco do Brasil à artista Marcia X com as reações e sanções aplicadas pelo poder de maneira geral (poder religioso, poder econômico, poder político, poder patriarcal) aos posicionamentos e ações feministas e LGBTI - questionadores do status quo e dos pressupostos canônicos naturalizados.

Rennó também participou da exposição *Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou* (2013), que reuniu apenas artistas mulheres, em uma resposta a sua exclusão sistemática e histórica como protagonistas dos espaços dedicados à arte. O catálogo dessa exposição conta com uma cronologia que relembra os grandes marcos da luta pelos direitos das mulheres no mundo, e teve como participantes ainda algumas profissionais consideradas feministas, ou que pelo menos pautam questões de gênero e sexualidade em suas obras.

Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou foi organizada pela primeira vez em Paris, em 2009, e a versão brasileira aconteceu no Centro Cultural Banco do Brasil, quatro anos depois, nas principais capitais do país, como São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Reunindo 120 obras produzidas do início do século até a contemporaneidade, foram pinturas, esculturas, vídeos, fotografias, desenhos e instalações de 65 artistas mulheres que compõem o acervo do Centro George Pompidou, entre as quais estavam presentes: Rosângela Rennó, Letícia Parente, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Guerrilha Girls, Frida Kahlo, Barbara Kruger, Nan Goldin, Marina Abramovic, Lygia Clark, Lygia Pape, Louise Bourgeois,

Valérie Belin, entre outras. Com curadoria de duas mulheres, Emma Lavigne e Cécile Debray, foi organizada pelo próprio Centro Pompidou. Apenas um trabalho de Rennó esteve na coletiva e não foi nenhum dos analisados na presente dissertação. Trata-se do título *2005 510117385-5* (2008-2009), um livro-arte que reúne fotografias furtadas da Biblioteca Nacional em 2005.

Essa exposição, inegavelmente, levantou o debate acerca da ausência de mulheres artistas no ensino da história da arte, bem como sua ausência nas próprias paredes dos museus. Também agregou e tornou visíveis ao público os trabalhos - e própria existência - de muitas artistas mulheres, sendo muitas delas declaradamente feministas. Esses dados são importantes e devem ser levados em consideração, pois dar visibilidade a essa parcela da população “invisível”, bem como a uma produção artística de caráter feminista, significa apoiar e até concordar com as ações de um movimento/produção bastante marginalizado, não só no meio artístico, como em muitos outros.

Porém, há que se pontuar que os avanços dessa iniciativa aparentemente muito libertária tiveram limites. No material educativo disponibilizado para o site da exposição lê-se o seguinte texto de apresentação:

*O universo feminino é tema recorrente nas Artes Visuais desde a Pré-História. Sua representação geralmente é focada no corpo ou inserida em contextos como a família ou os cuidados da casa. Até meados do século XVII, a mulher é modelo e inspiração, mas não assume o protagonismo como artista, papel destinado quase que exclusivamente aos homens. No período Barroco, no século XVII, Judith Leyster e Artemizia Gentileschi começaram a pintar publicamente e tornaram-se pioneiras na produção de obras de arte. Nesse tempo histórico, a mulher ocupava um lugar secundário na sociedade ocidental. Em que momento esse cenário mudou? Quando as mulheres começaram a se tornar artistas? A exposição *Elles: Artistas Mulheres na Coleção do Centro Pompidou* traz à tona essas questões e insere definitivamente a mulher como autora de sua própria história. Inovadora, a exposição abre caminho para que mulheres artistas tenham sua produção evidenciada em um panorama das Artes Plásticas dos séculos XX e XXI, especificamente de 1909 a 2007. Obras pertencentes aos movimentos de vanguarda, como o Surrealismo, o Cubismo e o Dadaísmo, fazem parte da seleção da curadoria. Mais do que uma exposição de Arte Moderna e Contemporânea, Elles se configura como um espaço fundamental para a discussão *do que é ser feminino* [grifo meu] (CCBB, “Kit de mediação”, 2013).*

Assim, apesar da importância desta exposição para a contribuição da luta de conquista de liberdades, direitos e espaços garantidos às mulheres na esfera artística (mas não só), ainda assim os discursos gerados por sua equipe e curadoria foram, muitas das vezes, naturalizantes

e essencialistas, reafirmando os estereótipos de uma suposta feminilidade universal entre as mulheres. Expressões como “universo feminino” ou “o que é ser feminino” homogeneízam toda uma população absolutamente heterogênea que, em última análise, nem sequer deveria ser denominada genericamente pelo termo “mulher”.



Imagem 34. Fotografia da entrada da exposição *Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou* (2013) no CCBB do Rio de Janeiro.

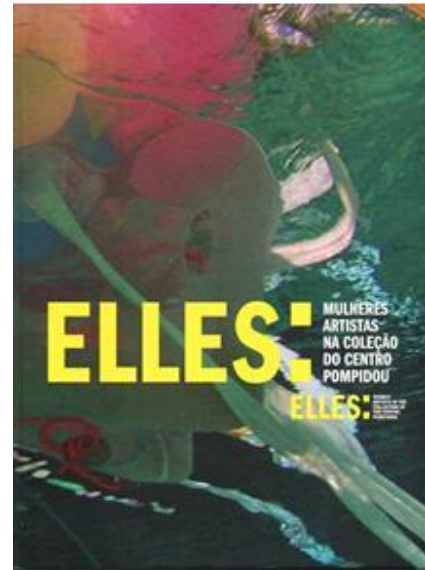


Imagem 35. Catálogo da exposição *Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou* (2013).

Entretanto, devido aos debates críticos que essa exposição levantou, considerei importante trazer alguns dados sobre ela para se pensar o que significa a presença de uma obra de Rosângela Rennó numa exposição com este teor. Em entrevista que realizei com a autora, quando indagada sobre sua participação nesta exposição (e nas outras duas que analiso aqui neste subcapítulo, a saber *Erótica: os sentidos da arte* e *Manobras Radicais*), ela absteve-se de resposta. Vale ressaltar, mais uma vez, que Rennó nunca se denominou feminista e, de certa forma, esquivou-se do termo.

Colocados estes pontos, parece-me um tanto sintomático que a artista tenha participado desta exposição: uma oportunidade de reunir os grandes nomes “femininos”, que se propõe libertária, corajosa e questionadora dos cânones históricos, mas que continua reproduzindo alguns discursos viciados do senso comum (e, portanto, do machismo), que afirmam as

diferenças inatas entre homens e mulheres e as “especificidades” destas, ligadas a uma suposta feminilidade essencial e universal. Uma espécie de reformismo, que parece não ter entendido ou não querer comprometer-se com a palavra “revolução”.

Fazendo coro a voz de Fabienne Dumont, gostaria então de endossar o que ela diz na introdução do livro *La rébellion du Deuxième Sexe – L’histoire de l’art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, sobre a edição francesa de *Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou*:

Se o ato, em si corajoso e positivo, traz uma contribuição à visibilidade das artistas plásticas – depois de uma série de exposições em países anglo-americanos e europeus nestes últimos anos, é ainda necessário desenvolver em profundidade uma perspectiva feminista em história da arte – em um amplo sentido, que englobe os desenvolvimentos dos estudos de gênero e dos estudos queer [tradução minha]⁷⁷ (DUMONT, 2011, p. 7).

Cabe ressaltar, por fim, que o trabalho de Rennó esteve presente também na exposição *Manobras Radicais* (2006), realizada no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, com curadoria de Paulo Herkenhoff e Heloisa Buarque de Holanda. Tendo como objetivo a apresentação de um panorama da produção de mulheres (apenas) no cenário artístico brasileiro, apresenta trabalhos desde os anos 20 até os contemporâneos, numa coletânea que contou com a participação de mais de 60 artistas, entre elas: Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel, Jac Leirner, Leda Catunda, Lenora de Barros, Rosana Palazyan, Tomie Ohtake, Claudia Andujar, Adriana Varejão, Ana Maria Maiolino, Elida Tessler, Maria Martins, Sandra Cinto, Ana Miguel, Nazareth Pacheco, Marcia X e Rosângela Rennó. Segundo a própria curadora, esta exposição “propõe colocar em debate o modo como, nos últimos 15 anos, artistas mulheres ampliam a pauta da arte brasileira, diversificam as estratégias de

⁷⁷ “Si cet acte, en soi positif et courageux, apporte une contribution à la visibilité des plasticiennes – après une série d’expositions dans les pays anglo-américains et européens ces dernières années, il est encore nécessaire de développer en profondeur une perspective féministe en histoire de l’art – dans un sens large, qui englobe les développements des gender studies et des queer studies”.

abordagem de suas questões e potencializam criticamente o discurso feminista clássico dos anos 1960 a 1980”⁷⁸.

Sobre esta exposição, analiso alguns problemas e levanto algumas ressalvas a seu respeito, por perceber, assim como em *Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou*, muitos elementos biologizantes nos discursos elaborados principalmente pelos seus curadores, mas também pelas artistas envolvidas. O uso de ideias generalizantes e naturalizantes como “olhar feminino”, “questões de mulheres”, “peculiaridades femininas” aparecem por diversas vezes nas entrevistas cedidas pelos curadores, bem como nos seus textos presentes em catálogo e material de divulgação. Ao final de uma entrevista cedida ao programa *Metrópolis* da Rede Cultura de televisão, Heloisa Buarque de Holanda, ao ser indagada sobre os rumos destes arte “feminina”, responde que “as mulheres já foram pra luta. Mas agora está faltando os homens irem à luta, porque os homens ainda não fizeram uma arte criticamente masculina” (HOLANDA, entrevista cedida à TV Cultura, *Metrópolis*, 2006). Além de supor a necessidade de “os homens irem à luta” (?), ainda parte do princípio de que masculinidades seriam propriedades exclusivas (e naturais?) de homens, ao passo que feminilidades, de mulheres. Holanda ainda concorda com a fala do entrevistador de que “ao contrário de antigamente, quando as mulheres tinham de lidar com uma sociedade machista, hoje as mulheres utilizam justamente a feminilidade para expressar sua arte”, ao que Holanda reitera completando: “acho que isso mostra como a mulher andou durante esse tempo (desde 1960)” (HOLANDA, entrevista cedida à TV Cultura, *Metrópolis*, 2006). Este discurso binário, não problematizador das desigualdades, e que entende o machismo como um problema superado perpassa a maior parte das falas des artistas e curadores desta exposição.

Mesmo com esses (grandes) problemas nos discursos que envolvem *Manobras Radicais* e mesmo que eu tenha ressalvas ao caráter desta exposição, entendo a importância de se apontar seu mínimo teor crítico, pois esta foi uma das poucas iniciativas no circuitos das artes plásticas a dar visibilidade a nomes de mulheres artistas. Também gostaria de atentar para a importância e consequências da participação de Rosângela Rennó ali, no entendimento de esta deveu-se a presença de um debate mínimo acerca de questões feministas. A mera participação não torna nenhuma das artistas em feministas. Tampouco a e o curadores. Mas antes, demonstra determinados pontos de convergência entre seus pensamentos e alguns dos muitos pensamentos trabalhados pelos feminismos.

⁷⁸ HELOISA BUARQUE DE HOLANDA. *Exposições: manobras radicais*. Disponível em: <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/exposicao-manobras-radicaais-2006/> Site acessado em: 18 de março de 2017.



Imagem 36. *Série Completa Cerimônia do Adeus, 1997-2003.*
Quarenta fotografias digitais, laminadas sob acrílico 50 x 68 cm, cada.
Expostas na Galeria Fortes Villaça – SP. Rosângela Rennó.

Considerações finais: multiplicando os olhares

Com base na trajetória que percorri durante a pesquisa e escrita desta dissertação, posso concluir que é possível realizar-se uma leitura de *Afinidades eletivas*, *Afinidades eletivas e relações perigosas*, *Cerimônia do adeus* e *Círculos Viciosos – 472 casamento cubanos* à luz de teorias feministas e LGBTI's e debates críticos de gênero e sexualidade - mais especificamente, pelo viés da crítica à instituição tradicional do casamento ocidental católico.

Isso baseando-me, primeiramente, numa análise que levou em consideração a natureza do próprio material de trabalho dessas obras: as fotografias de casamento. *Afinidades eletivas*, *Afinidades eletivas e relações perigosas*, *Cerimônia do adeus* e *Círculos Viciosos – 472 casamento cubanos* estão vinculados a significados e práticas sociais não só *visualmente* (nos referentes que se mostram na superficialidade das imagens, como os vestidos brancos, por exemplo), mas, sobretudo, *socialmente* (na medida em que sua própria materialidade é objeto constituinte de uma atividade social, é parte concreta dessa dinâmica, usos e práticas).

Note-se a diferença brutal que se daria se a artista fabricasse ela mesma essas imagens - forjando noivas, ou encenando cenas de casamento -, ao invés de, o que ela de fato faz, retirar de seu habitat as próprias fotografias clicadas nesses rituais. Rosângela Rennó faz uma escolha. E nesse caso, o *método* cria os significados.

Assim, optou-se por traçar uma série de associações entre estudos sociológicos e históricos sobre matrimônio e suas fotografias, a fim de se obter o alargamento das possibilidades interpretativas destas obras produzidos por Rosângela Rennó. Recorrendo aos usos sociais anteriores que possuiu esse material de que Rennó se apropria e utiliza (capítulo 1: usos doméstico-afetivo-ritual da fotografia), e toda a teia de significados implicada e registrada nele (capítulo 2: casamento ocidental católico), pretendi demonstrar alguns significados e eternos retornos que atravessam os ritos de casamento desde tempos e culturas “distantes” até os dias atuais, por meio de um pensamento liberto das amarras do positivismo linear e teleológico. Afinal, se o próprio material empregado pela artista (fotografias de “outras épocas”) reclama para si a questão da memória e do tempo, saltando como um “tigre em direção ao passado” (BENJAMIN, 1987, p. 228) para trazer de lá coisas esquecidas e entregá-las em nossas mãos no presente, é preciso que se utilize uma metodologia de pensamento que dê conta desses vaivéns da memória e, por que não dizer, do próprio tempo. Dessa maneira, também os resultados das análises podem ser mais amplos e profícuos.

Assim, procurei abrir perspectiva para realizar um comparativo entre as intenções, métodos e formas de apresentação utilizados pelos agentes (não artistas) que participaram dos eventos sociais registrados nessas fotos em contraponto com as intenções, métodos e formas de apresentação utilizados pela artista visual Rosângela Rennó. Isso com a finalidade de estabelecer as divergências entre ambos.

Então encontrei os seguintes contrapontos: *esquecimento X memória / apagamento X importância / crítica X afeto*. Rennó constantemente reclama para as imagens dessas quatro obras um esquecimento, apagamento e crítica (como faz também em muitos outros trabalhos seus) que apenas contradizem e negam toda a atmosfera socialmente aceita de memória e importância das fotografias de casamento e do próprio ritual matrimonial em si. Toda a aura de afeto, apreço, esmero, respeito, moralidade e exemplaridade que envolve tais imagens esvanece-se em destruição, desconstrução, subversão e crítica.

Muitos fatores, como demonstrado, corroboram com essa análise: os tratamentos que a artista impinge aos objetos coletados (como riscar, dobrar, escurecer, turvar, clarear), sua escolha em trabalhar com aqueles que foram descartados (negados), a atribuição de títulos irônicos e críticos às suas obras, bem como a apresentação final que lhes dedica. Esses elementos criados pela artista perturbam as “origens” desse material, ou seja, perturbam seus usos enquanto fotografias de registro de memória afetiva e arquivo pessoal. Perturbam os significados unívocos da prática do casamento enquanto ritual social de extrema importância, legitimidade, conduta ética, bondade, felicidade, alegria, união, amor.

Pode-se afirmar que, provocando a subversão dos sentidos e usos iniciais dessas fotos, a própria significação artística *a posteriori* é operada - e só encontra sua potência - a partir destes resquícios anteriores. Parto do entendimento que a artista constrói os sentidos e tramas de significação a partir de toda essa carga anterior, das reminiscências e poeira deste material já existente, que cumpriu sua “função” e agora terminou seu ciclo para recomeçar um outro. Como Rennó mesma afirma:

A minha grande questão na época era lutar contra esse estigma de que a fotografia era uma coisa fácil. Eu tinha uma ideia que era ludibriar o espectador, ou enganar o espectador. Alguns anos depois eu descobri que eu podia fazer isso com apropriação de imagens, pegando imagem do seu próprio arquivo de família e propondo uma *releitura* dessa imagem. Quer dizer, eu não precisava mais fazer uma imagem nova, eu podia simplesmente manipular

uma imagem já existente e produzir esse efeito de *estranhamento* [grifo meu] (RENNÓ, 2000, documentário SESC TV)⁷⁹.

Colocado este primeiro momento do texto, parti para o segundo bloco de meu argumento, localizado nos capítulos 3 e 4. Foi ali que dediquei-me a perscrutar especificamente a questão das intersecções entre arte e questões de gênero e sexualidade para então partir para uma análise que se detivesse sobre os aspectos mais explicitamente artísticos. Foi analisando fatores como as referências a que aludem os títulos de cada um dos quatro trabalhos aqui analisados, os tratamentos empregados pela artista em cada um deles, seus depoimentos sobre os processos, os comentários de críticos, averiguações sobre as exposições das quais participaram e suas decorrentes curadorias que encontrei terreno fértil para ancorar minha hipótese de investigação: a presença de críticas feministas e LGBTI's em potência e latência em tais obras de Rosângela Rennó.

A fotografia de casamento é uma das muitas ferramentas sociais de construção, consolidação e fortalecimento da divisão binária e polarizada de gênero (masculino/feminino), da ficção do sexo natural e biológico (e, portanto, a-histórico) e da heterossexualidade compulsória. Tudo isso implicando, conseqüentemente, em hierarquias, desigualdades e explorações contra as mulheres, pessoas não binárias, não cisgêneras, não heterossexuais ou populações sexualmente desviantes de maneira geral. Questionar os postulados base do casamento tradicional ocidental católico é, certamente, pensar um novo modelo de sociedade menos hierárquico, opressor e mais justo e equitativo.

Aqui cabe apenas a ressalva de que tal crítica presente em latência aqui, até como sintoma da artista não declarar nem reivindicar esta postura deliberadamente, são um tanto iniciais, e pouco amadurecidas o suficiente para desenvolver-se em complexidade. Constata-se isso no recorrente esquema binário e polarizado presente em muitos de seus trabalhos (“homem” x “mulher”; “feminino” x “masculino”), que não são *radicalmente* problematizados, ou mesmo na permanência de um esquema de sexo a-discursivo, a-histórico, que parte da ideia inadvertida da existência de dois sexos (um masculino e outro feminino).

Tudo isto posto, é possível constatar-se o forte potencial de exploração e análise dos trabalhos iniciais de Rosângela Rennó à luz dos questionamentos de gênero e sexualidade. E

⁷⁹ ROSÂNGELA RENNO. *As imagens de Rosângela Rennó*, 2000. Fita de vídeo (22 min). NTSC. São Paulo: Rede SescSenac de Televisão. Série/colecção: mundo da arte. Direção Carlos Alberto Vivalvi. Documentário. Disponível também em: https://www.youtube.com/watch?v=LNI_zGJK5m4. Data de acesso: 18 de março de 2017.

apesar de muito já ser estudado, pesquisado e escrito sobre sua obra, pouco se produziu a partir desta perspectiva tão latente em sua produção inicial, à exceção de algumas análises feitas por pesquisadores como Luana Saturnino Tvardovskas, Tadeu Chiarelli e Paulo Herkenhoff, que este estudo pretendeu aprofundar. Portanto, da necessidade e grande possibilidade de se explorar uma abordagem de gênero no estudo das obras iniciais de Rennó é que se deu o interesse por realizar esta dissertação. Pretende-se que o estudo aqui proposto e desenvolvido em nível de Mestrado possa contribuir para ampliar e aprofundar os estudos já existentes sobre a artista e sobre as relações entre arte e gênero, preenchendo uma lacuna, esta de uma perspectiva ainda pouco explorada, mas que mostrou grande latência.

Parece-me que relacionar os estudos de gênero com os trabalhos de Rosângela Rennó (quando até então esta relação foi negligenciada pela crítica e pela própria artista) é uma das iniciais maneiras de se retirar a esfera artística do limbo hetero-fálico-cêntrico em que se ela se encontra ainda atualmente e onde vem sendo produzida ao longo de tantos séculos. Acredito que, junto da produção de *processos* artísticos feministas, é necessário também que se tenha olhos e mente para *vislumbrar, explicitar e desenvolver* as relações de gênero e sexualidade até mesmo onde normalmente não se costumava *ver*. Assim, Rennó não posiciona sua obra como feminista, mas isso não significa que esta não possa ser lida através de uma análise deste teor. Sua produção artística é um dos muitos casos de possibilidade de questionamento de gênero e sexualidade na produção artística contemporânea. Muitos outros há que podem e devem ser desenvolvidos.

Heloisa Buarque de Holanda, referindo-se à produção de artistas contemporâneas brasileiras que trabalham com as questões de gênero e sexualidade sem admiti-lo explicitamente (como Ana Miguel, Rosana Palasyan e Marcia X), afirma que “essas novas artistas, que dizem não querer mais nada com o feminismo, são o maior exemplo da vitória arrasadora das conquistas feministas” (HOLANDA; HERKENHOFF, 2006, p. 97).

Dessa maneira, meu objetivo também foi, através das análises desses quatro trabalhos de Rennó, estimular o pensamento das questões feministas e LGBTI na produção artística como um todo, procurando suprir uma lacuna teórica. Lacuna esta que demonstra-se na quase total ausência desta abordagem não só no que diz respeito aos estudos sobre a artista em específico, mas no que diz respeito aos estudos e conhecimentos construídos sobre artes de uma maneira ampla, tanto em sua história, quanto em sua crítica.

Por fim, gostaria de concluir afirmando que minha intenção de contribuição principal para os estudos das artes com esta dissertação foi estimular o debate crítico de gênero e sexualidade tanto em termos teóricos quanto em termos de produção poética. Intentei, pois,

explicitar as possibilidades de uma análise pautada nos pressupostos de igualdade de gênero, no entendimento de que mesmo em um lugar em que isso ainda não foi visto (obra de Rosângela Rennó), ou pelo menos não teve a visibilidade merecida, é possível que se veja. Falar de feminismo na arte é urgente. E algumas artistas já começaram esse diálogo há quase cinquenta anos. Cabe a nós tratar esse debate com mais importância e atenção.

Bibliografia

ANDRADE, Ana Maria Mauad de Sousa. *Sob o signo da imagem: A Produção da Fotografia e o Controle dos Códigos de representação Social da Classe Dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal Fluminense (UFF) em 1990. Professora orientadora: Rachel Soihet.

ARAÚJO, Maria de Fátima. *Amor, casamento e sexualidade: velhas e novas configurações*. *Psicol. cienc. prof.* Brasília: 2002, vol.22, n.2, p. 70-77.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARIÈS, Philippe. “O amor no casamento” e “O casamento indissolúvel”. Em Ariès, P. e Béjin, A.(Orgs) *Sexualidades Ocidentais* (p.153-162). São Paulo: Brasiliense, 1987.

ARRUDA, Lina Alves; COUTO, Maria de Fátima Morethy. “Ativismo artístico: engajamento político e questões de gênero na obra de Barbara Kruger”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 2, p. 389-402, jan. 2011. ISSN 1806-9584.

BAKHTIN, Mikhail. “A interação verbal” In *Marxismo E Filosofia Da Linguagem: Problemas Fundamentais Do método Sociológico Da Linguagem*. Trad. Michel Lahud Et. AL. 12ª Ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Arte & Comunicação. Lisboa: Edições 70, 2005.

_____. “A morte do autor” (1968). In *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

BEAVOIR, Simone. *A cerimônia do adeus*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *O segundo sexo: a experiência vivida*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

_____. *O segundo sexo: os fatos e os mitos*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BECKER, Howard. “Arte como ação coletiva”. In *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977a.

_____. “Mundos artísticos e tipos sociais”. In VELHO, Gilberto (Org.). *Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977b.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”; “Teses sobre o conceito de história” e “Pequena história da fotografia” In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Escavar e lembrar*. Apud LOPES, Geraldo Brito. *Teatro do oprimido: uma construção periférica- épica*, 2015. Dissertação (Mestrado em Artes) - Estudos Contemporâneos das Artes, Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ: 2015.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BOTTI, Mariana Meloni Vieira. *Espelho, espelho meu? Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade*, 2008. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP: 2008.

BOURDIEU, Pierre. “O campo intelectual: um mundo à parte”. In *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____ e BOURDIEU, Marie-Claire. “O camponês e a fotografia”. In *Revista de Sociologia e Política*, 26, 2006, p. 31-39.

_____; BOLTANSKI Luc; CASTEL Robert; CHAMBOREDON Jean-Claude. *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Editions de Minuit, 1965.

BRANDÃO, Junito Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1999, vol.2.

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

CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

_____. “Apropriação/ Coleção/Justaposição” In *Apropriações/ Coleções* (Catálogo da exposição). Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

_____. (Org.), *Erótica, os sentidos da arte* (Catálogo da exposição). São Paulo: Associação dos amigos do CCB BSP, 2005.

DE LAURETIS, Teresa. “A tecnologia do gênero”. In HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, pp. 207-242.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013a.

_____. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriano Hidalgo Editora, 2011.

_____. *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Lisboa: KKYM, 2013b.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.

EBERT, Maristela Rempel. *O papel das mulheres no mundo Greco-romano*. *Revista Espaço acadêmico*, nº 63, ano VI, agosto, 2006.

FABRIS, Annateresa. “A invenção da fotografia: repercussões sociais”. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991 (Coleção texto & arte; v. 3).

_____. “O outro eu”. In *CCSP – 91: Produções recentes*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1992.

FELICIANO, Luiz Antonio. *Olhares comuns: possibilidades antropológicas nas fotografias de casamento dos fotógrafos amadores*. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) em 2005. Professor orientador: Etienne G. Samain.

FLADRIN, Jean-Louis. “A vida sexual dos casados na sociedade antiga”. Em Ariès, P. Béjin.A.(Orgs) *Sexualidades Ocidentais*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FLORENZANO, Maria Beatriz Borba. *Nascer, viver e morrer na Grécia Antiga*. São Paulo: Atual Editora, 1996.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 2010a.

_____. *História da Sexualidade: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2010b.

_____. “O que é um autor?” (1969) In: *Ditos e Escritos – Estética: literatura e pintura; música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

GEERTZ, Clifford. “A arte como um sistema cultural”. In *O saber local – novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.

GÊNESIS. In: A BÍBLIA: tradução ecumênica. São Paulo: Paulinas, 2002.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *As afinidades eletivas*. São Paulo: Penguin Clássicos, Companhia das Letras, 2014.

GONDIM, Rosemary Monteiro. *A poética do não-dito em Rosângela Rennó*, 2008. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2008.

GUATTARI, Felix. “Devir Mulher” in *Revolução Molecular. Pulsões políticas do desejo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

HERKENHOFF, Paulo. “Rennó ou a beleza e o dulçor do presente”. In *Rosângela Rennó*. São Paulo: EDUSP, 1998.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; HENKENHOFF, Paulo. *Manobras Radicais* (Catálogo da exposição). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

JAREMTCHUK, Dária. “Ações políticas na arte contemporânea brasileira”. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, UERJ, v. 1, n.10, p. 86-95, jul. 2007.

JOYE, Sylvie. *Prática social e armadilhas das fontes: as fontes historiográficas e normativas sobre o casamento por rapto na Alta Idade Média*. *Varia hist.*, Jun 2010, vol.26, no.43, p.71-90.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. "Relações Imaginárias: A Fotografia e o Real". In, ACHUTTI, Luiz Eduardo R. (Org.). *Ensaio sobre o Fotográfico*. Porto Alegre, Unidade Editorial, 1998, p. 72 a 78.

LAQUEUR, Thomas. *Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume, 2001.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 1993 (Coleção texto & arte; v. 9).

LÉVI-STRAUSS, Claude. "Família, casamento, parentesco". In *O olhar distanciado*. São Paulo: Edições 70, 2010.

_____. *Estruturas Elementares do Parentesco*. Tradução: Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. "Fotografias: Usos sociais e historiográficos" In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina de. (Orgs.) *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre a sexualidade e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MELENDI, Maria Angélica. "Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória" In *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac y Naify, 1997.

MIRANDA, Andrea Cristina Lisboa de. *A mulher artista na idade média: considerações e revelações acerca do seu lugar na história da arte*. *R. cient./FAP*, Curitiba, v.1, p., jan./dez. 2006.

OLIVEIRA, Renata Cruz. *Fotografia, memória e identidade: os álbuns da família Lima*. Dissertação de mestrado em Comunicação. Niterói: Programa de Pós-graduação em Comunicação, Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2007.

PARFAIT, Françoise. "História, memória e desaparecimento: o vídeo entre arquivo e cálculo" In: *Revista Poiésis* (Niterói: UFF) - v. 1, n. 26, dez. 2015.

PRECIADO, Beatriz. *Manifesto Contrassexual*. São Paulo: N1 Edições, 2015.

RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: EDUSP, 1998.

_____. *Rosângela Rennó: depoimento*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2003a.

_____. *Rosângela Rennó: O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac y Naify, 2003b.

RIBEIRO, Carmem Adriane. *Fotografias de casamento: imagens negociadas no século XX*. IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina-PR: 2013, pp. 601-614.

RODRIGUES, Kadma M. e OLIVEIRA, Maria da C. Gerciane “Arte coletiva ou singular? Trocas e intercursos entre a produção pictórica de Chico da Silva e a Escola de Pirambu”. In Maria Lucia Bueno (org.) *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*. São Paulo: Senac, 2012.

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

RUBIN, Gayle. *O tráfico de mulheres: notas sobre a “economia política” do sexo*. Tradução Chistine Rufino Dabat, Edileusa Oliveira da Rocha, Sônia Corrêa. Recife: Edição S.O.S. Corpo, mar. 1993.

SANTOS, Jorge Viana. “Fotografia, memória e mito: o álbum de casamento como recriação imagética de um rito social”. *Revista Estudos da Língua(gem)*, Vitória da Conquista, v. 7, n. 1, p. 133-152, jun- 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. (org.). *História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea* (vol.4). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCOTT, Joan Wallach. “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 16, nº 2, jul./dez. 1990, pp. 5-22.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. *Desaparição da fotografia*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural RJ, 2007. Folder de exposição.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008.

_____, “As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões”. *Labrys, estudos feministas*, janeiro / junho 2007.

SOERENSEN, Claudiana. *A profusão temática em Mikhail Bakhtin: dialogismo, polifonia e carnavalização*. *Revista Travessias*, 5º ed., 2009.

SOFIO, Séverine, YAVUZ, Perin Emel e MOLINIER, Pascale (Orgs.). “Les arts au prisme du genre: la valeur em question”. In. *Genre, féminisme et valeur de l’art. Cahiers du Genre*. Paris: L’Harmattan, 2007, p 5-16.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TORRES, Anália Cardoso. *Sociologia do casamento: a família e a questão feminina*. Oeiras: Celta Editora, 2001.

TORRES, Anália Cardoso. “Casamento: tempos, contratempo, gerações e gênero”. In Cadernos CRH. Salvador, v. 17, nº 42, p. 405-429, set./dez. 2004.

TRIZOLI, Talita. *O feminismo e a arte contemporânea - considerações*. Florianópolis: Anais da ANPAP, 2008.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X, Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó*. Tese de mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (UNICAMP) em 2008. Orientadora Profa. Dra. Luzia Margareth Rago.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

VEYNE, Paul. “A homossexualidade em Roma” in *Sexo e poder em Roma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

ZABUNYAN, Elvan. “Histoire de l'art contemporain et théories féministes: le tournant de 1970”. In. *Genre, féminisme et valeur de l'art. Cahiers du Genre* (nº 43). Paris: L'Harmattan, 2007, p. 171-186.

Vídeos-documentários

RENNÓ, Rosângela. As imagens de Rosângela Rennó, 2000. Fita de vídeo (22 min). NTSC. São Paulo: Rede SescSenac de Televisão. Série/coleção: mundo da arte. Direção Carlos Alberto Vivalvi. Documentário.

_____. *Circuito Atelier nº 20 - Rosângela Rennó*, 2003c. Vídeo publicado no youtube em 2012 (3min. 41seg.). Belo Horizonte: C/ARTE - Projetos culturais. Projeto Circuito Atelier. Direção Alexandre Pires. Documentário.

Sites (acessados em 18 de março de 2017):

http://www.rosangelarenno.com.br/bem_vindo

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm

<http://csbh.fpabramo.org.br/node/7250>

http://www.kodak.pt/ek/PT/pt/About_Kodak/Our_Company/Histoire_de_Kodak.htm

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento438861/erotica-os-sentidos-na-arte-2005-sao-paulo-sp>

<http://www.marciax.art.br/>

<http://fndc.org.br/clipping/censura-veta-obras-eroticas-43704/>

www.cleofas.com.br

<http://ivanhegenberg.blogspot.com.br/2006/07/entrevista-com-tadeu-chiarelli-curador.html>

http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/2006_04.html

<http://oglobo.globo.com/cultura/quadro-polemico-com-imagem-religiosa-retirado-de-exposicao-4588101>

<http://www.marciax.art.br/mxText.asp?sMenu=4&sText=47>

http://www.isna.org/faq/what_is_intersex

ANEXO 1 – Fotografias apresentadas como TCC ECA-USP ⁸⁰



Fotografia usada como capa do livro *Senta direito, querida*.



⁸⁰ Essas imagens foram apresentadas (em formato de livro contendo 12 pequenas fotografias analógicas em preto e branco) como resultado do Trabalho de Conclusão do Curso de Artes Plásticas (ECA/USP), intitulado *Inconfessável* e apresentado na exposição *28Nós*, em dezembro de 2012. Uma das imagens acima foi capa do livro de poesias de autoria da mestranda (Suzana Costa B. Longo), intitulado *Senta direito, querida* e publicado pela Editora Patuá em junho de 2013.

ANEXO 2 - Entrevistas com a artista

Foram realizadas duas entrevistas com a artista Rosângela Rennó, sendo as respostas obtidas através de trocas de e-mails com a mesma. As perguntas abaixo referem-se aos trabalhos *Afinidades eletivas* (1990), *Afinidades eletivas e relações perigosas* (1990), *Cerimônia do adeus* (1997-2003) e *Círculos Viciosos – 472 casamento cubanos* (1995).

Primeira entrevista: realizada em junho de 2016

Suzana Costa: Como se deu o processo de realização dos trabalhos *Afinidades eletivas* (1990), *Afinidades eletivas e relações perigosas* (1990) e *Cerimônia do adeus* (1997-2003)? (Aquisição das imagens, manipulação posterior das mesmas, referências e inspirações para sua execução)

Além deles, a senhora realizou outros a partir de fotografias de casamento?

Rosângela Rennó: Esses trabalhos surgiram como provocações a partir da manipulação de fotografias de família. As fotos, devidamente instaladas nos suportes adequados, ilustrariam atos contrários à instituição do casamento, no caso dos 2 primeiros trabalhos. Quanto à série *Cerimônia do Adeus*, realizada a partir de negativos encontrados em Havana, Cuba, trata-se de uma ideia muito simples: De carro ou de moto não é possível sair da ilha.

Suzana Costa: *Afinidades eletivas* é o mesmo título de uma pintura de René Magritte (1933), e de um livro de Goethe (1809), ao passo que *Cerimônia do adeus* é também o título de um livro de Simone de Beauvoir (1981). A senhora tinha conhecimento de algum desses fatores quando escolheu o título? Como se deu a escolha destes títulos?

Rosângela Rennó: Sim, claro. O romance do Goethe trata exatamente de uma troca de casais, como numa fórmula matemática. O título da série cubana não tinha necessariamente que ver com a obra da SB mas foi uma homenagem explícita. Sempre gostei de apropriar-me de títulos de filmes e livros.

Suzana Costa: A respeito da censura que a obra de Marcia X sofreu quando de sua exposição *Erótica – os sentidos da arte* realizado pelo Centro Cultural Banco do Brasil, em 2006, encontrei no site http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/2006_04.html supostas trocas de e-mails seus com a equipe do CCBB, entre eles o diretor (que vão em anexo neste e-mail). Gostaria de confirmar contigo a veracidade destes e-mails e suas datas (segundo site, seriam de 24 de abril de 2006).

Rosângela Rennó: Não tenho tempo para verificar o que circulou na época* mas em repúdio à atitude do CCBB, decidi recobrir meu trabalho com um tecido preto, com a anuência da colecionadora, proprietária da obra.

*Em posterior troca de e-mails, a secretária da artista, Daniela Seixas, confirmou para mim a veracidade dos e-mails citados no corpo dessa dissertação (página x) referentes ao pedido de retirada de suas obras da Exposição *Erótica – os sentidos da arte*: “Rosângela confirma sim a veracidade”.

Suzana Costa: Em sua opinião, qual motivo levou a esse processo de censura do trabalho de Marcia X? O que haveria nele que incomodou tão fortemente algumas pessoas? São elementos que estão presentes na sua obra, de alguma maneira?

Rosângela Rennó: O Rio de Janeiro é uma cidade muito conservadora; a mesma obra em SP não causou nenhum problema. O CCBB não teve um posicionamento ético forte. Mais do que isso, são análises para historiadores e críticos, não deveriam ser dirigidas a mim.

Suzana Costa: A senhora também participou da exposição *Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou*, que tinha como objetivo mostrar apenas artistas mulheres, em resposta a sua exclusão histórica dos espaços de arte. Seu catálogo contém uma cronologia com os grandes marcos da luta pelos direitos das mulheres no mundo, e teve como participantes algumas artistas consideradas feministas, ou que pelo menos pautam questões de gênero e sexualidade em sua produção artística. Como analisa sua participação nessa exposição?

Rosângela Rennó: Grandes exposições coletivas dessa natureza e desse porte são difíceis de analisar caso a caso. As decisões são curatoriais, não me cabe interpretar o porquê da minha participação ali.

Suzana Costa: Em seus primeiros trabalhos, percebe-se a constância de temas relacionados às categorias de “mulheres” e “homens”: *Homem e Mulher* (1991); *Mulheres iluminadas* (1988); *A bela e a fera* (1992); *Série Conto de Bruxas* (1988); *A mulher que perdeu a memória* (1988); *Os homens são todos iguais* (1990), *Afinidades eletivas* (1990), *Afinidades eletivas e relações perigosas* (1990) e *Cerimônia do adeus* (1997-2003). Acredita que algum momento de seu processo artístico dialogou com questionamentos a respeito de desigualdade entre homens e mulheres, ou críticas a papéis sociais desempenhados por cada um deles? Poderia desenvolver essa questão?

Rosângela Rennó: Acho que você entendeu bem meu ponto... para além desse ponto, cabe a você mesma desenvolver a questão! :-)

Segunda entrevista: realizada em fevereiro de 2017

Suzana Costa: Gostaria que explicasse como essas fotos de casamento chegaram até você. *Círculos Viciosos – 472 casamento cubanos* e *Cerimônia do Adeus* provêm dos mesmos negativos do arquivo Cubano em Havana?

Rosângela Rennó: Sim. Do arquivo da mesma fotógrafa, Claudia, que me forneceu uma grande quantidade de material em negativo, em 1994.

Suzana Costa: Como teve acesso a esse arquivo?

Rosângela Rennó: Fui levada ao estúdio onde essa fotógrafa trabalhava, por um amigo dela, também fotógrafo e cubano.

Suzana Costa: Como e por que se deu essa doação de negativos? E por que Cuba?

Rosângela Rennó: Eu estava em Havana para participar da *V Bienal de la Habana*, em 94. Nessa época estava interessada em material de estúdio de retrato. Ela me doou tudo o que pude carregar, colocar dentro da mala. Havia muito mais material em negativo, mal estocado no sótão do estúdio. A doação aconteceu, simplesmente porque ela nunca faz novas cópias desse material. Não há razão pra isso, muito menos material.

Suzana Costa: E a respeito das fotografias utilizadas para *Afinidades eletivas e Afinidades eletivas e relações perigosas*, de onde provém essas fotos? Como as adquiriu (em que circunstâncias, por que foram descartadas)?

Rosângela Rennó: Os casais de noivos são, de fato, 2 tias e seus respectivos noivos, irmãs da minha mãe. Fotografias realizadas pelo meu pai, o fotógrafo 'oficial' da família.

Suzana Costa: O que te interessou nessas fotografias de casamento? O que te levou a realizar cada um desses quatro trabalhos?

Rosângela Rennó: as fotografias de casamento fazem parte do repertório vernacular. Sempre fizeram. São talvez o ritual de passagem mais fotografado, até hoje. Sempre me fascinou como representação do ato simbólico de união entre 2 pessoas. A fotografia é um documento, talvez tão importante quanto a própria certidão.

Suzana Costa: Você procurou essas fotografias de casamento intencionalmente ou elas apareceram mais ao acaso?

Rosângela Rennó: A coisa mais fácil é encontrar fotos de casamento em brechós, feiras de antiguidade e de artigos de segunda mão. Demonstrem como a instituição do casamento é frágil e sua documentação, mais ainda. Há um humanismo aí, inclusive no próprio descarte da imagem. Faz parte dele, nos faz pensar e compreender a fragilidade do indivíduo (e do casamento...) e a fugacidade do tempo (e da vida).