



VISUALIDADES QUEER DE MATTHEW BARNEY:

Carla Conceição Barreto

VISUALIDADES QUEER DE MATTHEW BARNEY:

O Ciclo Cremaster

Carla Conceição Barreto

O Ciclo Cremaster

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

CARLA CONCEIÇÃO BARRETO

VISUALIDADES QUEER DE MATTHEW BARNEY:
O Ciclo Cremaster

Brasília
2011



CARLA CONCEIÇÃO BARRETO

VISUALIDADES QUEER DE MATTHEW BARNEY:
O Ciclo Cremaster

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Mestre em Arte, na área de concentração em Arte Contemporânea, na linha de pesquisa Educação em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Belidson Dias

Brasília
2011



Figura 3: Matthew Barney, "Cremaster 5", imagem de filme, 1997

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de
Brasília. Acervo 992445.

B273v Barreto, Carla Conceição.
Visualidades queer de Matthew Barney : o Ciclo Cremaster
/ Carla Conceição Barreto. -- 2011.
165 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília,
Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais,
Programa de Pós-Graduação em Arte, 2011.

Inclui bibliografia.

Orientação: Belidson Dias.

1. Barney, Matthew. 2. Arte. 3. Cultura. I. Bezerra
Junior, Belidson Dias. II. Título.

CDU 7

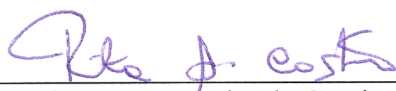


Figura 4: Matthew Barney, "Cremaster 3", The Order, 2002

**DISSERTAÇÃO E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE MESTRADO EM ARTE
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**



Professor Dr. Belidson Dias Bezerra Junior (VIS/UNB)
Orientador



Professora Dra. Rita de Cassia de Almeida Castro (CEN/UNB)
MEMBRO



Professora Dra. Alice Fátima Martins (UFG)
MEMBRO EXTERNO

Professor Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira (VIS/UNB)
SUPLENTE

Vista e permitida à impressão
Brasília, segunda-feira, 12 de setembro de 2011.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /
UnB.

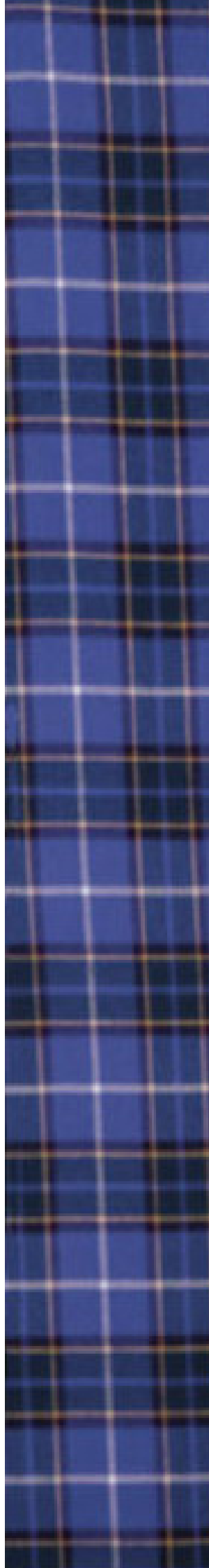


Figura 5: Matthew Barney, "Cremaster 3", imagem de filme, 2002

Agradecimentos

Esta dissertação foi possível com o apoio de pessoas importantes na minha vida. Agradeço ao meu orientador, Belidson Dias, por me ensinar a ver o mundo por outras janelas e pela sua dedicação, paixão, paciência e amizade. Nada seria possível sem a sua orientação e docência. À professora Fátima Burgos pelas críticas e ensinamentos ao desenvolvimento deste trabalho. Agradeço a minha família, em especial ao meu marido Gustavo Amora que me acompanhou em cada momento desta caminhada, é a pessoa que me instiga a viver intensamente e curtir a vida todos os dias; obrigada pelas sua leitura, sugestões e comentários sobre esse trabalho. À minha mãe Lucia, meu pai Renato, minha irmã Renata, ao meu cunhado Leandro, pelo amor e apoio. Aos meus sobrinhos, Julia (*In memoriam*), que tantas saudades eu sinto, e Mateus que me faz sorrir a todos os momentos que o vejo. Agradeço a Dona Zica, por todo o carinho e afeto. À amiga de jornada Adriana Barroso. Ao Tiago Reis, amigo de muitas ideias e produções artísticas. Aos alunos da disciplina de Seminário em Teoria, Crítica e História da Arte 2 de 2010 que compartilharam muitas experiências. Agradeço aos meus amigos que puderam participar das ansiedades e emoções, em especial Marcílio Gomide, que assistiu aos filmes e dividiu questionamentos. Gisel Carricone, que me apoiou com tanto entusiasmo. Ao meu grande amigo e revisor desse trabalho, Fábio Crispim, pelas provocações, debates e sua dedicada participação nesse processo.

Figura 6: Matthew Barney, "Cremaster 4", Candidato Loughton, 1994





Queer é um corpo estranho,
que incomoda, que perturba,
provoca e fascina.

Guacira Lopes Louro
Um Corpo Estranho, 2004.

RESUMO

Esta dissertação apresenta estudos sobre representações de sexo, gênero e sexualidades contemporâneas na cultura visual ao analisar a obra cinematográfica *Ciclo Cremaster* de Matthew Barney. Discuto o problema da representação que se refere ao corpo associado ao sexo, por meio da representação visual de sexualidade e gênero tendo como principal referencial teórico a teoria queer e os estudos críticos da sexualidade para analisar a cultura visual. Após a análise de seus filmes, aponto que o trabalho de Barney desafia premissas dicotômicas ao representar seres humanos com características híbridas de sexo e gênero e evidencia relações sociais de corpos e relações sexuais entre sujeitos através de representações não-heteronormativas, por meio de uma nova configuração do corpo, que inaugura uma nova onda de manifestações artísticas que obtive como resultado, a fenomenologia queer. O encontro com a teoria queer, cultura visual e fenomenologia queer, permitiu problematizar as questões que envolvem as visualidades e o discurso sobre os gêneros e sexualidades heterocentros das artes visuais.

Palavras-chave: Teoria queer. Gênero. Sexualidade. Cultura Visual. Matthew Barney.

ABSTRACT

This dissertation presents a study on representation of sex, gender and sexuality in contemporary visual culture by analyzing Matthew Barney's Cremaster Cycle films. It discusses the problem of representation that refers to the body associated with sex, through the visual representation of sexuality and gender, and use of queer theory and critical studies of sexuality as main theoretical approaches to analyze visual culture. After analyzing Barney's films and their cultural discourse, I point out that his visual work defies binary oppositional assumptions by representing human beings through hybrid features of sex and gender and by evidencing bodily social relationship among non-heteronormal subjects and their representations. Through this new configuration of the body, he launches a new wave of artistic experiment that I name it here as queer phenomenology. These encounters with queer theory, visual culture and queer phenomenology allowed me to question issues surrounding discourse on visibility, gender and the heterocentric sexuality of visual arts.

Keywords: Queer theory. Gender. Sexuality. Visual Culture. Matthew Barney.

Lista de Ilustrações

Figura 1: Matthew Barney, “Cremaster 1”, imagem de filme, 1995.....	Capa
Figura 2: Matthew Barney, “Cremaster 5”, Rainha Chain, 1997.....	6
Figura 3: Matthew Barney, “Cremaster 5”, imagem de filme, 1997.....	8
Figura 4: Matthew Barney, “Cremaster 3”, The Order, 2002	8
Figura 5: Matthew Barney, “Cremaster 5”, imagem de filme, 2002.....	8
Figura 6: Matthew Barney, “Cremaster 4”, Candidato Loughton, 1994.....	11
Figura 7: Matthew Barney, Símbolo do Ciclo Cremaster	16
Figura 8: Matthew Barney, “Cremaster 3 - The Order”, imagem de filme, 2002	18
Figura 9: Matthew Barney, “Cremaster 1”, imagem de filme, 1995.....	20
Figura 10: Os Gêmeos, “free freedom”, pintura, 2010	25
Figura 11: Gilbert & George, “Bloody Mooning”, fotografia, 1996.....	26
Figura 12: Yinka Shonibare, “Un Ballo in Maschera”, imagem de filme, 2004.....	30
Figura 13: Kiki Smith, “Walking Puppet”, instalação, 2008.....	33
Figura 14: Miwa Yanagi, “Rapunzel”, fotografia, 2004	41
Figura 15: Matthew Barney, “Cremaster 4”, imagem de filme, 1994.....	53
Figura 16: Raul Seixas, Sem título, fotografia, Sem data	54
Figura 17: Matthew Barney, “Cremaster 3”, imagem de filme, 2002.....	60
Figura 18: Matthew Barney, “Cremaster 4”, desenhos, 1994	63
Figura 19: Matthew Barney, “Cremaster 1”, imagem de filme, 1995.....	68
Figura 20: Matthew Barney, “Cremaster 1”, imagens de filme, 1995	70
Figura 21: Matthew Barney, “Cremaster 1”, imagem de filme, 1995.....	72
Figura 22: Marcel Duchamps, Etant donnés: 1º la chute d’eau, 2º le gaz d’éclairage, 1946....	75
Figura 23: Marcel Duchamps, Etant donnés: 1º la chute d’eau, 2º le gaz d’éclairage, 1946....	75
Figura 24: Matthew Barney, “Cremaster 1”, estádio de futebol, 1995	79
Figura 25: Matthew Barney, “Cremaster 2”, imagem de filme, 2002.....	80

Figura 26: Matthew Barney, “Cremaster 2”, imagens de filme, 2002	82
Figura 27: Matthew Barney, “Cremaster 2”, Gilmore, 2002	84
Figura 28: Bruce Nauman, “Piramide Animal”, instalação, sem data	87
Figura 29: Matthew Barney, “Cremaster 3”, imagens de filme, 2002	90
Figura 30: Matthew Barney, “Cremaster 3”, imagem de filme, 2002.....	93
Figura 31: Matthew Barney, “Cremaster 3”, imagem de filme, 2002.....	94
Figura 32: Matthew Barney, “Cremaster 3”, imagem de filme, 2002.....	95
Figura 33: Matthew Barney, “Cremaster 4”, imagem de filme, 1994.....	96
Figura 34: Matthew Barney, “Cremaster 4”, imagem de filme, 1994.....	99
Figura 35: Matthew Barney, “Cremaster 4”, imagem de filme, 1994.....	100
Figura 36: Matthew Barney, “Cremaster 4”, imagem de filme, 1994.....	102
Figura 37: Matthew Barney, “Cremaster 5”, Rainha Chain, 1997.....	105
Figura 38: Matthew Barney, “Cremaster 5”, imagem do filme 1997.....	108
Figura 39: Matthew Barney, “Cremaster 5”, imagens do filme 1997	111
Figura 40: Matthew Barney, “Cremaster 5”, imagens do filme 1997	112
Figura 41: Matthew Barney, “Cremaster 5”, imagens do filme 1997	114
Figura 42: Matthew Barney, “Cremaster 3”, imagem de filme, 2002.....	117
Figura 43: Matthew Barney, “Cremaster 3 - The Order”, imagem de filme, 2002	118
Figura 44: Matthew Barney, “Cremaster 1”, imagem de filme, 1995.....	120
Figura 45: Cindy Sherman, Sem Título, 1992	125
Figura 46: Carolle Schneemann, Interior Scroll, 1976	127
Figura 47: Del Lagrace Volcano, CarnoVulva, 2003	130
Figura 48: Nan Goldin, Auto-retrato, 1984.....	132
Figura 49: Hannah Wilke, <i>Intra-Vênus</i> , 1992-1993	133
Figura 50: Matthew Barney, “Cremaster 4”, imagem de filme, 1994.....	141
Figura 51: Matthew Barney, “Cremaster 3 - The Order”, imagem de filme, 2002	167

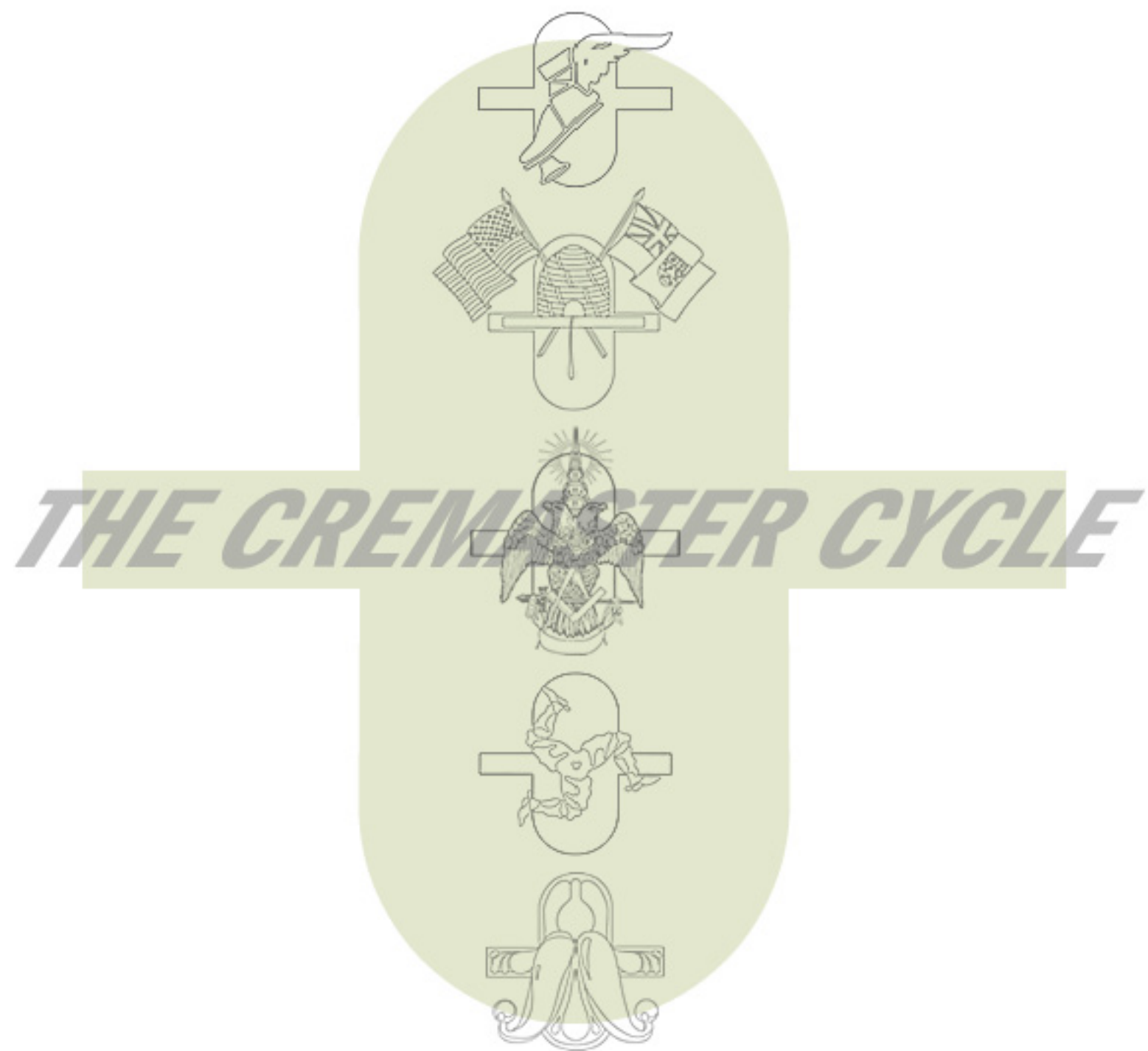


Figura 7: Matthew Barney, símbolo do Ciclo Cremaster

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
Seção 1 Cultura Visual e Teoria Queer: Direcionamentos	22
1.1 Cultura Visual: investigação nas visualidades	22
1.2 Teoria Queer: Desconstrução e Processo	34
1.3 Outras proposições conceituais	47
1.4 Sexos, Gêneros e Sexualidades - Epistemologias do Corpo.....	55
1.5 A construção do sexo enquanto categoria normativa	46
Seção 2 Visualidades cinematográficas: O Ciclo Cremaster.....	61
2.1 Desdobramentos fílmicos em Matthew Barney	61
2.1.1 Cremaster 1	69
2.1.2 Cremaster 2.....	81
2.1.3 Cremaster 3	88
2.1.4 Cremaster 4.....	97
2.1.5 Cremaster 5	104
Seção 3 Em direção a uma fenomenologia queer.....	115
3.1 Subjetividades, Objetos e Narrativas.....	115
3.2 Transgressões na cultura visual: Sujeito-Objeto	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	138
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	142
Referências Webgráficas.....	158
Glossário de terminologias de Estudos Queer.....	160



Figura 8: Matthew Barney, "Cremaster 3", imagem de filme, 2002

INTRODUÇÃO

Este trabalho apresenta estudos sobre representações de sexo, gênero e sexualidades contemporâneas na cultura visual ao analisar a obra de Matthew Barney. Apresento aqui uma discussão dentro de uma perspectiva crítica da teoria *queer*¹ e dos estudos críticos da sexualidade para analisar a cultura visual em relação aos padrões de representação de gênero e sexualidade. Para realizar as conexões entre a teoria queer e as representações de gênero e sexualidade, elegi o trabalho cinematográfico denominado *Ciclo Cremaster*. O autor traz para a ação cinematográfica suas narrativas pessoais e questões acerca dos papéis sociais dos sujeitos, o que caracteriza uma produção que desenvolve debates sobre os conflitos relacionados com as expressões sexuais humanas. É seguro dizer que Barney é um dos artistas mais importantes no cenário mundial das artes visuais contemporâneas, sendo aclamado a partir de sua produção em filmes-performances.

A escolha do *Ciclo Cremaster* se deu por serem filmes que apresentam características recorrentes sobre as representações dos sexos, gêneros e sexualidades em suas narrativas e em seus personagens, o que me fez percorrer as seguintes questões:

- Como as representações fílmicas de Barney suscitam outras formas de representação visual e assim, podem provocar o espaço das artes visuais para as questões queer de sexo, gênero e sexualidade?
- É possível identificar artistas e visualidades que criam um fenômeno sobre os discursos de sexo, gênero e sexualidade na cultura visual? Que permitem uma discussão ampliada, com vistas da teoria queer, sobre o corpo e suas representações?
- Quais são os direcionamentos e códigos que as representações sobre os sujeitos, principalmente sobre sexo, gênero e sexualidade, são submetidos?

Esclareço que não discuto gênero a partir de referências biológicas (apesar deste ainda ser entendido como o conceito de gênero, ainda considerado na maioria dos estudos de gênero e sexualidade), mas, pelo contrário, adoto para este trabalho o conceito de gênero apresentado por Berenice Bento como sendo “as performances que os sujeitos atualizam em suas práticas cotidianas para serem reconhecidos como membros legítimos do gênero com o qual se identificam.” (2006, p. 11). Importante ressaltar que a teoria queer surge como uma formulação que desnaturaliza normas e códigos da heterossexualidade e discute sobre as identidades fixas, relações de poder e construção de discursos.

A pesquisa está delimitada a três eixos de reflexões na temática dos gêneros e sexualidade em cultura visual. O primeiro eixo coloca em perspectiva os estudos da teoria queer e os atuais debates no campo acadêmico dos estudos de gênero e sexualidade no âmbito da cultura visual e das

1 Optei por manter o termo *queer* em inglês, pela dificuldade de tradução para o português, e porque mesmo para outros países como França, Espanha e Alemanha, por exemplo, a teoria *queer* se manteve com essa denominação, sem tradução para suas línguas originárias. E ainda, manterei o termo sem a formatação em itálico, obrigatória para palavras em línguas estrangeiras, porém permitido pela sua aparição em grande quantidade no texto.

teorias feministas. O segundo eixo explica e relaciona questões teórico-conceituais dos trabalhos cinematográficos de Barney, incluindo a questão das identidades múltiplas, representação do corpo, gêneros, sexualidades e abjeção. O terceiro eixo explora as implicações de questões de fenomenologia queer e cultura visual de modo a repercutir nos estudos das visualidades com caráter direcionado para o multiculturalismo e os estudos epistemológicos em artes visuais. A partir desses três eixos de reflexões, pretende-se demonstrar as problemáticas existentes no discurso sobre os gêneros e sexualidades heterocentros das artes visuais em relação às representações de gênero e sexualidade e ainda evidenciar uma linha de pesquisa existente no campo acadêmico e sua aparição neste campo de conhecimento da cultura visual.

As visualidades são artefatos que não estão relacionados necessariamente ao sentido do olhar, ou seja, as produções artísticas incluem outras linguagens que exploram os outros sentidos do corpo, por isso, seu conceito se torna mais amplo abrangendo assim linguagens e mídias variadas. Apesar de a obra de Barney ser valorada e apreciada nas artes visuais, busco provocar reflexões sobre o campo da cultura visual contemporânea, que hoje abre espaço para debates relacionados a noções sobre os corpos, os sexos, os gêneros e as sexualidades e, ainda, sobre a cultura, as visualidades, o cotidiano e o social. A cultura visual é um campo teórico e metodológico que discute desde os anos 1970 as práticas das visualidades e as representações visuais numa perspectiva da cultura. Este debate envolve várias outras disciplinas e outros campos de conhecimento e a cultura visual abre diálogo e dá lugar a este campo de conhecimento híbrido, polimorfo e a-disciplinar (HERNANDEZ, 2006).



Essa pesquisa trata, portanto, de revelar minha inquietação diante de processos normativos de representação e referência do corpo humano delimitado a somente um campo do gênero e da sexualidade, o que respeita categoricamente as normas vigentes sobre estas representações e negligencia os debates que as teorias feministas contemporâneas discutem. Como a heterossexualidade como norma de representação dos corpos e relações sexuais, marginalização dos corpos abjetos e estranhos às normas de gênero, como os transexuais e travestis, narrativas construídas com discursos hegemônicos de classe, raça, etnia e gênero. Portanto, me interessa o estudo das representações que

Figura 9: Matthew Barney, "Cremaster 1", imagem de filme, 1995

fogem a essas normas e busco pôr em evidência o caráter crítico presente em muitas produções artísticas no campo das artes visuais contemporâneas. Deste modo, esta dissertação se organiza em três capítulos que discutem pontualmente os temas a seguir:

O primeiro capítulo descreve um panorama sobre a cultura visual de modo a demonstrar como essa área de estudos é atual e está modificando o jeito de ver, pensar, educar e fazer arte. Além disso, relaciona as questões da teoria queer, que são discutidas por seus autores e contextos acadêmicos, sendo que uma ênfase foi dada a uma introdução histórico-conceitual destes campos de pesquisa por se tratar de um assunto enraizado em outros campos de pesquisa dos estudos de gênero e sexualidade. Por fim, discute a construção do sexo enquanto categoria normativa, pautada nos debates de alguns autores neste campo.

O segundo capítulo apresenta a obra *Ciclo Cremaster*, de Barney e seus desdobramentos. Aqui, identifica-se nas suas narrativas as características e ordens que direcionam seu trabalho para uma fenomenologia queer. É realizada a descrição e análise dos filmes que partem de processos múltiplos e visualidades instigantes para se pensar o corpo e suas sociabilidades.

O terceiro capítulo apresenta discussões sobre a obra de Barney e os direcionamentos de uma fenomenologia queer nas artes visuais, que se utilizam de novas linguagens artísticas e tecnológicas para desnORMATIZAR as representações de gênero e sexualidade. A fenomenologia queer discutida aqui se refere a um modo de compreender uma tipologia de provisoriade, mutabilidade e relatividade, diferentemente do entendimento que pressupõe uma verdade única e absoluta. Portanto, a fenomenologia queer aparece como aproximação conceitual sobre os fenômenos que são possíveis nas visualidades que contestam o modo estável de entender e configurar a vida, e ainda, de promover uma desorientação que aponta novas representações dos sujeitos.

Assim, realizo um desdobramento e entendimento sobre os discursos e debates da cultura visual e teoria queer. Ao transitar pela obra de Barney, ocorreu um desvio para a fenomenologia queer, com ênfase nas teorias pós-feministas sobre o corpo, os sujeitos, as questões de sexo, gênero e sexualidade, além de pensar a representação, abjeção, questões identitárias e principalmente as visualidades contemporâneas. Nesse trabalho descrevo o *Ciclo Cremaster* com o objetivo de atravessar a fronteira do simples olhar de espectadora para uma investigação fenomenológica do pensar queer, das instabilidades, dos conceitos de “queeridade”² e representação. Esse tema é uma provocação anterior até mesmo do trabalho aqui analisado, pois surge de várias perturbações ocorridas ao longo da minha formação em Artes Visuais - Licenciatura e Bacharelado. Essas perturbações, ora válidas, ora extremamente violentas e desprezíveis, se devem à formalidade paternalista, misógina e heteronormativa que pode ser criada e até ensinada no campo das artes visuais e que perpassa as visualidades contemporâneas. Portanto, convido para um mergulho no emergente campo da teoria queer e cultura visual para refletir sobre o trabalho de Barney e entender que ele não está sozinho nesse redemoinho fenomenológico queer.

2 O termo “queeridade” é um neologismo utilizado por autores portugueses baseado no livro da teórica em educação e teoria queer, Susan Talburt (2007).

SEÇÃO 1. CULTURA VISUAL E TEORIA QUEER: DIRECIONAMENTOS

1.1 Cultura Visual: investigação nas visualidades

A cultura visual é um termo de origem acadêmica norte-americana da década de 1970, que iniciou os estudos sobre a cultura e o social em diversas áreas de pesquisa como educação, sociologia, geografia, antropologia e artes. A cultura visual discute o papel da imagem na perspectiva da cultura³, dos conhecimentos, comportamentos, e sobretudo, dos sujeitos, ao colocar em evidência as experiências do cotidiano e desloca o papel da cultura de elite. Assim, a cultura visual questiona como as pessoas veem o mundo, o interpretam e criam representações. A convergência de abordagens, disciplinas, campos de conhecimento e interesses em torno do campo da visualidade (MITCHEL [2000, 2002]; WALKER e CHAPLIN [2002]; MIRZOEFF [1998], BREA [2005]; ELKINS [2003]; DOKOVITSKAYA [2005]; HEYWOOD e SANDWELL [1999]) é o resultado que se obtém quando percebe-se a importância da vida social e dos processos sociais na dimensão do visual na contemporaneidade. E não somente isso, assume o caminho de mão dupla, não apenas o social direciona as questões das visualidades, mas também as visualidades interferem no social, de modo a perceber os processos de construção social e cultural.

A cultura visual⁴ refuta hierarquias entre cultura erudita e popular, pois discute e questiona a necessidade de rever as experiências do cotidiano, e com isso, perceber e subverter, através de meios diferenciados de pensar e sentir, as práticas do visual ligadas a realidade social. Isto permitiria interpretar adequadamente as noções de sujeito, de cultura, de visualidade e de seu próprio corpo. Este campo de pesquisa não representa apenas uma disciplina, mas perpassa um contexto de várias áreas do conhecimento, com influência pós-estruturalista com a intenção de criar novos espaços de aprendizagem e saber.

O propósito da cultura visual é desenvolver um conhecimento mais profundo, rico e complexo colocando em perspectiva a 'relevância que as representações visuais e as práticas culturais têm dado ao 'olhar' em termos das construções de sentido e das subjetividades no mundo contemporâneo' (...) a cultura visual dá grande importância não apenas a compreensão, mas também, à interpretação crítica da arte e da imagem como artefatos culturais (MARTINS, 2006a, p. 71).

Os Estudos da Cultura Visual correspondem ao campo teórico e metodológico que discute as práticas da visualidade sobre os meios e as representações visuais, no poder das imagens, nos deslocamentos possíveis no âmbito da história, nas referências do passado ao relacionar-se com

3 Diante da complexidade de debates em torno da cultura, considero o termo aqui, como modo de vida de um grupo, seus valores, sua arte, leis, comportamento, conhecimentos, valores e moral de uma comunidade, lugar ou região.

4 Para pesquisa em cultura visual é possível consultar os periódicos *Journal of Visual Culture*, disponível: <http://vcu.sagepub.com/> e *Visual Studies*: <http://www.tandf.co.uk/journals/articlecollections/revisiting/> e *Revista Visualidade da Universidade Federal de Goiás*: <http://www.fav.ufg.br/culturavisual/index.php?sessao=publicacoes>

o presente. Esses deslocamentos devem-se ao distanciamento de uma interpretação única, e pela multiplicidade de discursos inerentes aos sujeitos e as visualidades (MARTINS, 2006a). Os estudos sociológicos e culturais contribuíram para o crescimento do interesse nos Estudos da Cultura Visual, visto que há uma necessidade de compreender, pesquisar e aprofundar questões sobre o meio cultural e a cultura de uma maneira geral, já que esta é baseada em imagens (HERNÁNDEZ, 2009).

Os Estudos Visuais, por meio da cultura visual, promovem o debate sobre as formas de comunicação através da produção de imagens e a hegemonia da palavra e da escrita. Desenvolvem teorias da imagem, onde pode ser reconhecido como meio central de criação, pesquisa, representação e expressão. É um espaço que se caracteriza como um campo transdisciplinar, ou pós-disciplinar e transmetodológico, que visa diferentes aspectos da visualidade e da construção social da experiência visual, levantando questões que cruzam diversos aspectos do visual e outros campos de investigação como a história da arte, os estudos culturais, teoria fílmica, estudos raciais e étnicos, literatura, antropologia, estudos pós-colonialistas, estudos feministas, teoria crítica, teoria queer, dentre outros. Ao considerar que as imagens estão marcadas por discursos e construções da própria visualidade, discutir no âmbito da cultura visual é compreender que a produção em artes visuais é plural, contraditória, instável, simbólica e requer deslocamentos perceptivos, conceituais, históricos e questionamento de espaço nos discursos hegemônicos.

É importante ressaltar que a cultura visual não vem de forma nenhuma tomar espaço das práticas artísticas nas artes visuais, e tampouco, ameaçar os conceitos tradicionais das artes visuais, mas sim, visa produzir um campo de conhecimento mais pontual, denso e profundo sobre as representações visuais, ao enfatizar o modo como se vê o mundo e a partir disso construir um entendimento crítico do papel dos sujeitos, suas relações de poder e suas relações sociais. O mesmo ocorre com a história da arte, onde se problematiza o distanciamento temporal da realidade a partir das percepções sobre os objetos de arte no presente. Dias argumenta que:

A “arte” não se opõe à cultura visual, nem aos estudos sociais. Ela ocupa posições inter-relacionais entre elas. Logo, a educação da cultura visual pode ser entendida também como um deslocamento de paradigma de uma arte/educação de tendência Modernistas para uma prática pedagógica que não envolve a dialética da oposição binária (DIAS, 2011, p. 71).

A cultura visual, apropriando-se de Estudos Culturais e da Teoria Crítica, tende a expandir o campo das artes visuais, no sentido de enfatizar outras linguagens como a televisão, cinema, vídeo, tecnologia, internet etc. Considerar as questões envolvidas em uma obra de arte ao considerar as interpretações do passado e do presente colabora com o desenvolvimento de olhares críticos e pontualidade no espaço de representação. Nesse contexto, não há a intenção de reduzir ou negar a História da Arte ou de equiparar os valores de obras de arte legitimadas pelo meio à imagens que são produtos de propaganda ou outros meios que se utilizam de produção de imagens (MITCHELL, 2000).

Nos anos 1970, portanto, surge a educação da cultura visual que é uma concepção pedagógica

que não define as imagens por interpretações únicas, mas pelo contrário, enfatiza as ambiguidades, contradições e impossibilidades nas representações. A ênfase em educação da cultura visual torna o processo de ensino-aprendizagem mais dinâmico e referenciado diretamente na realidade, o que contribui para a prática do pensar, do criticar e de se posicionar diante do mundo. Nessa perspectiva, não há interesse em eliminar as artes consagradas como eruditas, entretanto, visa integrar aos estudos da visualidade as diferentes maneiras de produção da cultura visual, para compreender as imagens em seus contextos, complexidades e subjetividades. Assim, é possível considerar as manifestações culturais de museus, cinemas, internet, grafites e cartuns sem hierarquias, porque não são estes artefatos que se determinam como arte e sim, tal como os classificamos e investimos de capital simbólico. Podemos identificar outras linguagens consagradas hoje no campo das artes visuais que passaram por período de “credenciamento”, como as instalações e as intervenções urbanas. Erinaldo Alves do Nascimento defende que:

A cultura visual, a despeito de não excluir as possibilidades de diálogo com a história da arte, não comunga com uma concepção linear, cronológica, formalista e evolutiva da produção artística. Tampouco se satisfaz com biografias de artistas ou com uma história sucessiva dos “estilos” ou dos “movimentos estilísticos”. Não tem a pretensão de enaltecer a arte e os artistas, mas questionar como as imagens fixam, disseminam e interferem nas interpretações sobre nós, sobre os outros e sobre o contexto no qual estamos inseridos (NASCIMENTO, 2009, p. 46).

Deste modo, a cultura visual leva em consideração o tempo, a atualidade, o contexto social e político do passado e do presente, o sujeito que olha e que está sendo observado. Não centraliza suas questões na figura do artista, como ser incontestável e privilegiado de habilidades para as artes. E da mesma forma, com a exaltação do objeto arte, como um produto estagnado no seu tempo, sem abertura para questionamentos, ou reconsideração no contexto histórico. Sendo assim, há uma dinâmica diferenciada em relação aos conceitos de arte e artista, pois os modelos de significados estão relacionados, como por exemplo, com “a intenção de incluir num conceito comum todas as realidades visuais, as visualidades, sejam elas quais forem, que afetam os sujeitos em seu cotidiano.” (DIAS, 2011, p. 50). Dessa forma, o espectador passa de mero visitante a interlocutor, ou melhor, um sujeito que participa da obra, dos objetos artísticos. Isso demonstra que não apenas os conceitos de arte e artista foram modificados, como também os de quem vê a obra de arte, agora reconhecidos como parte do processo. E isso amplia o campo que as visualidades ocupam, pois está relacionado com a espacialidade e o contexto social em que elas se apresentam. Esse processo relaciona-se com o campo das artes visuais, mas também com o mundo em geral, pois há uma grande onda de novas possibilidades e conquistas dos sujeitos, uma participação em campos que outrora nunca foram habitados por outros corpos.

Fernando Hernández (2006) descreve os contextos que possibilitaram a emergência dos Estudos da Cultura Visual. Ele explica que esse campo de conhecimento é um fenômeno que ocorre gradualmente, onde algumas áreas de conhecimento começam a reconhecer sua importância de pesquisa. O autor defende que o papel das artes visuais sempre tendeu para uma construção

de realidade e que isto significa sua construção sobre o que é, e o que pode ser o mundo (HERNANDEZ, 2007). Segundo Nicholas Mirzoeff, uma das principais contribuições do campo de conhecimento dos estudos da cultura visual foi a de questionar as categorias, dicotomias, os limites da cultura visual pós-moderna e sua relação com a realidade (apud HERNANDEZ, p. 18). Segundo Hernández os estudos da cultura visual tomaram forma no intercâmbio de ideias, práticas e experiências que cruzam e transcendem diferentes disciplinas e produzem uma relação entre saberes vinculados a História da Arte, aos Estudos dos Meios de Comunicação, aos Estudos Cinematográficos, à Linguística e a Literatura com as teorias pós-estruturalistas e os Estudos Culturais, sem impor relação hierárquica entre elas.

A cultura visual tem sido muito discutida no campo da arte/educação⁵ principalmente no que diz respeito a mudanças curriculares e estruturais na pedagogia das artes visuais, visto que as estruturas atuais ainda são fortemente influenciadas pelas trajetórias de outros campos de ensino e da própria cultura. Uma destas mudanças é a descentralização da história da arte como único caminho legítimo de compreensão das artes visuais, e exclusivo veículo de estudo do campo. O ensino atual da História da Arte nos currículos, influenciado pela ótica feminista, sugere um estudo da história da arte onde os conceitos e temas se atravessam de maneira não-linear, desenvolvendo práticas

5 Como esclarece Dias (2011), arte/educação é compreendido como modo geral de qualquer prática de ensino e aprendizagem em artes visuais e visualidades, sem distinção de tempo e espaço. Enquanto que arte-educação está associada a ideia de arte educação Pós-moderna, ou seja, baseada nos métodos de ensino norte-americanos dos anos 1980, Discipline-Based Art Education - DBAE.



Figura 10: Os Gêmeos, “free freedom”, pintura, 2010



Figura 11: Gilbert & George, “Bloody Mooning”, fotografia, 1996

educacionais que promovam a diversidade e a transversalidade, e assim, incentivando a multiplicidade na identidade de gênero (DIAS, 2005). A Educação em Cultura Visual, assim denominada por vários arte/educadores (DIAS, MARTINS, TAVIN, etc), com estratégias pedagógicas diferenciadas das atuais práticas em arte/educação, possibilitam entendimentos de outras áreas e ainda podem proporcionar percepções mais amplas sobre o que se estuda. Estes autores tem defendido a transformação do ensino de artes visuais para adequá-lo melhor às práticas da experiência da visualidade cotidiana ao incluir as realidades de uma maneira mais adequada para o ensino.

Segundo Hernández (2007), nas escolas em geral, não há um direcionamento para alfabetização das visualidades. Atualmente, a estrutura escolar é baseada principalmente no letramento em leitura e da escrita, ou seja, em domínio de códigos, e as imagens são apenas artifícios da visão. A maneira como foram estruturados os cursos de artes visuais não é mais compatível com as transformações do mundo contemporâneo, como a interação da tecnologia na vida das crianças e dos jovens, a maneira como nos relacionamos com as visualidades do mundo, as relações ampliadas dos lugares e das cidades e tampouco com os debates que a arte contemporânea vem acumulando nos últimos tempos. Hernández (2009) descreve alguns aspectos da genealogia e perspectivas sobre a alfabetização visual e relaciona com as propostas do alfabetismo sociocultural associado à cultura visual, assumindo que estamos produzindo um novo regime de visualidade. Sobre a alfabetização visual “trata-se de adquirir competências visuais” (2009, p. 192) e “descreve uma diversidade de práticas e interpretações críticas, a respeito

das posicionalidades subjetivas e das práticas sociais do olhar.” (2009, p. 207). Segundo ele, a Educação em Cultura Visual pode facilitar as experiências críticas das visualidades e as percepções dos sujeitos no mundo. Paul Duncum complementa ao ressaltar que “o fenômeno social da visualidade abriga interações entre todos os sentidos e, desse modo, a cultura visual pode dirigir sua atenção tão somente aos fatos e artefatos visuais observáveis, mas também a diferentes maneiras e contextos diversos da visão da representação visual e suas mediações” (apud DIAS, 2011, p. 66).

Neste sentido, alguns autores, como Kerry Freedman (2009) discutem sobre o nível de teorização sobre a arte na educação que está ligada a filosofias pós-modernistas com base no crescimento das visualizações interculturais, intraculturais e transculturais. Segundo Freedman, perceber a cultura visual a partir do campo das artes visuais não é apenas alargar as formas de ver, produzir e estudar artes, mas incluir “questões relativas ao poder de representação, à formação de identidades culturais, às funções de produção criativa, os significados das narrativas visuais, a reflexão crítica sobre a difusão tecnológica, bem como a importância das ligações interdisciplinares” (2009, p. 10). Portanto, abre-se um panorama ampliado sobre as visualidades e sobre as questões que podem estar veladas e que por motivos sociais e políticos não tinham a intenção de virem para as bordas da percepção.

Estas reflexões sobre a arte/educação contemporânea demonstram a preocupação com o negligenciamento de temas como sexo, gênero e sexualidade, que hoje não podem mais serem excluídos de estruturas curriculares. Freedman (2009) defende que a cultura visual



é a totalidade das imagens e artefatos, humanamente concebidas, que moldam nossas existências, e por isso, seus significados são fundamentais para a interpretação e compreensão das artes visuais. Ela determina quatro condições do mundo contemporâneo que contextualizam a educação da cultura visual. A primeira são as questões que constroem e determinam as representações das identidades pessoais e coletivas através da cultura visual (idade, sexo, gênero, sexualidade, classe econômica, língua, etnia, raça, localização geográfica, religião, etc); as interações com as tecnologias visuais como importantes experiências humanas; a importância do conhecimento interdisciplinar; e por último, a importância dos processos críticos de interpretação na compreensão da complexidade da cultura visual (FREEDMAN, 2009). Estas questões não se apresentam diferenciadas a determinados campos ou temporalidades, mas sim, se sobrepõem nas experiências de aprendizagem e criação. Deste modo, a cultura visual expõe todas as complexidades dos indivíduos que se relacionam uns com os outros e com os contextos sociais e políticos em diversos – ainda que sobrepostos - setores da vida e logo, propõe para os estudantes os desafios da vida e não mais oferece apenas as soluções que já foram dadas, enfatizando o estudante como central no processo de educação e colocando-o como sujeito dos acontecimentos do mundo.

Freedman ainda ressalta a experiência da tecnologia como realidade e cultura visual, e as apropriações da cultura como um meio de transformação para o entendimento de imagens. Ela explica que a cultura visual contemporânea é extremamente complexa para ser representada de forma dicotômica. Deste modo, ela demanda múltiplas perspectivas críticas ao avançar na compreensão da complexidade do pensamento no que tange as imagens e artefatos (FREEDMAN, 2009). Percebe-se então uma preocupação dos modelos curriculares que estão baseados em relações de poder sobrepostas ao conhecimento, por temer que a prática crítica sobre o mundo e o aumento de conhecimento sobre si podem incitar deslocamentos de poder, ou seja, pode ocorrer uma reviravolta no domínio sobre a informação com impactos na obediência e na dependência social.

Kevin Tavin (2008) e Belidson Dias (2006) realizam um apanhado histórico dos antecedentes críticos da cultura visual na arte educação nos EUA. Dias argumenta que os debates e estudos sobre a cultura visual começam a influenciar diretamente as estruturas do ensino na arte/educação na década de 1990, por meio de importantes autores (DUNCUM, 1987a; DUNCUM, 1987B; BOLIN, 1992; FREEDMAN, 1994; DUNCUM, 1997; FREEDMAN, 1997). Tavin demonstra como alguns pesquisadores questionaram a inclusão da cultura visual nas escolas. Ele ressalta as ações na década de 1960 de Vicent Lanier, June King McFee, Laura Chapman; Brent e Marjory Wilson, referências sobre os debates sobre cultura visual. Sobre a produção recente em cultura visual, Dias ressalta:

[...] nos EUA e Canadá há uma literatura consistente que trate de interseção do ensino de arte e cultura visual (BOLIN, PAUL E. e BLANDY, 2003; CHALMERS, 2002; CHAPMAN, 2003; DUNCUM, 2002, 2004; EMME, 2001; FREEDMAN, 2001, 2003; KINDLER, 2003; PAULY, 2003; SULLIVAN, GAREME, 2003; TAVIN, 2003). No Brasil, apesar de surgirem alguns escassos livros no início dos anos 2000 (FRANZ, 2003; HERNÁNDEZ, 2000), uma literatura mais sólida nesta área só começa a surgir a partir de 2005

(BARBOSA, 2005; DIAS, 2009b; HERNÁNDEZ, 2007; MARTINS, 2006b, 2008; MARTINS E TOURINHO, 2009, 2010; OLIVEIRA, 2007; OLIVEIRA E HERNÁNDEZ, 2005) (DIAS, 2011, p. 61).

Dias (2011) lembra-nos que a recente inclusão da cultura visual no currículo é devido à experiências e teorias que foram desenvolvidas antes dos anos 1960, o que ajudou a produzir significativas construções para o que hoje entendemos como educação da cultura visual. Algumas destas experiências são as primeiras oportunidades de repensar e “desconstruir as hierarquias entre Arte Maior e Menor e que foram seminais para os desenvolvimentos teóricos da Nova História da Arte e, posteriormente, da materialização da educação da cultura visual” (DIAS, 2011, p. 65). Importante perceber que essas mudanças também estão associadas a transições em outros campos de pesquisa, como por exemplo, os estudos sociais e antropológicos, que passam a perceber no campo da pesquisa qualitativa o papel do pesquisador e das instituições sobre os sujeitos, em decorrência de questionamentos pós-estruturalistas.

Outras preposições de Tavin (2008) explicam que a cultura visual, como campo de conhecimento e pesquisa, se baseia em estudos transdisciplinares e teorias pós-modernas, o que envolve estudos raciais, sociologia crítica, estudos culturais, estudos pós-coloniais, antropologia visual, desconstrução, feminismo, hiper-realidade, fenomenologia, pós-estruturalismo, teoria queer, crítica literária, e muito outros nessa corrente. E ainda mais, a cultura visual possibilita aproximação diferente de teorias e do passado já concretizadas e sedimentadas na academia para análises que se utilizam de imagens, novas tecnologias, cibernética, imagem digital, simulação e realidade virtual.

Nascimento argumenta que a cultura visual “reforça uma atitude política, no sentido mais abrangente do termo, de enfrentamento às constantes tentativas de naturalização e de manutenção do sistema educacional atrelado ao passado” (NASCIMENTO, 2006, p. 41). Em outras palavras, a cultura visual direciona suas atenções para a contemporaneidade, a partir de suas visualidades, suas configurações, suas percepções sobre os sujeitos, de maneira a abrir espaços para a pluralidade em contraposição a homogeneização. Embora haja grande resistência para estes novos direcionamentos, há uma conjuntura que reivindica novos parâmetros e contornos para o pensamento contemporâneo, de modo a proporcionar outros meios, desvinculados a questões solidificadas, para criação de meios mais fluidos e com maior dinâmica. Sendo assim, Tavin reforça que a cultura visual pode ser entendida a partir de três definições interrelacionadas:

Uma condição cultural na qual a experiência humana é profundamente afetada por imagens, novas tecnologias do olhar e diversas práticas de ver, mostrar e retratar; um conjunto inclusivo de imagens, objetos e aparatos; ou um campo de estudo crítico que examina e interpreta díspares manifestações e experiências visuais em uma cultura. (TAVIN, 2009, p. 226).

As perspectivas de pensar sobre a atualidade, a construção de imagens e novas tecnologias do olhar, assim como o desenvolvimento dos estudos críticos, ainda estão baseadas nas tradições de representar a si mesmo de maneira hegemônica e ao outro de maneira subalterna. Esta visão



Figura 12: Yinka Shonibare, “Un Ballo in Maschera”, imagem de filme, 2004

pode estar relacionada em sociedades marcadas pelo domínio do perfil: homem branco, cristão, ocidentalizado, heterossexual e de família tradicional. Assim, as representações dos outros acabam sendo marcadas por posições de subordinação, como é o caso das sexualidades desviantes, que normalmente são apresentadas por meio de estereótipos e discursos de distanciamento ou de generosa inclusão subalternizada. Na cultura visual, as experiências com as visualidades passam a ser centrais para perceber e criticar o mundo. Conseqüentemente, a relação entre o objeto e o espectador é crucial porque as visualidades podem mediar as subjetividades pessoais e as identidades determinadas. Isto ocorre porque as identidades dos sujeitos são durante todo o tempo moldados pelos reconhecimentos sofridos através das experiências e aprendizagens. Nesse contexto, as identidades múltiplas são sobrepostas e confundidas a todo momento, demonstrando as complexidades que envolvem as visualidades e os sujeitos no mundo, e que estas complexidades podem estar corroborando e se alinhando a organizações sociais hierarquizadas que impõem relações de poder (DIAS, 2010; MARTINS, 2006a).

Na prática, as visualidades entendidas aqui não ficam restritas a objetos que centram suas expressões apenas no visual, mas em todos os outros sentidos e em todas as outras mídias e linguagens, como o cinema, a música, dança, que abrangem todos os artifícios dos sentidos, das multiplicidades das mídias, na pluralidade dos conceitos (DIAS, 2010; MARTINS, 2006a). Na cultura visual, as obras de arte se determinam por um espaço relacional, identitário, e vinculado ao cotidiano. E mesmo que seja realizada no passado, se configura como um espaço caracterizado pela coletividade. Para Tavin, “visualidade” se refere, aqui, à natureza socialmente construída da visão, bem como à política e a ideologia de práticas visualizadoras específicas que podem servir às necessidades de determinadas identidades.” (2009, p. 227). Portanto, as visualidades são entendidas como campo de informação, diálogo, espaços de fala, bem como podem ser de autoria anônima. Alguns artistas modernos e contemporâneos realizaram auto-biografias ao coletar imagens de sua vida diária, e

historicamente, compuseram assim, obras de arte conceituadas no campo. Essas produções artísticas de materiais pessoais, assim como a pintura, escultura, fotografia, atualmente, ocupam o mesmo espaço no campo das visualidades.

Os modos como se criam e como se enxergam as visualidades do mundo contemporâneo vão além dos princípios modernistas e de práticas que giram em torno dos elementos do design, os quais são desvinculados de questões da vida real (TAVIN, 2009). As formas contemporâneas de cultura visual abrangem questões tanto de cunho particular como público, e às questões descentralizadas dos meios de comunicação hegemônicos, que tem relevância imediata na vida das pessoas. Isso se deve ao próprio percurso realizado pelas artes visuais que modificou e transformou seus conceitos ao longo do processo de nomeação dos objetos artísticos. Entretanto, a cultura visual enfrenta muitas contestações para ser entendida como um campo de compreensão das ações e dos efeitos das visualidades, pois é entendido como um campo que se apropria de outro para ter visibilidade. Mas diferentemente disso, a cultura visual oferece ideias ao mesmo tempo em que desconstrói percepções sobre as formas de olhar, sentir e expor as condições humanas. Nesse sentido, Dias define a cultura visual como:

[...] campo emergente de pesquisa transdisciplinar e trans-metodológico, que estuda a construção social da experiência visual, é ainda extraordinariamente fluido, um conceito mutável sujeito a múltiplos conflitos. [...] enfatiza as experiência diárias do visual, e move assim sua atenção das Belas-Artes ou cultura de elite para a visualização do cotidiano (DIAS, 2005, p. 281).

Deste modo, pensar sexo, gênero e sexualidade, bem como as questões de representação associadas a visualidade exige um entendimento metodológico do espaço, de onde, para quem, de quem e para quem se fala e representa. Assim, adquirir modelos de questionamentos, historicamente relacionados a práticas de poder, e que não abarcam novas percepções sobre a pluralidade sobrepostas dos sujeitos, não permite uma compreensão ampla das estruturas dos indivíduos.

O campo da cultura visual abre espaços para os estudos de gênero, por exemplo, sobre masculinidades e feminilidades, sexualidades com orientação feminista ao valorizar experiências e os sujeitos do cotidiano. Tal como as teorias críticas feministas, a cultura visual tem princípios que “revelam-se no contexto da arte ao desmitificar a imagem fraudulenta do homem como gênio; rejeitar a universalidade da experiência masculina; repudiar o conceito de originalidade e contestar as distinções entre arte e artesanato.” (DIAS, 2011, p. 57). Assim, a ênfase nessas desconstruções das visualidades hegemônicas gera uma investigação de novos e múltiplos modelos interpretativos para as subjetividades que visam uma ampliada compreensão e entendimento das questões de sexo, gênero e sexualidade nas visualidades. A cultura visual, portanto, busca estudar as visualidades num movimento transversal dos conhecimentos, no exercício de flutuação dos conceitos em oposição a normalização dos convencionais e acima de tudo, considera a própria visualidade como objeto de construção móvel e maleável. Em suma, os estudos em cultura visual devem apontar para pesquisas nas visualidades, com debates mais relacionais e contextuais e menos hierárquicos para incluir nos processos de entendimento das artes visuais outros olhares sobre os sujeitos e seus contextos sociais,

assim como é um modo de incluir temas que até então se encontram obscuros e que se relacionam com consciência crítica. Segundo Dias

A educação em cultura visual é aberta a novas e diversas formas de conhecimentos, promove o entendimento de meios de opressão dissimulada, rejeita a cultura do Positivismo, aceita a ideia de que os fatos e os valores são indivisíveis e, sobretudo, admite que o conhecimento é socialmente construído e relacionado intrinsecamente ao poder (DIAS, 2011, p. 62).

Essa amplitude crítica que a cultura visual pode viabilizar para os sujeitos, estudantes, professores, artistas e apreciadores das artes visuais, provoca instabilidades em relação aos conceitos demarcados e hegemônicos para alguns grupos sociais e áreas de estudos, ou até mesmo disciplinas do conhecimento, e pode promover visibilidades a pressupostos dados aos outros. Ou seja, a Educação em Cultura Visual proporciona uma visão mais ampla sobre os processos de criação das imagens, de quem e para quem ela se refere e de que modo ela pode subjugar outros conceitos que estão fora de seu ciclo. Assim, há um movimento natural de inclusão de temas e assuntos que antes estavam negados nas ações artísticas, ou de sujeitos que estão historicamente fora dos parâmetros de representação em arte. Essa demanda que ocorre em cultura visual, não apenas se relaciona com o entendimento crítico sobre o mundo, mas também com os deslocamentos que são feitos em relação aos conceitos. As instituições de arte que legitimam o seu status e estatutos, como os museus e galerias, são analisados como parte deste debate, já que curadorias para esses centros culturais, atualmente, se debruçam, por exemplo, para *Street Art*, visualidades feministas, produções com grande teor social, racial, de classe e étnico. Há portanto, um fluxo de pensamento e formação em artes visuais que abrange outras formas de visualidade e que contesta uma maneira única de construir e perceber as visualidades. Deste modo, a cultura visual não foca apenas em privilegiar as compreensões sobre as visualidades do cotidiano. Pelo contrário, coloca o artista como centro do fazer artístico, e suas indagações. Entende-se aqui que essas identidades de público e privado, autor e receptor, criador e analista, também podem se sobrepor no mesmo sujeito. Logo, a intenção aqui não é de reivindicar a transformação das artes visuais numa área de pesquisa dos estudos culturais, já que elas estão contidas no escopo da cultura visual, mas colocar as visualidades, entre elas, as artísticas, no centro das percepções sobre as subjetividades e os discursos construídos relacionados ao contexto social.

Desse modo é possível identificar alguns grupos de artistas que atualmente produzem e desenvolvem suas visualidades nos meios relacionados com o cotidiano ao ressaltar o artesanato, ou outros artefatos e eventos culturais, de modo a celebrarem a si mesmos, aos outros, coisas, cidades e do mundo com posicionamento crítico e pretensioso sobre si. Enfim, a construção de discursos passa ser alvo dos estudos das visualidades, e acima de tudo, passa ser entendido como elemento processual que faz parte das visualidades para contribuir na composição dos sujeitos e sociedade. E nesse sentido, o campo da cultura visual que se encontra em pleno desenvolvimento também é fortemente influenciado por todos os atores que compõem os contextos das visualidades. Portanto, um campo que se compõe de multiplicidades sem a pretensão de se fechar em si mesmo.



Figura 13: Kiki Smith, "Walking Puppet", instalação, 2008

1.2 Teoria Queer: Desconstrução e Processo

A teoria queer surgiu no final da década de 1980, nos EUA e no Reino Unido, como um discurso acadêmico. Em princípio, se constituiu como uma dissidência da teoria feminista, influenciada pelo pensamento pós-estruturalista, pós-moderno e pós-feminista⁶. Seu questionamento principal diz respeito às noções essencializadas de gênero e suas implicações sobre as categorias de sexo e sexualidade. Além disso, reage contra as identidades fixas e discute as problemáticas do corpo em relação as subjetividades vigentes. Neste mesmo período, o ativismo queer surge como uma estratégia de contestação em resposta a retórica política homofóbica durante a crise do HIV/AIDS (Síndrome de imunodeficiência adquirida). Posteriormente, a teoria gerou uma reviravolta epistemológica sobre os estudos gays e lésbicos, produzindo teorias sobre a sexualidade na cultura ocidental (DIAS, 2005) e fortaleceu ainda mais as concepções acerca dessas novas configurações do corpo contemporâneo. Esta forma de autodenominação queer que procedeu principalmente de mulheres lésbicas e negras do sul da Califórnia, nos EUA, foi uma posição contra a “identidade gay”: branco, macho, de classe média-alta, com estilo de vida vinculado ao consumo e à moda (SAEZ, 2008). Outros sujeitos que não se reconheciam como tal, mulheres, lésbicas, de classe sociais mais baixas, de outras etnias e com outras práticas e formas de vida, se negaram a se reconhecer apenas como gays e se denominaram “queer”.

A teoria queer e os estudos queer propõem um enfoque não tanto sobre as populações específicas, mas sobre os processos de categorização sexual e sua desconstrução acompanhados de seus próprios conjuntos de políticas que questionam as posições binárias. (DENZIN, 2006).

A teoria queer constitui-se menos numa questão de explicar a repressão ou a expressão de uma minoria homossexual do que numa análise da figura hetero/homossexual como um regime de poder/saber que molda a ordenação dos desejos, dos comportamentos e das instituições sociais, das relações sociais – numa palavra, a constituição do self e da sociedade (SEIDMAN, 1995, p. 128).

Deste modo, uma suposta natureza dualista da identidade e de seu caráter unitário de subjetividade é questionada em suas premissas, e o resultado disso é a desconstrução da hegemonia heteronormativa sexual, sendo aqui entendida a heteronormatividade como uma construção discursiva com viés político que gera a normatização da heterossexualidade como modo “correto” de estruturar os desejos; e ao fazê-lo, marginaliza todas as outras formas de desejo. Ela é constituída por regras, as quais a sociedade produz, que controlam o sexo dos indivíduos e que, para isso, precisam ser constantemente repetidas e reiteradas para dar-lhe o efeito natural (BUTLER, 2003). Essas

⁶ A teoria queer foi influenciada pelos Estudos Culturais norte-americanos e pelo pensamento pós-estruturalista Francês de Michel Foucault, Jacques Derrida, Jules Deleuze, Julia Kristeva, Luce Irigaray, François Lyotard, etc. O pós-feminismo, aonde podemos localizar a teoria queer, encontra-se próximo do discurso do pós-modernismo, na medida em que ambos tem por objetivo desconstruir/desestabilizar o indivíduo como categoria fixa.

performances identitárias de gênero e sexualidade são reguladas por normas que estabelecem como homens e mulheres devem agir – o que identificamos como heteronormatividade⁷. Trata-se então, de um padrão de sexualidade que tem a qualidade ou força de uma norma. Portanto, as práticas não-heteronormativas são aquelas construídas por indivíduos que, em suas performances, não reiteram os ideais heteronormativos impostos em sociedades, ou seja, estas normas heterossexuais. Lauren Berlant e Michael Warner explicam que:

Por heteronormatividade entendemos aquelas instituições, estruturas de compreensão e orientações práticas que não apenas fazem com que a heterossexualidade pareça coerente – ou seja, organizada como sexualidade – mas também que seja privilegiada. Sua coerência é sempre provisional e seu privilégio pode adotar várias formas (que às vezes são contraditórias): passa desapercibida como linguagem básica sobre aspectos sociais e pessoais; é percebida como um estado natural; também se projeta como um objetivo ideal ou moral (BERLANT, WARNER 2002, p. 230).

O termo queer vem sendo utilizado, historicamente, para depreciar os sujeitos e as práticas não-heteronormativas, com significado de “incomum”, “estranho” ou “excêntrico”, um insulto homofóbico, tendo em vista, que a teoria queer se apropria do termo “queer” e transforma-o num símbolo semântico para o movimento político com perspectiva de oposição e de contestação, numa forma orgulhosa de identificação com o abjeto, com a intenção de questionar a identidade sexual e a heteronormatividade compulsória, invertendo o sentido negativo do termo, que ao mesmo tempo “é um substantivo e um adjetivo” (TALBURT e STEINBERG, 2007, p. 8). O termo sugere, ainda, uma nova concepção no modo de pensar, no pensar proibido, no anormal, no incomum e nas várias categorizações convencionais. “Queer” marca uma identidade que, definida como tal por um desvio das normas compulsórias ao sexo, gênero e sexualidade está em constante mudança (DENZIN, 2006). E também, “O nascimento da identidade *queer* significa lidar com a complexidade e a ambiguidade que rodeiam a noção do que poderá significar ser uma pessoa.” (MORRIS, 2007, p. 24). Foi em uma conferência na Califórnia, em fevereiro de 1990, que Teresa de Lauretis empregou a denominação *Queer Theory*, em oposição aos estudos de minorias, para privilegiar os estudos sobre os processos sociais normalizadores da sociedade. Porém, Clímaco nos informa que

[...] antes da canonização da expressão “teoria queer” por Lauretis, a palavra “queer” já era utilizada em escritos teóricos de acadêmicas chicanas, negras, lésbicas e de classe trabalhadora, ou seja, por aquelas que, ainda sendo formalmente cidadãs estadunidenses, careciam de reconhecimento pleno como tal e enraizavam seus desejos, ânsias e identidades para além de suas fronteiras (CLÍMACO, 2008, p. 694).

7 Alguns autores, como Judith Halberstam (2005a), apontam para uma homonormatividade, que pode representar um surgimento de uma perspectiva que direciona para um alinhamento homossexual como sendo a norma, o que não se alinha com os debates e as políticas queer.

A conotação negativa e agressiva do termo refletiu-se numa corrente teórica para pensar as culturas dos gêneros e das sexualidades marginalizadas, num modo afirmativo de contrariar e resignificar o que antes era considerado anormalidade, perversão e desvio para uma nova forma de explorar as dinâmicas das sexualidades nas relações sociais. E o termo ultrapassou as fronteiras do academicismo norte-americano e tornou-se relevante em expressões e estudos em todo o mundo. Alguns países, como Espanha, discutem sobre políticas públicas queer para ampliar os debates sobre as sexualidades. Há diferentes áreas de conhecimento que ampliam e desenvolvem a teoria queer, como por exemplo, ecologias queer, literatura queer, cinema queer e pedagogias queer, no qual o termo alarga sua expectativa à sexualidade e passa a ser exemplo para pensar estruturas gerais. Entretanto, não pode haver intenção de fixar o queer como modo de estruturação, pois seria uma contradição, mas sim de entendê-lo como um modelo impróprio à lógica heteronormativa.

Importa ressaltar que a teoria queer originou investigações acerca das questões relacionadas ao masculino⁸ e às mais diversas sexualidades e que ainda, propõe radicalizar os parâmetros relacionados ao livre trânsito entre as fronteiras da identidade. Discute as identidades múltiplas (classe, orientação sexual, gênero, idade, nacionalidade, etnia), as identidades construídas que implicam silenciamento de outras, resignificação aberta de identidades, descentralização da heterossexualidade, assim como não-heterossexualidade. Mais ainda, a teoria queer permite pensar em multiplicidade, ambiguidade, fluidez das identidades sexuais e de gênero, tecnologia, abjeção, representação corpórea, de maneira a sugerir novas formas de pensar a cultura, a educação, o conhecimento, o poder e representação.

Ao definir o termo, Butler afirma o seguinte:

O termo queer surge como uma interpelação que discute a questão da força e da oposição, da estabilidade e da variabilidade no seio da performatividade. Este termo tem operado como uma prática linguística cujo propósito tem sido o da degradação do sujeito a que se refere, ou melhor, a constituição desse sujeito mediante esse apelativo degradante. Queer adquire todo seu poder precariamente através da evocação reiterada que o relaciona com acusações, patologias e insultos (BUTLER, 2002, p. 61).

Portanto, importante perceber que o campo semântico, composto por vocábulos de uma ordem antinormativa, reflete os conceitos que a teoria queer discute, como reconversão, deslocamento, reconfiguração, desnaturalização, subversão, performance, paródia, ambiguidade, transviado e transitoriedade, expressões que indicam movimento e transformação e que para além disso, usam a própria linguagem para desconstruir os conceitos já construídos socialmente sobre sexo, gênero e sexualidade.

Os autores mais importantes da teoria queer têm sido de Laetitia (1984, 1986, 1987, 1991, 1994, 1999), Eve Kosofsky Sedgwick (1985, 1993, 1998, 2000), Judith Butler (1990, 1993, 1997a, 1997b, 1999, 2003, 2004) Allan Sinfield (1998), Monique Witting (1973, 1992, 2001),

⁸ Para uma aproximação com os estudos da masculinidade ver Bento (1998), Segal (1990), Nolasco (1993), Kimmel (1994), Corneau (1990), Cornell (1989).

Diana Fuss (1999, 2002), Adrienne Rich (2001), Gayle Rubin (1975, 1982, 1995, 2001) e Judith Halberstam (1995a, 1995b, 1998, 1999, 2005a, 2005b), Steven Seidman (1996, 2003, 2004, 2006, 2007). No contexto do Brasil, outros autores também se destacam importantes na pesquisa da teoria queer, como Belidson Dias (2005, 2006, 2010), Guacira Lopes Louro (1997, 2004), Tomaz Tadeu da Silva (1996, 1999, 2000) e Richard Miskolci (2009), Denilson Lopes (2004), Berenice Bento (1998, 2004, 2006), Sérgio Aboud, Wilton Garcia. Alguns destes autores se baseiam em teorias pós-feministas, mas não centralizam seus debates diretamente sobre esse assunto. Ainda há outras pesquisadoras importantes para a teoria queer que contribuíram para combater discursos essencializados e as noções naturalizantes sobre as sexualidades a exemplo de Beatriz Preciado (2002, 2005a, 2005b, 2007), Marie-Hélène Bourcier (2005, 2006), Javier Sáez (1987, 1991, 1991, 1996, 2002, 2003, 2008), Michael Warner (1993), Duggan, David M. Halperin, Califia, Hart, Jonathan Ned Katz, Louise Torcon e Catherine Ecartot⁹. Seidman sugere que:

Os teóricos queer enxergam a heterossexualidade e a homossexualidade não simplesmente como identidades ou como status sociais, mas como categorias de conhecimento, uma linguagem que expressa o que conhecemos por corpos, desejos, sexualidades, identidades. Trata-se de uma linguagem normativa, à medida que influencia limites morais e hierarquias políticas [...] A teoria queer está sugerindo que o estudo da homossexualidade não deveria ser um estudo de uma minoria – a composição do sujeito lésbico/gay/bissexual – mas um estudo daqueles conhecimentos e daquelas praticas sociais que organizam a “sociedade” como um todo, sexualizando – heterossexualizando ou homossexualizando – corpos, desejos, atos, identidades, relações sociais, conhecimentos, cultura e instituições sociais (SEIDMAN, 1996, p. 12-13).

O surgimento da teoria queer foi possível devido a uma combinação de fatores sociais, econômicos, políticos e teóricos, que se produziam nos EUA e na Europa nas décadas de 1970 e 1980. É bem verdade que os movimentos de liberação sexual de gays, lésbicas e transexuais surgem como uma oposição a diferentes dispositivos de estigmatização, criminalização, patologização e preconceito no final do século XIX e no começo do século XX. Nesse mesmo período, começa a se consolidar a categoria identificatória do “homossexual”¹⁰, principalmente nos campos da Medicina e do Direito (SAEZ, 2008) e também surge a disciplina da psicanálise, que influencia negativamente nos debates sobre a “homossexualidade” e os dispositivos da sexualidade. É importante ressaltar que os movimentos de liberação sexual dos anos 1970 abandonaram o termo “homossexual” pela sua carga patológica e por ser um termo dado por pessoas não-homossexuais, para reivindicar o termo “gay”, como uma identificação positiva relacionado a identidade e separado do discurso científico. Esses movimentos sexuais das décadas de 1960 e 1970, principalmente nos EUA, tiveram um contexto favorável para suas articulações, já que nesse país, estavam ocorrendo os movimentos pelos

9 Alguns autores podem ser considerados precursores dos estudos queer: Weeks (1993, 1998); Katz (1996); Foucault (1985); Haraway (1991). E sobre os estudos queer ver Gamson (2002); Jiménez (2002); Honeychurch (1997), Butler (2002); Preciado (2000); Bourcier (2000), revista *Reverso* (2000, 2000a, 2000b); Sedgwick (2002, 1999).

10 O termo apareceu no dicionário inglês Oxford em 1901.

direitos civis, estudantil, hippie, antimilitarista, feminista, nova onda de esquerda política e ainda o movimento psicodélico. Na Europa esses movimentos tomam mais força na década de 1970 e 1980, e no caso dos países sul-americanos fica mais recorrente nos anos 1980.

Os movimentos feministas das décadas de 1950 e 1960 haviam realizado uma importante crítica dos valores patriarcais e das estruturas de dominação masculina ao revelar questões da cultura, sociedade, política e dos discursos da psicologia e da ciência em geral, o que levou a novas ondas epistemológicas sociais. A ideia de desejo como produção e não como repressão ou ainda como carência foi a chave para gerar novas leituras e visibilidades sobre o sujeito e a sexualidade, distanciadas da psicanálise e das políticas identitárias.

E foi neste contexto, no começo do século XX, especialmente entre os anos 1930 e 1970 que surgiram grupos de pesquisadoras acadêmicas que problematizaram a produção do conhecimento a partir de um viés crítico e político gerando os Estudos Feministas (*Feminist Studies*) e os Estudos de Mulheres (*Women Studies*) (MATOS, 2008). Os estudos queer surgiram com a combinação entre os Estudos Culturais dos EUA e o pós-estruturalismo francês. As mulheres feministas no campo das academias visaram expandir, nas ciências humanas e sociais, o escopo das pesquisas e das reflexões teórica-conceituais para os estudos de gênero. Contudo, deve-se observar que, o pensamento feminista não se constituiu em um corpo unificado e de conhecimento único, ao contrário disto, expandiu-se para várias frentes de pesquisa. E ainda, a teoria queer, que pode ser classificada como fazendo parte das teorias subalternas, como os Estudos Pós-Coloniais, surgiu longe dos departamentos de Sociologia e Antropologia, influenciada pelos estudos de representação, conforme já pretendiam os estudos das visualidades e mídias. Esse posicionamento contrário aos estudos sobre minorias sexuais, foi tomado pelo entendimento de que estes apenas reforçavam o poder hegemônico nos contextos institucionais (MISKOLCI, 2009a).

Essas novas linhas de pensamento e de crítica social e política estavam baseados a uma corrente de pensamento que podemos classificar aqui como pós-estruturalista, que questiona as identidades essencialistas da subjetividade e destacam os efeitos produzidos pelos discursos. Ou ainda podemos denominar a corrente de Teorias Pós-críticas, que realizaram deslocamentos nos conceitos de diferença, subjetividade, saber-poder, gênero, etnia, representação, sexualidade, entre outros. Importante ressaltar que alguns autores, como Michel Foucault (1926-1984) e Jacques Lacan (1901-1981), já foram do mesmo modo considerados como estruturalistas¹¹, mas não por eles mesmos. Foucault e Jacques Derrida (1930-2004) foram considerados pensadores influentes para a teoria queer, principalmente por causa da obra *História da Sexualidade* (1976-1984) e *Gramatologia* (1967), respectivamente. A visão revolucionária foucaultiana da história, dos estudos de gênero e as análises das relações de poder, é o início para pensar a sexualidade como um dispositivo histórico de poder baseado no sexo como regulação social. Ele lança mão de um trabalho genealógico desde

11 Os autores que se auto-classificaram como estruturalistas foram Lévi-Strauss, na antropologia; Jean Piaget, no campo da psicologia; e Louis Althusser no marxismo. Autores como Gilles Deleuze, Hubert Dreyfus, Paul Rabinow, Didier Éribon e Manfred Frank são significativos para os diálogos de Foucault com o estruturalismo.

o campo do saber, o campo do poder e análise das formas de produção da verdade. Esses três campos influenciaram os estudos da teoria queer, principalmente no que diz respeito as formas de identidade essencialista, principalmente nas noções de gay, lésbica, mulher e homem.

Foucault (1976) teoriza sobre o “dispositivo da sexualidade”, onde o sexo passa a ser questionado como um campo de discursos, de escrita, de investigação e de conhecimento. Outro conceito foucaultiano fundamental que vai influenciar a teoria queer, é o conceito de “biopoder” e de “biopolítica”, ou seja, o poder de controle, de controlar o “corpo-espécie”, onde é possível identificar estratégias de determinações sociais para os gêneros, além do poder que é exercido sobre os corpos dos sujeitos, e subverte a própria forma de pensar o corpo. Biopoder é a forma de poder que regula a vida social por dentro, acompanhando-a, interpretando-a, absorvendo-a e rearticulando-a. O poder só pode adquirir comando efetivo sobre a vida total da população quando se torna integral, vital, que todos os indivíduos abraçam e reativam por sua própria vontade. “[...] O Biopoder, portanto, refere-se a uma situação na qual o que está diretamente em jogo no poder é a produção e a reprodução da própria vida” (HARDT, 2001, p. 43). Ou seja, o Biopoder corresponde a um poder disciplinador que controla os nascimentos, mortes, reprodução, doenças dos indivíduos. Seguindo a metodologia foucaultiana, a teoria queer analisa não somente o corpo ou o sexo como um corpo neutro ou físico, mas passa a considerar os processos de produção dos corpos e sexualidades construindo outras subjetividades. Foucault explica que

A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas a grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder (FOUCAULT, 2005, p. 100).

Nas questões de gênero e sexualidade destacam-se as relações de dominação, que muitas vezes, são reflexos de repressão. Foucault explica que a repressão ocorre pelas relações de poder, entre homens e mulheres, jovens e idosos, pais e filhos, educadores e educandos, entre administração e população, entre padres e leigos. Ele ainda argumenta que a sexualidade é um dos elementos mais capazes de sofrer relações de poder, pois há variadas estratégias de dominação e opera por um conjunto diversificado de discursos e práticas sociais.

Diante desse ponto de vista, a representação de gênero e da sexualidade torna-se um instrumento de manobra e repressão alicerçando as relações de poder, considerando que gênero e sexualidade são dimensões que integram a identidade pessoal de cada indivíduo e de grupos sociais integrados por uma identidade de gênero. Segundo Butler, uma das maneiras pelas quais

[...] o poder é ocultado e perpetuado é pelo estabelecimento de uma relação externa ou arbitrária entre o poder, concebido como repressão ou dominação, e o sexo, concebido como energia vigorosa mas toldada, à espera de libertação ou auto-expressão autêntica (BUTLER, 2003, p. 141).

Essa relação entre o “eu” e o “outro” torna-se indispensável para o entendimento dos conflitos da sociedade contemporânea e a integridade de cada sujeito. Essas desconstruções e desestabilizações do gênero enquanto categoria fixa e mutável são acionadas pelas questões do pós-feminismo, quando a multiplicidade de feminismos gera os fatores de diferença, transdisciplinaridade, desterritorialização e hibridismo que vêm ao encontro das questões da teoria queer. Entre 1970 e 1980 surgiram algumas autoras lésbicas que iniciaram uma crítica radical sobre o discurso heterocentrado e sobre a noção de “mulher”, fazendo parte desta revolução epistemológica na análise do dispositivo sexo/gênero e da matriz heterossexual.

O método desconstrutivo e o conceito de complementaridade de Derrida (MISKOLCI, 2007) auxiliou pesquisadores e teóricos queer a criar conexões entre saberes e práticas que regulam a vida dos indivíduos. Derrida defende que a sociedade ocidental se organiza de maneira binária, de modo a sempre a criar uma parte hegemônica com outra parte subordinada. O que ajudou a pensar essa construção da heterossexualidade em oposição a homossexualidade. O método desconstrutivo não está relacionado a uma teoria já construída sobre o ser humano, ou sobre a sociedade, mas trata-se de uma investigação sobre as teorizações que operam em um discurso.

De Lauretis (1987) demonstra as limitações do conceito de “diferença(s) sexual(s)” e das questões relacionadas com as construções do gênero. Ela traz os significados do termo *gênero* de dicionários e em exemplos de aplicações em algumas línguas. Ela ainda argumenta pontos relevantes da teoria de Althusser sobre a ideologia que ela relaciona com as ambiguidades do gênero e as construções do gênero através de sua representação. De Lauretis (1984), em consonância com os questionamentos de Butler a respeito do sujeito do feminismo, argumenta que as mulheres situam-se tanto dentro quanto fora do gênero, ao mesmo tempo dentro e fora da representação, e demonstra a discrepância, a tensão, e o constante deslize entre a mulher como representação e como sujeito de “relações reais” (LAURETIS, 1987).

Sedgwick ajudou a perceber que a ordem social contemporânea não difere de uma ordem sexual, de modo que está baseada no dualismo hetero/homo, mas de forma a priorizar a heterossexualidade como norma e a torna compulsória. Sedgwick (1991) faz uma reflexão sobre o “armário” como um dispositivo histórico de poder que regula a vida social de pessoas com práticas não-heteronormativas e que também privilegia os heterossexuais de maneira a enfatizar seus benefícios e hegemonia social. A autora afirma que o “sistema do armário”, mesmo com todas as suas contradições, molda muitos valores, regras, pensamentos, comportamentos e epistemologias na sociedade moderna. Sedgwick (1985) argumenta que a dominação das mulheres é associada a rejeição das relações amorosas e sexuais entre os homens. A autora não se prende a uma discussão de gênero centrada no heterossexismo e tampouco, a uma perspectiva dos estudos de minorias de gays e lésbicas. Ela elabora sua pesquisa baseada em relações poli-amorosas nos romances ingleses do século XIX, e argumenta a respeito das dominações homosociais que aprofunda a figura estigmatizada do “homossexual”.

A investigação crítica realizada por Butler (2003), explica as categorias fundacionais de sexo, gênero e desejo, busca as origens dos gêneros e das identidades sexuais e as questões que norteiam

a teoria queer (apesar da autora não citar inicialmente em sua obra a teoria) e os conceitos de “abjeção”.

O conceito de abjeção, apresentado pelo filósofo francês George Bataille na década de 1930, se constitui numa forma de atração e repulsa, onde o poder de repulsão é mais forte (BATAILLE, 2004). O conceito de abjeção foi (re)formulado por Julia Kristeva (1982) está associado aos conceitos de gênero, sexualidade e corporeidade, que demonstram o quanto a sexualidade é uma construção social. A abjeção relacionada diretamente com um estado de crise, uma zona instável, ao compreender o corpo com dimensões sócio-corporais e sócio-sexuais em relação às práticas sexuais, sejam elas heteronormativas ou não-heteronormativas. Os sentimentos de repulsa e atração são cotidianamente sofridos no âmbito da sexualidade. A abjeção sofrida pelos sujeitos na experimentação, seja ela visual, tátil ou imaginária, em relação às práticas sexuais de indivíduos não-heterossexuais perpassa, secretamente, por fantasias, mas, publicamente, por sentimento de repulsa, de abjeção. Esses dejetos sociais se tornam externos aos indivíduos, mas ao mesmo tempo compõem suas estranhas fantasias.



Figura 14: Miwa Yanagi, “Rapunzel”, fotografia, 2004

Nas palavras de Kristeva, “o ‘entre-dois’, o ambíguo, o compósito [...] uma espécie de alquimia que transforma a pulsão de morte em fonte de vida, na medida em que tenta recriar, pelo poder da linguagem, a treva originária da repressão primária, onde sujeito e objeto entram em colapso e confundem-se” (1985, p. 9). A ação direta ao abjeto seria o descarte, e no espaço social, a exclusão. No caso das classes sociais, temos exemplos variados de abjetos sociais como bêbados, boêmios, artistas de rua, prostitutas, drags e práticas não-heteronormativas. Essa manifestação de descartar o abjeto se regulamenta em fatos religiosos, jurídicos, políticos e econômicos. Não é a falta de limpeza ou saúde que causa abjeção, mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem, o que não respeita limites, posições, regras. (KRISTEVA, 1985). O abjeto não é o feio ou o grotesco porque ele não tem possibilidade de ser belo. A beleza atribuída aos objetos são construções humanas, e não belezas divinas, ou seja, são determinadas culturalmente, assim como os conceitos de sexo, gênero e sexualidade. O abjeto pode ser visto como atraente e não mais repulsivo. Portanto, o abjeto pode se tornar admirável por alguém.

A abjeção emana das pessoas pela ordem biológica, social ou religiosa. Dessa maneira, a abjeção é a fusão com o outro, é um conjunto de sistemas que sustenta um relacionamento. A abjeção descarta, ela é um estado intolerável da matéria. Ela é a porta aberta da fronteira e isso se deve ao fato de que ela é ambígua e excêntrica. Há uma dimensão do estranhamento na abjeção, ao nos depararmos com o abjeto. Pelo fato de este nos pertencer, nos aproximamos dele, ao mesmo tempo, nos afastamos dele. Há o reconhecimento do indivíduo no abjeto que lhe causa repulsa e atração, e não apenas o abjeto sozinho. A abjeção é uma sensação de espanto sofrida pelo sujeito, que se identifica no Outro, portanto, uma sensação de ameaça. A sensação de ambiguidade causada pelos movimentos de atração e de repulsa aos objetos de arte que lidam tanto com o belo quanto com o abjeto, é pensada como capaz de transgredir o caráter de “divino” nas visualidades.

O percurso crítico de Butler são questionamentos sistemáticos sobre as construções dos gêneros e das identidades, centrados em duas instâncias cruciais: falocentrismo e a heterossexualidade compulsória. A pesquisa de Butler dialoga com a plêiade de estudos referente à história da sexualidade de Foucault (1988), que aborda o que ele chamou de “genealogia”, as categorias de sexo, gênero e sexualidade como produtos de uma formação específica de poder, práticas de discursos sobre si mesmo e sobre os outros. Butler determina a identidade como sendo

[...] uma combinação complexa de estruturas normativas abrangentes - que como tal precisam ser desconstruídas em sua suposta universalidade - e ocorrências existenciais e singulares que, como tal, inevitavelmente moldam nossos eus (BUTLER apud GUARALDO, 2007, p. 676).

O conceito de gênero que se baseia toda a teoria feminista é aquele pelo qual o sexo é natural e o gênero é socialmente construído. E os estudos de gênero, inicialmente, exploravam a subordinação da mulher baseado no pensamento moderno, a partir de uma perspectiva oposicional e binária e de caráter universal (BENTO, 2006). Essa é a premissa que Butler (1999) problematiza o conceito de mulheres como sujeito do feminismo. Aqui, para pensarmos em sua crítica, é importante localizar o

que até então se considera como mulher são apenas sujeitos que nasceram fêmeas em sua natureza corpórea. Aqueles sujeitos que nasceram macho ou intersexo¹², mas que em sua performance de gênero, possuem identidades femininas, não pertencem ao campo do feminismo e tampouco poderá se privilegiar de seus discursos afirmativos. Butler explica que para:

[...] as feministas da teoria das relações objetais tendem a assumir uma espécie de relação primária, homem e mulher, que traça uma diferenciação de gênero em relação a pessoas que precisam identificar-se ou diferenciar-se da mãe. Assim, se alguém se torna transgênero, isso tende a significar que essa pessoa não segue certo tipo de modelo de desenvolvimento de diferenciação ou identificação de gênero: a identificação na direção da “condição de menina” [girlness] ou a diferenciação na direção da “condição de menino” [boyness] (BUTLER apud PORCHAT, 2010, p. 163-164) [grifo do autor].

Além disso, Butler problematiza os estudos de minorias sexuais e de gênero (gays e lésbicas, femininos, e masculinos) ao sugerir que estes reforçam normas hegemônicas, mas para além desta questão, ela prefere aprofundar reflexões sobre identidades socialmente classificadas como abjetas (BUTLER, 2004). Butler formulou o conceito de “performatividade” associado a concepção de materialização do sexo. Ela diz que a performatividade deve ser compreendida não como um “ato” singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional¹³ pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia. Em outras palavras, as normas regulatórias que o sexo impõe, materializa o sexo no corpo a serviço da consolidação da norma heterossexual (BUTLER, 1999).

Monique Wittig (1935-2003) tem uma grande importância crítica para a teoria queer e teve como tema central de suas pesquisas, o lesbianismo. Wittig (1992), analisa os limites do pensamento que foi construído ao longo do tempo sobre a heterossexualidade, a partir da pluralidade de discursos das ciências humanas que produziram e ainda hoje, produzem e instauram heteronormas nas questões de sexo, de gênero e de maternidade. Para a autora, é fundamental desmascarar o caráter político da categoria do sexo, pois este é construído o sistema de pensamento dominante que funda a sociedade como heterossexual e que define as pessoas a partir desta categoria do sexo. Além disso, ela é uma das primeiras autoras a realizar uma crítica à Lacan e ao pensamento psicanalítico. Atualmente, Wittig teoriza sobre a finitude das categorias de homem e mulher.

Outra pesquisadora precursora dos estudos queer é Gayle Rubin, expressando-se para uma abordagem desconstrutivista. Rubin (1975) traça a distinção entre sexo e gênero, e avalia como isso contribui para o conceito de gênero e ainda, analisa o pressuposto da naturalidade da heterossexualidade ao analisar leitura de alguns autores, entre eles, Lévi-Strauss. Na apreciação que

12 Intersexo é o indivíduo que nasce com o corpo que não concorda com o que entendemos como corpos masculinos ou femininos, ou seja, o corpo possui uma genitália ambígua, que pode ter aparências múltiplas. A inserção dos sujeitos intersexos nas questões que a teoria queer discute é recente aos debates.

13 O termo “citacional” e “citacionalidade” são conceitos utilizados por Jacques Derrida, que demonstram similaridade com assinatura, acontecimento e contexto. Ou seja, refere-se a um signo que mantém a possibilidade de ser citado e repetido se tornando inteligível e produtivo, independente de sua origem.

Rubin (1980) faz de Lévi-Strauss, ela examina os argumentos do autor sobre o sistema de casamento, a relação de parentesco e faz o percurso onde discute a prerrogativa da heterossexualidade. Rubin afirma que o parentesco instaura a diferença biológica entre os sexos e cria os gêneros dicotômicos. Ela propõe uma forma diferente de perceber a formação do masculino e do feminino no sistema sexo/gênero. Ela ainda discute sobre a “heterossexualidade obrigatória” e o processo de fabricação da heterossexualidade, o que produz a anti-homossexualidade (RUBIN, 1975).

Rubin interpreta os fundamentos do sistema social sexual, no qual aborda a divisão dos sexos (masculino/feminino) de modo que se criou categorias mutuamente excludentes e opostas, o que caracteriza o comportamento que os homens devem reprimir qualquer dos seus aspectos femininos e as mulheres, seus aspectos masculinos. A respeito da divisão social do trabalho, dos ritos sociais (como o matrimônio) e sobre a construção do desejo heterossexual (dedicado as teorias de Freud e Lacan), ela argumenta que para compreender a história da heterossexualidade é necessário um estudo histórico que mostre as conjunções da sexualidade, da economia e da política. Mas ainda, a autora, demonstra o sentido político do sexo ao denunciar os dispositivos de normalização sexual e ainda reivindica as sexualidades não-normativas (RUBIN, 1984).

Investigações nesse sentido podem esclarecer aquilo a que se refere Seidman (1996) como a contribuição da teoria queer às Ciências Sociais, ou seja, o convite ao estudo daqueles conhecimentos e daquelas práticas que organizam a ‘sociedade’ como um todo, sexualizando – heterossexualizando ou homossexualizando – corpos, desejos, atos, identidades, relações sociais, conhecimentos, cultura e instituições sociais.

Dentro da perspectiva pós-feminista, ocorrem também na Europa, as obras de Beatriz Preciado e Marie-Hélène Bourcier, influenciadas por Butler, que buscam analisar para além da teoria das performances. Uma política queer que aposta para as possibilidades subversivas dos corpos desviados (queer, abjetos, estranhos e esquisitos), na materialidade dos corpos e na necessidade de historicizar categorias de sexo, carne, corpo, biologia e natureza, tal como as explanações de Donna Haraway (1985) sobre a metáfora dos ciborgues.

Preciado (2000) elabora uma proposta de subversão dos mecanismos de poder cultural, social e político, para promover uma análise crítica da heterocentralidade inscritas nos corpos, da defesa da sexualização total do corpo, da desconstrução do sistema heterocêntrico e da compreensão das tecnologias do sexo. A autora chama de tecnologias do sexo as transformações plásticas como as primeiras práticas contra-sexuais. A autora defende que o sistema heterossexual surge como aparato social para a construção do feminino e do masculino, e que ainda, opera como instrumento que centraliza diferenças anatômicas sexuais. Preciado, assim como Haraway, entende o corpo como espaço de opressão e lócus de resistência e que as novas biotecnologias de produção e reprodução do corpo assumem um papel importante para novas ressignificações corpóreas, de modo que estabelecem relações entre corpo e máquina. Deste modo, Preciado não essencializa a tecnologia como simples aparato da dominação masculina, mas sim, a compreensão do sexo e gênero como tecnologia em sua própria linguagem. Ela ainda assinala que o gênero não é simplesmente performativo como Butler (2005) nomeia, mas se manifesta na materialidade dos corpos, puramente construídos e

inteiramente orgânicos. Esses conceitos de gênero surgem a partir de uma visão teórica foucaultiana, que vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”, que ele a define como “um conjunto de técnicas para maximizar a vida” (LAURETIS, 1987, p. 220). Isso se deve ao conceito de sexualidade e gênero de Foucault que diz que não é uma propriedade dos corpos e nem algo existente a priori nos seres humanos, mas sim “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais”, por meio do desdobramento de “uma complexa tecnologia política” (FOUCAULT apud LAURETIS, 1987, p. 220).

Bourcier analisa as configurações que predominam de ação biopolítica dos corpos para a compreensão das zonas de pensamento. Ela foca sua pesquisa em algumas formas de expressão como: o cinema pornográfico, o sadomasoquismo e a construção das figuras do travesti, do transgênero e do transsexual (PEREIRA, 2008). Portanto, ela vai ao encontro com a genealogia da sexualidade de Foucault e seus estudos sobre a pornografia e o sadomasoquismo. Bourcier e Preciado direcionam seus olhares para os mesmos campos e buscam deflagrar os poderes subversivos e as limitações das subculturas do corpo. Com uma crítica forte a ideias sobre as relações de poder em torno da sexualidade, de Pierre Bourdieu, na qual ele se refere a violências simbólicas e lutas políticas onde enfatiza determinações históricas de dominação, Bourcier faz uma análise sobre as questões de biopoder.

Haraway (1991, 2000) explora as possibilidades teóricas e políticas presentes no reconhecimento de que, na contemporaneidade, as fronteiras perderam sua clareza e função. As discussões em torno da separação entre o que é humano e o que é animal, o que é humano e o que é máquina, entre o físico e o não-físico e realidade social e ficção são as rupturas realizadas para descrever a radicalidade da condição ciborgue (HARAWAY, 2004). O ciborgue, segundo Haraway, é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção (SILVA, 2000). O termo é um neologismo entre **cib**-ernético e **org**-anismo e foi cunhado por Manfred Clynes e Nathan Kline, em 1960, para denominar sistemas homem-máquina auto-regulativos, durante a pesquisa da teoria de controle cibernético em relação aos problemas corporais em viagens espaciais (apud SANTAELLA, 2003). Essa concepção do ciborgue de Clynes e Kline, foi diferentemente concebida do conceito utilizado por Haraway, onde ela traça uma análise político-ficcional sobre o ser humano e investiga sobre novas formas de subjetividade. Em seu Manifesto Ciborgue (1985), ela teoriza as construções relacionadas ao corpo e com os conceitos do marxismo e redimensiona as questões de gênero. Mais ainda, Haraway (2000) explica sobre realidade social e ficção científica e enfatiza que o ciborgue é um corpo transitório e que desloca-se nesses campos. Ela explica que a realidade social “significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo” (SILVA, 2000, p. 40). E ainda ressalta que a ficção científica está cheia de ciborgues que habitam mundos que são de forma ambígua tanto naturais como fabricados. Contudo essa ficção da qual ela se refere, mapeia nossa realidade social e a do nossos corpos e ainda, permite vislumbrar um campo político mais amplo do que geralmente utilizamos. Até porque ela se refere a uma ficção que é resultado das lutas dos movimentos feministas das duas últimas décadas, o que ela nomeia de

“experiência feminina” (SILVA, 2000).

Nessa condição transitória da figura do ciborgue, Haraway (2000) problematiza o corpo historicamente construído, a partir de considerações acerca da construção das identidades e dos conceitos marxistas. Ela apresenta três rompimentos de fronteiras transgredidas: humano e animal; animal-humano e máquina e físico e não físico. O ciborgue de Haraway não clama ao estado original, tampouco pela ideia de plenitude. Ele vai a caminho da contradição, da não-polaridade, da não-binaridade e não é estruturado pela ordem do público e do privado. Para a autora, o ciborgue representa a metáfora da sexualidade híbrida, e de uma identidade parcial e contraditória, onde são quebradas hierarquias sociais, de raça, sexo e gênero (HARAWAY, 2000). Consequentemente, passam a transitar entre-fronteiras, numa imbricação do humano e do animal, do orgânico e inorgânico, do físico e não-físico, que abala a hegemonia do discurso feminista, em relação às dicotomias relacionadas ao marxismo e socialismo feminista, e ao feminismo radical.

1.3 Outras proposições conceituais em torno dos Estudos Queer

Guacira Lopes Louro é referência no Brasil sobre os estudos da teoria queer aplicados a Educação. A autora (2004) utiliza-se de uma crítica ao caráter imutável, a-historização e a forma binária de nomear os corpos, ao tratar sobre a constituição dos sujeitos fragmentados e não-unificados na pós-modernidade. Ela utiliza-se do recurso metafórico dos filmes *road movies*¹⁴ para designar as várias possibilidades de identidades. A autora aponta as possibilidades de uma pedagogia queer que não esteja enraizada nos paradigmas binários de gênero e sexualidade e sim, numa construção discursiva da sexualidade baseada nos fundamentos da teoria queer articulados com as teorias de alguns autores como Foucault, Derrida e Butler. A autora afirma sobre o posicionamento da heterossexualidade e do sujeito heterossexual e como essa posição se estabeleceu como norma e como expressão natural dos prazeres e dos desejos sexuais, e conseqüentemente como sendo a forma natural de educar as pessoas. E ainda, faz uma reflexão sobre como os sujeitos são classificados e hierarquizados a partir dos seus corpos. Louro explica o conceito queer da seguinte forma:

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambigüidade, do “entre lugares”, do indecível (LOURO, 2004, p. 07).

Louro (2004) ressalta que os preceitos antinormatizadores da teoria queer, como por exemplo a instabilidade das identidades, incitam a trabalhar com ideias de desconstruções e enunciados, de modo que isso emerge uma nova forma de pensar o sujeito para além dos limites normatizadores da cultura e educação. Os estudos da teoria queer possibilitou expandir as relações sociais para outros meios para além da Educação. Jayne Caudwell (2006) realiza uma coletânea de dez artigos europeus e norte-americanos que discutem sobre gênero, sexualidade, teoria queer e sua inter-relação com o esporte. Neste trabalho há uma preocupação em aplicar os estudos queer para discutir o cotidiano do esporte. Interessante notar que hoje é possível identificar muitas pesquisas que direcionam os estudos da teoria queer para aplicações no cotidiano. É bem verdade que essas pesquisas, grande parte delas, se concentram no campo da Educação, mas já existe publicações no campo da Medicina, da segurança pública, etc¹⁵.

14 Os filmes *road movies* são “filmes de estrada”, ou seja, a narrativa se apresenta com os personagens em viagem, transitando, indo de um lugar para o outro, onde o deslocamento é a ênfase da narrativa.

15 Há muitas publicações importantes para os estudos de gênero no Brasil e América Latina, como as revistas mexicanas Debates Feministas e Revista de Estudios de género; Caracola e a El Ágora de las mujeres que circulam no Equador. A emblemática Revista Fempress (www.fempress.cl) e ainda, Noticias Aliadas no Perú. No Brasil se destacam, além da Revista de Estudos Feministas e Cadernos Pagu, publicação do Núcleo de Estudos de Gênero – PAGU, da Universidade Estadual de Campinas, há as publicações da ONG Transas do Corpo, Mandrágora (revista específica nos Estudos feministas e Religião), Jornal Fêmea (publicado mensalmente pelo CFEMEA) e Caderno Espaço Feminino. Ainda há o Portal Feminista (www.portalfeminista.org.br) que abriga algumas revistas como a Revista de Estudos Feministas cuja

David Córdoba, Javier Sáez e Paco Vidarte (2005) introduzem conceitos da teoria queer e dos estudos queer em seus artigos de modo a estruturar a questão da identidade nos movimentos LGBT atuais. Córdoba (2005) mostra relações entre os discursos sobre sexualidade de Foucault e Freud associados aos de Rubin, Witting e Christine Delphy sobre o percurso do sexo e a concepção de gênero como performatividade de Butler. Ainda nesta obra, Pérez Navarro explica e articula a performatividade, abjeção e o discurso de ódio que Butler debate e Preciado demonstra a construção do corpo queer na linha do lesbianismo. Vidarte (2005) defende a importância da teoria de Derrida e Deleuze para a construção dos estudos queer e propõe uma política queer a partir do conceito de multidão de Antonio Negri¹⁶. Os ensaios de Carmen Romero e Marcelo Soto (2005) sobre a especificidade do queer no Estado espanhol com ênfase sobre o pós-colonialismo e literatura discutem sobre a necessidade de pensar a sociedade pelo paradigma da teoria queer.

Nesse sentido, é possível identificar alguns direcionamentos de pensamento, discurso e do reforço das normatizações em relação ao sexo, gênero e sexualidade na sociedade, como nas organizações sociais do Estado. Na literatura, baseado na obra *Dom Casmurro* (1899) de Machado de Assis e utilizando a teoria queer como instrumento de análise, Richard Miskolci (2009b) aborda a heteronormatividade e a homofobia que passam a informar as relações de gênero no final do século XIX no Brasil e apresenta uma análise sociológica do triângulo amoroso Bento-Escobar-Capitu. Sua leitura sobre as relações amorosas entre o trio defende a atração de Bento por Escobar numa trama repleta de referências queer. Miskolci argumenta que essa relação entre eles nunca foi explorada pela crítica literária de modo a invisibilizar as relações homoeróticas. Miskolci analisa várias obras de Machado de Assis na linha de discussão sobre o papel do intelectual na sociedade brasileira no século XIX.

Os estudos da teoria queer, principalmente nos EUA e Inglaterra, problematizaram a produção do conhecimento a partir de um viés crítico e político único, baseado em normas estabelecidas para além de seus próprios sujeitos. Nessa ótica, a produção de estudos buscava não somente identificar essas origens, mas principalmente pretendia desestabilizar algumas orientações ortodoxas de pesquisa acadêmica e influenciar nas estruturas de campos de conhecimento. Carla Pinsky, por exemplo, (2009) discute relações de gênero que dialoga com a história social e faz uma crítica à abordagem do gênero a partir do pós-estruturalismo, enfocando nos estudos de Joan Scott (1986, 1987, 1983, 1988a, 1988b, 1988c, 1988d, 1988e, 1990, 1992). Pinsky argumenta como os estudos de gênero podem colaborar com a História Social a partir de três pontos de entendimento:

- 1) avaliação da importância do olhar preocupado com gênero para uma compreensão mais acurada do social sob uma perspectiva histórica; 2) análise das abordagens teórico-metodológicas atentas à construção social das diferenças sexuais que dialogam com a disciplina histórica – a desenvolvida dentro dos marcos da História Social e a ligada ao pós-estruturalismo de Joan Scott “ a partir

a missão é publicar artigos, ensaios e resenhas que apresentem reflexões teóricas no campo dos estudos feministas e de gênero. A revista é publicada quadrimestralmente desde 1992.

¹⁶ O conceito de multidão (Hardt e Negri, 2005) diz respeito à construção da coletividade sem esfacelar a singularidade de cada sujeito que faz parte dela.

de duas preocupações: a) destacar as possibilidades de ação humana e b) enfrentar questões gerais da disciplina; e 3) exposição de como o debate em torno dessas abordagens colabora para as atividades de pesquisa e a reflexão teórica. (PINSKY, 2009, p. 539).

Seguindo a linha de pensamento análoga, Marlise Matos evidencia como “delimitar, através de três conjuntos distintos de reflexões, qual seria o estatuto da ‘temática’ e do ‘conceito’ de gênero hoje no contexto acadêmico universitário brasileiro” (2008, p. 333). Esses conjuntos referem-se, primeiro, a uma síntese do atual estado da arte dos estudos de gênero e feministas; segundo, à consequente tentativa de explicitação e delimitação teórico-conceitual destes estudos, como um campo novo nas ciências humanas e sociais e simultaneamente um novo campo epistêmico das ciências; e terceiro, à discussão das implicações e consequências que tal iniciativa teria para o conhecimento científico, defendendo uma ciência com caráter multicultural e emancipatório.

Cláudio Lúcio Mendes (2008) discute como o jogo eletrônico *Tomb Raider*¹⁷ constrói processos de subjetivação em relação a gênero e sexualidade. O autor mostra como as marcas (de gênero e sexualidade), culturalmente construídas, são empregadas nas elaborações da personagem central. Ele articula seu pensamento em duas questões centrais em relação ao jogo: a primeira é “Quem esse jogo imagina que você seja?” e “Quem esse jogo propõe que você seja?”. As perguntas foram construídas com base em teorizações foucaultianas sobre os processos de subjetivação, conjuntamente com a noção de “modo de endereçamento” desenvolvido por Elizabeth Ellsworth (2001) e algumas discussões sobre gênero, sexualidade e relações de poder. Ele conclui que as marcas empregadas nos jogos não configuram escolhas entre possíveis, mas são criações e invenções, tanto por parte dos elaboradores quanto pelos jogadores.

Selvino J. Assmann (2007) realiza um diálogo entre Judith Butler e Adriana Cavarero¹⁸ o qual apresenta brevemente reflexões e obras de Cavarero e relata uma condição humana marcada pela “ontologia da vulnerabilidade”, vulnerabilidade física e corpórea, que nos deveria conduzir à responsabilidade coletiva pela vida corpórea uns dos outros, logo poderia constituir uma espécie de ética mínima universal. Na mesma linha do texto de Assmann, Olivia Guaraldo (2007) expõe o ponto de vista de Butler e Cavarero sobre subjetividade e relacionalidade, ao mostrar como ambas distanciaram-se de temas específicos do feminismo de maneira a aprofundar e ampliar suas reflexões sobre política e ética tomando como base de debate o questionamento sobre o papel da tradição no social. Guaraldo explica que o pensamento de Butler diferencia-se do de Cavarero na medida em que sua perspectiva desconstrucionista contesta o poder da linguagem para moldar o corpo e a identidade dos sujeitos. Enquanto Cavarero se alia a perspectiva de Hannah Arendt na qual a

17 Na série *Tomb Raider* – que “causou uma enorme revolução nos games quando surgiu em 1996, ao provar que as mulheres também tinham vez como heroínas em jogos de ação”, investiu-se na montagem da personagem digital Lara Croft, que “conseguiu de imediato agradar tanto ao público masculino, que a considerava atraente, quanto ao feminino, capaz de identificar-se com ela” (MENDES, 2008, p. 1).

18 Adriana Cavarero (1995, 2000, 2004a, 2004b), italiana, ainda pouco conhecida no Brasil, mas cuja obra filosófica, centralizada na problemática política, se constitui em voz importante na discussão histórico-filosófica da relação entre homens e mulheres, sobretudo no que se poderia chamar de “teorias euro-latinas do feminino”.

subjetividade está baseada na relacionalidade.

O campo de pesquisa sobre gênero e sexualidade tem muitas vertentes. É possível considerar linhas de pesquisa que criticam a teoria queer, os estudos queer e seus autores. Susana Bornéo Funck e Rita Terezinha Schmidt por ocasião do Seminário Mulher e Literatura que ocorreu no Rio de Janeiro em 2006 realizaram uma entrevista com Toril Moi¹⁹ e debateram temas como a crítica feita por Butler ao paradigma pós-estruturalista, o uso das categorias “gênero” e “mulher”, e o feminismo como projeto político. Elas ainda discutem sobre o pensamento de algumas autoras como Beauvoir²⁰, Wittig e Scott. Nesta entrevista Moi demonstra sua visão contrária a teoria queer e ao pensamento de Butler, a qual ela considera ser a maior teórica do campo. Segundo Moi, Butler é equivocada em relação a sua teoria sobre a materialização dos corpos, pois o corpo não pode ser considerado a materialização de discursos de poder. Para Moi, de acordo com as ideias de Beauvoir e incluindo de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), o corpo é apenas sedimentação histórica das suas experiências no mundo, não pode ser significado para o mundo. Moi ainda critica o posicionamento crítico das dicotomias, argumentando que o pensamento pós-estruturalista já é binário em sua discussão.

As críticas à teoria queer ocorrem de maneira a enriquecer os estudos queer e os debates sobre o sexo, gênero, sexualidade, relações de poder e subjetividades e principalmente, numa ênfase para a construção do pensamento transitório e aberto. No caso de Moi, sua crítica permanece no campo dos estudos essencializados do gênero que reitera de forma castigadora a origem dos pensamentos pós-estruturalistas. Da mesma forma, ocorre com as críticas a desconstrução. Para alguns pensadores, desconstruir algo consiste em construir outro, de modo a sempre criar um ciclo de existência. Mas em sua ênfase a desconstrução não tem objetivo de criação do nada, pelo contrário, busca um exercício de repensar as perspectivas estacionadas. Ao considerar os diversos debates e os vários movimentos em torno das complexidades de gênero e sexualidade, Ana Gabriela Macedo (2006) propõe uma discussão do conceito de pós-feminismo. A discussão parte do contexto atual, a partir de uma variedade de feminismos plurais conjunturados, a outros termos e conceitos que de algum modo esclarecem a natureza complexa do debate em torno do pós-feminismo: contra-feminismo, pós-feminismo, contra-dicção, diferença, imagem, ginocrítica, corpo e ciberfeminismo. Ela inicia o seu texto comentando um verbete pós-feminismo do Dicionário da Crítica Feminista (2005), organizado pela autora e Ana Luísa Amaral, no qual ela ressalta diferentes perspectivas que o conceito tem assumido pelo próprio feminismo. Macedo nos informa que o pós-feminismo, situado nos anos 1960, centrado na França, de um lado está alinhado com o discurso pós-modernista, na

19 Toril Moi é professora do Departamento de Literatura e Estudos Românticos da Duke University dos EUA. Sua obra mais relevante é *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (1985). Moi realizou muitas críticas contrárias a teoria queer e especialmente a pesquisa de Butler e contrasta com a visão de Beauvoir.

20 Simone Beauvoir fundou a Revista *Questions Féministes*, em 1977, na época o auge do movimento feminista francês. Com o trabalho de outras feministas, Christine Delphy, Colette Capitan-Peter, Emmanuelle de Lesseps, Nicole-Claude Mathieu e Monique Plaza, a revista publicou muitos artigos chaves para a reflexão feminista, entre eles os de Monique Wittig. Na França ainda há as revistas *Cahiers du Genre*, *Feminist Review*, *Feminist Studies*. Para acessar a Revista *Questions Féministes*: <http://www2.unil.ch/liege/nqf/index.html>

medida em que ambos visam desconstruir e desestabilizar o gênero enquanto categoria fixa, de outro lado, encontra-se próximo das teorias pós-estruturalistas dos feminismos de “terceira onda”²¹. Macedo diz sobre a pluralidade e multiplicidade de feminismos de modo que há um consenso de recusa de hegemonia de um sobre o outro.

Nesta mesma linha de pesquisa, Silva Aparecida Mariano (2003), aborda as críticas das teorias feministas pós-estruturalistas às teorias do sujeito universal, livre, autônomo e racional, e que rejeita as noções de identidades essenciais de gênero. Os debates que a autora promove em seu texto, que envolvem questões teóricas, metodológicas e políticas que dizem respeito a necessidade de romper o paradigma das tradições filosóficas ocidentais que se baseiam em esquemas de pensamentos dicotômicos e na desconstrução do pensamento binário e assim, conseqüentemente, reestruturar o sujeito social e o sujeito do feminismo. Entre as autoras citadas no texto, aparecem as teorias de Beauvoir, Scott, Butler, de Lauretis e Nicholson.

Ainda há nos campos de pesquisas de gênero e sexualidade autores que confrontam os conceitos com ações sociais para debater sobre políticas e práticas que podem contribuir para transformar e diminuir problemas sociais. Talita Leite Tavares e Vandivel Galdino Bezerra Filho (2009) discutem como a teoria queer tem contribuído para os estudos de gênero e sexualidade, e assim, auxilia direta e indiretamente em dirimir processos discriminatórios contra os sujeitos não-heteronormativos. Nesse sentido, os autores destacam as origens e evoluções da teoria queer, suas contribuições, seus precursores e principais conceitos. O texto dá ênfase as teorias de Butler sobre o sexo e a desconstrução do gênero; a oposição aos binarismos; noções de corpo abjeto e sobre a teoria de performatividade. Nádia Perez Pino (2007), seguindo esses debates sobre discriminação social, relaciona a teoria queer e a intersexualidade²². Explica que o termo intersexo é de origem médica, mas que já foi incorporado pelos movimentos ativistas para nomear pessoas que nascem com órgãos reprodutivos e anatomias sexuais que não se enquadram naquilo que é conceitualmente entendido por corpos masculinos ou femininos e que ainda, não são tipicamente iguais entre si, mas apresentam amplas possibilidades de corporalidades. Acrescenta que a definição da intersexualidade é um problema de estigma social e de aceitabilidade cultural não centrado no gênero propriamente. Mas a problemática da intersexualidade que intercepta os caminhos da teoria queer é no paradoxo identitário que soma à invisibilidade. Pino enfatiza o posicionamento de Butler que os estudos queer devem se orientar para as novas políticas do gênero, que reúne os movimentos identitários, como os transgêneros, transexuais e intersexuais com as relações entre o feminismo e a teoria queer. A reflexão queer sobre os indivíduos intersexos permite ampliar suas ideias para os processos de incorporação de gênero que criam identidades binárias e também materializam os corpos em

21 O movimento feminista de Terceira Onda é entendido como os movimentos que se identificam mais com uma agenda liberal e individualista, enquanto que o movimento de Primeira Vaga significou a luta das mulheres pelo direito ao voto e à política, onde se questionava o universalismo dos direitos políticos individuais e o universalismo da diferença sexual (Scott, 1998), e o de Segunda Vaga (1960-70) significou o ganho de acesso ao conhecimento, informação e o papel como agentes nos campos de conhecimento (MACEDO, 2006).

22 Para entender mais sobre a intersexualidade ver Cabral, 2003 e 2005.

parâmetros binários.

Nas últimas décadas, houve muitas transformações no campo das Ciências Sociais e conseqüentemente nas metodologias e práticas de pesquisa, ao considerar que os discursos gerados podem influenciar fortemente numa sociedade mais democrática. Desde então, é interessante notar as investigações que estão repensando a teoria crítica e a pesquisa qualitativa. Virginia Olesen (2006) apresenta o desenvolvimento da pesquisa qualitativa feminista e suas distintas vertentes. Defende uma pesquisa voltada para as mulheres e não somente sobre as mulheres, onde se empregam métodos experimentais de pesquisa e texto. A investigação feminista é sugerida a partir da dialética, onde o contexto histórico e o lugar da mulher em uma ordem social são discutidos. Olesen (2006) argumenta que as propostas feministas desestabilizaram formas de produzir conhecimentos, introduzindo a subjetividade na narração do texto, assumindo o envolvimento emotivo no processo teórico e apontando as tendências conceituais dentro e fora da esfera feminina. A autora aponta que a desconstrução de identidades sugere uma formulação mutável da mulher, sobrepondo o contexto cultural às identidades de gênero e abolindo o conceito de mulher.

As pesquisas com orientações para estudos lésbicos acusam o conceito dualista de gênero, propagado por movimentos feministas, de ignorarem a situação homossexual e as múltiplas identidades que coexistem num mesmo sujeito. Tal como o feminismo e a teoria queer, recorrem à pluralidade de identidades, que são instáveis e estão sempre em formação. Teorias pós-modernas e desconstrucionistas enfatizam a representação e o texto. Entra em questão a análise de objetos culturais, como o desejo é expresso através destes produtos e como a mídia intervém na construção da subjetividade. O feminismo acrescentou aos relatos a ousadia de experimentar novas formas de apresentações como performances, obras literárias, contos, peças de dramaturgia ou qualquer outra proposta inconveniente. Diversos pontos de teorização epistemológica atravessam a pesquisa em gênero e sexualidade. Joshua Gamson (2006) explica que no processo de desenvolvimento da teoria queer, as questões interpretativas passam a ser enfoque da pesquisa. A interpretação se sobrepõe aos fatos, diante do questionamento de uma ciência soberana e de uma sociedade opressora. As relações de poder que dominam o pensamento e se introjetam na cultura são enfaticamente discutidos com a teoria queer. A partir da década de 1970 a sexualidade passa a ser estudada como um conjunto de significados atribuído a corpos e desejos, rompendo com a ideia de uma “verdade” constituída na natureza da sexualidade, onde se discute as críticas e as políticas da identidade, desconstrução do discurso e a credibilidade das “grandes narrativas”.

Ao traçar os percursos das pesquisas humanas, Lucila Scavone (2004) discute as formas tradicionais de fazer ciência baseada nos modelos cartesianos. Ela demonstra a trajetória da crítica feminista e apresenta reflexões no campo da Sociologia a respeito das pesquisas de gênero. A autora (2004) aborda questões relacionadas as imbricações do feminismo com a academia, reflexões no campo da saúde, do público e privado, aborto e maternidade. Scavone defende a ideia que os vários feminismos, principalmente o feminismo dos anos 1960 e 1970, trouxeram novos modelos de pensar a Ciências Sociais, rompendo com os meios tradicionais de pesquisa, ao criar novos conceitos analíticos. Ela exemplifica o conceito de gênero que ainda considera não conclusivo.



Figura 15: Matthew Barney, "Cremaster 4", imagem de filme, 1994

Figura 16: Raul Seixas, Sem título, fotografia, Sem data



1.4 A construção do sexo enquanto categoria normativa

A Epistemologia queer permite pensar a textualidade como o lugar de encenação de uma ficção política que questiona os regimes heteronormativos do sexo e do gênero, e propõe uma estratégia de resistência baseada tanto nos corpos e nos prazeres quanto nas políticas de representação e reinvenção das masculinidades e das feminilidades (ALOS, 2010, p. 837).

A teoria feminista, historicamente, já havia problematizado o conceito de gênero. Socialmente, via-se o gênero apenas naturalmente biológico, como uma performance do sexo do indivíduo. A teoria queer se aprofunda nas questões em relação à construção da sexualidade, desconstrução dos gêneros, problematiza as noções clássicas de sujeito, de identidade, de agência e identificação e rompe com a concepção cartesiana do sujeito como base de uma ontologia e de uma epistemologia (MISKOLCI, 2009a). Para a teoria queer, as identidades de gêneros, assim como a sexualidade, também é um processo de significação, tão possível de movimento quanto é sujeita ao poder. Portanto, o conceito de gênero passa a enfatizar que as identidades sexuais são histórica e socialmente produzidas e que não são fixas como o sexo antes definia.

Portanto, entendo o gênero como uma categoria de análise que permite identificar os significados da feminilidade e da masculinidade no seu contexto sócio-histórico. Gênero é, assim como a sexualidade, uma construção social que delimita padrões de comportamento e representações socialmente compartilhados, de forma que ser homem ou ser mulher não é sinônimo de pertencer ao sexo masculino ou feminino, pois estes dependem da incorporação dos papéis sociais construídos e delimitados para cada gênero.

Os assuntos relacionados às identidades de gênero passam a ocupar, no século XX, um espaço significativo na construção do sujeito na modernidade, gerando estudos em diversas áreas de pesquisa e ampliando os debates sobre o assunto. O termo “gênero” utilizado recentemente, em meados da década de 1950, nos EUA, se referia apenas aos aspectos socialmente construídos sobre o sexo, ou seja, ficava reservado ao processo de identificação sexual. Embora na década de 1960 surjam os estudos gays e lésbicos com grande visibilidade, estes foram academicamente associados mais às áreas ligadas à medicina, psicologia, psicanálise, direito e religião (LOURO, 1997). A partir da década de 1970, com a aplicação dos estudos teóricos feministas, o termo passa a ter ênfase nos estudos das diferenças sexuais e nas representações do masculino e feminino. Isso se deve ao fato que as noções de gênero no mundo ocidental estão baseadas em uma trajetória de poder e opressão sobre homens e mulheres, ou seja no regime patriarcal. Desde então a sexualidade masculina está projetada como se fosse uma norma contra a feminilidade e outras manifestações de sexualidade, como por exemplo, contra as práticas heteronormativas.

Muitos autores afirmaram que a sexualidade é uma construção social ou mesmo uma “invenção” social, assim como a homossexualidade e o sujeito homossexual são invenções do século XIX (FOUCAULT, 1993). Ou seja, não há um momento no qual a identidade sexual ou

identidade de gênero seja “assentada” ou estabelecida. A partir dos anos 1970, nos EUA e Inglaterra, houve, progressivamente, o aparecimento das questões de sexualidade na sociedade civil (pautadas principalmente pelos sujeitos e pelas práticas não-heteronormativas), e os movimentos relacionados, inclusive no Brasil²³, que ganharam visibilidade em veículos de informação. Há ainda mais afirmação à sexualidade como binária: heterossexualidade, prática heteronormativa ou as práticas não-heteronormativas.

Nos anos 1980 e 1990, no mundo ocidental, com maior desenvolvimento em pesquisas acadêmicas, como os países da Europa, Canadá, EUA e Austrália, deu-se início a desconstrução da naturalização biológica das categorias do sexo e do gênero. Contudo, no Brasil, nesse mesmo período, o movimento feminista começou a utilizar o termo “gênero” como parte de identidade (LOURO, 1997). As metodologias da desconstrução de gênero superaram os estudos de gênero como Estudo de Mulheres, do feminino. Embora o termo gênero já tenha se ampliado, ainda hoje, no Brasil, percebe-se o uso do termo como sinônimo dos estudos do feminino. Atualmente, os estudos de gênero passam a revelar a ruptura na noção biológica do sexo, a considerar o gênero para além das categorias de mulher, homem, feminino e masculino, e trabalha com a construção da transversalidade, sendo que o gênero perpassa diversas áreas sociais que compõem os indivíduos.

Produzir lógicas dicotômicas e unidirecionais que reforçam em última instância valores hegemônicos, dentre eles a heteronormatividade, impõe uma premissa dicotômica e hierarquizada entre o masculino e o feminino, polarizando o gênero. Essa lógica dicotômica polarizada é estendida para vários segmentos, de maneira que é possível perceber essa problemática para a perspectiva feminista. Desconstruir essas dicotomias sugere perceber que essas oposições são construídas, que há um pólo dominante e outro dominado e abre espaço para a compreensão das formas de gênero e sexualidade. É desse modo que a teoria queer discute parâmetros relacionados às identidades múltiplas e transitórias como classe, orientação sexual, gênero, idade, nacionalidade, etnia. E ainda demonstra que algumas identidades são construídas a partir do silenciamento de outras. O que se busca é demonstrar a fluidez das categorias sexuais em contraponto a qualquer tipo de edificação naturalizante de sexo, gênero ou desejos e ainda, uma nova configuração do corpo.

O sexo é visto como categoria heteronormativa, macho/fêmea, traçado antes mesmo do nascimento do indivíduo, instala um processo que provavelmente determinará uma direção ou uma orientação no corpo do indivíduo, classificando-o como masculino/feminino e heterossexual/não-heterossexual. Essa lógica é estabelecida numa ótica linear de sexo, gênero e sexualidade (BUTLER, 2003). Portanto, ser menino ou menina, macho ou fêmea, implica o gênero e uma única forma de sexualidade e desejo, da qual o indivíduo será sujeitado a obedecer, assim como nascer fêmea, ter uma identidade feminina e sentir atração sexual pelo sexo macho se torna uma obrigação, o que entende-se como heteronormatividade. Graças ao estranhamento que essa orientação traz, essa

23 A partir de 1975, emerge o Movimento de Libertação Homossexual no Brasil, do qual participam, entre outros, intelectuais exilados/as durante a ditadura militar e que traziam, de sua experiência no exterior, inquietações políticas feministas, sexuais, ecológicas e raciais que então circulavam internacionalmente.

ordem linear é muitas vezes desobedecida. Tanto para os indivíduos que nascem intersexos, ou ainda, para o sujeito que se desloca para o inesperado e subverte o processo que foi traçado para ele. Mas há também os que apenas se mantêm na fronteira entre os gêneros e sexualidade. Há também aqueles que performam mais de um gênero. Essa sexualidade desviante, propositalmente ambígua, representa a identidade em movimento, em deslocamento.

Ressalto aqui que os diversos grupos que subvertem, cada um ao seu modo, as concepções tradicionais balizadas em uma perspectiva de normas, assumem politicamente uma postura que rejeita os padrões impostos da heterossexualidade. Dentro da ótica heteronormativa o sexo é uma categoria normativa, e a heterossexualidade a matriz legítima da norma. O sexo se torna um poder de produzir, um ideal regulatório que impõe a materialização dos corpos. Portanto, esse significado social que o sexo assume deixa a impressão que este é apenas um vazio, uma categorização disponível para a significação de gênero, onde ele apenas seria substituído pelos seus significados sociais. O gênero vai agir “como um termo que absorve e desloca o ‘sexo’” (BUTLER, 1999, p. 158). Vale ressaltar que as categorizações relacionadas a sexo, gênero e sexualidade são inter-relacionais, de maneira que as identidades sexuais (práticas com pessoas do mesmo sexo, do sexo oposto, de ambos os sexos, ou sem parceiros/as) se confundem com as identidades de gênero (masculino, feminino) (LOURO, 1997). A categoria do “sexo” é normativa, o que Foucault chamou de “ideal regulatório” (BUTLER, 1999). Segundo Butler:

[...] o “sexo” é uma construto ideal que é forçosamente materializado através do tempo. Ele não é um simples fato ou a condição estática de um corpo, mas um processo pelo qual as normas regulatórias materializam o “sexo” e o produzem essa materialização através de uma reiteração forçada destas normas (BUTLER, 1999, p. 154).

As representações relacionadas ao feminino passa por um processo de redefinição que em última instância vai impactar na recomposição do seu próprio sujeito. Isto ocorreu a partir do momento em que as mulheres foram questionadas, por exemplo, pela teoria queer, em sua posição como únicas representantes legítimas da condição feminina. Por conseguinte, o reflexo deste questionamento é que o conceito de feminino perdeu seu caráter fixo ou permanente e as representações se estenderam ao que pode ser atribuído como sujeito (BUTLER, 2003).

Ao final do século XIX foi se consolidando a categoria identificatória do sujeito “homossexual”, principalmente no campo da medicina, direito e da religião. Neste mesmo período passa aparecer a disciplina da psicanálise, que vai influenciar os debates sobre a “homossexualidade” e os dispositivos da sexualidade negativamente. Esse movimento constante da identidade demonstra que as instituições são sujeitos nessas formações e deformações, assim como são, paradoxalmente, instituições corretivas para arraigar identidades fixas. Butler (2005) argumenta que o sexo é um construto ideal materializado através do tempo e um processo pelo qual as normas regulatórias o materializam.

Diante desse estranhamento da categorização de sexo, gênero e sexualidade, a figura do ciborgue, não somente, denuncia que o corpo, como é definido atualmente, que já se tornou obsoleto,

mas também questiona essa historização das questões relacionadas a esse corpo e aos dualismos, natural/artificial; mente/corpo; idealismo/materialismo; masculino/feminino e heterossexual/não-heterossexual, evidenciando que não há mais os pressupostos iluministas que regem o corpo. Essa lógica dicotômica polarizada é estendida para vários segmentos, de maneira que é possível perceber essa problemática para a perspectiva feminista. Desconstruir essas dicotomias sugere perceber que essas oposições são construídas, que há um pólo dominante e outro dominado e abre espaço para a compreensão das formas de gênero e sexualidade. Louro sugere que:

Conforme Derrida, a lógica ocidental opera, tradicionalmente, através de binarismos: este é um pensamento que elege e fixa como fundante ou como central uma idéia, uma entidade ou um sujeito, determinando, a partir desse lugar, a posição do 'outro', o seu oposto subordinado. O termo inicial é compreendido sempre como superior, enquanto que o outro é o seu derivado, inferior. Derrida afirma que essa lógica poderia ser abalada através de um processo desconstrutivo que estrategicamente revertesse, desestabilizasse e desordenasse esses pares (LOURO, 2001, p. 548).

Nas questões de gênero e sexualidade se destacam as relações de dominação, que muitas vezes, são reflexos de repressão. Foucault explica que as relações de dominação aparece como um ponto de passagem denso pelas relações de poder entre partes dominantes, para assegurar a sobrevivência da classe e a continuação da hegemonia (FOUCAULT, 1988). Diante desse ponto de vista, a representação de gênero e da sexualidade se torna um instrumento de manobra e repressão alicerçando as relações de poder, considerando que gênero e sexualidade são dimensões que integram a identidade pessoal de cada indivíduo e de grupos sociais integrados por uma identidade de gênero.

O Manifesto Ciborgue (2000) também questiona as naturalizações biológicas ampliando a discussão ainda mais para o campo das institucionalizações, direito e sociedade. Esses processos de desconstrução da dualidade é característica da Pós-modernidade. O conhecimento agora está em transito, ou seja, não há intenção de fixar um paradigma. Nesse período há o entrecruzamento de ideias e conhecimentos que propiciam o redimensionamento do humano, na arte e na cultura, principalmente no que diz respeito à emergência do corpo e dos prazeres da carne. A cibercultura subverte esses dualismos enrijecidos pelas normalizações sociais e traz o corpo, junto à sua complexidade relacionada às identidades e representações, para reivindicar um colapso das hegemonias identitárias. O corpo humano, passa da condição de puro biológico e passa a ocupar um lócus das interfaces. Para Lévy, "interfaces é o aparato material que permite a interação entre o universo da informação digital e o mundo ordinário" (1999, p. 37). Nesse sentido, o corpo humano é o campo mais atraído por essas complexidades tecnológicas.

A cibernética, principal ferramenta conceitual para desconstruir o humanismo metafísico contribuiu para essas novas concepções do pós-humano, incentivando a construção do corpo pós-biológico. A entrada da tecnologia no cotidiano aponta a nossa crescente conexão com os aparatos tecnológicos, da TV aos games, dos aparelhos de audição aos marcapassos, dos aparelhos de locomoção aos chips já implantados nos corpos, das próteses as cirurgias plásticas, e sem mencionar o grande uso dos computadores domésticos. A cibercultura, com o mais exemplar dos mundo

virtuais, a internet, promove a participação em massa nos ciberespaços. Nessa perspectiva da tecnologia no cotidiano que Haraway se refere, que já nos tornamos ciborgues.

Ao observarmos a aceleração contemporânea dos avanços tecnológicos, vislumbramos um panorama veloz e complexo, onde muitos dos temas e objetos de ficção científica passam a fazer parte do cotidiano. E essa progressiva mecanização do pós-humano espelha uma crescente humanização e subjetivação da tecnologia e das máquinas. Dentro dessa ótica, não é apenas o corpo humano que está sofrendo mudanças epistemológicas na sua construção e complexidade, mas toda a humanidade se depara com novos paradigmas que aos poucos estão substituindo o paradigma do ser-humano único, construído por razões espirituais e submetido a uma única ordem social. Os dualismos que vigoram até os dias de hoje, como eu/outro, mente/corpo, cultura/natureza, macho/fêmea, civilizado/primitivo, verdade/ilusão, Deus/ser humano, já demonstra as relações de poder imbricados em cada uma dessas relações. A cultura high-tech contesta esses dualismos e o sexo, o gênero, a sexualidade, a corporificação são reconstituídos na história.



Figura 17: Matthew Barney, "Cremaster 3", imagem de filme, 2002

SEÇÃO 2. VISUALIDADES CINEMATOGRAFICAS: O CICLO CREMASTER

2.1 Desdobramentos fílmicos em Matthew Barney

O trabalho de Barney dialoga principalmente com o mundo do extraordinário, da ficção científica, da mitologia e do imaginário. Seu trabalho *Ciclo Cremaster*, que reúne fotografias, desenhos, esculturas e uma filmografia composta de 5 filmes, refere-se diretamente às sexualidades, aos gêneros desviantes e aos corpos desnormalizados. Seu trabalho multimídia é uma produção que transita entre várias modalidades artísticas, uma mistura de esporte, cinema e artes visuais que é inspirada em suas experiências anteriores como esportista. Os episódios de *Cremaster*, além dos filmes, são realizados paralelamente, com fotografias, desenhos e principalmente esculturas. As esculturas, confeccionadas com diferentes materiais, como plástico, silicone, vinil e poliéster, são a principal base de experimentação de Barney e que compõem os personagens, cenários, figurinos e a própria narrativa.

Barney declara que os cinco filmes de *Cremaster* são veículos para as esculturas que fez para o ciclo, e as histórias estranhas, sem fala, às vezes impenetráveis, que são narradas em cada filme também são esculturas - esculturas narrativas ou, talvez, narrativas esculturais (TOMKINS, 2009, p. 130-131).

A série *Ciclo Cremaster* é uma aposta para as possibilidades subversivas de corpos desviados (queer, abjetos, estranhos, anormais, desviados, transviados), na materialidade de corpos e na necessidade de criar narrativas que subvertem os mecanismos de poder e desconstroem o sistema heterocêntrico das artes visuais. O sistema heterossexual surge como aparato social para a construção do feminino e do masculino, e que ainda, opera como instrumento que centraliza diferenças anatômicas sexuais. As características de seus filmes ao trazer as experiências pessoais de Barney, como o esporte, suas cidades, seu corpo, rompe com o distanciamento do público e do privado ao construir uma narrativa baseada nos lugares, nas suas experiências e nas suas múltiplas identidades.

Esclareço aqui que os pensamentos expressos no presente trabalho não buscam centralizar as práticas não-heteronormativas, mas sim buscam entender como, historicamente, as representações em artes visuais estão em consonâncias com os discursos hegemônicos da heterossexualidade como norma, a heteronormatividade. E ao escolher a obra de Barney, estabeleço diálogos com a cultura visual que me permite pensar os conceitos de “sexo”, “gênero” e “sexualidade” entre os corpos, e pensar também, nas teorias pós-feministas e os estudos queer. A emergência desses estudos dá a ver as transformações ocorridas e os debates que surgiram nos estudos sociais das artes visuais, que cada vez mais aproximam-se do cotidiano, e ainda é importante ressaltar que

[...] há uma compreensão que a cultura visual enfatiza: as experiências diárias do visual e move, assim, sua atenção das Belas Artes, ou cultura de elite, para a visualização do cotidiano. Além disso, ao negar limites entre arte de elite e formas de artes populares, a cultura visual faz do seu objeto de interesse todos os artefatos, tecnologias e instituições da representação visual (DIAS, 2006, p. 103).

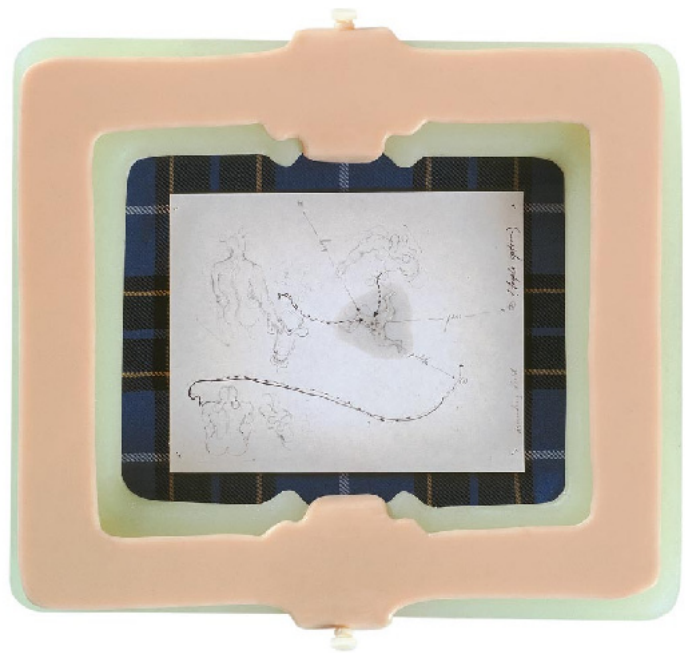
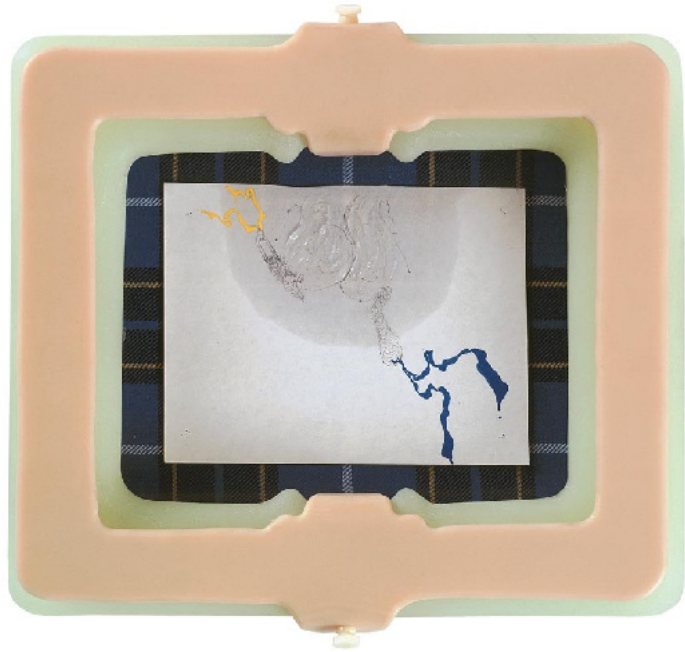
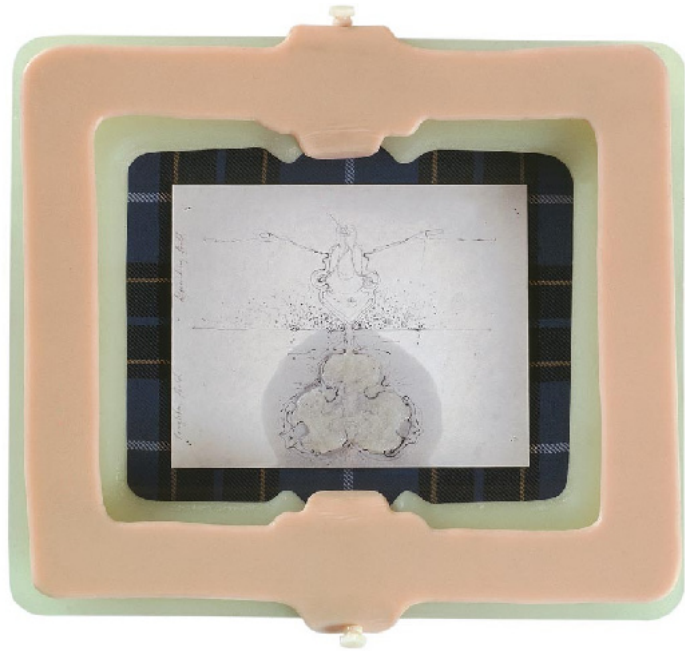
Diante disso, devo esclarecer que o corpus analisado aqui não tem interesse de revelar seus trabalhos como obra de arte específica do campo das artes visuais e tampouco, como um retrato geral da obra de Barney. Mas sim, de discutir possíveis interpretações, entendimentos e debates que podemos obter a partir das representações de sexo, gênero e sexualidade em seus filmes, como visualidades.

Os cinco filmes aqui contemplados fazem parte de uma série que o autor chamou de *Ciclo Cremaster*, com uma sequência não-linear, desenvolvida em 8 anos. Iniciou a série com:

1. *Cremaster 4* (1994) filmado em *Isle of Man*, Reino Unido (duração de 42 minutos);
2. *Cremaster 1* (1995) realizado em Idaho, EUA (duração de 40 minutos);
3. *Cremaster 5* (1997) em Budapeste, Hungria (duração de 55 minutos);
4. *Cremaster 2* (1999) em Alberta, no Canadá (duração de 79 minutos);
5. *Cremaster 3* (2002) em Nova Iorque, EUA (duração de 182 minutos).

Esses cinco filmes foram rodados em vídeo e depois transferidos para película, e apresentados em museus nos EUA, e outros países no exterior, junto a uma exposição que fazia parte do projeto. Nas exposições foram apresentados muitos desenhos, esculturas, fotografias, vestuário e os próprios filmes.

O *Ciclo Cremaster* tem um pressuposto antinarrativo e não-linear. A mistura de personagens, que representa corpos escultóricos, mágicos, fadas, rainhas, esportistas, corredores de automóveis, travestis e criaturas híbridas entre corpo e máquina, humano e animal, humano e monstros, performam histórias que não se limitam as normas de representação de gênero e sexualidade. Sua estrutura de imagens e repetição de ações, transformam esse filme num espaço de transitoriedade, de transitar entre fronteiras. E mais ainda, cria personagens com suas identidades e performances transviadas, ambíguas, queer, que demonstram fluidez das categorias sexuais em contraponto a qualquer tipo de edificação naturalizante de sexo, gênero, sexualidade e desejos e uma nova configuração do corpo. A transitoriedade do *Ciclo Cremaster* refere-se a sua qualidade de caminhar, visitar, movimentar, justapor, mudar de lugar, de não prender-se, de não cultivar a eternidade. A transitoriedade permeia aquilo que pode ser visto e tateado como os objetos, as pessoas, as coisas, as cidades e também, aquilo que permanece no campo da percepção ou imaginário, como a consciência, as experiências. Em suma, o ciclo retrata a transitoriedade dos sujeitos e do corpo ao se relacionar com o mundo.



A imersão que fiz em sua obra não foi com o intuito de trazer respostas fechadas, ou questões que simplesmente compactuam com as questões que a teoria queer discute. A escolha aqui é claramente de investigação que aciona a construção dos sujeitos, das visualidades e do olhar. Desta maneira, busco uma concepção inclusiva, onde a

[...] a cultura visual se apropria do conceito de interpretação dialógica instituindo e ambientando o princípio da heterogeneidade, núcleo central das reflexões pós-estruturalistas. Ênfase dessas reflexões, o 'conceito de autor', as 'teorias sobre o sujeito' e a questão das 'múltiplas identidades' geram deslocamentos conceituais e interpretativos abrindo espaço para discussão sobre o modo como imagem e arte nos interpelam (DIAS, 2006, p. 73).

Dessa forma, a análise do *Ciclo Cremaster* desloca-se para um exercício de desconstrução dos sujeitos construídos presentemente e para os discursos hegemônicos que centra as produções de arte e comportamentos sociais. Entender como se engendra o discurso da teoria queer e de autoras com referências para os estudos feministas também faz parte do corpo teórico da análise que pensa relações de visibilidade e invisibilidade nos lugares e nas pessoas. O percurso que faço na obra de Barney não tem como foco investigar a sua poética no âmbito essencial da linguagem. Mas ao contrário disto, parto do pressuposto da sua característica mais intencionada da visualidade híbrida e transitória, a qual é possível distinguir possíveis intermediações e uma nova metalinguagem que atue com as visualidades em arte e cinema.

Há uma característica marcante nas narrativas fílmicas de Barney: a ampliação da escala do corpo para uma escala arquitetônica e geográfica. E nessa ordem, de efeito contrário, ele atinge o mesmo objetivo ao trazer a dimensão do corpo ao mundo e de permitir que também expressem emoções ao enfatizar as naturezas biológicas destas estruturas. Barney, nascido nos EUA, é um artista que tomou uma repercussão para além de seu país com seu trabalho. Hoje é considerado um novo gênero de artista, por ter misturado linguagens que dialogam com o campo das artes visuais, esporte, literatura, fotografia, música, teatro, design e cinema. Além de estabelecer referências a tecnologia, geografia, história, medicina, mitologias, folclore e ficção científica. Ao misturar as linguagens do cinema e das artes visuais, Barney propõe um campo de diálogo e intervenções.

Desde seus primeiros trabalhos Barney demonstra uma obsessão pela linguagem corporal. Suas esculturas também relacionam-se com o corpo, pois para Barney o corpo humano é uma escultura viva e é o objeto central e maior protagonista de seus filmes. Todavia o corpo, não é somente empreendido por Barney em seu trabalho e nesta pesquisa, também é essencialmente visto enquanto materialização de conceitos relacionados às questões de gênero e sexualidade.

Barney cria personagens ao explorar as particularidades dos lugares, suas mitologias, percepções sobre os corpos e sua própria narrativa pessoal. *Cremaster*²⁴, palavra oriunda do grego, *kremastér*, refere-se ao delicado músculo masculino que eleva os testículos do homem e responde ao controle da temperatura. O músculo *Cremaster* e seus efeitos operam como um símbolo em seus trabalhos, já que as ações de subir e descer, nas multiplicidades das ações, figuram com frequência em sua obra. Entretanto, surpreendentemente, não é esse o foco do seu trabalho no *Ciclo Cremaster*. A investigação do *Cremaster* segue o caminho percorrido entre a condição feminina e masculina do corpo e todos os desvios possíveis que podem ocorrer ao longo deste caminho, incluindo as mutabilidades corpóreas. Ou seja, o que interessa, é o processo de diferenciação sexual que ocorre com o feto, no útero da fêmea, onde o estado sexual não é nem masculino e nem feminino (TOMKINS, 2009). O sexo aqui torna-se a matéria-prima para Barney, como relata em entrevista ao cineasta Carlos Adriano:

Interessou-me o fato de que o músculo cremaster era autonômico, que levantava e abaixava os órgãos internos em reação à temperatura, em vez de funcionar de um modo consciente. Isso era simpático (também em termos fisiológicos) ao conceito que a história começava a descrever. Um organismo irremediavelmente tentando superar sua condição predeterminada (ADRIANO, 2010, para. 22).

Numa gestação até as seis primeiras semanas, o feto existe em um estado que não é nem macho/masculino e nem fêmea/feminino. Exatamente na nona semana de gestação, com algumas exceções possíveis, as gônadas internas começam a subir para compor o aparelho reprodutor feminino, os ovários, ou descer, para o aparelho reprodutor masculino, os testículos. Para Barney, este momento da fabricação sexual humana, representa a luta do organismo resistindo a esse momento de determinação do sexo. Para o artista, a forma não se concretiza ou se modifica sem antes resistir contra a diferenciação sexual. E neste sentido que ele remete ao corpo no esporte, ele também remete a formação do corpo na vida.

Portanto, no *Ciclo Cremaster*, há uma evolução biológica, tem um tema central da qual ele discute sobre a diferenciação sexual do sujeito durante a gestação e sua definição de gênero. Este fato é o tema que percorre os cinco filmes da série e se apresenta em metáforas nas narrativas. A idéia de ciclo permite que ele retorne a esses pontos durante toda a cinematografia. Desta maneira, há diversos símbolos e referências que se repetem ao longo dos filmes. Desde os seus primeiros trabalhos

24 “Nos homens humanos, o músculo cremaster é uma fina camada de músculo esquelético encontrada no canal inguinal e no escroto entre as camadas externa e interna da fâscia espermática, em torno do testículo e cordão espermático. O músculo cremaster é uma estrutura par, não sendo um de cada lado do corpo. Sua função é aumentar e diminuir o escroto, a fim de regular a temperatura dos testículos. Em um ambiente frio, o cremaster direciona o testículo mais perto do corpo evitando a perda de calor, enquanto quando está mais quente, o cremaster relaxa permitindo que o testículo esfrie. O reflexo cremastérico que faz com que o músculo cremaster se contraia rapidamente e aumente o testículo em um ou em ambos os lados, não só protege contra a lesão no escroto, mas também atrai os testículos para cima durante a excitação sexual, encurtando assim o cordão espermático por aproximadamente 50% no fim para facilitar a passagem dos espermatozoides até o óvulo, aumentando a probabilidade de concepção. Esta estrutura biológica é a base para o conceito artístico do *Ciclo Cremaster* de Matthew Barney” (BARNEY, 2007, p. 211).

suas obras foram construídas em modo de sobreposição. No entanto, é interessante notar como algumas das características que marcam as produções recentes de Barney estavam presentes nos seus primeiros trabalhos, ao mesmo tempo em que a criação de novos elementos foi também constante. Barney explora inúmeras metáforas e associações da área da musculação, futebol e funções internas do corpo. Entende o esporte como um processo que não somente molda o corpo, mas também a mente. E esta ideia de disciplinar o corpo é uma de suas estratégias na criação em arte.

Mas não somente os filmes sobrepõem-se, mas as cenas dos filmes costumam ocorrer mutuamente. E a ideia de regressão é um impulso constante que para ele é um sentimento de perigo ao retorno da unidade inicial. Uma linguagem puramente cinematográfica ou de artes visuais não é suficiente para Barney. Estar entre linguagens diversas demonstra como o cerne de sua obra híbrida investiga as fronteiras e tende a se desterritorializar. Alice Fátima Martins defende que:

O cinema, como linguagem, instaurou uma sintaxe própria para a arte de contar histórias, sejam elas ficcionais ou não. Assim, instituiu-se a indústria de narrativas e um dos principais filões de entretenimento, do século XX, com abrangência planetária, partindo de alguns núcleos localizados no ocidente, estendendo-se para o oriente, num trânsito global de fluxos de narrativas e contra-narrativas, cujas histórias afirmam e questionam posições e pontos de vista, defendem e denunciam, reafirmam e negam relações de poder, chocam e entendiam, omitem e explicitam, dissimulam, surpreendem, assustam, sempre alimentando imaginários, integrando, *no continuum*, as dinâmicas de (re)configuração das relações identitárias (MARTINS, 2009, p. 113).

Barney, no *Ciclo Cremaster*, narra sua trajetória, traçando um mapa geográfico de lugares ligados a sua experiência. Ele passa pelo estádio de futebol Boise, em Idaho, onde passou parte da sua adolescência; os campos de gelo de Columbia no Canadá; O Museu Guggenheim e o Edifício da Chrysler em Nova Iorque; a Ilha de Staffa, entre a Irlanda e a Escócia, onde há descendentes de sua família; e por último, Budapeste, na Hungria. Estes lugares e suas paisagens são centrais em seus filmes. Os lugares representam não somente o cenário das narrativas, mas também fazem parte integrante dos elementos centrais nas histórias contadas por ele. Neste sentido, Barney se aproxima ao gênero da *Land Art*, como os trabalhos de Robert Smithson, cujas narrativas são apresentadas na paisagem e pela paisagem.

As produções de artes visuais tendem a afirmar essa relação dicotômica dominante, masculino/feminino, nas suas representações artísticas. A representação do feminino foi objeto de fazer artístico durante vários períodos da história da arte e em várias linguagens artísticas como a pintura, escultura e nas linguagens tradicionais artísticas. A partir da década de 70, artistas feministas perceberam a linguagem como elemento discursivo, passando então a utilizar algumas linguagens contemporâneas como a performance, as instalações, a fotografia para suas produções artísticas (DIAS, 2005). Butler (2003), por exemplo, defende que a linguagem molda o corpo e as identidades e que a subjetividade está aliada, ou presa às normas e aos poderes. Portanto, o conceito de representação é aqui entendido como forma cultural de referir, de apresentar um grupo ou um indivíduo não apenas como espelho da realidade. Louro esclarece que:

As representações não apenas são múltiplas, mas elas podem, também, se transformar ou se contrapor. O que é importante notar é que nelas sempre estão implicados jogos de poder, melhor dizendo, elas estão sempre estreitamente ligadas ao poder (LOURO, 1997, p. 102).

Portanto, a noção de representação da qual me refiro aqui é a de Stuart Hall que considera que “nem as coisas por si mesmas, nem os usuários da linguagem, podem ser o sentido da linguagem. As coisas não tem significado: nós construímos o sentido usando sistemas de representação - conceitos e sinais” (HALL, 1997, p. 25). A importância de discutir sobre as representações visuais está relacionada com o regime de visualidade, com as práticas culturais e as construções sociais, associados as construções das subjetividades, dos desejos, das identidades e dos sujeitos no mundo contemporâneo. Representar a si mesmo solicita por parte do autor reflexões sobre si mesmo, e representar o outro, às vezes, passa por processos de hegemonia pelo que se quer ver. A representação também está estritamente relacionada, na perspectiva política com a promoção de visibilidade. Butler explica que:

[...] a representação serve como termo operacional no seio de um processo político que busca estender visibilidade e legitimidade às mulheres como sujeitos políticos; por outro lado, a representação é a função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro sobre a categoria das mulheres (BUTLER, 2003, p. 18).

Butler explica a representação ao analisar o campo da teoria feminista, onde a identidade aparecia como definida. Mas recentemente, a representação assume conceitos mais amplos e associados as subjetividades das questões sociais. Portanto, pensar nas representações de Barney pode visitar conceitos do passado e do presente de modos totalmente variantes e até mesmo contraditórios. Por isso, partir do ponto que os significados podem ser fenomenológicos, ou mesmo, possuem direcionamentos que podem partir de quem vê e de quem sente, representar e ser representado são vias de mão dupla que pode haver trocas de visibilidade entre si. E nesse sentido, representar os sujeitos abrange uma série de intersecções que perpassam a noção binária de masculino/feminino constituindo as modalidades de raça, classe, etnia, sexualidade, etc.

Certamente que a obra de Barney oferece múltiplas possibilidades de abordagem crítica e muitos discursos combinados. Mas alguns elementos sobre o corpo e sua narrativa oferecem debates centrais nos seus trabalhos, de modo que estão associados a sua maneira de representar os sujeitos e suas hibridizações possíveis. As descrições que realizo a seguir sobre os filmes são levantamentos retirados dos filmes e de leituras realizadas sobre a obra (ADRIANO, 2010; ARCHER, 2001; BARNEY, 2007, 2009; GIONI, 2007; GOLDBERG, 2006; RUSH, 2006; TOMKINS, 2009).

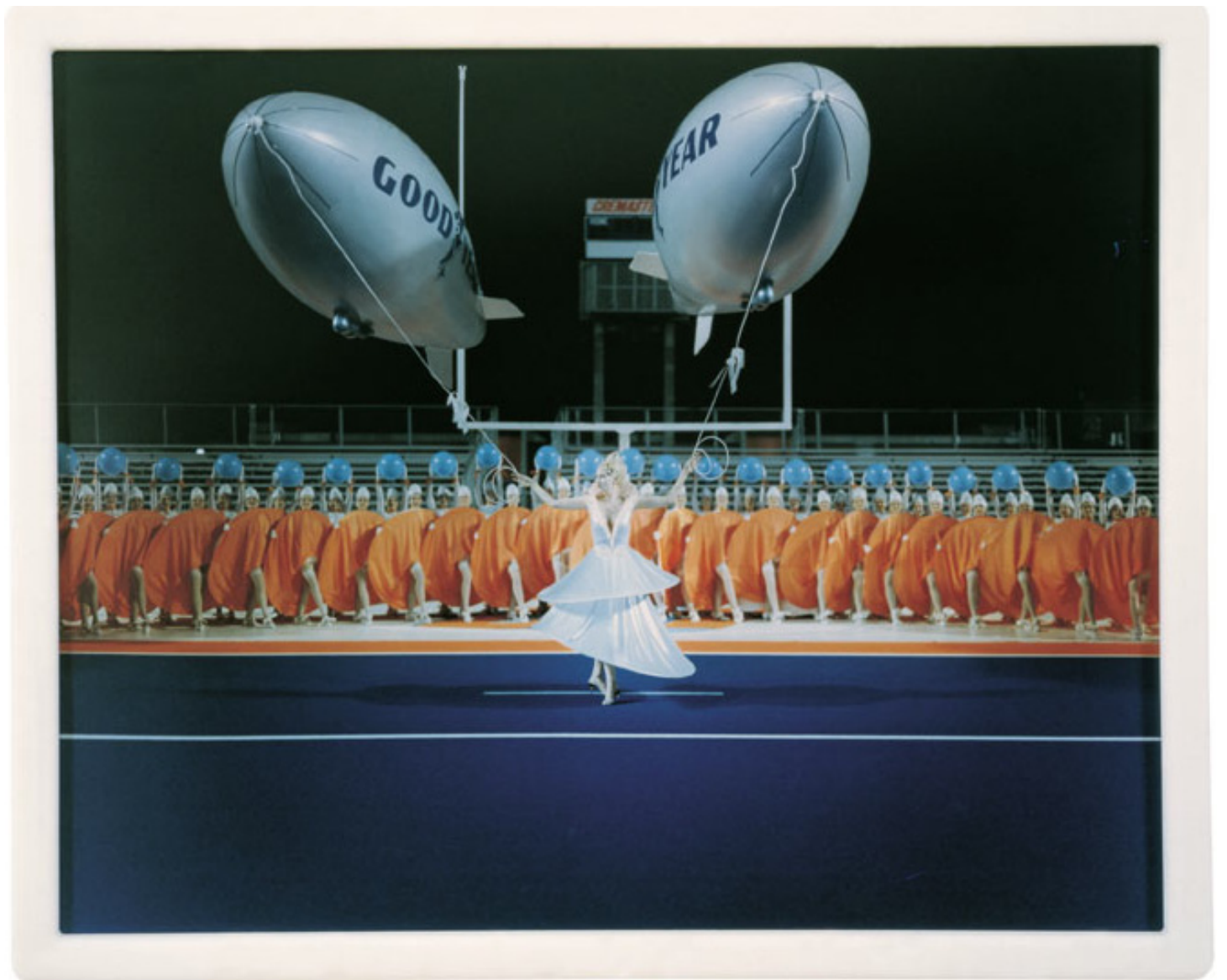


Figura 19: Matthew Barney, "Cremaster 1", imagem de filme, 1995

2.1.1 Cremaster 1

Cremaster 1 foi o segundo filme produzido, mas é considerado como o primeiro na ordem narrativa. O contexto do filme se passa nos EUA e com referência direta a cultura norte-americana. Um elenco inteiramente feminino junto a uma criatura absolutamente sublime que vive simultaneamente em dois zepelins *Goodyear*. Esses dois balões pairam sobre o estádio de futebol americano do Bronco, em Idaho, metaforizando as gônadas que até aqui ainda não passaram pela diferenciação sexual. Os estádios de esporte que, frequentemente, são habitados por homens, desta vez é protagonizado por mulheres. Essa dominação da narrativa pelas mulheres parece representar o ato de gestação que é de domínio e responsabilidade das mulheres.

Barney abre espaço para o debate sobre a construção sexual a partir das referências biológicas. Se há um momento em que o ser humano não é nem macho nem fêmea, ele também não pode ser caracterizado como nem homem e nem mulher. Essa premissa do corpo, ou especificamente, como o sexo do indivíduo estabelece nas identidades de gênero e sexualidade um modelo de performance. Portanto, é possível retomar o debate sobre a construção social do sexo. E nesse sentido, o filme é apresentado com relações fortemente dicotômicas, para que essas possam ser mais visíveis e observadas.

Dois balões da *Goodyear* pairam sobre o estádio completamente vazio, sem torcidas e sem times. Dentro de cada zepelin, encontra-se uma mesa decorada com cachos de uvas, cada um deles com uma cor diferente, verde e roxo e quatro aeromoças caladas e vestidas a caráter de sua profissão. Na mesa, no centro de cada balão, com uma toalha branca que a cobre totalmente, há uma escultura abstrata em seu centro. Esta escultura sugere partes do corpo, tanto masculino tanto feminino. Abaixo da mesa encontra-se uma figura feminina com vestuário também branco e sapatos com saltos altos, que parece acordar no momento e tem a tarefa de abrir orifícios nas mesas, a fim de alcançar as uvas, que formam diagramas dos órgãos reprodutivos masculinos e femininos ao cair no chão. Ela cria uma referência a mitologia grega do deus do vinho, Dionísio, formando a imagem clássica do filme.

Simultaneamente a esta cena e em referência a garota *Goodyear*, outra cena ocorre no estádio, onde sessenta mulheres, com semelhanças corporal, dançam ao som de melodias dos filmes musicais de Busby Berkeley²⁵ dos anos 1930. Estas referências aos musicais norte-americanos, às danças coreografadas e aos concertos de orquestras são lembrados em todo o ciclo. Esta coreografia forma, sobre a grama azul, desenhos que se relacionam com o sistema reprodutivo indiferenciado e que parecem estar em consonância com os desenhos realizados pela figura escondida sob a mesa. Neste filme, a felicidade da indiferenciação sexual não é perturbada, ou seja, ele se refere ao feto anterior à nona semana de gestação.

²⁵ Busby Berkeley (1895-1976) foi um cineasta norte-americano e coreógrafo que realizou musicais nas décadas de 1930 e 1940. Ele revolucionou o gênero musical devido as suas extravagâncias e coreografias muito elaboradas.



Figura 20: Matthew Barney, "Cremaster 1", imagem de filme, 1995





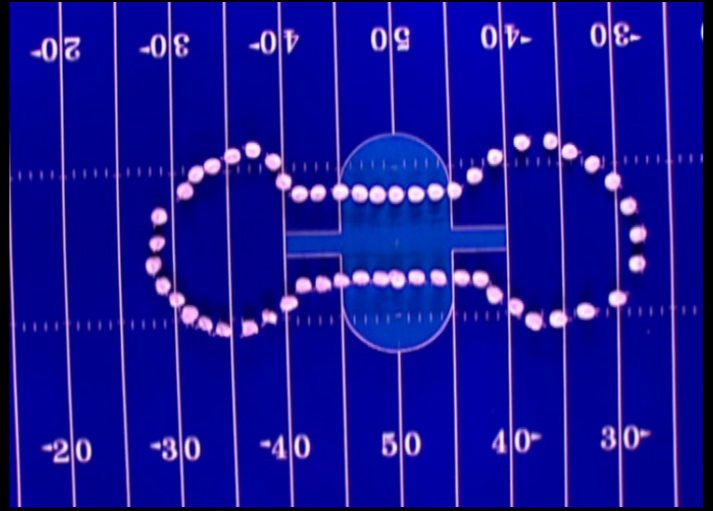
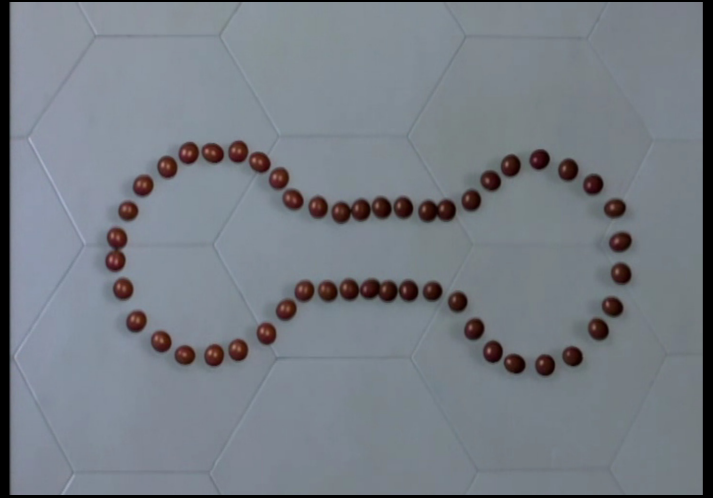


Figura 21: Matthew Barney, "Cremaster 1", imagem de filme, 1995

A figura com estereótipos femininos parece metaforizar os gametas que futuramente formarão um indivíduo. Ao mesmo tempo, ela parece representar o indivíduo sexualizado que estar por vir. Pois, é ela que segura os balões da *Goodyear* e demonstra ter poderes sobre eles. Ela, além de pegar as uvas em cima da mesa, sem que nenhuma das aeromoças percebam, observa através do buraco feito por ela na toalha da mesa, como no buraco da fechadura de Marcel Duchamp²⁶, o que se passa dentro do balão. As uvas roubadas por ela, parecem atravessar pelo seu corpo e saem pela “taça” do sapato e caem no chão. Com o detalhe, às vezes, de puxar as uvas verdes e cair no chão as uvas de cor roxa. Ao longo da narrativa, ela consegue alcançar o objeto estranho no centro da mesa e se melega com um material pastoso. Esse material ela usa para marcar as uvas que formam os desenhos no chão.

O desconforto e uma certa ansiedade das aeromoças a bordo traz um estranhamento para a cena, parecem que esperam por algo que jamais acontecerá. Elas transmitem uma irregularidade no voo, como por exemplo, o cigarro que é fumado por elas, mas ao mesmo tempo, há uma sincronia entre elas, nos movimentos de sentar e levantar, no cruzar das pernas e espiar o mundo pela janela. Esse estranhamento aumenta ao declarar que há uma figura embaixo da mesa. Elas, as aeromoças, tem conhecimento sobre essa mulher? Há uma relação de cumplicidade entre elas? Pois não apenas a figura no interior da mesa rouba os cachos de uva, mas também uma das aeromoças rouba uma uva. Mas esse ato parece ser assistido porém, totalmente dissimulado. O espiar das aeromoças pela janela lança um olhar para o espectador, de modo a confundir o que de fato elas observam fora do balão.

As câmeras do filme são dinâmicas e tem ângulos fortes de cima para baixo e de baixo para cima, marcando com mais intensidade o lugar do espectador. As dimensões dos objetos são confusas, na medida que são vistos por dentro e por fora. Como na dimensão da mesa que por fora parece menor que a dimensão vista por dentro, onde a mulher está localizada. Da mesma forma, ocorre com os balões da *Goodyear*, que parecem com dimensão maior visto de dentro e menor visto de fora, principalmente quando a figura central da narrativa, corre no centro do estádio segurando os zepelins por um fio, numa dança comemorativa, porém solitária, como uma criança que corre com um balão na mão. Da mesma forma que a centralidade, sincronia e simetria geram equilíbrio para a narrativa, há uma sobreposição de uma certa anormalidade das personagens e dos atos realizados por elas. A recorrente relação dos objetos circulares no filme, como as uvas, os balões libertados pelas dançarinas, os brincos de pérolas nas orelhas das aeromoças, sugere relações intrínsecas entre os elementos do filme.

O filme parece anunciar o começo de algo, mas estranhamente sugere um ciclo de acontecimentos, seja uma sequência de cenas que parece ser infinita, seja na música que é repetitiva e quase castigadora que dá ao filme uma dimensão de espetáculo. Neste filme é possível identificar uma possível narrativa com características mais afeminadas e com alto grau de sensualidade explícita.

26 Etant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage, 1946,1966. É uma instalação que a priori se vê apenas uma porta de madeira e tijolos sem maçaneta. Nela, há um buraco à altura dos olhos. Uma olhadela pelo buraco e se tem a imagem bizarra de uma figura feminina deitada ao chão numa límpida paisagem.



Figura 22: Marcel Duchamp, Etant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage, 1946

Porém, as cenas não tendem a serem eróticas ou com apelo ao ato sexual, mas oferecem ao público uma visão particular do corpo e dos elementos que se referem a ele. Barney rompe com o cinema narrativo clássico, ou seja, não tem a pretensão de mostrar a realidade como nos padrões de recorte de representação que atualmente são adotados ao se referenciar do meio público e privado. Tampouco, tem a intenção de criar identificações do espectador com os personagens e uma relação de afetividade com o mundo representado. Pelo contrário, o sentimento de abjeção é constantemente provocado e reiterado. Barney trabalha com as profundezas das subjetividades, das representações ambíguas e descontroladas e de uma falta de existência absoluta. Ao apresentar cenários e esculturas de materiais que lembram fluidos e matérias do corpo, Barney sugere relações estranhas do corpo, como fragmentação e abjeção e transforma sua narrativa em performance cinematográfica.

Barney produz sua arte de uma maneira que pode ser considerada Arte Conceitual, já que privilegia o campo das ideias vinculadas à linguagem. A Arte Conceitual surgida no fim da década de 1960, nos países europeus e EUA, apresentou uma nova noção de obra de arte, já que deixa de ser primordialmente visual para ser baseada nas ideias e pensamentos. E nesta mesma época, ligada ao mesmo campo, a performance passa a ser considerada como expressão artística independente, ou seja, vários artistas começam a expressar ideias unicamente pela performance, sem o interesse de projeção pessoal, principalmente em relação ao mercado de arte, porém colocando a performance em primeiro plano de suas expressões.

Assim, o *Ciclo Cremaster* estabelece uma fusão de linguagens artísticas associadas as visualidades cinematográficas que operam como produto das multiplicidades e subjetividades das artes visuais. As referências literárias, musicais, cênicas, as referências mitológicas do artista demonstram um percurso performático do trabalho que investe nos debates sobre o corpo, as visualidades e a presença do artista. É possível identificar o interesse do artista em contribuir para novas construções do corpo e do sujeito diante da contemporaneidade sem mesmo apagar as histórias construídas anteriormente.

Ao referenciar o corpo, as sexualidades, a sociedade contemporânea e as experiências visuais, o *Ciclo Cremaster* constrói um outro olhar sobre o cinema e sobre as visualidades, de maneira a experimentar novas percepções visuais em relação às questões de sexo, gênero e sexualidade. Suas referências autobiográficas, paisagens, arquitetura, dramas, fantasias íntimas, mitos clássicos, figurinos requintados, próteses e maquiagem (TOMKINS, 2009) criam narrativas substancialmente ligadas ao sujeito sexual. Mesmo quando esse sujeito representado ainda não está, biologicamente, definido em seu papel sexual. A fase embrionária sem definição sexual é a síntese escolhida por Barney. Ele explora a indiferenciação nos detalhes do filme e ao mesmo tempo faz referências para as formações de discursos sociais sobre o corpo e sobre os gêneros e sexualidades. Os elementos socialmente construídos relacionados com o gênero feminino, como o salto alto, os vestidos, a maquiagem, assim como a maternidade e o papel da mulher na vida social, se contrasta com o estádio de futebol, com a imposição de uma coreografia sincronizada e também com o papel coadjuvante das mulheres no meio social. Evidente que o processo de diferenciação sexual está associado aos poderes construtivos e destrutivos do ser humano, da perturbação da ordem e da resistência para ter



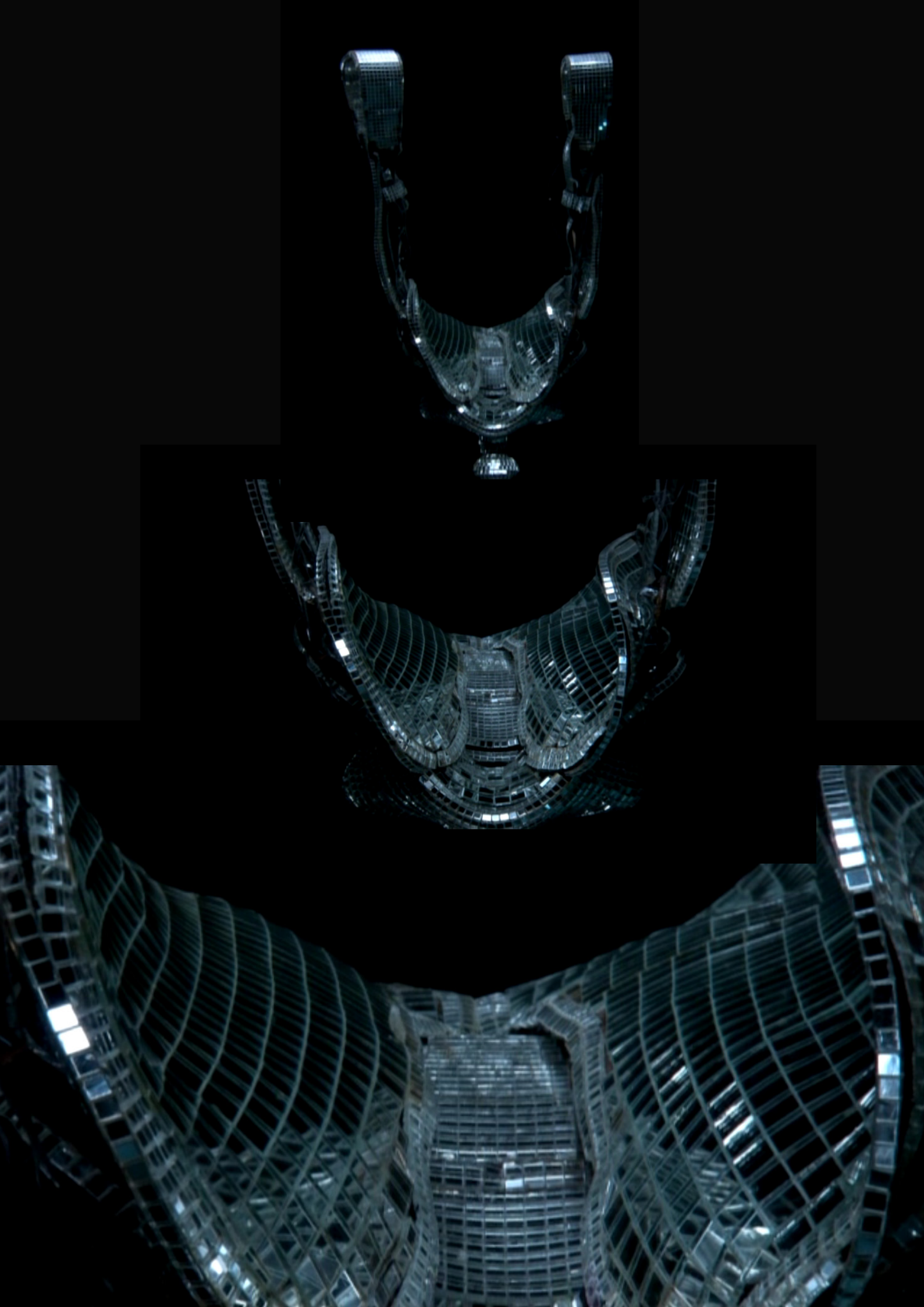
Figura 23: Marcel Duchamps, Etant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage, 1946

autonomia sobre si mesmo.

Ao oferecer narrativas complexas, fragmentadas e não lineares, Barney oferece formas diferenciadas de pensar o ser humano e suas narrativas. Isso pode demonstrar o campo limitado que as visualidades podem ainda ocupar. A representação de sexo, gênero e sexualidade não precisa necessariamente romper com a imagem de homem e de mulher, ou das sexualidades heteronormativas ou não-heteronormativas, mas é importante desconstruir a representação hegemônica relacionada com os papéis sociais fixos das categorias sexuais. Ao apresentar representações múltiplas do ser humano, a espetação ocorre de maneira transviada, ou seja, rompe com o percurso esperado das narrativas ordinárias. É possível afirmar que há uma maneira esperada de construção das narrativas, de modo que não provoca o espectador em suas atitudes, consciência e comportamento. Por isso, o cinema de Barney pode ser considerado como um cinema que põe suas visualidades nas fronteiras das identidades, das representações.

Figura 24: Matthew Barney, “Cremaster 1”, estádio de futebol, 1995





2.1.2 Cremaster 2

A imagem inicial do filme retira, junto com a música, os dados da escala e referências reais do objeto e sugere inicialmente para a narrativa uma subjetividade do estranhamento. O distanciamento gradual da imagem oferece um ponto de fuga para uma cena mais cotidiana e amigável. É nessa ordem que Barney trabalha cena a cena, com um relativo conforto musical e visual para o crescimento da tensão e do conflito. *Cremaster 2* é o filme em que as estruturas sociais são as metáforas das reviravoltas humanas. Neste episódio o autor mistura os mundos, da ficção e do real, do tempo passado e do presente e de personagens e suas histórias. Ele mescla a história de Harry Houdini (1874-1926), personagem principal de *Cremaster 5*, a história real do assassino norte-americano Gary Gilmore e o romance *A Canção do Carrasco* de Norman Mailer (1980) sobre este mesmo personagem.

Harry Houdini²⁷ foi o legendário mágico ilusionista do século XIX, com nome verdadeiro de Ehrich Weiss. Nascido em Budapeste, viveu parte da sua vida nos EUA. Ficou muito conhecido pelas suas habilidades com o corpo, magia, ilusionismo e espionagem. Neste filme Barney explora a história de Gary Gilmore e de outras histórias como de Harry Houdini. Gilmore, neste filme encarnado por Barney, foi o primeiro norte-americano condenado a morte nos EUA, em 1977. Ficou conhecido internacionalmente por ter pedido diante da Suprema Corte norte-americana sua execução. Ele foi condenado por dois assassinatos representados nesta obra. Barney mescla duas figuras importantes da cultura norte-americana em seu filme e confunde durante todo o tempo com outros personagens do filme. Barney foi fortemente influenciado pelo livro de Norman Mailer, *A Canção do Carrasco*. Gilmore tem a fantasia que sua avó teve um caso com Houdini na Feira Mundial de Chicago e que então, ele é neto de Houdini. E Barney confunde as histórias dos personagens de tal modo que retrata Mailer como sendo Houdini (BARNEY, 2009).

Barney faz uma relação de Gilmore e Houdini com as colméias de abelhas e a religião dos Mórmons. Para a religião a estrutura organizacional de uma colméia deve ser exemplo para as estruturas sociais humanas. Desta maneira, Houdini representa um zangão, e sua mulher, a Baby Fay é a abelha rainha, que representa a avó psíquica e fictícia de Gary Gilmore (BARNEY, 2007). E os dois personagens estão com o destino traçado, como o destino de um zangão, depois de inseminar a rainha, a morte. Gilmore assassinou um vigia no posto de gasolina em Utah. Nesse local estão dois *Mustangs* ligados a uma estrutura feita de cera de abelha. Na cena seguinte, Gilmore é condenado dentro da igreja dos mórmons e se dirige para a sua execução. Esta cena é representada por um rodeio, já que nestes espetáculos, o animal é subjugado a uma relação de poder, em uma paisagem de neve, mas sem referências explícitas a um determinado lugar, um não-lugar. A morte de Gilmore cavalgando um touro é a representação da liberdade e da transcendência da vida.

27 George Marshall realizou o filme Houdini, baseado na história de Harry Houdini em 1953.

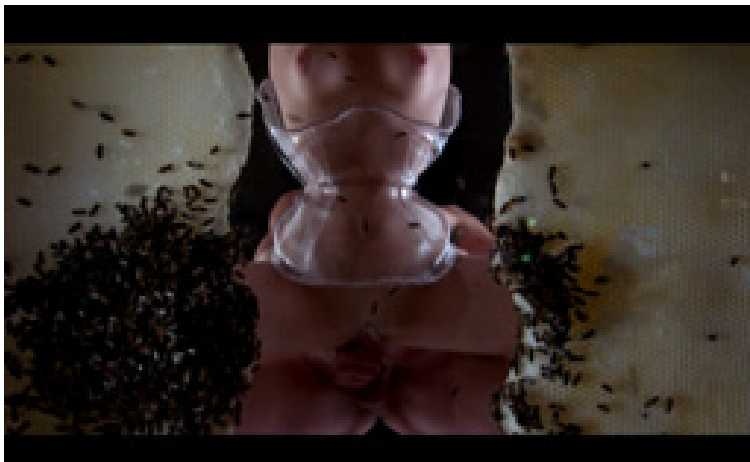




Figura 26: Matthew Barney, "Cremaster 2", imagens de filme, 2002



Barney explora ainda mais a cultura norte-americana de modo a finalizar o filme com uma cena de dança entre um casal texano com vestimenta de caubóis, com uma sela de montaria de prata no centro da sala. Barney intercala as cenas de ação do filme com cenas de vistas aéreas do Canadá.

O episódio é uma narrativa que abrange um período de 1893 a 1977, enquadrado nas paisagens do Canadá, em Alberta e Utah nos EUA. Este filme gótico ocidental com trilha sonora composta por músicos de *heavy metal* mostra a simbiose entre cinema e escultura que dá aos filmes uma dimensão de estranhamento, visto que ele mistura imagens reais com imagens criadas por ele mesmo. É possível perceber que no *Ciclo Cremaster*, os eventos mais importantes são frequentemente apresentados como metáforas complexas, pelos quais ele explora uma narrativa mais complicada e de difícil compreensão, o que o aproxima do movimento de Arte Conceitual. Na cena de Gilmore, dentro do carro, é interessante notar que os assentos estão cobertos por uma camada espessa de cera de abelha, que remete novamente a organização social.



Figura 27: Matthew Barney, “Cremaster 2”, Gilmore, 2002

Por vários momentos do *Ciclo Cremaster* é possível lembrar as obras de Joseph Beuys²⁸. Seus filmes, com referências nitidamente da Arte Conceitual e com forte influência da arte performática, são inspirados na cultura norte-americana icônica, com cinematografia exuberante e enaltece questões de identidade ao explorar cenas de identidade masculina além da heteronormatividade. As identidades são modeladas através das experiências do visual, além é claro de outros fatores sociais, assim, o ato de ver e se ver contribui para a formação identitária dos indivíduos. Portanto, os filmes de Barney traz para o imaginário e para a prática da construção social visualidades que aprovam um modo desnormalizador de ser. Barney também teve a influência de Bruce Nauman e Vito Acconci. Ambos desenvolveram suas obras com performance e vídeo. Nauman tinha um profundo interesse nas possibilidades com o corpo, assim como Acconci, que focou seus trabalhos em aspectos sociais, como o papel do artista na sociedade, na construção das identidades e as relações do público e privado.

O que me interessa neste processo de criação de Barney é seu empenho em retratar a figura humana a partir dos vários pontos de complexidade que envolve os sujeitos, suas constituições e performances. Colocar não somente suas representações padrões, mas explorar desde imaginações individuais até questões mundanas, como assassinatos, morte, corrida de carros, de cavalos, etc. Aliás, Barney faz questão de misturar desde cenas complexas e ricas em detalhes para discutir questões profundas sobre o ser humano até cenas aparentemente banais que parecem, à primeira vista, pouco significantes para a própria narrativa, já que estas podem apenas retratar o cotidiano comum ou nos informar sobre uma ilustração qualquer da vida dos sujeitos.

A reiteração contínua presente no *Ciclo Cremaster* demonstra o processo de falar de si mesmo e do outro num plano da infinitude e das múltiplas identidades das relações sociais e principalmente aqui, de gênero e sexualidade. O que pode trazer dúvidas sobre a produção de Barney e a sua verdadeira ruptura com as representações normativas é o fato de que as pessoas e os personagens ocupam lugares dos gêneros identificáveis pelas normas, ou seja, homens e mulheres são representados heteronormativamente. Mas o espaço representacional do entre ser homem e ser mulher é o intervalo de múltiplas representações queer. Suas criações de mulheres-tigre, homens-cavalo e seres andróginos podem exemplificar suas intenções de explorar outras representações dos sujeitos, metaforizados em animais ou em coisas. Seus personagens parecem ser uma prótese para o conceito do sujeito pós-estruturalista, pois estão em caráter provisório, circunstancial e cambiante, como é o caso do Gilmore neste ciclo. Importante pensar que Barney traz para a narrativa ficcional pessoas com referências na vida real que passam a atuar como personagens. Gilmore, Houdini e até ele próprio. Significa que até mesmo para diferenciar realidade e ficção, pode haver uma instabilidade de distinção, ou seja, uma justaposição entre o personagem e a pessoa que atua, o ator, ou ainda entre o personagem e a personalidade que se representa. Em *Cremaster 3*, no decorrer do

28 Joseph Beuys (1921-1986) é considerado um dos grandes artistas do século XX. Ele explorou várias linguagens artísticas, como escultura, performance, instalação e vídeo. Foi um artista que entendia a arte como um espaço político e de libertação.

filme, Barney intervém na narrativa e aponta para a seguinte observação escrita: “personagem é uma integração de hábitos de conduta superimportante sobre o temperamento. É a vontade exercida sobre disposição, emoção, pensamento e ação no caráter em ação.” Vince Lombardi²⁹ - Ignatius W. Cox. S. J. (*Cremaster 3*).

Podemos ver um pouco do próprio Barney em sua obra, mesmo sem conhecê-lo intimamente. Podemos reconhecer suas escolhas, desejos e atitude diante do mundo. Sua obra parece ser personificada, parece deixar transbordar sentimentos que normalmente são ocultos no processo de criação em arte. Sua mistura de linguagens proporciona múltiplos direcionamentos do seu trabalho e por isso, mais possibilidades de imaginar e recriar em cima de sua obra, que pode provocar necessidade de desenvolver outras formas de expressão pessoal vinculada a seu posicionamento no mundo. Ele estabelece conexões entre os objetos, sujeitos, conceitos, temporalidade que desenvolvem em sua audiência uma outra postura diante de si mesmo.

Sua escolha por desestabilizar o processo cronológico dos eventos nos filmes exemplifica uma outra maneira de contar história. A multiplicidade de ações, de sobreposições, em seu *Ciclo Cremaster*, atua como agente que pode provocar os papéis dos sujeitos na sociedade, suas fases na vida social, suas construções de gênero e sexualidade nas suas dimensões históricas e sociais. Barney oferece uma narrativa que não está fixada em nenhum tempo e lugar, apesar de suas referências temporais. A sensação que se tem ao vivenciar suas narrativas é que habitamos um lugar de passagem, transitório e com existência efêmera. Ele não permite um porto seguro, ao contrário, sugere uma navegação em mares profundos e inquietos. E passamos a ocupar o lugar de trânsito, onde as identidades não estão fixadas, e experienciar os sujeitos de identidades suspensas e de fronteiras. Segundo Mirzoeff (2003), a cultura visual estuda a imagem como acesso ao conhecimento como possibilidade. E o que Barney faz, é através de suas visualidades, promover uma via de acesso a informações, experiências, subjetividades e possibilidades.

29 Vince Lombardi (1913-1970) foi um importante treinador de futebol americano.



Figura 28: Bruce Nauman, "Pirâmide Animal", instalação, sem data

2.1.3 Cremaster 3

O último filme da série a ser filmado, entretanto na narrativa linear é o terceiro, é ambientado em Nova Iorque, EUA. Seu principal espaço narrativo é o extravagante edifício arranha-céu da empresa automobilística norte-americana - *Chrysler*. O edifício foi construído nos anos 1930 e 1931 e também é a época que parece narrar a história deste *Cremaster*, já que o edifício aparece na trama ainda em construção. O filme é ilustrado pela lenda celta do gigante *Fionn MacCumhail*, que conta a história de *Isle of Man*, referência de lugar de *Cremaster 4*. A mitologia irlandesa conta a história de *Fionn*, um jovem caçador que precocemente fica com seus cabelos embranquecidos, casa-se com a bela *Fionna* e vão habitar a Ilha de *Man*. Nesta ilha, *Fionn* e *Fionna* enfrentam o gigante *Fingal*. Conta a lenda que depois da morte de *Fionna*, *Fionn* foi habitar, junto com o cadáver de *Fionna*, na caverna *Staffa*, perto da Dublin, atual capital da República da Irlanda. De acordo com a mitologia, um dia o casal irá acordar da morte e defender a Irlanda de seus inimigos³⁰.

Este filme tem referências diretas com a imigração irlandesa para os EUA. As referências a Irlanda estão presentes no filme, como nas cores da bandeira, verde e laranja, músicas populares que fazem parte do imaginário folclórico e suas paisagens rochosas a beira mar. A metáfora que a lenda celta traz para o filme apresenta-se nos conflitos gerados das relações entre cidadãos norte-americanos e irlandeses.

O filme gira em torno da luta entre um aprendiz pedreiro, interpretado por Barney e o arquiteto que construiu o edifício, William Van Alen, representado por Richard Serra, escultor norte-americano. Após a primeira cena do filme e contextualizado a mitologia de *Fionn MacCumhail*, a narrativa mostra cinco garotos carregando um cadáver-vivo, que no início da ação tenta desvencilhar-se de seu túmulo, conseguindo auto-desenterrar-se. As crianças colocam-no dentro de um carro típico da empresa *Chrysler* dos anos 1930. Este cadáver que aparenta ser feminino é o cadáver de *Fionna*, mas que metaforiza o protagonista de *Cremaster 2*, Gilmore, condenado a morte e executado. É possível pensar aqui no retorno de Gilmore ao automóvel, como em *Cremaster 2*, alguns momentos antes de cometer o assassinato que o leva a execução. Interessante notar que as crianças parecem fazer algo inapropriado ou incomum. Mas diante do olhar da recepcionista do edifício, parece haver outras pessoas envolvidas no caso. Essa mesma recepcionista aparece depois dando largada à destruição do automóvel. O carro com o cadáver passa a ser atacado por outros cinco automóveis da mesma marca, até seu fim.

O filme é narrado com cenas que ocorrem paralelamente umas às outras. Enquanto o jovem trabalhador estoura o sistema de incêndio e com a água que cai, usa para fazer a massa de cimento que encherá a cabine do elevador, outros trabalhadores estão no topo do edifício a construí-lo. As cenas intercalam-se entre a construção do edifício e a destruição do automóvel no hall de entrada.

30 Como toda mitologia, a história de *Fionn MacCumhail* aparece em diferentes versões. Aqui, não é necessário sua descrição com maior profundidade, sem prejuízo para o entendimento do filme.

Semelhante a um ritual religioso, aos poucos os carros, como se tivessem vida própria, destroem o outro, tornando-o uma peça de sucata completamente destruída. Aos poucos a narrativa apresenta outros personagens, como a mulher enclausurada em um cômodo do edifício que tem a missão de cortar batatas com sua técnica eficaz; o garçom atrapalhado que bebe escondido e que em algum momento parece aproveitar de sua loucura patológica para enfrentar o jovem trabalhador; e por último a reunião de homens que parecem representar uma corte que decidirão pelo futuro do rapaz. As cenas são recheadas de detalhes e símbolos que remetem a outras questões, muitas vezes não esclarecidas no filme. Como por exemplo, a mulher que corta as batatas, parece ter sua perna deformada, possui luvas e meias com material para açougueiro, além de estar acompanhada por um gato. O garçom do restaurante canta e toca um instrumento de cordas construído por Barney. A corrida de cavalos parece ser o contexto que o jovem trabalhador é capturado para sua pena.

Em *Cremaster 3*, por exemplo, há uma cena de turfe, na pista de Saratoga Springs, em que percebemos, quando a câmera se aproxima, que os dez cavalos trotando estão esfolados, e seus músculos, tendões e vísceras estão em decomposição, caindo dos corpos em rápido movimento (TOMKINS, 2009, p. 131).

Este filme intrigante faz referências a muitos personagens e cenários do ciclo, com sons e músicas estridentes e desagradáveis aos ouvidos humanos, a segredos a serem revelados, e referências a outras questões da vida, como as lutas sindicais nos EUA, rituais de maçonaria, lendas celtas e ambientes no interior de *Art Deco*. Ele explora imagens de animais com intervenções humanas e do mesmo modo explora a cultura com intervenções sociais.

A construção das cenas remota à referência a cultura maçônica e à história norte-americana dos anos 1930. Homens reunidos em torno de um segredo, a cerveja irlandesa *Guinness* e uma mulher com pernas artificiais que corta batatas com seus sapatos com lâminas embutidas. Aqui ele representa a mistura entre o natural e o artificial. *Cremaster 3* não apenas discute comportamentos determinados pela história cultural dos lugares, mas como afirma as construções de individualidade numa cultura. As imagens afeminadas das mulheres, a postura masculinizadas em excesso dos homens e a falta de espaço para se desnormalizar, reflete o debate sobre as normas. Mas ainda assim, ele desvia o assunto para criar seres meio humanos e meio animais e uma narrativa baseada nas ficções científicas e nas tecnologias possíveis para transformar o corpo, como Preciado (2000) enfatiza em suas obras sobre o corpo.

Interessante notar que este filme vem acompanhado de outro filme, *Cremaster 3 – The Order*. Um anexo e uma continuação, que foi filmado dentro do Museu Guggenheim, e mostra uma competição de um único competidor que vislumbra vencer obstáculos ao longo dos andares do edifício. O personagem principal de *The Order* é o personagem que no *Cremaster 3*, sofre uma violenta agressão no final do filme. A sucata do carro que é destruída durante o filme é colocada em sua boca dando origem a uma criatura misteriosa e monstruosa. Este homem vestido de escocês com a boca inchada e machucada e com um pano para estacar o sangramento, luta contra a arquitetura do museu. Além de superar cenas que ocorrem simultaneamente a sua corrida, como



Figura 29: Matthew Barney, “Cremaster 3”, imagens de filme, 2002



uma banda de *heavy-metal*, uma mulher-onça, mulheres que dançam freneticamente em coreografia, e outras que tomam banho de espuma, ele ainda entra em confronto com o escultor Richard Serra. Importante lembrar que alguns personagens aqui já são repetidos de outros *Cremasters*, sem respeito a ordem numérica dos filmes, como a banda de heavy-metal e as mulheres que dançam coreografias sincronizadas.

Cremaster 3 é um ponto crucial para o entendimento do ciclo, pois é nele que Barney cruza cenários e personagens. Como já foi dito, o verdadeiro personagem principal do filme é o edifício da *Chrysler*. Barney explora esta fantasia em torno de dois grandes ícones da cultura norte-americana: o automóvel e o arranha-céu. O personagem interpretado por ele, é um aprendiz que tenta desvencilhar-se de uma suposta condição de inferioridade em sua vida material, que fica mais evidente com sua expectativa na corrida de cavalos. Este personagem adentra o prédio pelos corredores de elevadores e trabalhando fisicamente chega finalmente a uma área de bar, onde encontra com um *barmen* totalmente atrapalhado. As cenas aqui, do aprendiz explorando o edifício, dos carros batendo no outro, do ritual maçom e trabalhadores a construir um prédio, é vazada muitas vezes por um som que soa como os ventos que atravessam o edifício a criar uma melodia aparentemente semelhante a uma gaita de foles, comum na região irlandesa. O elevador nesse filme passa ser um objeto que representa o movimento existente dentro do edifício e pelos sujeitos do mundo social.

Neste filme, Barney não desvia a ordem normativa de representação dos gêneros, pelo contrário, ele apresenta uma narrativa totalmente confortável aos olhos da norma. Ele apresenta e afirma os gêneros homem e mulher em suas histórias e atividades previstas para cada um. Importante notar, que neste momento do ciclo, a indiferenciação sexual já ocorreu e normalmente já está estabelecido e construído uma identidade de gênero para os/as indivíduos. Neste sentido, me parece que não há intenção de transviar suas representações nem de gênero nem de sexualidade. Mas durante toda a trama, ele demonstra os conflitos gerados por essas escolhas compulsórias. Não é a toa que ele reproduz culturas tradicionais em sua filmografia. Uma busca constante de relacionar sua narrativa com lendas, histórias, ícones, mitologias e tradições de algumas culturas. Esta relação com o passado e com a história social dos lugares, permite pensar na construção conflituosa de um indivíduo que busca romper com seus eixos sociais. Ele demonstra esses conflitos na complexa metáfora da criação artística entre duas visões e gerações de escultores diferentes: a dele própria e a de Richard Serra, considerado hoje como o mais importante escultor norte-americano desde os anos 1960. No filme, Richard Serra interpreta o papel do arquiteto Hiram Salomão (arquiteto do templo Salomão, segundo a lenda maçônica) e do arquiteto William Van Alen, que construiu o edifício da *Chrysler*. É seu personagem que coloca a prótese de metal na boca de Barney, transformando-o no monstro de *The Order*.

O filme retoma sua narrativa de maneira a demonstrar os desdobramentos finais. A recepcionista até então com uma posição intrigante no filme, reaparece ao local de destruição do carro e pega a sucata do automóvel destruído e coloca num recipiente para ser entregue ao arquiteto. Barney capturado pelo bando é direcionado para uma sala que assemelha-se a um consultório odontológico. E como numa cirurgia é submetido a incisões em seu corpo. Aqui, é possível falar

sobre as normalizações e as ações de poder para controle do corpo. A medicina, por exemplo, é uma instituição soberana sobre o corpo. Ela, ainda hoje, define e autoriza questões sobre o corpo.

O corpo do jovem pedreiro sofre com as intervenções realizadas pelo bando. Sua genitália não é semelhante a genitália feminina e nem a masculina. Há uma serie de camadas que ainda remetem ao corpo humano. Durante a sua cirurgia, o arquiteto coloca em sua boca a sucata capturada pela recepcionista. Como num ato digestivo, sai de seu ânus um canal por onde escorre seus dentes arrancados pela sucata. A abjeção pelos fluidos corporais e sua pacífica postura diante do ocorrido, é o sentimento que nos retorna a refletir sobre o corpo, seus conceitos e sua biologia. Os carros que destruíram o outro anteriormente, agora se autodestroem como numa luta. A volta do “eu”, da loucura social e do controle sobre o corpo é retomado por essa cena novamente. O cinema de Barney deixa as coisas acontecerem. O tempo passa, as consequências acontecem e os indivíduos estão inseridos nesses contextos de maneiras ativas e passivas a ele. O filme acaba com a cerimônia de coroação do arquiteto e a celebração do edifício pronto.



Figura 30: Matthew Barney, “Cremaster 3”, imagem de filme, 2002



Figura 31: Matthew Barney, "Cremaster 3", imagem de filme, 2002



Figura 32: Matthew Barney, "Cremaster 3", imagem de filme, 2002



Figura 33: Matthew Barney, "Cremaster 4", imagem de filme, 1994

2.1.4 Cremaster 4

O primeiro filme produzido da série, *Cremaster 4*, se passa na *Isle of Man*, uma pequena ilha que faz parte da Coroa Britânica e localizada perto do Reino Unido, conhecida pelas corridas de motocicletas³¹. Neste filme há duas situações que ocorrem simultaneamente. O personagem principal é uma criatura ruiva, com características meio ser humano e meio animal, encarnada por Barney, que sapateia dentro de uma construção em um píer acompanhada de três seres andróginos. Esta criatura cai no mar, após abrir um buraco com sua performance repetitiva, levando-a a um labirinto, que parece referir-se a uma metáfora do útero feminino. A outra situação é aquela em que aparecem duas equipes de corredores de carros, com cores diferentes entre si, uma amarela e a outra azul, que correm pelas ruas de *Isle of Man* em sentidos opostos. Nas cenas que mostram as corridas dos carros é possível identificar espermatozoides e testículos que saem dos bolsos dos corredores. *Cremaster 4* sintetiza a metáfora da dicotomia e da bipolaridade exemplificadas na corrida de sentidos contrários, nos contrastes entre corpo e máquina e nas expressões corpóreas dos personagens.

O sátiro ruivo, nomeado como Candidato Loughton³², que sapateia intensamente num primeiro momento da narrativa, já representa um ser híbrido entre humano e animal. O personagem “performado” por Barney veste terno branco e sapatos especiais, que suas fadas diretoras ajudaram a construir. Esse personagem, num primeiro momento do filme, penteia seus cabelos e deixa aparecer suas deformações na cabeça em função das cicatrizes dos chifres que existiram um dia. Essa relação está associada ao animal, típico de *Isle of Man*, que possui 4 chifres, que aparece num determinado momento do filme. Estes chifres, curiosamente, dois voltados para cima e outros dois para baixo, faz relação de ascendência e descendência como a corrida de carros e as gônadas no momento de diferenciação sexual.

Este filme, com uma numerosa riqueza de detalhes e metáforas sobre o corpo humano e suas relações sexuais, revela o quanto é possível discutir sobre uma diversidade do corpo que hoje é dominada apenas pela representação sexual centrada no binarismo homem/mulher. Ao apresentar nesta poética seres híbridos com partes de seus corpos diferenciados, Barney abre brechas para pensar no corpo não estruturado a partir de normativas dicotômicas. Além disso, posiciona o ser humano no lugar do abjeto. O abjeto considerado socialmente, como sujo, indigno, desprezível, asqueroso, sórdido e imundo. Aqui, ele discute o desejo de retorno a um estado de gênero neutro.

Nessa perspectiva de vivenciar estes personagens, reagimos “naturalmente” em relação as noções essencializadas de sexo, gênero e sexualidade, pois estamos condicionados a definir as

31 A corrida de motocicletas que ocorre em *Isle of Man*, é conhecida como *Tourist Trophy*. É uma competição que ocorre anualmente desde 1907. Os motociclistas devem percorrer um caminho de 60km em estradas onde limites de velocidade nunca foram impostos.

32 Barney descreve o Candidato Loughton como “Um sátiro de cabelos vermelhos em um terno branco. O candidato tem quatro soquetes de impacto sobre a sua cabeça, que irá crescer em chifres, indicando sua afinidade natural com o nativo Ram Loughton de *Isle of Man*” (BARNEY, 2007, p. 211).

identidades dos indivíduos como únicas e normatizadas. *Cremaster 4* parece discutir as representações de indivíduos não-normatizados, excêntricos, queer, ambíguos entre si mesmos, parece “atravessar a linha heterossexual da decência” (TALBURT e SHIRLEY, 2007, p. 14). A partir desses focos e direcionamentos, é possível compreender a obra de Barney para os estudos queer, já que seu trabalho se preocupa em contrariar as normas vigentes de representação de sexo e gênero.

Cremaster 4 desafia premissas dicotômicas ao representar seres humanos com características híbridas de sexo e gênero. Além disso, as relações entre os personagens do filme, sem diálogo algum, demonstra como essas hierarquias são conflitantes e construídas. *Cremaster 4* é um filme recheado de signos e símbolos que remetem as relações sociais dos corpos e às relações sexuais, e que permite pensar em representações não-heteronormativas. Ele tem um pressuposto antinarrativo e não-linear. Sua estrutura de imagens e repetição de ações, transforma esse filme num espaço de transitoriedade.

A característica dos filmes de Barney, ao trazer suas próprias experiências pessoais é de romper com o distanciamento do privado e público ao construir uma narrativa baseada nos lugares, nas suas experiências e nos personagens. Certamente Barney consegue romper com esse sistema, de modo a construir seres sem sexo, sem definição comportamental de gênero e em função disso, ainda explora novas resignificações corpóreas. As fadas que figuram em *Cremaster 4* são seres que se encontram nas fronteiras da materialização do corpo, portanto, ocupam o lugar do abjeto, do sujeito que ainda não são reconhecidos como tal. Segundo Butler o abjeto:

Designa aqui precisamente aquelas zonas “inóspitas” e “inabitáveis” da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do “inabitável” é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. Essa zona de inabitabilidade constitui o limite definidor do domínio do sujeito; ela constitui aquele local de temida identificação contra o qual — e em virtude do qual — o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida (BUTLER, 1999, p. 112).

O abjeto relaciona-se com corpos e sujeitos cujas vidas não são legítimas. Em outras palavras, refere-se aos sujeitos que não são reconhecidos em suas materialidades e considerados como não relevantes. Certamente, a abjeção é um processo discursivo que habita corpos, de modo a afirmar, em um ciclo, quais e quem são os corpos inteligíveis e os que nem sequer são mencionados. Barney não explora imagens já consolidadas dos transgêneros, como *Drag Queens* ou *Drag Kings*, mas recria figuras de indivíduos que não demonstram seus pressupostos sexuais imediatamente e tampouco fixam uma identidade. Essa instabilidade de sexo, gênero e sexualidade pode levantar o desconforto do lugar do inaceitável. O corpo abjeto assume, neste caso, um campo do sexo variante, onde isto está relacionado com sua percepção social. O sujeito abjeto parece “sair do armário”, mas sem compromissos com agendas políticas de representação, mas sim, transvia todo e qualquer caminho que recorrentemente são predestinados a ter.

Certamente que podem ocorrer tentativas de elucidar uma suposta fronteira, pois essa conduta de designar o corpo sexual, as identidades de gênero e sexualidade que provocam um desejo



Figura 34: Matthew Barney, "Cremaster 4", imagem de filme, 1994



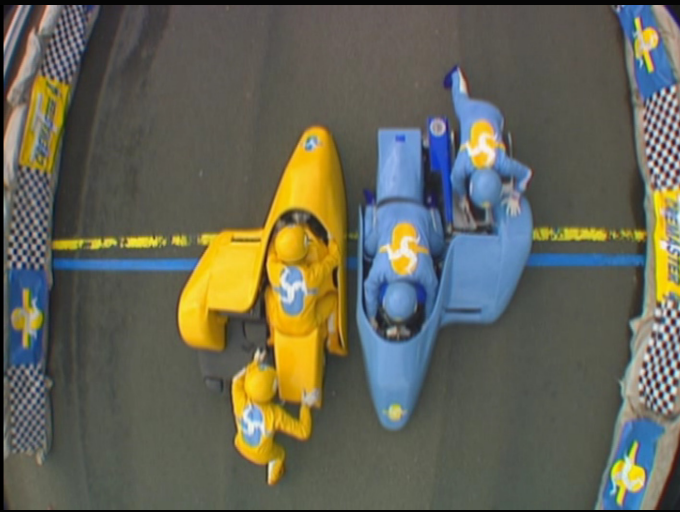
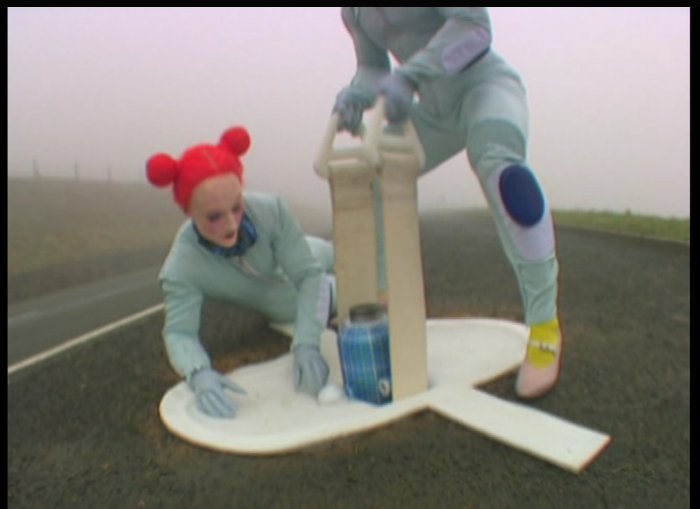


Figura 35: Matthew Barney, "Cremaster 4", imagem de filme, 1994



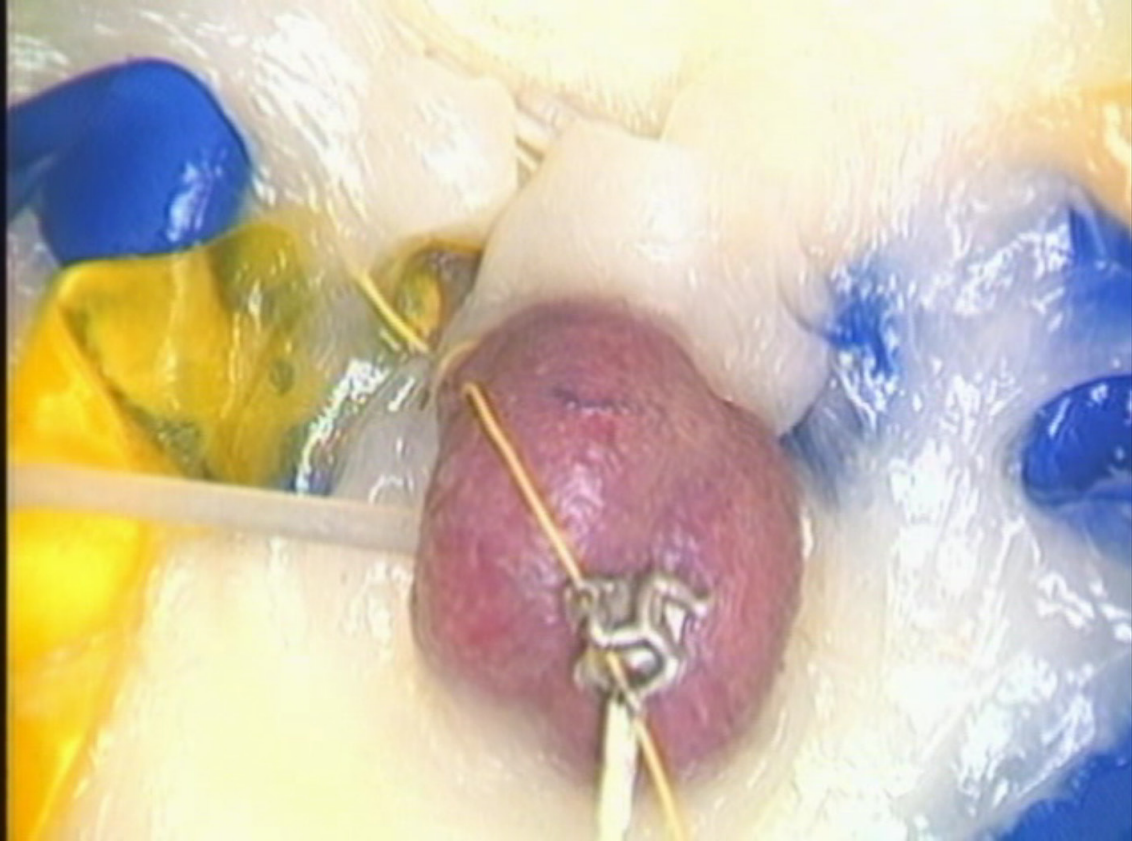


Figura 36: Matthew Barney, "Cremaster 4", imagem de filme, 1994

de normatização inevitável. Essa luta pela identificação opera baseado em referentes psicanalíticos e em estruturas biológicas. E mesmo que estes personagens sejam imagens figurativas da vida humana, ainda assim, provocam diagnósticos e abjeções sociais. Kristeva explica que:

Não é a falta de limpeza ou saúde que causa abjeção, mas o que perturba a identidade, o sistema, a ordem. O que não respeita limites, posições, regras. O “entre-dois”, o ambíguo, o compósito [...] uma espécie de alquimia que transforma a pulsão de morte em fonte de vida, na medida em que tenta recriar, pelo poder da linguagem, a treva originária da repressão primária, onde sujeito e objeto entram em colapso e confundem-se (KRISTEVA, 1985, p. 17).

Adentrar nas obras cinematográficas de Barney requer tempo para uma maior introspecção e assim como demanda um olhar aberto para as subjetividades e percepções que ele oferece para falar sobre as coisas. A sua imensa capacidade de domínio sobre os materiais e sobre as representações do corpo, fizeram com que sua trajetória fosse marcada pelas questões que rodeiam o ser humano e suas questões acerca do sexo, do gênero e das sexualidades. Barney é um artista multifacetado que não se prende a uma única forma de produzir arte.

A arte contemporânea não se limita a linguagens específicas e nem tampouco a temas recorrentes. As produções de arte se aproveitam de novas mídias, de novas linguagens, como performances, instalações, vídeos, etc. Porém, poucos artistas produzem obras de arte com um contra-discurso mais abrangente que representa, e incentiva, as diferenças culturais que visa dismantelar dicotomias restritivas (ele/ela, centro/periferia, homossexual/heterossexual), mesmo diante da liberdade de escolha das linguagens e da expressão intelectual pessoal do artista; podemos constatar que as produções de arte que tratam das questões de gênero, sexo, sexualidade ainda ficam restritas às pesquisas mais pontuais no assunto, apesar da inerência humana em relação às performances de gênero e sexualidade. Segundo Dias:

A Arte Contemporânea dos anos 1970 em diante, nos países desenvolvidos, consolidou-se como um dos pilares do Pós-modernismo artístico. Houve, a partir dessa época, um deslocamento nas representações artísticas das questões de classe, que valorizavam o estilo expressivo e pessoal do artista, para novas categorias; dentre elas, a de gênero e sexualidade (DIAS, 2011, p. 56).

Portanto, há um contexto atualmente que cresce que as visualidades tomem mais forma em relação as questões dos artistas e dos sujeitos no mundo. As visualidades passam a privilegiar linguagens que possam explorar de forma mais contundente as expectativas dos artistas, como o vídeo e o cinema. Barney se aproveita disso na medida que traz para sua produção a hibridização entre as linguagens e ainda, supera essa expectativa ao denominar seu trabalho como escultura. Nesse sentido, há um direcionamento da linguagem para a subversão de controles que estão arraigados como características próprias das linguagens.

2.1.5 Cremaster 5

Cremaster 5, na ordem narrativa, o último filme da série, ambientado nas locações da *Opera House* em Budapeste, conta a história de amor materna entre a Rainha Chain, que é interpretada por Ursula Andress³³ e o mágico Houdini, incorporado por Barney. Neste filme, Barney representa três personagens: Houdini, o alpinista e o gigante.

O filme que apresenta uma narrativa semelhante a de uma ópera, começa com a Rainha Chain, que pode ser entendida como a mãe de Houdini, sentada em seu trono cercada de pombas assistindo à ópera em húngaro, onde ela é a única pessoa da platéia, e ao mesmo tempo, vê a escalada acrobática do alpinista, que também é interpretado por Barney. A rainha nitidamente enlutada canta uma triste música pelo suicídio de Houdini. Paralelamente a isso, o filme narra a morte de Houdini na ponte do rio Danúbio, acorrentado nas mãos e pés, ele pula no rio esperando um truque típico do grande mágico para se livrar das correntes. As ajudantes da Rainha sugerem o buraco que transporta para o Hotel Géllert. Neste hotel é possível ver as piscinas cobertas de pérolas de onde surge a figura do gigante cercado de andróginas mulheres que se movimentam pela água. Vale lembrar, que as pérolas já haviam aparecido em *Cremaster 1*, nos brincos das aeromoças dos zeplins da *Goodyear*. Neste filme, assim como em *Cremaster 1*, a narrativa parte de uma perspectiva feminina, ou seja, trata-se de um protagonismo feminino. E nele as figuras centrais são a vida e a morte, fechando o ciclo. Barney explica que “Eu estava interessado em um final dramático [...] mas, pensando no *Ciclo Cremaster*, eu também queria que a história fechasse o círculo e voltasse a *Cremaster 1*” (TOMKINS, 2009, p. 133).

Interessante notar que as relações familiares que Barney suscita em suas narrativas, durante o *Ciclo Cremaster*, não explora relações de poder entre familiares sanguíneos, entretanto, é recorrente perceber as relações amorosas entre indivíduos e relações de poder de subordinação hierárquica. Aqui por exemplo, o *Cremaster 5* é centrado no amor maternal da Rainha Chain e Houdini e também na relação dela com suas acompanhantes ajudantes. Este filme, um funeral ampliado, não está centrado na morte como ponto final mas entende-se como ponto de transformação e recomeço. Este filme, ao contrário de outros do Ciclo, não parece questionar as representações que refere-se ao corpo associado ao sexo, por meio da representação visual de seus personagens. Mas o fenômeno de “queerizar” sua narrativa ocorre ao mostrar seres com suas sexualidade corrompidas, como no caso do gigante. Ele explora o universo da música clássica, do teatro, das referências aos banhos orientais como espaço de transviamento. As casas de banho são muito comuns na Hungria, país onde se passa a trama, e com grande relação as questões de gênero.

O debate que as representações visuais podem alcançar, numa cultura dominada por imagens visuais, é seguramente válido no sentido que são essas representações que reafirmam e asseguram

Figura 37: Matthew Barney, “Cremaster 5”, Rainha Chain, 1997

33 Ursula Andress é uma atriz de cinema que nasceu na Suíça, muito reconhecida no campo cinematográfico. Realizou os filmes *She* de 1965 e *Casino Royale* de 1967.



modos de vida, podem instigar outras representações dos sujeitos que não são privilegiados de visibilidade. Segundo Hall, a representação se apropria

[...] de signos para simbolizar, fazer referência a objetos, pessoas ou eventos do chamado mundo 'real'. Mas também podem ser feitas referências a coisas imaginárias, a mundos fantásticos ou ideias abstratas que não fazem, no sentido mais óbvio, parte no nosso mundo material (HALL, 1997, p. 28).

O *Ciclo Cremaster* de Barney é utilizado como meio de concretizar essa gama de signos e símbolos que rodeiam as questões de gênero e sexualidade de maneira a corromper as representações utilizadas no modo geral, para comunicar os conceitos. E para isso não é preciso apenas utilizar-se das imagens da realidade ou da sociedade como ela é vista concretamente, mas no seu caso, ao explorar as mitologias, religiões e o imaginário de uma cultura é possível investigar as mais diversas possibilidades de sujeitos, desejos e subjetividades.

Barney parece romper com a estratégia de vigilância, das normalizações de gênero e sexualidade, dos panópticos³⁴ responsáveis por manter as regras das representações comumente implícitas nas visualidades. O exercício do poder não se concentra apenas em autoridades visíveis. Pelo contrário, está deflagrado em esferas das individualidades e guardiões das normas e dos discursos e multiplicado nos sujeitos como forma de garantir sua prática. Em seu trabalho, não apenas desobedece, mas cria uma relação de enfrentamento com as normalizações e naturalizações do corpo e dos sujeitos. Ao representar realidades duvidosas, sugere formas instáveis de pensar o mundo, os sujeitos e suas relações, oferece conflitos que configuram sujeitos anarquistas, sem governo, sem pretensão, com identidades heterogêneas.

As normalizações para as representações dos sujeitos nas visualidades não aparecem em um manual ou guia, estão presentes em relações sociais e em como as pessoas organizam e se posicionam na sociedade e demandam do outro certos tipos de comportamentos e entendimentos sobre a realidade. Existem normas nas relações interpessoais, entre cidadão e Estado, entre aluno e escola, entre pais e filhos, entre o sujeito e o mundo. Há aquelas normas visíveis, aceitáveis, controladas, ordinárias, e há aquelas normas que são efetivadas por meio de violência simbólica³⁵, como por exemplo, o modo de se vestir e se apresentar diante do mundo. Estas normas não apenas estabelecem as relações entre as partes mas também causa os conflitos referentes a hegemonia e o poder exercido na parte sofrida. Como é ensinado nas escolas, as normas existem para que sejam obedecidas, mas ao contrário disto, diante do reconhecimento de subalternidade variadas manifestações de revolta surgem destas relações de poder e privilégios.

Barney rompe com as normalizações no momento em que passa a experimentar as

34 O panoptismo de Foucault refere-se a vigilância sobre os indivíduos a nível da construção dos sujeitos e suas práticas sociais. E esta relação de poder não apenas se apresenta em seu modelo original, como os panópticos de prisões, mas está pulverizado e internalizado nos sujeitos, de modo a controlar a si mesmo e aos outros.

35 Segundo os estudos de Pierre Bourdieu (1989, 1999, 2001), a violência simbólica se configura como a dominação consentida das regras e crenças como sendo naturais e corretas em um determinado campo, sem entendimento das suas arbitrariedades.

ambiguidades, sobreposições, anormalidades em suas narrativas. Ele cria ambientes que não demarcam as regras de convivência, seja no campo das realidades, seja no campo da imaginação. Ele cria o que Hall (1997) chama de “*splitting*”, que é possível entender como um efeito de fronteira, uma fenda entre o anormal e o normal, o aceitável e o inaceitável, entre o queer e o *straight* (normal, careta) e o *non-straight* (fora do normal). E nesse espaço são colocados os sujeitos que escolhem sair da regra, sair do armário, desobedecer as normas, e oferece as imagens que podem ser criadas nas fronteiras. Barney explora a imaginação do normalizador, ou seja, captura-o para o mundo do inaceitável e transforma-o em audiência, em público e no outro. Ao levar para a teoria Foucaultiana, Barney explora de maneira contrária os jogos de verdade, ou seja submete as normas e os sujeitos da norma ao campo dos excluídos, para a fronteira, para o lugar do inaceitável. Mas não há intenção de excluir, de impor um regime totalitário, mas sim de incluir, de transitar, de libertar as fronteiras fixas e de detonar com os estereótipos. Ele conduz suas narrativas para o enfrentamento, para a rebelião dos sentimentos, para falar da morte, da sociedade, das verdades que são agregadas a valores e saberes. Ele não tem intenção de pacificar os corpos, ou seja, pasteurizar os gêneros e as sexualidades, e tampouco os desejos, mas sim de desorientar o olhar, a norma, o corpo. Sua inspiração desperta imagens na nossa imaginação de modo a recriar as imagens da nossa infância, das relações sexuais e principalmente as imagens que não respeitam os padrões das normalidades hegemônicas, como os fetiches, os desejos transviados, sentimentos de repulsa, sentimentos sem culpa. Consequentemente, não há intenção de fixar a verdade.

É nessas condições que as visualidades de Barney fazem parte de outros campos das artes visuais. Elas não se encaixam nos discursos das Belas-Artes, no movimento modernista, não participam dos grupos das artes eruditas, não contribuem para a fixação de linguagens formais. O artista visual visita o mundo do cinema e usa essa linguagem de maneira transviada. E isto permite que ele crie num plano fora do ideal hegemônico de representação. Seus personagens não oferecem imagens da normalidade sistemática, eles não ocupam posições de sujeitos aceitáveis socialmente, nem sempre se apresentam perfeitos, pacíficos, comportados, felizes, dóceis. Sua narrativa também não segue padrões de pacificação ao contar histórias. Isto se deve ao modo de construir as cenas, a história, “os diálogos” (quase não há), as relações entre os personagens, os cenários e o figurino. O *Ciclo Cremaster* é uma obra cinematográfica, mas que incorpora na linguagem outros elementos que fazem da sua obra para além das linguagens tradicionais. Ou seja, esses elementos, como posicionamento crítico, referências visuais, repetição, fazem do seu espaço de criação um espaço de abertura, de visualidades que estão no campo da cultura visual.

Em seu trabalho, é possível identificar uma superexposição sobre seu ego, seus sentimentos íntimos, sua percepção sobre o mundo. Ele extrapola o lugar do artista, da personalidade e expõe de maneira contraditória seus sentimentos. Nesse ponto, ele está em consonância com artistas contemporâneos, que veem o espaço das artes visuais como espaço aberto para falar do outro, de seus sentimentos sobre o mundo, sobre as pessoas, sobre as organizações do mundo e principalmente sobre si mesmo. Barney não tem uma dimensão da utopia em relação a suas narrativas, pelo contrário, ele resgata momentos, lugares, pessoas históricas e sentimentos que o trazem para uma realidade



Figura 38: Matthew Barney, "Cremaster 5", imagem do filme 1997



construída. Ele não tem a intenção de materializar utopias, ao invés disso, constrói sua obstinação nos fatos recorrentes de grandes questões sociais, como a pena de morte, as determinações sexuais e as representações exacerbadas de gênero. Barney se expõe ao demonstrar seu interior, suas fantasias, seus fetiches, seu pensamento mais íntimo, ele foge do protocolo de comportamento social para um homem, branco, heterossexual, pai de família, de classe social alta, oriundo de um país ocidental, cristão e homogêneo. É possível pensar que Barney realiza uma crítica “às categorias de identidade que as estruturas políticas jurídicas contemporâneas engendram, naturalizam e imobilizam”, como a ordem compulsória do sexo, gênero e desejo (BUTLER, 2003, p. 22).

No trabalho de Barney surgem dúvidas do seu posicionamento enquanto narrador dos filmes, pois parece que ele mistura, em sua obra, seu lugar de criador, ator, narrador e personagem. Talvez isso deva-se a uma certa imobilidade dentro dos espaços de criação das artes, principalmente no caso do cinema, onde os papéis são fixos.

Barney explora os mais profundos pensamentos e reflexões que um ciclo, principalmente quando relacionado a vida, pode sugerir. Neste sentido, as repetições que o ciclo impõe em sua estrutura principal, banalizam a forma como os fatos ocorrem. Mas a maior expressão da banalidade é seu espaço de reflexão a partir do ato de repetir. Por isso, é possível pensar sobre sua escolha tão exemplar de Gilmore. No momento que sua sentença é dada, ou seja, a certeza da morte é finalmente lançada na vida, uma nova explosão de existência que altera o sentido da vida é dado para Gilmore. É interessante pensar que o ciclo também não permanece somente nele mesmo, mas há relações exteriores fundamentais para manter a própria lógica de prosseguir. O exemplo prático dessas intervenções externas é a necessidade de criar o *Cremaster - The Order*. Ele atua como um anexo ou melhor, ele nos informa das questões que permanecem e ocorrem para além do ciclo. Parece abrir uma cortina para podermos espiar sobre a continuidade do capítulo, o que naturalmente fica a gosto do espectador para dar sequência a narrativa. Seria como se ele expusesse sua imaginação da continuação da narrativa, que todos temos, inclusive ele teve. A repetição, como sendo parte da estrutura elementar da fenomenologia, atua como ponto de retomada para dar lógica ao ciclo. Porém, muitas vezes o *Ciclo Cremaster* não deixa suas repetições e retomadas claras e de fácil percepção. Essas repetições são possíveis nos objetos, personagens e referências que parecem fazer parte do roteiro *queerizado* de Barney.

No *Ciclo Cremaster*, Barney parece concebê-lo com muita perspicácia e planejamento. Isso deve-se, provavelmente, pela sua concepção em tratar seu trabalho como uma escultura. Em resposta a uma pergunta realizada na entrevista para o cineasta Carlos Adriano, Barney esclarece que:

Carlos Adriano: Então essas obras não seriam mais nem ainda “cinema”, mas guardariam algo do “sistema cinema”?

Barney: Nesse sentido, não os definiria como filmes; enquanto que eu definiria, sim, minha prática como realização de filmes. Algo que ainda tem mais a ver com a tentativa de criar uma escultura narrativa. No caso de “Cremaster”, havia o projeto de tentar deliberadamente criar um texto que pudesse gerar escultura, que pudesse gerar objetos literalmente, além daquela zona de definição estrita de escultura, com um vasto sistema sendo escultura. [...] Na questão sobre o que

o cinema poderia operar em meu processo, penso que esse é um dado objetivo e que é uma das coisas mais estimulantes para mim sobre o projeto. Não teria que ser específico de uma exposição; poderia atingir muito mais pessoas do que uma mostra itinerante o faria. Ou seja, comunicar num nível muito mais amplo (ADRIANO, 2010, para. 13).

É claro que no processo de esculpir pode-se considerar os encontros fortuitos com a concepção da obra e do material. Entretanto, é mais provável uma relação de certitude, confiança e segurança na produção manual desta linguagem. Há algumas afirmações sobre o processo criativo de Barney a respeito de sua organização, pontualidade e execução ao realizar os filmes. Por isso e por outras observações, é possível considerar esse trabalho praticamente sem improvisação. Ao mesmo tempo, é nessa forma particular de criar que a segurança permite subverter a partir do olhar de fuga para o inesperado. Desse modo, é bom analisar sua intencionalidade sobre as narrativas, porque ativa uma certo confronto com esse espaço do espectador. Pois a intencionalidade de Barney diante de seu controle total sobre o filme, parece criar uma relação de poder com a própria obra, assumindo assim, uma declaração de controle. Mas seu poder é exercido somente na relação momentânea com a obra, pois a imaginação e o pensamento não pode ser mais alvo de seu controle posteriormente, mesmo ao admitir que o pensamento também está a deriva das normalizações e poderes.



Figura 39: Matthew Barney, "Cremaster 5", imagens do filme 1997



Figura 40: Matthew Barney, "Cremaster 5", imagens do filme 1997





Figura 41: Matthew Barney, "Cremaster 5", imagens do filme 1997

SEÇÃO 3. EM DIREÇÃO A UMA FENOMENOLOGIA QUEER

3.1 Subjetividades, Objetos e Narrativas

Corpos estranhos distanciam-se de padrões da normalidade visual, social e política. Ao incomodar, trazem outras construções sobre a lógica e o pensar sobre corpo, aqui entendido como categoria física e analítica. As provocações instaladas nesses corpos podem sugerir, modelar, fascinar, instaurar, modificar, e ensinar outros corpos. Essas orientações e influências ocorrem diariamente com os corpos normalizados e entende-se por meio da educação e cultura “correta” que se dá aos filhos, parentes, alunos. Deste modo, ao aproximar os direcionamentos queer dos filmes de Barney e os artifícios da cultura visual, obtive algumas perguntas e várias respostas que me encaminharam para a percepção de uma fenomenologia queer.

Sara Ahmed (2006a), ao descrever as experiências de fenomenologia da relação sujeito e objeto, discute sobre a ampla questão da orientação (Oriente/Ação) dos sujeitos que norteiam (Norte/Ação) para uma questão específica do encaminhamento da sexualidade relacionando também às questões de colonialidades geográficas e espaciais. Ahmed explora a ideia de como os corpos são modelados pela história, pela colonialidade, causalidade, subjetividades e visualidades do cotidiano e como relacionam-se com os objetos³⁶ e os outros. Deste modo, se alimentam as identidades, os corpos e os comportamentos. A autora explica que a fenomenologia faz orientação central no argumento que a consciência é sempre dirigida a objetos e, portanto, é sempre mundana, situada e corporificada. Diante disso, a fenomenologia enfatiza a experiência vivida de habitar um corpo, ou o que Edmund Husserl chama de “corpo vivo” (AHMED, 2006a, p. 543). A autora explica diversos mecanismos de construção fenomenológica, como a repetição, o direcionamento e a orientação, que produzem tendências nos sujeitos e que podem contribuir para pensar os debates sobre sexo, gênero e sexualidade. Ela argumenta que:

A Fenomenologia pode oferecer um recurso para os estudos queer na medida em que a fenomenologia enfatiza a importância da experiência vivida, a intencionalidade da consciência, a importância da proximidade ou o que está à mão, e o papel das ações repetidas e habituais na formação de corpos e mundos (AHMED, 2006a, p. 543).

Nessa perspectiva, Ahmed entende que pode haver a construção de uma orientação sexual que relaciona-se com temporalidades e com mecanismos de construção fenomenológica e cita, conforme Foucault, que há uma “incitação de discurso” (FOUCAULT apud AHMED, 2006b, p. 558). Assim, há uma orientação para a própria fenomenologia, e Ahmed aproveita para sugerir que a fenomenologia queer pode direcionar os fatos fenomenológicos do cotidiano, como dispositivo

³⁶ Ahmed ressalta que os objetos não são apenas material, mas também podem ser valores, capitais, aspirações, perspectivas, projetos, estilos e filosofias de vida.

de orientação. Ela aponta, por exemplo, para os objetos que estão disponíveis para os sujeitos por causa das orientações que já foram dadas a eles. Estas orientações determinam fases sequenciais da vida (nascimento, infância, adolescência, casamento, reprodução e morte), que estão relacionadas e naturalizadas pela família e a sociedade, que culturalmente as direcionam para uma única trajetória de gênero e de sexualidade, a da heteronormatividade. Ela aponta questões para entender de que modo as orientações ocorrem:

1) O que significa para a sexualidade ser vivida com orientação? 2) Que diferença faz em quem ou em quem está orientada a direção do nosso desejo? 3) Se a orientação é uma questão de como nós residimos no espaço, então a orientação sexual também pode ser uma questão de residência, de como nós habitamos os espaços, e quem ou o que habita esses espaços conosco. Afinal os geógrafos queer nos mostraram como os espaços são sexualizados (AHMED, 2006b, p. 543).

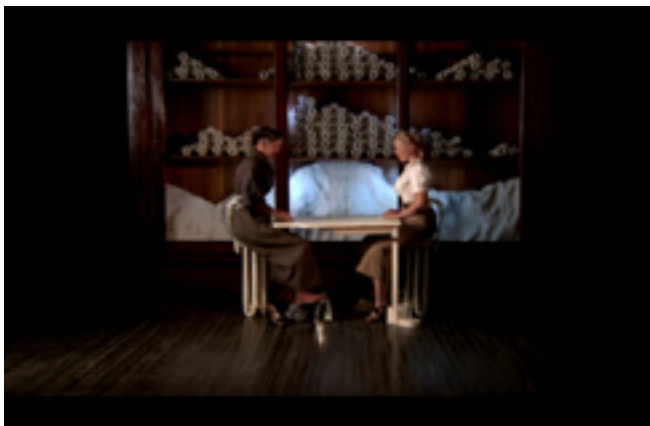
Nesse sentido, as construções de estruturas sociais, como escola, família, meios de comunicação, espaço de trabalho, podem compor as direções dos sujeitos. O mesmo ocorre com as estruturas das subjetividades, como mitologias, sentimentos, temporalidades. A linha da heteronormatividade fica clara nestes direcionamentos dados aos sujeitos, pois o alinhamento do sexo com a expressão de gênero, e conseqüentemente sua orientação sexual, que aponta para a heterossexualidade no futuro é a “única” narrativa esperada para a significação dos sujeitos no mundo. Por isso, os modelos de relações heterossexuais são reiterados a todo momento como condição para a sequência da vida. Butler (apud AHMED, 2006b, p. 558) aponta para o “campo dos objetos heterossexuais” ao esclarecer que os objetos das casas de famílias tradicionais representam e constituem-se de valores e comportamentos que encerram possibilidades de “transviamento” de sexo, gênero e sexualidade.

O *Ciclo Cremaster* parece romper com os espaços que legitimam os objetos que direcionam para uma norma da heterossexualidade. Suas narrativas ocorrem em ambientes historicamente ligados a experiências pessoais específicas e a espaços com contornos habitáveis, mas os lugares apresentam um estado fugaz, com possibilidades de desvio, o que torna as referências pluridirecionais. As linhas direcionais diversas, que podem ser identificadas em suas narrativas, perturbam de modo irregular a ordem dos sentimentos, da compreensão, do entendimento e das construções pessoais.

Ahmed, uma pesquisadora libanesa refugiada de seus país, portanto, sensível as questões políticas de território, identidades e colonização, chama atenção para os direcionamentos espaciais sobre o “nortear”. Ou seja, não há direcionamentos para o “sul” porque este não é referência correta para direcionar-se, já que historicamente há uma hegemonia e colonização do norte para o sul e este, visto como inferior e do outro. Nesse sentido, o *Ciclo Cremaster* não rompe com essa lógica direcional para o norte. Pelo contrário, ao posicionar em diferentes momentos a cultura norte-americana no centro das narrativas e remeter-se a códigos e símbolos colonizadores há uma afirmação para esse sentido. Entretanto, é claro que isto não desloca o *Ciclo Cremaster* como uma visualidade carente de posicionamento crítico, mas é preciso reconhecer que identifica-se e dialoga, a priori, com o norte e ocidente do mundo. O nortear e direcionar, então, torna-se estratégia fenomenológica para

entender o mundo partindo do paradigma do colonizador. Orientar, segundo Ahmed (2006), é uma relação direta a determinados objetos e referências, aqueles que reconhecemos, de tal forma que nos permitem seguir o caminho.

Os filmes subvertem as representações do corpo, de relações, de lugares e de familiaridade, por exemplo, seus personagens, ora apresentam-se como seres humanos tradicionais, ora apresentam-se como seres andróginos, estranhos e irregulares. Essas percepções visuais são significativas a medida que os elementos estruturais dos filmes, como a ordem cronológica, por exemplo, passam a ocupar



uma relação de distanciamento. Ou seja, adquirem um estado de inacessibilidade da relação com a realidade ou os signos e códigos do mundo organizado pela lógica dicotômica da heterossexualidade. Interessante notar que esses distanciamentos de espaço entre o espectador e a narrativa produzem abjeções que operam como dispositivos de desorientação.

Nesse ponto, é possível perceber que não há uma intenção de estabilizar o queer como uma categoria da identidade e de reconhecimento da norma, e sim, promover a fenomenologia queer como uma orientação dos fenômenos múltiplos e desgovernados, dos objetos dúbios e das ações que acumulam diferentes práticas em si mesmas. A fenomenologia queer implica numa orientação para o anormal, esdrúxulo, excêntrico e abjeto, numa maneira de habitar e viver o mundo direcionado para os desvios e com isso, proporcionar fronteiras mais maleáveis e com mais possibilidades de atravessá-las, ou simplesmente, de manter-se nelas. Mas não apenas isso, a fenomenologia queer pode ser um movimento em direção a zonas de conforto para propor novas sensações e percepções sobre o corpo, como os ciborgues que exploram um caráter de fronteira pós-humana, uma construção híbrida entre ser-humano e animais, ou ser-humano e máquina, em realidades sociais e



Figura 42: Matthew Barney, “Cremaster 3”, imagem de filme, 2002

de ficção.

Em *Cremaster 3 - The Order* há uma mistura de objetos e figuras híbridas que proporcionam um estranhamento e um desvio da norma esperada pelas narrativas habituais. Barney apresenta o personagem principal como um monstro de características humanas que se relaciona com cenas que fazem parte do cotidiano das metrópoles, como uma banda de *heavy-metal*. A mulher-onça investida de próteses nas partes inferiores das pernas lembra o ciborgue de Haraway ao representar estas instabilidades identitárias e suas relações com o corpo e tecnologia. Além disso, há uma exploração dos objetos do cotidiano que de alguma forma representam inversões de suas funções, como o próprio Museu Guggenheim.

Essas direções fenomenológicas queer exploram as experiências do cotidiano como novas formas de se pensar e construir as práticas da visualidade buscando novos paradigmas do corpo e dos sujeitos. Esse fenômeno pode ser uma tentativa de alargar os modelos de anormalidade, no sentido inverso de sempre buscar o equilíbrio e a estabilidade para a construção social dos sujeitos e repensar essa busca incessante de normalização dos sujeitos.

No conceito de identidade oriundo do Iluminismo, pela primeira vez o ser humano se colocou como centro produtor de condições teóricas e sociais, baseado numa concepção de sujeito



Figura 43: Matthew Barney, “Cremaster 3 - The Order”, imagem de filme, 2002

centrado, unificado e dotado das capacidades de razão, consciência e ação. A identidade então era concebida no nascimento e perdurava ao longo da vida do indivíduo. A identidade era essencializada no eu, reflexo da compartimentalização do conhecimento (HALL, 2005). Posteriormente, surge a idéia de um sujeito estruturado a partir de relações com outros, o sujeito sociológico. A construção deste sujeito altera as relações humanas de modo a criar uma concepção interativa da identidade do

eu com a sociedade. Essas interações se baseiam ainda nos espaços binários entre interior e o exterior, entre o mundo pessoal e o mundo público (HALL, 2005). Conseqüentemente, as implicações das concepções de sujeito pós-moderno, na qual não mais se aplica a identidade fixa, transforma as identidades dos sujeitos de maneira que as torna descentradas, deslocadas e fragmentadas. Hall (2005) vai chamar este fenômeno de “celebração móvel”. Além disso, contribui para a flexibilização das identidades o fato das sociedades pós-modernas sofrerem mudanças constantes e rápidas, influenciadas constantemente pelos avanços tecnológicos.

As simplificações acerca das transformações identitárias evidenciam o resultado interativo de uma pluralidade de condições sociais e teóricas que se relacionam com a questão identitária. É possível que a fenomenologia queer proporcione certas escolhas onde os sujeitos e os corpos admitam o surgimento de práticas identitárias desviantes e transitórias. Deste modo, a educação, os meios de comunicação, a cultura visual e o trabalho podem tornar-se campos menos normalizadores em prol de uma postura mais direcionadora de liberdade.

As configurações históricas dos sujeitos contribuem para o negligenciamento das realidades políticas das relações familiares e sociais, o que reafirma as dicotomias sexuais e de gênero, atenuando sua natureza patriarcal. Exemplo disso é a dicotomia público e privado, a relação de gênero atribuída à construção dos espaços de esfera pública e de esfera privada interferem e contribuem na construção dos comportamentos e identidades dos sujeitos. Teorias feministas criticaram a formulação de argumentos sobre o masculino/público e o feminino/privado que se procura estabelecer relações e aproximações únicas nas construções dos sujeitos, como a intimidade e a pessoalidade, cujo objetivo principal é normatizar e oferecer uma lógica que agregue estas opiniões como parte das subjetividades do ser humano. Em suma, a cultura visual apresenta-se como um local privilegiado por gerar um desconforto aparente, e por vezes político das imprecisões de limites e contornos para espaços com pluralidade de sentidos e significados possíveis nas visualidades.

Segundo Susan Okin (2008), argumentos importantes em teorias e debates contemporâneos dependem da suposição de que questões públicas podem se diferenciar de questões privadas e perpetuar a ideia de que podem ser tratadas de maneira isolada. O privado, como esfera de intimidade, não pode sofrer qualquer intromissão. Sendo este um dos pilares da liberdade dos sujeitos, garantida inclusive pelo Estado. O público refere-se à esfera do autorizado, do que pode ser visto, ou simplesmente está acessível. A manutenção das dicotomias Estado/sociedade, não doméstico/doméstico, público/privado não consideram as desigualdades de gênero. Mas a partir da década de 1960, muitas artistas, como Hannah Wilke e Carolle Schneemann, reformularam estas questões ao utilizar o próprio corpo como suporte para a obra de arte e a narraram suas histórias em suas produções artísticas. Isso se deve também, aos questionamentos realizados sobre o público e o privado e sobre quem define estes espaços, o que gerou questionamentos de ordem pessoal sobre as fronteiras que dividem os artistas, suas vidas e suas ideias.

A fenomenologia queer é um meio de construir narrativas que não correspondam aos modelos de representações normativas dominantes, modelos estes que no campo das artes visuais são imutáveis e normativos em relação às questões de gênero, sexo e sexualidade, o que é reflexo de



uma homogeneização cultural e social. Entretanto, o campo de pesquisa em artes visuais se amplia ao assumir seu papel como autor de paradigmas sociais. É importante lembrar que a pesquisa em cultura visual é entendida hoje como um campo de entendimento das questões subjetivas da visualidade, assim como possui interdisciplinariedade com campos de conhecimento com traços sócio-culturais e políticos mais intensos. Pensar em fenomenologia queer é pensar o campo da educação, pedagogia e currículo queer. Porque este pensar queer “significa questionar, problematizar, contestar, todas as formas bem comportadas de conhecimento e de identidade” (SILVA, 2004, p. 107). E ainda, a fenomenologia queer pode ser central para a desconstrução do pensamento e dos discursos sobre a polarização mais visível sobre as questões de gênero e sexualidade, a oposição entre homem e mulher e construção social das identidades masculina e feminina, visto que desequilibra o pressuposto universal da heterossexualidade.

Da maneira como ocorre atualmente, a organização dos objetos, as representações na cultura visual, a construção social dos sujeitos, parecem estar em constante vigilância e reiteração das normas de gênero e sexualidade, e de acordo com a suposta natureza biológica. Para Butler, o sexo é um conceito normativo “formado através de uma série de contestações” (1999, p. 195). Já que o sexo faz parte de um conjunto de discursos construídos historicamente, ele contribui para um direcionamento sexual. Assim, as linhas que governam os corpos podem transformar-se numa rede de caminhos que transcendem as relações em nossa sociedade. Na lógica do pensamento Foucaultiano, o saber faz parte de uma gama de dispositivos discursivos disciplinares, que numa natureza estratégica, trabalha no campo das intervenções racionais, seja para estabilizar, bloquear ou acionar relações de força e jogos de poder. Os códigos fundamentais da cultura, como aqueles da linguagem, das técnicas, dos valores, dos objetos, dos que colocam em hierarquia as práticas, logo se associam aos poderes e às ordens que são obedecidas. A fenomenologia queer, no entanto, renuncia um status de poder e segue em múltiplas diretrizes. Seu espaço de existência passa a ser o do impasse, do heterogêneo, da oscilação, do queer. Uma vez que as linhas de construção operam como estados de normalização e naturalização, estas contribuem para criar e organizar nossas práticas relacionais de tal modo que passam a ser condutoras da construção das subjetividades dos sujeitos.

A fenomenologia de Hegel (1770-1831), apareceu primeiramente no início do século XIX, em uma onda de aberturas filosóficas e baseava-se na totalidade do domínio empírico, ou seja, dos conhecimentos e saberes adquiridos nas experiências do cotidiano, que retoma no interior de uma consciência que revela-se a si mesma como fenômeno. Já a fenomenologia de Edmund Husserl (1859-1938) é considerada o início do desenvolvimento filosófico fenomenológico, devido a sua importância direcionada para unir a subjetividade transcendental ao horizonte implícito dos conteúdos empíricos, com a possibilidade de constituir e abrir explicitações infinitas (FOUCAULT, 1999). Estes conceitos de Husserl e Hegel também demonstram a construção dos sujeitos relacionada às experiências e significados da vida. Porém, aqui considero que as experiências vivenciadas pelos sujeitos que contribuem para sua construção são, desde já, alinhadas e desenvolvidas para uma construção de sujeito desejada.

Husserl, com o lançamento de sua obra *Investigações lógicas* de 1901, é o pioneiro nos estudos

sobre fenomenologia. Martin Heidegger (1889-1938) seguiu sua linha de pesquisa também no cenário filosófico alemão. Após esse período é possível destacar na França, os estudos fenomenológicos de Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Merleau-Ponty. Ainda há significativos estudos em outros países, como Rússia, Bélgica, Espanha, Itália, Polônia, Inglaterra e EUA (SOKOLOWSKI, 2004). Outros movimentos filosóficos foram influenciados pela fenomenologia, durante o século XX, no mundo ocidental, como a hermenêutica³⁷, estruturalismo, formalismo literário e desconstrutivismo. A fenomenologia de Husserl se baseia nos estudos filosóficos das essências e da existência. É considerada “o estudo da experiência humana e dos modos como as coisas se apresentam elas mesmas para nós em meio e por meio dessa experiência” (SOKOLOWSKI, 2004, p. 10). Apesar de Husserl e Heidegger formarem um par de grandes pensadores da história da filosofia, principalmente no seu desenvolvimento sobre fenomenologia, eles se diferem muito em suas teorias e estudos. Husserl, o racionalista, tem sua formação em matemática e depois filosofia, enquanto que Heidegger iniciou sua vida acadêmica já no campo da filosofia. Este, se diferenciava da linha fenomenológica de Husserl, na medida em que considerava a vida prática não distinta da vida teórica, ou seja, relacionou seu cotidiano, que até então não era usado como método adequado para o pensamento filosófico, com os estudos em filosofia. Consequentemente isto influenciou enormemente seus estudos, porque em sua prática inicial dos estudos religiosos já havia uma certa preocupação de aplicar os preceitos religiosos na vida prática. Nesse ponto, importante entender que Husserl dissolveu e superou o modelo cartesiano de pensar o ser e a própria filosofia (SOKOLOWSKI, 2004). Assim, há uma mudança filosófica para Husserl e Heidegger que irá contribuir para o futuro do pensamento fenomenológico.

Contudo, a fenomenologia de Husserl, assim como a de Heidegger, passa a ser questionada por Foucault em seus estudos arqueológicos das estruturas formais de sentido, significação e conhecimento. A fenomenologia, portanto, em sua apresentação “original” husserliana, com contornos posteriores de Heidegger e Merleau-Ponty, sofre críticas e aplicações foucaultianas em sua estrutura, pois aponta para outras questões filosóficas relacionadas ao saber, construção de discursos e relações de poder. A importância disso deve-se aos novos direcionamentos que a fenomenologia e até mesmo os estudos filosóficos sobre os sujeitos apresentaram sobre significação, sentido, simbólico, real e imaginário, e, principalmente, conhecimento e verdade. Neste momento podemos pensar em fenomenologia queer.

Para Husserl (apud AHMED, 2006b) existe um ponto de partida, um ponto zero, do qual o mundo se desenvolve e que marca as distâncias percorridas pelos sujeitos. Essa concepção fenomenológica de abordar as orientações dos sujeitos, relaciona-se com uma lógica de verdade e de uma concepção velada da formação biológica que inicialmente vai orientar os sujeitos para um caminho dado naturalmente. Nesse ponto, podemos interferir e pensar sobre os dispositivos

37 A hermenêutica ressaltou originalmente, na Alemanha, as estruturas de ler e interpretar textos e documentos do passado para uma interpretação da existência humana, com ênfase em textos bíblicos. A principal referência teórica é Hans-Georg Gadamer.

que conceituam a verdade, que aqui podem ser considerados como dispositivos políticos, sociais e espaciais, bem como atribuir questionamentos sobre o desenvolvimento cultural, que determina identidades múltiplas nos sujeitos e orientações universais. Portanto, há uma questão a ser considerada sobre uma suposta linearidade das orientações que os sujeitos podem percorrer. Todavia, esse ponto de partida pode ser considerado como móvel, ou seja, não está fixo num determinado plano cartesiano, pode, portanto, estar relacionado com uma determinada posição no espaço. Porém, numa perspectiva Husserliana, a fenomenologia atua de modo a instaurar orientações previsíveis para os corpos, ou seja, o mundo já está pronto e os sujeitos vão apenas vivenciá-lo de uma maneira dada. Nesse sentido, os contextos sociais podem ser considerados como objetos fenomenológicos de orientação. Interessante observar que há objetos que são relegados a segundo plano para manter a naturalidade da direção fenomenológica (AHMED, 2006b). Isto explica melhor a relação existencial entre a heterossexualidade como norma e a homossexualidade como desvio da norma, ou seja, como marcação de percurso. E ainda podemos citar as explorações relacionais entre os colonizadores/norte e os colonizados/sul, que partem de relações geográficas e sobrepõem-se para marcar uma orientação única de hegemonia. Assim, podemos sugerir o que seja uma fenomenologia queer. Ela surge na desconstrução das estruturas naturalizadas e dicotômicas. Deste modo, a lógica binária da fenomenologia de Husserl não é estrutural para os fenômenos do cotidiano; os fenômenos são estruturados a partir de objetos, dispositivos que desorientam, traçam diferentes caminhos para os sujeitos e permitem considerar o imprevisto como forma de construção fenomenológica.

Para os estudos de Foucault é importante ressaltar que ele tem quatro grandes movimentos teóricos que intercalam e influenciam suas pesquisas: (1) Epistemologia francesa, com o filósofo francês Georges Canguilhem (1904-1995) como representante mais importante; (2) Fenomenologia, com Husserl, Heidegger e Merleau-Ponty; (3) Estruturalismo com Claude Lévi-Strauss (1908-2009) e Georges Dumézil (1898-1986); (4) Friedrich Nietzsche (1844-1900) e sua filosofia, com apontamentos para as obras de Georges Bataille (1897-1962) e Maurice Blanchot (1907-2003) (SOKOLOWSKI, 2004). Além dos autores como Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, há grandes estudos em fenomenologia por autores considerados estruturalistas e/ou pós-estruturalistas como Jean-François Lyotard (2008) que são relevantes para os estudos de Foucault. A ênfase dada aqui a Foucault, especialmente a seus estudos e pesquisas sobre análise fenomenológica, se deve a importância do seu rompimento com premissas dos estudos fenomenológicos e sociológicos sobre as estruturas sociais que resultou em novos paradigmas sobre representações, gênero, sexualidades e visualidades. Foi somente a partir do questionamento de Foucault sobre a fenomenologia husserliana que atualmente é possível reconhecer estudos em fenomenologia queer, como de Ahmed (2006), baseada nas questões das sexualidades.

As estratégias de Foucault para ressignificar a fenomenologia se deu pela desconstrução de palavras, significados e conceitos fenomenológicos cunhados por Husserl, influenciados pelos estudos da psicanálise de Sigmund Freud (1856-1939). A exemplo disso, ele explica sobre a distinção de sentido e imagem: “É preciso buscar a essência do ato significativo para além e antes mesmo da expressão verbal ou da estrutura da imagem nas quais toma forma.” (FOUCAULT apud NALLI,

2006, p. 33). Ou seja, ele indica os direcionamentos e construções anteriores a consciência e explica o ato fenomenológico de direcionar o sentido das coisas. Portanto, Foucault abre as portas para novos conceitos e estruturas fenomenológicas para superar a fenomenologia de Husserl, com a intenção de pensar adequadamente as construções que motivam os sujeitos. Esses novos direcionamentos para o pensamento fenomenológico assumem ainda heranças deficientes. Nalli explica que:

A fenomenologia permite uma análise das imagens e da imaginação (de maneira genérica: de nossas vivências privadas e subjetivas), mas perde qualquer possibilidade de análise objetiva, pois não tem condições de dar conta da realidade “exterior”, objetiva, tomando-a como contexto de uma consciência e, portanto, como seu parâmetro de compreensão (NALLI, 2006, p. 34).

Pela sua aplicação em diferentes áreas de conhecimento, a fenomenologia pode apresentar-se em estudos antropológicos, filosóficos, sociológicos, da filosofia, artes e da psicologia, como é o exemplo de fenomenologia dos fenômenos patológicos que Foucault se debruçou em algumas de suas obras (NELLI, 2006). Admitindo-se que a fenomenologia não pode responder ao mundo de maneira objetiva sobre representação, é indispensável submeter o campo das imagens ao exercício de contextualização, visão crítica sobre os discursos centrados, sentimentos sobre a imagem e subjetividades possíveis. A aproximação entre os atos fenomenológicos e os deslocamentos que a cultura visual propõem para o discurso das imagens podem provocar outras noções sobre o mundo, de maneira a reavaliar os discursos constantes promovidos pelas imagens. A concepção fenomenológica queer demanda uma suspensão da atitude natural, ou seja, livrar-se de superestruturas naturalizantes que evocam uma trajetória universalista sobre os sujeitos e as verdades, de modo a assumir origens e caminhos plurais para os sujeitos, as coisas, as representações e o mundo.

É possível identificar autoras que direcionam suas pesquisas para os estudos de gênero e sexualidade, e que envolvem-se criticamente com a tradição fenomenológica, como Sandra Bartky (1990), Butler (1997b), Rosalyn Diprose (2003), Elizabeth Grosz (1995), Iris Marion Young (2005) e Gail Weiss (1999). É certo que as filósofas feministas centram seus debates no modo como a fenomenologia pode universalizar os corpos e produzir corpos que habitam lugares sociais. Embora este possa ser o centro de debate fenomenológico, há uma disposição geral em considerar os debates da teoria queer como centrais para a construção de uma fenomenologia queer.

A percepção é para a fenomenologia um dos principais fenômenos a ser vivenciados, ainda que trabalhe com outros fenômenos que fazem parte de sua análise fenomenológica das coisas que sofreram ao longo da história diferentes conceitos e transformações para a própria fenomenologia, como a verdade, razão, percepção, intencionalidade, memória e imaginação. A fenomenologia, tradicionalmente desenvolvida, ocupa uma grande importância para os conhecimentos principais da filosofia. Porém, a carência de uma filosofia política, desloca essa prática filosófica para o campo crítico e para a deficiência prática. O movimento especulativo que ocorre atualmente é o desenvolvimento de práticas de discernimento político para a compreensão fenomenológica da vida, como no caso dos estudos queer. Portanto, a importância de compreender os direcionamentos e linhas direcionais são de suma relevância para os estudos sobre identidades e cultura visual.

3.2 Trans/viações sexuais e de gênero na cultura visual

Os direcionamentos fenomenológicos para uma orientação queer podem ocorrer utilizando-se de inúmeros recursos de representação. A repetição, a simulação, o desvio das utilidades dos objetos e a contestação da própria linguagem, podem ser configurar como artifícios para as visualidades que tendem ao desvio padrão da norma. É interessante notar que entende-se que há uma linha de direcionamento comum a todos os sujeitos que instaura um padrão de normalidade, onde há uma determinada sequência planejada. Longe de uma posição marginal no campo das artes visuais, muitos artistas abastecem-se de uma fenomenologia queer para habitar as subjetividades das visualidades abjetas, contestadoras e não-normativas. É bem verdade que as produções são em número bem maior com ênfase nas questões feministas direcionadas para as mulheres. Porém, atualmente, é possível identificar um grande movimento de trabalhos em artes visuais que discutem questões queer. E estes direcionamentos ocorrem não somente nos conteúdos das produções, mas principalmente nas linguagens artísticas.

Algumas artistas, situadas no eixo euro-americano, são conhecidas pelos seus trabalhos de arte que abordam, criticam, revelam, apresentam, denunciam questões feministas e pós-feministas, relacionadas principalmente ao corpo feminino/afeminado. Como por exemplo, Barbara Kruger, Carolle Schneemann, Cindy Sherman, Eva Hesse, Gina Pane, Guerrilla Girls, Hannah Wilke, Helen Chadwick, Jenny Holzer, Judy Chicago, Kiki Smith, Louise Bourgeois, Marina Abramovic, Mona Hatoum, Nan Goldin e Robert Gober. No Brasil, é possível destacar Fernando Carpaneda, Márcia X, Leonora de Barros, Cris Bierrenbach e Ernesto Neto.

Cindy Sherman, por exemplo, artista norte-americana, promove uma discussão sobre a matriz heterossexual. Ela performa o feminino de modo que desloca e evidencia as convenções e os discursos de normalização dos sexos. Por uma razão paradoxal, pela representação exaustiva de



Figura 45: Cindy Sherman, Sem Título, 1992

elementos femininos e heterossexuais, Sherman propõe refletir os limites discursivos do feminino. A linguagem de fotografia usada pela artista proporciona e suscita questões pelas quais seu corpo adquire sentido e perpetra paradoxalmente o sentido da representação universal do masculino e a exacerbada representação do feminino, e uma inexpressiva representação de gêneros e sexualidades queer.

Sherman escolhe uma maneira explícita para discutir fetichismos eróticos e as construções estáveis das identidades sexuais e assim, perverte a ordem dos sujeitos numa estratégia de realçar símbolos que se encontram naturalizados ao discutir de maneira visual essas ordens normativas.

Uma estratégia que adquiriu em seus trabalhos foi a substituição de seu corpo por bonecos e membros artificiais.

Carolee Schneemann trabalha com temas relacionados a sexualidade, questões feministas e corpo, em mídias como vídeo, performance e pintura. Ela provoca polêmica devido ao uso do seu próprio corpo nas suas produções artísticas. Em suas obras, Schneemann discute a percepção cultural que temos sobre o corpo feminino e os tabus que cercam a sexualidade das mulheres. A artista produziu vários trabalhos em vídeo e performances que questionam o uso do corpo feminino como modelo nos vários períodos da história da arte ocidental e critica a nudez feminina relacionada a autoridade intelectual. Na década de 1970, Schneemann apresentou uma performance denominada *Up to Including Her Limits*, influenciada pela pintura abstrata expressionista norte-americana³⁸, e desenvolveu uma escrita corporal que envolveu o movimento do corpo no espaço. Suspensa por uma corda e com o corpo nu, a artista aproveitou os movimentos do corpo para lançar sua pintura nas superfícies do chão e paredes. Schneemann criou seus trabalhos artísticos para criticar as instituições culturais, as convenções sociais, as limitações da pintura tradicional a respeito das normas sobre os corpos. A abjeção na obra desta artista suscita questões sobre os limites da produção artística e do corpo por meio da utilização dos fluidos corporais. Ela aprofunda a ideia dos limites do corpo, dos limites interiores e exteriores, onde se cria uma relação ambígua entre as fronteiras do corpo. É desse modo que a ambiguidade recria a atração e repulsão no próprio corpo e levanta questões sobre a sexualidade.

Em 1976, Schneemann realizou uma performance em Nova Iorque chamada *Interior Scroll*. Esse trabalho discutiu as percepções culturais que se formam em torno da sexualidade e do corpo das mulheres. Nessa performance, a artista divide com o público além da sua nudez, um manifesto contra a tradição machista na arte. O ato de retirar da vagina um rolo de papel, contesta esse espaço vulvar que a sociedade colocou como o espaço do pênis.

Mas a produção de arte que discute as questões relacionadas a gênero e sexualidade não fica restrita apenas ao eixo euro-americano. Ao explorar as questões de raça, gênero, violência doméstica ou psicológica, poder, território, pós-colonialismo, democracia, feminismo e teoria queer, as obras de artistas do continente africano passaram sobre uma variedade de temas contemporâneos e preocupações. As artistas mais conhecidas no cenário das artes visuais são Sue Williamson (África do Sul), Sokari Douglas Camp (Nigéria), Jane Alexandre (África do Sul), Ghada Amer (Egito) e Marlene Dumas (África do Sul).

Artistas como Tracey Rose (África do Sul), Maha Maamoun (Egito), Michèle Magma (República Democrática do Congo), Otobong Nkanga (Nigéria), Berni Searle (África do Sul) e Berry Bickle (Zimbábue), levantaram questões sobre as dicotomias do sexo masculino versus feminino, submissão versus controle, tradição versus modernidade, e posicionamento local e global, além das questões de identidades múltiplas e representação do corpo. Ainda discutem sobre o conceito de ser

38 É possível identificar semelhanças e influências com os processos de pintura de Jackson Pollock, ou mesmo uma crítica ao domínio masculino na pintura.

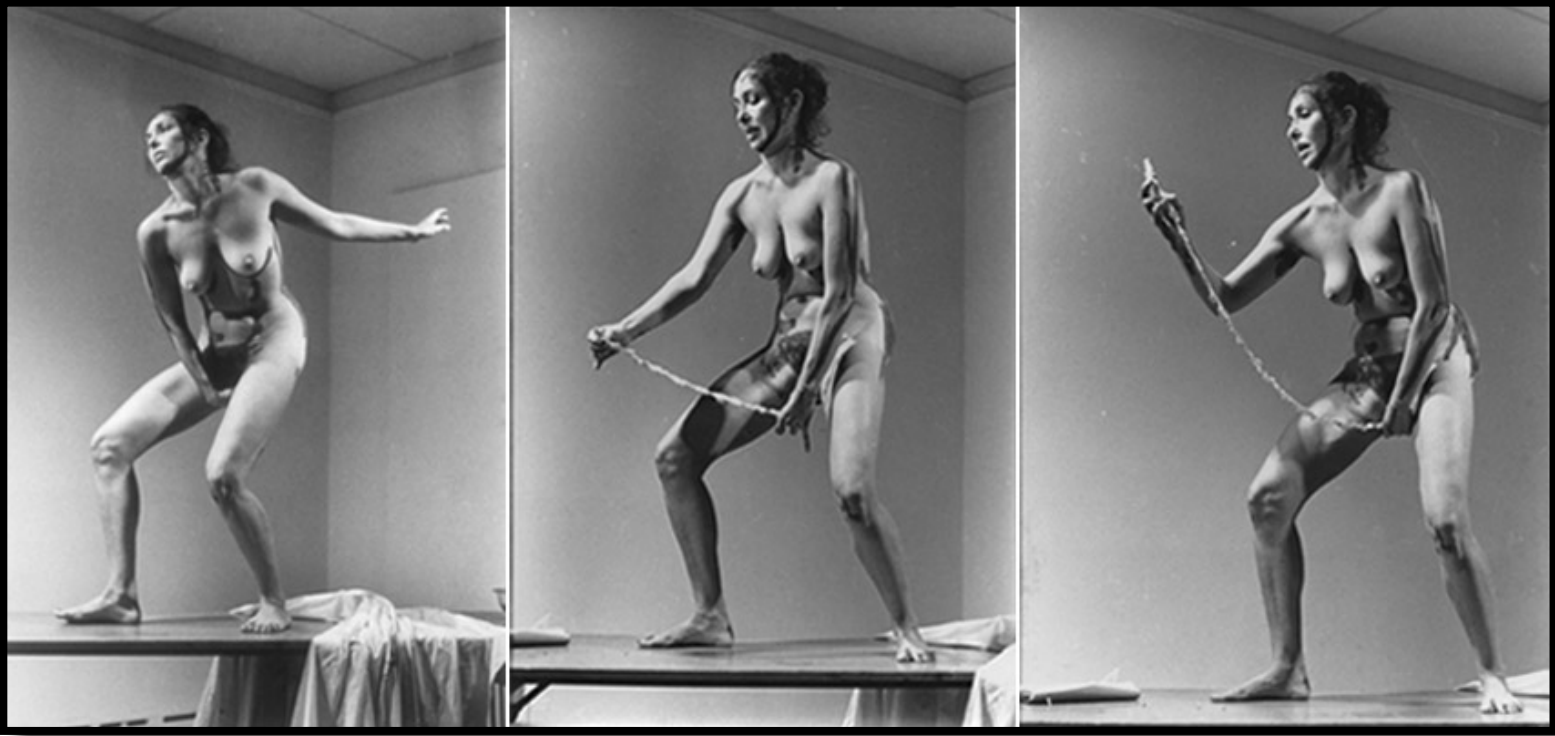


Figura 46: Carolle Schneemann, Interior Scroll, 1976

mulher na África e de como essa construção do gênero nada corresponde a uma essência biológica e ainda está sempre baseada em relações dicotômicas. Esse debate em torno de condicionalidades também leva à crítica da relação aos espaços da arte e das artistas, os quais são definidos a partir de relações de poder político, econômico, e acima de tudo etnográfico. Tracey Rose contesta as relações de poder sobre o corpo. Ela desenvolveu uma série de trabalhos onde usou seu próprio corpo e manifestou-se contra a posição precária e submissa que algumas pessoas, principalmente as mulheres, tinham em relação ao seus corpos.

Estas artistas africanas contestaram antes a expansão colonizadora do cidadão europeu desde os séculos XV sobre as nações da África. E a construção da individualidade e da culturalidade das pessoas submetidas a essa colonização é uma visão do “outro”, determinada pela hegemonia do homem branco, cristão, ocidental e heterossexual. Esta relação foi construída numa posição de subordinação e de dominação cultural que faz dos seus opostos subalternos. Aqui, é possível identificar o contexto das múltiplas identidades que sobrepõem-se nos sujeitos e o caminho percorrido para desconstruir identidades fixas e pré-determinadas.

As representações relacionadas ao feminino vêm passando por um processo de redefinição que em última instância podem impactar na recomposição do seu próprio sujeito. Isto ocorre a partir do momento em que as mulheres foram questionadas, por exemplo, pela teoria queer, em sua posição como únicas representantes legítimas da condição do feminino. Por conseguinte, o reflexo deste questionamento é que o conceito do feminino perdeu seu caráter fixo ou permanente, e as representações estenderam-se ao que pode ser atribuído como sujeito (BUTLER, 2003). Essas questões não dão-se apenas em relação a gênero, mas muitos grupos estão sujeitos a esse tipo de questionamento na atualidade, o fato é que as identidades estão muito mais diluídas e as reflexões sobre essencialismo muito mais presentes. O caso das mulheres reflete exatamente este processo pelo qual o próprio conceito de ser mulher é relativizado para abrir espaço para as demandas de outros grupos. No fundo, tudo que os grupos buscam é, de um lado, afirmação de suas próprias identidades fluidas, e, de outro, a socialização dos custos que surgem dos processos de vulnerabilização aos quais estes grupos estão submetidos. E é nesse cenário que as artes visuais se empoderaram em relação às representações, pois representar o outro significa uma relação de poder e hegemonia.

Por exemplo, temos no campo da Arte e Tecnologia, o coletivo colaborativo *Avatar Body Collision*, formado por Helen Varley Jamieson, Karla Ptacek e Vicki Smith, espalhadas por vários lugares do mundo, como Londres, Helsinki e Aotearoa em Nova Zelândia, e tem como objetivo desconstruir os papéis e corpos femininos e masculinos por meio de avatares virtuais. O uso da rede e de ferramentas digitais colaboram para a criação artística dessas artistas. O projeto internacional de performances *re.act.feminism*, criou o trabalho *Female Extension*, através de um programa de computador que coletava dados aleatórios em HTML, e que posteriormente, eram recombinados formando uma outra obra. A rede cultural *Nontzeberri* e coletivo multidisciplinar *Pripublikarrak* desenvolvem projetos de arte sobre questões de gênero e organizam o evento *Rolling Rolak*, que tem como objetivo a reflexão, através da fotografia, sobre os papéis sociais inventados e que são impostos, como por exemplo as dicotomias masculino/feminino, macho/fêmea, homem/mulher. O *subRosa*

é um dos coletivos fundadores do ciberfeminismo³⁹ da década de 90, integrado por pesquisadoras, artistas e ativistas que, através de projetos de mídia arte, campanhas educativas e publicações, vêm questionando como os efeitos e interconexões entre tecnologia, gênero e biopolítica atingem as mulheres que trabalham e atuam em redes eletrônicas.

Essas produções artísticas em cultura visual que utilizam-se da linguagem dos computadores e da internet, hoje se definem como ciberarte. Como afirma Diana Domingues: “a ciberarte como a arte que faz uso de tecnologias computadorizadas, resultantes das descobertas científicas da microinformática e da telemática, gerando ambientes interativos que usam a expressividade do ciberespaço, espaço de computadores pessoais ou conectados em redes” (2002, p. 59). Mas esse uso de linguagens artísticas que não são tradicionais no campo das artes visuais, não se restringe apenas a arte e tecnologia, como é o caso de Barney e outros artistas, como *Dumb Type*⁴⁰, Bill Viola e Ana Mendieta, que se utilizam da linguagem cinematográfica.

O artista Del Lagrace Volcano é um artista queer, intersexo, fotógrafo e estudioso da teoria queer. Entre fotografia clássicas, de paisagens, de *drag queens*, ele trabalha ainda com fotografias que denominou de “transviado”. Ele ainda escreveu sobre seu trabalho e sua pesquisa de gênero em algumas publicações como *Sex works* (2005), onde teve a participação de Preciado, *Sublime Mutations* (2000), *The Drag King Book* (1999) e *Love Bites* (1991). Ele diz a respeito das suas subjetividades:

[...] Eu mantenho o mesmo nome. Um abolicionista do gênero. Uma parte do terrorismo sexo/tempo. Uma mutação intencional e intersexo por design, (ao contrário de diagnóstico), a fim de distinguir a minha viagem de milhares de indivíduos intersexuais que tiveram a sua “ambígua” forma de corpos mutilados e desfigurados em uma tentativa equivocada de “normalização” (VOLCANO, 2009, para. 1).

Neste sentido, é possível identificar a produção em cultura visual que aborda as questões sobre gênero e sexualidade numa provocação com influências pós-feministas. Com isso, estas questões acrescentaram às produções em arte uma crítica pós-estruturalista do eu autônomo e da importância das narrativas pessoais como fazendo parte dos sujeitos e de seus trabalhos em artes visuais. De fato, essa noção do eu se baseia numa iniciativa desconstrutivista de uma essencialidade, seja ela no campo do desejo sexual, da raça, do gênero, etnia ou classe social.

A maioria no campo da pesquisa em questões de sexo, gênero, sexualidade e teoria queer representa uma conquista da visibilidade de novos sujeitos sexuais nas academias e que reflete na vida social. Neste ponto é importante localizar um crescimento nos estudos sobre lésbicas e gays

39 O ciberfeminismo teve sua gênese na Austrália, em 1991, quando quatro mulheres - Josephine Starrs, Juliane Pierce, Francesca da Rimini e Virginia Barratt - criaram o grupo Vns Matrix e o cibermanifesto para o século 21, uma homenagem a Donna Haraway.

40 *Dumb Type* é um grupo japonês que utiliza da linguagem do cinema para criar instalações e performances com forte aspecto teatral e de dança, que explora questões de identidade sexual.



Figura 47: Del Lagrace Volcano, CarnoVulva, 2003

que se tornam centro de pesquisas, onde pesquisam sobre si mesmos, sobre suas próprias vidas e histórias e discursos inscritos em seus corpos. Mas também passaram a perceber quais linguagens estão de acordo com aos envolvimento políticos. Louro afirma que a linguagem é seguramente o campo mais eficaz e persistente:

[...] a linguagem institui e demarca os lugares dos gêneros não apenas pelo ocultamento do feminino, e sim, também, pelas diferenciadas adjetivações que são atribuídas aos sujeitos, pelo uso (ou não) do diminutivo, pela escolha dos verbos, pelas associações e pelas analogias feitas entre determinadas qualidades, atributos ou comportamentos e os gêneros (do mesmo modo como utiliza esses mecanismos em relação às raças, etnias, classes, sexualidades, etc.) (LOURO, 1997, p. 67).

Por outro ponto de vista, a arte conceitual não pode ser considerada como um estilo unitário ou até mesmo um movimento artístico devido a sua heterogeneidade. A expressão “arte conceitual” surgiu no contexto de artistas norte-americanos na década de 1960, e principalmente por Sol LeWitt⁴¹, que empregou o termo pensando em obras cuja suas linguagens não estavam associadas a idéia da arte tradicional. As colagens cubistas, as performances futuristas, os encontros dadaístas e a fotografia já tinham tido real expressão no campo das artes visuais, na década de 1960, porém a pintura e a escultura ainda ocupavam um lugar de legítimas linguagens da arte. Mas, o contexto histórico e político vivido nos EUA e Europa no fim da década de 1950 e posteriormente na década de 1960, após segunda guerra mundial e ainda guerra fria, proporcionou uma nova maneira de ver e fazer arte, de modo que não havia mais possibilidade de manter a postura desatualizada onde o belo, o verdadeiro, o bom, e conseqüentemente, o lugar dos sujeitos, dos gênero e sexualidades, eram hegemônicos supremos nas produções artísticas. Não é verdade dizer que a pintura e a escultura

41 Sol LeWitt escreveu sobre o significado de arte conceitual em seus ensaios *Parágrafo sobre Arte Conceitual*, 1967 e *Frases sobre Arte Conceitual*, 1969 (MARZONA, 2005).

hoje perderam seu *status* de arte, mas estas linguagens hoje ocorrem num espectro mais diverso e diferente do lugar que antes ocupavam. Nesse contexto surgiu o grupo norte-americanos *Fluxus*, de artistas, escritores, cineastas e músicos, com suas antimáquinas, híbridos, deliberadamente destinados a chocar e satirizar a sociedade. O grupo europeu *COBRA*, e a Pop Art⁴² discutiam sobre uma politização da arte associada, muitas vezes, ao humor e a ironia. Gilbert & George⁴³, por exemplo, expuseram seus corpos como esculturas vivas numa variedade de performances.

A tendência em questionar a tradição da pintura e da escultura como meio privilegiado de representação foi engendrada pelo surrealismo, pela arte conceitual, no século XX, e ainda hoje está em prática. O desenvolvimento tecnológico reflete num grande aliado a esse questionamento porque as novas mídias na arte contemporânea vão além das linguagens tradicionais e exploram as possibilidades tecnológicas e a natureza experimental incorporando novos materiais. E isto também está associado com a preocupação da inclusão recorrente do sujeito e sua narrativa na obra de arte, ou seja, pensar a produção artística como espaço do pessoal, da declaração íntima sobre o mundo e sobre si mesmo, que coloca o sujeito no centro da sua expressão. Assim, esse novo jeito de pensar a obra de arte também modificou a sua relação com o mundo. Portanto, é possível identificar hoje uma quantidade de artistas que produzem suas obras efêmeras, porque a temporalidade da forma passou a ser um aspecto formal e central da obra como reflexo de si. Isto ocorre, principalmente, com as performances, instalações, *happenings*, vídeos e filmes. É claro que com o desenvolvimento da fotografia no século XIX, o tempo já tinha ocupado um espaço de importância na obra, mas estava restrita somente a ela.

As produções em vídeo vieram de práticas em arte conceitual com influência da arte performática. Ao final da década de 1980, com grande influência das inovações tecnológicas, as produções em vídeos e cinema por parte de artistas visuais tomaram grande ênfase. Muitos desses vídeos e filmes foram associados a instalações e esculturas, como videoinstalação, videoarte e videoperformances. Como são exemplos os vídeos de Bill Viola, Laurie Anderson, Nam June Paik, e outros. A fotografia não somente estreou as preocupações com a temporalidade, mas iniciou a coexistência das produções artísticas com a arte e tecnologia. E posteriormente, o crescimento dos vídeos e filmes com grande ênfase no cinema entre os artistas ampliaram o desenvolvimento da arte tecnológica e da arte multimídia. Lucia Santaella define “arte tecnológica como sendo quando o artista produz sua obra através da mediação de dispositivos maquínicos, dispositivos estes que materializam um conhecimento científico, isto é, que já tem uma certa inteligência corporificada neles mesmos (2003, p. 153). Alguns artistas como Duchamp, Man Ray, John Cage começaram a explorar novas tecnologias em seus trabalhos artísticos ainda na primeira metade do século XX.

Outra artista referência para pensar um direcionamento para a Fenomenologia queer é

42 A Pop Art é reconhecida como movimento nos EUA no começo da década de 1960 com os artistas Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Claes Oldenburg, Tom Wesselman e James Rosenquist (ARCHER, 2001).

43 Gilbert Proech e George Passmore trabalham juntos sob o nome de Gilbert & George desde 1968. Além de trabalhar com performances, trabalham intensamente com fotografia e vídeos com aspectos da vida urbana e da sexualidade (MARZONA, 2005).

Nan Goldin, que extrapola as noções rígidas de público e privado e suscita outras questões que é da ordem do íntimo e particular, onde a intimidade se torna pública. Goldin realizou várias fotografias de *Drag Queen*, amigos e pessoas que eram comuns ao seu próprio meio de vivência, entre elas destacam-se a série *Jimmy Paulette and Tabboo! Undressing* (1991). É interessante pensar que a quantidade, a instantaneidade das imagens fotográficas e a retratação de cenas corriqueiras são tecnicamente facilitadas com o uso da fotografia, desta forma atribui-se quase que um caráter documental ao trabalho. Por mais que entendemos que a fotografia produz uma simulação do real, logo é uma representação; assim como a pintura, gravura, desenho, ela é utilizada com eficiência em trabalhos como de Goldin, que retrata situações reais, autobiográficas, de violência e de segregação social, exigindo um registro rápido. A realização dos trabalhos era constante durante a sua vida cotidiana, a artista sempre levava consigo a sua máquina fotográfica *Polaroide*, assim a sua vida estava vinculada a sua produção tanto nas elaborações conceituais quanto práticas, uma vez que ela estava imersa nestes acontecimentos, ou seja, as cenas aconteciam, a artista registrava e a imagem era revelada quase que instantaneamente sem a necessidade do deslocamento para um estúdio ou atelier. Essas são posturas e mecanismos que facilitaram o registro de cenas que eram incomuns a boa parte da produção poética e tornaram-se recorrente por volta dos anos 1960, devido a uma série de movimentos de feministas que influenciaram também a produção artística da época. É como se ela fizesse os registros das orientações fenomenológicas que direcionavam a sua vida. Portanto, as imagens de Goldin atravessa as direcionamentos para uma vida linear e comum, e nos informa de maneira direta, os fenômenos que criavam desorientações fenomenológicas.



Figura 48: Nan Goldin, Auto-retrato, 1984

O autorretrato é uma estratégia utilizada pelos artistas que mescla as fronteiras entre público e privado. Na história da arte percebe-se uma grande quantidade de artistas que realizaram

autorretratos, desde Peter Paul Rubens, Rembrandt, Van Gogh, Gauguin e Picasso, até os mais contemporâneos como Cindy Sherman, Jenny Saville e Orlan. Goldin, em seu autorretrato, demonstra a sua fragilidade após ser violentada, não trata-se de uma simples representação, mas o compartilhamento de um problema vivido por outras mulheres que é posto em debate.

Nos trabalhos de Sophia Calle como na obra *Filature*, onde a artista coloca-se na posição de um voyeur e com a sua máquina fotográfica registra o deslocamento de um homem comum pelas ruas de Veneza. Após um tempo ela mesma pede para ser seguida por um detetive particular e faz um diário para ser comparado com as anotações do detetive. Nesta obra é interessante perceber até que ponto a vida particular de um indivíduo comum pode suscitar questões para a realização de uma obra de arte, sabendo que este registro não é consentido por esse indivíduo. Pode-se contrapor essa obra ao voyeurismo relacionado aos *reality shows* e revistas que representam a vida de celebridades ou as representações de famílias nobres realizadas por artistas como Velásquez ou as cenas cotidianas pintadas pelos artistas impressionistas. Por mais que essas imagens tratem do cotidiano de um determinado grupo, elas não se relacionam a privacidade e intimidade assim como nas obras de Calle.

Figura 49: Hannah Wilke, *Intra-Vênus*, 1992-1993



Na série fotográfica *Intra-Vênus* a artista Hannah Wilke, faz vários registros do próprio corpo sendo modificado pelas constantes sessões de quimioterapia para tratamento de câncer. Essas fotografias comporiam uma exposição denominada *Cura*, no entanto a artista morre em 1993, antes de finalizar o trabalho e a série fotográfica passa a ser denominada após a sua morte de *Intra-*

Vênus. O título, além de referir-se ao tratamento com a ingestão intravenosa dos medicamentos da quimioterapia, também está relacionado à beleza das Vênus, tão exploradas durante a História da Arte. No entanto, o que propõe-se é uma beleza ao mesmo tempo frágil e agressiva no qual o aspecto abjeto das imagens é onde o que mais chama a atenção.

A artista transforma o seu próprio corpo em objeto de arte, o exhibe nu e fragilizado e assim rompe e subverte o olhar dos artistas homens sobre o corpo feminino. Em parte das fotografias a artista trabalha as suas poses fazendo referência a poses recorrentes na história da arte e em campanhas publicitárias. Todas as características do trabalho de Wilke, acima citadas, demonstram um limiar muito tênue entre a vida e a obra da artista em que o aspecto abjeto e autobiográfico das imagens rompe com as noções do que poderia ser íntimo e particular da vida dela.

Nesse ponto é interessante notar que não há uma tendência de marcação das identidades gay e lésbica nas produções de artistas que discutem sobre questões de gênero e sexualidade, até porque a identidade gay ou lésbica não vem antes, ou não é maior que as outras identidades de classe, raça, etnia, etc. Mas sim, uma negociação de representação que discute sobre a fixação de normas sobre o corpo, sobre as identidades e sobre os gêneros e sexualidades. E isto causa, em determinados momentos, uma valorização e visibilidade de corpos e representações que são dados como desviantes e anormais. E ainda, não somente essas produções já são reconhecidas no campo das artes visuais como trabalhos que possuem alto grau de qualidade, mas também são legitimadas por instituições de ensino e museus de referência.

No caso específico de Barney, sua obra transvia o caminho percorrido por algumas artistas feministas, porque suas representações vão além do debate de gênero, centrado da feminilidade e nas questões políticas e sociais de violência. Elas exaltam, em várias vezes, a ambiguidade e superposição de sexo, gênero e sexualidade. Os personagens do *Ciclo Cremaster* incomodam, provocam, surpreendem, transgridem. A presença de características não normativas em seus personagens afasta o caráter fixo das representações de gêneros de modo a apontar para propostas mais ousadas e diferenciadas do estado de conforto social. É claro que sua pretensão de representar Ursula Andress, Norman Mailer e Richard Serra manteve a força dos gêneros das personalidades. Porém, é importante ressaltar que a representação é, definitivamente, um espaço de poder que carrega as marcas das relações sociais.

A cultura visual discute as construções discursivas que as imagens podem materializar. Essas construções discursivas passeiam pelos indivíduos nas suas identidades plurais e influenciam de modo direto suas maneiras de ver e participar do mundo, nos universos do social, cultural, político e sexual, que naturalmente se sobrepõem. Vale lembrar que muitas das lembranças que temos sobre nossa infância, adolescência, assim como fatos e traumas, são processadas em nossa memória através de imagens. São elas que trazem conteúdos para orientação e referência para os sujeitos. As mensagens e discursos presentes nas memórias de nossas vidas articulam diretamente com as propostas e linhas direcionais do “eu” de cada pessoa. A maneira como um indivíduo é visto e compreendido possui vínculos diretos com sua história familiar, educacional e principalmente corporal. É possível descrever, de maneira apenas visual, o quê e como as pessoas são. Essas impressões são tomadas pelo imaginário e são compostas por imagens de tal maneira, que os objetos, a fala, o

corpo, enfim o sujeito, passam a ser representação criada de si, baseados em sua memória visual. Essa memória visual abriga não somente as imagens captadas ao longo da vida, mas também das imagens produzidas por ela própria.

É possível afirmar que cada indivíduo vê e olha para imagens diferentemente. Não em sua estrutura formal, mas nas suas percepções subjetivas sobre elas. Nesse sentido, as artes visuais contemplam sentidos e vivências diferenciadas para cada indivíduo, que podem agrupar-se por identidades específicas. Assim, a mensagem ou apenas as percepções que são transferidas de uma imagem para um sujeito podem contribuir para a construção de discursos pessoais. Os deslocamentos possíveis no campo da história podem oferecer outros suportes e argumentos para imagens até então conceituadas em único ponto de vista, ao considerar essas variáveis de sujeito para sujeito. Esses deslocamentos são importantes visto que alguns atores até então invisibilizados nos contextos sociais passam a ser abordados na cultura visual. É importante ressaltar que essas abordagens podem ocorrer não somente para dizer que existem, mas com a intenção de atribuir novos discursos. Portanto, é possível notar, atualmente, que muitas produções em artes visuais visam discutir, relacionar e criar processos de re(construção) dos sujeitos através das imagens. E com isso trabalham com as imagens de memória, de lembrança, com as construções dos sujeitos e dos discursos, com as práticas das visualidades. Há, portanto, um estado de confissão, ou melhor, de reconhecimento, não dos sujeitos que neles não se reconhecem, mas dos sujeitos que percebem seus papéis diante dos discursos, de uma multiplicidade de discursos presentes aos sujeitos e as visualidades.

Certamente que essas necessidades de rever as práticas do visual relacionadas ao desenvolvimento dos sujeitos em meios sociais estão associadas aos movimentos pós-modernos de pensar as construções, os desejos, as subjetividades e visualidades do cotidiano. Por isso, a relevância de pensar os movimentos fenomenológicos da cultura visual. Bem como atribuir esses movimentos aos direcionamentos fenomenológicos queer e às linhas de pensamento sobre a construção dos corpos em relação a sua identidade de gênero e sexualidade. Desse modo, a noção de sujeito visto nas perspectivas clássicas da sociedade pode estar em colapso. Isso se deve à contingência de debates em variados contextos de vida, de conhecimento, de espaço e saber.

As direções fenomenológicas apontadas para a instabilidade dos conceitos e das práticas dos seres humanos é uma preposição contrária ao regime de normalização que tem grande tendência para uniformização dos sujeitos e que, conseqüentemente, exclui do meio social aqueles que não podem ser enquadrados. Esse regime está relacionado a uma grande relação de poder sobre os indivíduos de modo que eles próprios reiteram o poder sobre eles. Embora o privilégio dos poderes exercidos sobre as pessoas sejam de poucos, ainda assim é possível se ter uma sensação de conforto e proteção. Diante disso, apontar para uma fenomenologia queer pode significar conflito, desequilíbrio, subversão e desordem. Não obstante que possa parecer perverso para parte dos sujeitos, os direcionamentos queer podem apresentar identidades renegadas para os sujeitos, de modo a recriar identificações mais verdadeiras. E ainda, diante dos conflitos e do inesperado, é possível vivenciar experiências guardadas ou expelidas com um alinhamento para o prazer e principalmente, mudar o significado do que é correto, verdadeiro, limpo, adequado, autêntico, legítimo ou real. Para tanto, não apenas

para os significados mas também para os sujeitos que os carregam numa intenção de inaugurar novas esferas ontológicas.

As ações fenomenológicas que Barney explora em seu ciclo, e podemos retomar aqui as artistas, Cindy Sherman, Nan Goldin e Hannah Wilke, podem ser compreendidas como a repetição e a resignificação. Pois estas permitem conceber a oposição como forma de construir os fatos e as imagens e mais que isso, permitem submeter os fatos a mudanças (BUTLER, 2003), porque o fato de repetir, pode deixar ocorrer uma falha, e esta falha é o buraco de entrada para a transformação ocorrer. Pode construir, mas também redirecionar para uma expansão do sujeito. Barney confunde o lugar dos personagens, apresenta-os ora em determinados lugares de reconhecimento e privilégios, ora como abjetos. Mas não trabalha apenas com as dicotomias dos estados do ser, ele extrapola a lógica binária, sobrepondo, e recriando terceiras, quartas e múltiplas realidades. Alguns de seus personagens que podem ser categorizados como corpos abjetos, impensáveis, tem vidas discursivas, ou seja, ele expõe o poder do excluído e demonstra os corpos abjetos como um processo discursivo. A repetição de Barney está relacionada com o conceito de intencional e performativo para Butler, que considera que podem ser entendidos de duas maneira diferentes: “deliberado, voluntário, uma escolha, mas o outro vem da fenomenologia e aí ele, de fato, significa que, se eu digo algo, a estrutura do meu discurso é intencional, significa que ele se refere a alguma coisa no mundo” (BUTLER apud MEIJER, 2002, p. 169). Portanto, o ato de repetição de Barney não aparece sem intenção, ele parece compor uma série de narrativas que se referem a si mesmas e as outras sem interrupção do tempo, criando, assim, um ciclo perpétuo.

A partir desses focos e direcionamentos é possível entender a obra de Barney como um corpo fenomenológico queer que desenvolve sua narrativa diferentemente de uma ordem normalizadora e normativa. Assim, ressalta a abjeção como forma destrutiva do pensamento alinhado. Ele encarna os abjetos como propositalmente contraditórios, narrativos, discursivos, e demonstra-os como sendo o corpo que permanece fora das oposições binárias. Ele sugere uma ação de pensar os corpos para além dos limites estabelecidos. Parece submetê-los ao abuso das fronteiras do corpo, aos discursos permitidos e poderes estabelecidos. Isso faz com que seu trabalho se movimente entre a legitimidade e a abjeção. Como na metáfora dos ciborgues de Haraway (2002), que se utiliza da noção de híbrido para se referir a sujeitos que não são (vistos como) sujeitos, tal como o *Ciclo Cremaster*, que se apodera de sujeitos legitimados para sujeitá-los à abjeção. Nesse ponto, é interessante pensar na condição universal de ser humano. O que parece muito confuso de afirmar que exista algo universalmente que pertença a toda espécie humana. Mas o que permanece como questão são as regulações dos poderes que definem os sujeitos considerados humanos. E portanto, uma outra parte que se encontra fora dessa categoria e desse modo, considerados abjetos.

Nesse sentido, o armário de Sedgwick (1991) pode ser compreendido como o espaço do abjeto ou o limbo dos não-seres humanos. Mas a tendência aqui não é apenas sair do armário para resolver a questão. Até porque isso corresponde a ação contrária da suposta humanização estabelecida. É tratar o espaço do armário como o espaço de reconhecimento de sua legitimidade, do abjeto, do impossível. A fenomenologia queer contribui para pensar nesse movimento do reconhecimento do

armário, bem como os trabalhos de artistas que direcionaram seus olhares, suas lentes fotográficas para a fechadura do armário, para a chave deste, ou melhor, para o próprio armário como sendo o caminho para pensar o aberto, a expressão da queeridade, a multiplicidade da morfologia dos corpos e o espaço de transição e transferência das visualidades. Mais ainda, olhar para si mesmo e olhar para o mundo que lá se encontra. Os *Cremasters* podem ser lidos como a visualização da porta aberta do armário, ou da entrada da sua câmera de cinema para o armário. Ou melhor, pode ser uma degustação do armário, produzida por quem está dentro.

Importante ressaltar que o corpo abjeto não permanece a todo momento nesta condição. O espaço e tempo definem seus limites de aceitação aparentemente. O corpo abjeto sinaliza o que permanece fora da norma ou fora das oposições binárias. A relação de necessidade da heterossexualidade para com a homossexualidade, por exemplo, ocorre no corpo abjeto para o corpo normalizado. E a abjeção se forma de diferentes origens e processos. A crítica de Butler (2003) sobre a matriz essencialista heterossexual do pensamento feminista francês cria um modelo e os campos de corpos abjetos. Ou seja, há um padrão de sujeitos que podem ser aceitos e reiterados como parte das identidades e outro, ou mesmo outros, que não podem. Essa lógica de diferenciação dos pares é extremamente marcadora do espaço e tempo. Pois há um interesse dos privilégios e da ocupação ao lugar do correto e do aceito. Mas o que é possível pensar é que o mundo não se restringe nos lugares fixos e binários, como estar no armário ou sair dele. O pensamento queer nos permite pensar no movimento que é possível ser feito entre esses espaços, e é nesses intervalos de fixação dos lugares que ocorre a ação, há muitos outros espaços que podem ser ocupados e transitados. Ou até mesmo dentro ou fora do armário, há espaços de transição.

Em Barney, o vestuário volumoso unissex, os objetos que se referem ao corpo humano, os personagens que não tem atribuição de bons ou maus, a marcação das ações pelos personagens e nem sempre pelas circunstâncias. Em Sherman, o corpo exibido, a pose do sujeito revela sua inquietação, a referência do estereótipos da feminilidade e masculinidade. Em Wilke, sua autorreferência, o corpo travestido e performado, a veracidade como manifesto. Essas referências podem criar significados para uma definição para a queeridade, de modo a admitir que a relação corpo e mundo é ambígua e indivisível e que não pode ser reduzido ou apenas compreendido pela lógica biológica. Aparente ou veladamente, as questões de sexualidade de Barney, não vem atribuídas de argumentos anti-homofóbicos ou anti-machistas, pelo contrário, vem apenas com uma desestabilização do visual. E essa desestabilização ocorre na maneira de incorporar uma visão múltipla sobre as coisas e ainda, na falta de intenção de normalizar a queeridade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As representações de Barney suscitam novas formas de representação visual na medida em que não se preocupam com a verossimilhança dos comportamentos das realidades e sim, recriam formas de se relacionarem com o mundo para além das fronteiras convencionais. A partir de suas inspirações em Vito Acconci e Bruce Nauman, Barney filma em cenários exuberantes e coloridos, com esculturas que assemelham-se a fluidos corporais, relações de desejos sexuais, atletismo e mitologias religiosas baseadas nas histórias dos lugares e das pessoas, incluindo a sua, que transvia o caminho percorrido pelas obras tradicionais.

É nesse cenário transdisciplinar que iniciei a tecer algumas considerações sobre as questões que hoje envolvem os debates sobre os conceitos de sexo, gênero e sexualidade e a fenomenologia queer. Com o objetivo de expandir e criar novas perspectivas sobre as produções em arte, esta pesquisa realizou um diálogo com questões sociais, políticas e sexuais que regulamentam as representações da visualidade humana. Analisei o caráter cambiante provocado por determinadas construções sociais e o reconhecimento deste caráter transitório nos conceitos relacionados à figura humana, especialmente quando se considera que esta não se restringe absolutamente à condição do ser biológico, mas ultrapassa esse limiar, pois trata-se de um organismo resultante de construções sociais e culturais de grande complexidade, e modelado por normas e códigos simbólicos. Diante do interesse nas evidências da ordem biológica e social, e diante do estranhamento possível desta ordem, a teoria queer surge como uma formulação que desnaturaliza as normas e códigos relacionados às questões de sexo, gênero e sexualidade.

A obra cinematográfica de Barney, sensível às questões de sexo, gênero e sexualidade, e seu constante questionamento sobre as fronteiras da representação nas artes visuais, provocam o debate no campo da cultura visual, mais aberto, inclusivo e propício aos debates sociais em relação as visualidades. Esse tipo de abordagem se faz presente não somente no campo das ciências sociais, a exemplo dos estudos queer, mas também no campo dos Estudos Visuais, principalmente porque os estudos da teoria queer e os estudos queer surgem na academia e provocam análises transdisciplinares e transmetodológicas em outros campos de conhecimento e pesquisa. Portanto, posicionar a linguagem do vídeo-performance em relação às artes visuais é considerar a obra de Barney como uma produção híbrida em cultura visual e que modifica os novos referenciais de análise e novas práticas de pesquisa em visualidades.

É diante das visões pós-estruturalistas do corpo, dos sujeitos, das linguagens e das visualidades que os princípios da fenomenologia queer tomam forma. Acreditar e perceber as linhas de direcionamentos, os objetos, as narrativas e o modo como organizamos o mundo, são ações fenomenológicas para a construção dos seres humanos. Assim, é possível admitir uma série de construções e discursos que permeiam as produções artísticas, e estas, por sua vez, também constroem discursos que permeiam as construções humanas. O modo como percebemos as visualidades e sua dialética podem transferir informações sobre as relações humanas. Mas para além de percepções

visíveis, as linhas de direcionamentos podem regularizar, normatizar, vigiar ou impor os regimes do corpo, das identidades e dos sujeitos.

O *Ciclo Cremaster* pode ser considerado como um exemplo de visualidade que trabalha com diferenciadas questões sobre os sujeitos e a sociedade. Considero, portanto, que pode contribuir para pensar processos de percepção diferenciados sobre as artes visuais, o mundo social e os indivíduos. Assim, apresento aqui alguns achados importantes que obtive ao analisar a obra de Barney:

- Os filmes desafiam discursos fixos, estáveis e acomodados, de modo a instaurar maleabilidades nas representações dos corpos e dos sujeitos; provocam a instabilidade e desnaturalização da heteronormatividade; e exploram diversos discursos possíveis sobre representações visuais;
- Os filmes modificam o modo de expectativa, no sentido que coloca o sujeito espectador no campo das incertezas de suas identidades ao transformar a fronteira em espaço possível de vivência;
- A obra assume os seres humanos como complexos e contraditórios na medida que não controlam ou reprimem totalmente seus desejos e seu imaginário, mas os explora de forma mais sincera e dinâmica;
- O *Ciclo Cremaster* contribui para a compreensão das contradições sociais e políticas a fim de promover posicionamentos críticos sobre questões de raça, gênero, sexualidade, etnia, colonização, e classe social;
- A obra nos auxilia a compreender processos fenomenológicos como investigações sobre o consciente coletivo (percepção, imaginação, especulação, paixão) que ocorrem para assim, desafiar as premissas de ordens reguladoras que estrategicamente estão invisíveis, para promover processos dinâmicos da vida, educação, cotidiano, cultura visual e sexualidade.

Enfim, as aproximações realizadas aqui, ao relacionar o *Ciclo Cremaster* com as questões de sexo, gênero e sexualidade, teoria queer, cultura visual e fenomenologia queer, me trouxeram à algumas perspectivas que podem sugerir outras práticas de pensar o corpo e o sujeito:

- Utilizar das produções fílmicas em artes visuais para construir novos discursos sobre as linguagens híbridas e considerar que há múltiplas questões que atravessam as visualidades;
- Perceber que a teoria queer não é simplesmente adição de conteúdo gay, lesbico, bissexual e/ou transgênero às práticas e estruturas sociais, mas aponta para problematizar a essencialização das identidades, heteronormatividade e a heterossexualização do cotidiano;
- Compreender as visualidades como espaço e instrumento de discurso, de representação visual dos sujeitos e das questões sociais, e expressão de sexo, gênero e sexualidade, ao entender que há referências de identidades e estas podem ser hegemônicas;
- Trazer aos estudos em cultura visual o entendimento amplo da representação visual das questões sociais e de gênero e sexualidade como instrumento de pedagogia crítica;
- Enfatizar a numerosa quantidade de discursos que caracterizam as visualidades, mas evitando

centralizar em apenas um deles. Ao contrário, busca trabalhar com as perspectivas múltiplas, as ambiguidades discursivas, de modo a reproduzir variadas questões sobre os sujeitos;

- Entender como o cotidiano e a vida se organizam através das fenomenologias, e compreender que a fenomenologia queer pode ser um instrumento para contribuir para a formação de novas estruturas sociais não patriarcais, com ênfase nas questões pós-feministas de gênero e sexualidade.

Os discursos relacionados as identidades múltiplas do ser humano, atualmente, parecem percorrem uma linha de direção única, no sentido de sobrepor ou impor uma identidade mais favorável para o campo político, criando um efeito de exclusão das outras identidades que formam um sujeito. Nesse sentido, ao aceitar e compreender a formação múltipla das identidades dos sujeitos é possível desenvolver linhas de percepção para os indivíduos mais amplas e mais diversas, ainda que arriscando as fronteiras do socialmente aceitável.

Ao subverter os discursos normalizadores, a fenomenologia queer pode trazer novas dimensões para as visualidades, educação, as representações e o fazer artístico, de modo a alargar as fronteiras. Portanto é conveniente notar que atualmente na sociedade há uma tendência muito forte e ativa das desconstruções de conceitos rígidos e heteronormativos sobre os sujeitos. Entrar ou permanecer no armário passa a ser não apenas um espaço de exclusão e de colonização para os que atravessam os padrões de gênero e sexualidade, mas passa a ser um espaço de entendimento do modo correto de representar os seres abjetos, pois estes, não tem a intenção de serem normatizados ou regularizados nos padrões externos ao armário, e sim, subverter o conceito do errado e do correto para transformar o espaço no lugar do queer.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADRIANO, Carlos. *Esculturas narrativas*: Em entrevista exclusiva, Matthew Barney fala sobre “Cremaster” e “Da lama lamina”, seu novo trabalho - Em obras: Mitopoesias. Disponível: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2465,1.shl>, acessado em 02/08/2010.

AHMED, Sara. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham: Duke University Press, 2006a.

_____. Orientations: Toward a Queer phenomenology. *GLO: A Journal of lesbian and gay studies*. Durham: Duke University Press, v. 12, n. 4, p. 543-574, 2006b.

ALOS, Anselmo Peres. Narrativas da sexualidade: Pressupostos para uma poética queer. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 18, n. 3, p. 837-864, set-dez, 2010.

ARANTES, Priscila - *@arte e mídia: perspectivas da estética digital*. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: Uma história concisa*. Traduzido por: Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Traduzido por: Roberto Raposo. São Paulo: Forense Universitária, 2001.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Editora Garnier, 1899.

ASSMANN, Selvino J. Condição humana contra “natureza”: diálogo entre Adriana Cavarero e Judith Butler. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 15, n. 3, p. 647-649, set-dez, 2007.

BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Arte Educação Contemporânea: Consonâncias Internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005.

BARNEY, Matthew. *Matthew Barney*. Catálogo de exposição. Munique: Sammlung Goetz, 2007.

_____. A Conversation. Richard Flood and Matthew Barney. In: *Matthew Barney: Mitologie contemporanee*. Torino: Fondazione Merz, 2009.

BARTKY, Sandra. *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York: Routledge, 1990.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Traduzido por: Cláudia Fares. São Paulo: ARX, 2004.

BENTO, Berenice. *Um certo mal-estar: queixas e perplexidades masculinas*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Brasília: Departamento de Sociologia/UNB, 1998.

_____. *A reinvenção do corpo: Sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BERLANT, Laurent; WARNER, Michael. Sexo em público. In: Jiménez, Rafael M. M. (ed.) *Sexualidades Transgressoras*. Barcelona, Içaria, p. 229-257, 2002.

BOLIN, Paul E. e BLANDY, Doug. Beyond visual culture: Seven statements of support for material culture studies in art education. In: *Studies in Art Education*, v. 44, n. 3, p. 246-263, 2003.

BOURCIER, Marie-Hélène. Foucault, y después? Teoría y políticas queer: entre contra-prácticas discursivas y políticas de La performatividad. Reverso: Identidad? *Revista de Estudios Lesbianos, Gays, Bisexuales, Transgénero*. Madrid: Higuera Arte S. L. n. 2, 2000.

_____. *Sexpolitiques, Queer zones 2*. Paris: La Fabrique éditions, 2005.

_____. *Queer zones: politique des indentités sexuelles et des savoirs*. Paris: Amsterdam, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa/ Rio de Janeiro: DIFEL/ Bertrand Brasil, 1989.

_____. *A dominação masculina*. Traduzido por: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. *Meditações Pascalianas*. Traduzido por: Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BREA, José. Los estudios visuales: para una epistemología política de la visualidad. In: BREA, José. *Estudios visuales. la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, p. 5-14, 2005.

BUTLER, Judith. Performative act and gender constitution. In: S. E. Case (Ed.). *Performing feminisms, feminist critical theory and theatre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, p. 270-283, 1990.

_____. Imitation and gender insubordination. In: H. Abelove, M. A. Barale, et al (Ed.). *The lesbian and gay studies reader*. New York & London: Routledge, p. 307-320, 1993.

_____. From gender trouble. In: Gould, Carol (Ed.). *Gender: Key concepts in critical theory*. New Jersey: Humanities Press, p. 80-88, 1997a.

_____. Performative Acts and Gender Constitutions: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. In: *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*, ed.: Katie Conboy; Nadia Medina; Sarah Stanbury. New York: Columbia University Press, 1997b.

_____. “Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’”. Traduzido por: Tomaz Tadeu da Silva. In: Louro, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 151-172, 1999.

_____. Criticamente subversiva. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida (org.). *Sexualidades transgressoras: una antología de estudios queer*. Barcelona: Içaria, 2002.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Traduzido por: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *Undoing gender*. New York and London: Routledge. 2004.

CABRAL, Mauro. Pensar la intersexualidad, hoy. In: Maffia, Diana. (org.) *Sexualidade migrantes – Gênero e Transgêneros*. Buenos Aires, Feminaria Editora, 2003.

CABRAL, Mauro.; BENZUR, Gabriel. Cuando digo intersex. Um dialogo introductorio a la intersexualidad. *Cadernos Pagu*, Núcleo de Estudos de Gênero – Pagu/Unicamp, v. 24. 2005.

CAUDWELL, Jayne. *Sport, Sexualities and Queer Theory*. London/New York: Routledge, 2006.

CAVARERO, Adriana. Nonostante Platone. In: *Spite of Plato*. Cambridge: Polity, 1995.

_____. Tu che mi guardi, tu che mi racconti: Filosofia della narrazione. In: *Relating Narratives*. London: Routledge, 2000.

_____. Corpo in figure: Filosofia e politica della corporeità. In: *Statebly Bodies*. Chicago: Michigan University Press, 2004a.

_____. A più voci: Filosofia dell'espressione vocale. In: *For More than One Voice*. Stanford: Stanford University Press, 2004b.

CHALMERS, F. G. Celebrating pluralism Six years later: Visual transculture/s: Education and critical multiculturalism. In: *Studies in Art Education*, v. 43, n. 4, p. 293-306, 2002.

CHAPMAN, Laura H. Studies of the mass art. In: *Studies in Art Education*, v. 44, n. 3, p. 230-245, 2003.

CONNELL, Robert W. *Masculinities*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1987.

CORDOBA, David; SAEZ, Javier; VIDARTE, Paco (Orgs.). *Teoría queer: Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: Egales, 2005.

CORNEAU, Guy. *Pai ausente, filho carente*. Traduzido por: L. Jahn. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CREMASTER 1. Direção/Roteiro: Matthew Barney. Elenco: Marti Domination; Gemma Bourdon Smith; Kathleen Crepeau. USA: 1996, 1 filme (40min), color, 35mm.

CREMASTER 2. Direção/Roteiro: Matthew Barney. Elenco: Norman Mailer, Matthew Barney. USA: Glacier Field LLC, 1999, 1 filme (79min), color, 35mm.

CREMASTER 3. Direção/Roteiro: Matthew Barney. Elenco: Richard Serra; Matthew Barney; Aimee Mullins. USA: Glacier Field LLC, 2007, 1 filme (182min), color, 35mm.

CREMASTER 4. Direção/Roteiro: Matthew Barney. Elenco: Matthew Barney; Dave Molyneux; Graham Molyneux. USA, França, Reino Unido: Artangel Media, Barbara Gladstone Gallery, Foundation Cartier, 1995, 1 filme (42min), color, 35mm.

CREMASTER 5. Direção/Roteiro: Matthew Barney. Elenco: Ursula Andress, Matthew Barney; Joane Rha. USA: Barbara Gladstone Gallery, 1997, 1 filme (55min), color, 35mm.

DE LAMA Lâmina. Direção: Matthew Barney. Salvador/Brasil: Corda Productions, 2007, 1 filme (60min), color, 35mm.

DERRIDA, Jacques. *As margens da filosofia*. Traduzido por: Joaquim Costa, António M. Magalhães. Porto: Rés, s.d.

DENZIN, Norman K; LINCOLN, Yvonna S. *O Planejamento da Pesquisa Qualitativa - Teorias e Abordagens*. Traduzido por: Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006.

DIAS, Belidson. Entre Arte/Educação multicultural, cultura visual e teoria queer. In Barbosa, Ana Mae (Org.), *Arte/Educação Contemporânea: Consonâncias Internacionais*. São Paulo: Cortez, p. 279-291, 2005.

_____. Acoitamentos: os locais da sexualidade e gênero na arte/educação contemporânea.

Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual / Faculdade de Artes Visuais / UFG. – Goiânia-GO: Ed. UFG, FAV, v. 4, n.1, p.101-132, 2006.

_____. *Preliminares: A/R/Tografia como Metodologia e Pedagogia em Artes*. Anais do CONFAEB. [Indisponível]. Acessado em 05/06/2009a.

_____. Apagamentos: Ei, Ei ei,... Cultura O quê? Visual? E as Belas-Artes, Artes Plásticas e Artes Visuais? *II Seminário Nacional de Pesquisa em Cultura Visual* / Faculdade de Artes Visuais - Goiânia: Programa de Pós-graduação em Cultura Visual, p. 1-12, 2009b.

_____. (Org.) *Imagens em Deslocamento: Educação e Visualidade*. VIS - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB. Brasília: Editora Brasil, v. 8, p. 144, 2009c.

_____. *O Mundo da Educação da Cultura Visual*. Brasília: Editora da pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2011.

DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual culture: The Study of the visual after the cultural turn*. Cambridge: MIT Press, 2005.

DIPROSE, Rosalyn. *Corporeal Generosity: On Giving with Nietzsche, MerleauPonty, and Levinas*. Albany: State University of New York Press, 2003.

DUNCUM, Paul. A review of proposals for studying the popular arts. In: *Journal of the Institute of Art Education*, v. 11, n. 2, p. 7-16, 1987a.

_____. What? even Dallas? Popular culture within the art curriculum. In: *Studies in Art Education*, v. 29, n. 1, p. 7-16, 1987b.

_____. Art education for new times. In: *Studies in Art Education*, v. 38, n. 2, p. 69-79, 1997.

_____. Clarifying visual culture art education. In: *Art Education*, v. 55, n. 3, p. 6-11, 2002.

_____. Visual culture isn't just visual: Multiliteracy, multimodality and meaning. In: *Studies in Art Education*, v. 45, n. 3, p. 252-265, 2004.

DUPUY, Jean-Pierre. *Ainda há catástrofes naturais?* *Análise Social*, vol. XLI, n.181, p. 1181-1193, 2006.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz T. (Trad. e Org.). *Nunca fomos humanos: metamorfoses da subjetividade*

contemporânea. Belo Horizonte: Autêntica, p. 7-76, 2001.

ELKINS, James. *Visual studies: A skeptical introduction*. Nueva York y Londres: Routledge, 2003.

EMME, Michael J. Visuality in teaching and research: Activist art education. In: *Studies in Art Education*, v. 43, n. 1, p. 57-74, 2001.

FRANZ, Teresinha Sueli. *Educação para uma Compreensão Crítica da Arte*. Florianópolis, SC: Letras Contemporâneas, 2003.

FREEDMAN, Kerry. Social perspectives on art education in the U.S: Teaching visual culture in a democracy. In: *Studies in Art Education*, v. 41, n. 4, p. 314-329, 2001.

_____. *Teaching visual culture: Curriculum aesthetics and the social life of art*. New York: Teachers College Press, 2003.

FREEDMAN, Kerry; STUHR, Patrícia. Curriculum change for the 21ST century: Visual culture in art education. *VIS - Revista do Programa de pós-graduação em Arte*. Brasília: Editora Brasil, v.8, n. 1, p. 9-21, jan-jun. 2009.

FOUCAULT, Michel. *A Microfísica do Poder*. Traduzido por: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. *A história da sexualidade 1: a vontade de saber*. Traduzido por: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 19. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. *A história da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Traduzido por: Maria Thereza da Costa Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Traduzido por: Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A verdade e as formas jurídicas*. Traduzido por: Roberto Cabral de Meio Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: NAU, 2005.

FUNCK, Susana Bornéo; SCHMIDT, Rita Terezinha. Liberdade, justiça e igualdade para as mulheres: uma entrevista com Toril Moi. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 15, n. 1, Abr. 2007.

FUSS, Diana. Leer como una feminista. In: Butler, Judith; Ebert, T.; Fuss, Diana e De Lauretis,

Teresa. *Feminismos Literarios*. Madri: Arco/Libros, 1999.

_____. Las mujeres caídas de Freud: Identificación, deseo y “un caso de homosexualidad en una mujer”. In: Mérida Jiménez, R. M.. *Sexualidades Transgresoras: Una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria, 2002.

GAMSON, Joshua. Deben autodestruirse los movimientos identitarios? Un extraño dilema. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida (Org.). *Sexualidades Transgresoras: una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria, 2002.

_____. As sexualidades, a teoria queer e a pesquisa qualitativa. In: DENZIN, Norman K; LINCOLN, Yvonna S.. *O Planejamento da Pesquisa Qualitativa - Teorias e Abordagens*. Traduzido por: Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, 2006.

GIONI, Massimiliano. *Matthew Barney: Supercontemporary*. v.7. Itália: Electa, 2007.

GUARALDO, Olivia. Pensadoras de peso: o pensamento de Judith Butler e Adriana Cavarero. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 15, n. 3, p. 663-677, set-dez, 2007.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Traduzido por: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GALLINA, Justina Franchi. A necessidade da subversão: a teoria queer na educação. Florianópolis: *Revista Estudos Feministas*, v.14, n. 1, p. 305-332, jan-abr, 2006.

GRAU, Oliver. *Arte Virtual: da ilusão à imersão*. Trad. Cristina Pescador, Flávia Gisele; Jussânia Costamilan. São Paulo: Editora UNESP; Editora Senac São Paulo, 2007.

GROSZ, Elizabeth. *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. New York: Routledge, 1995.

HALBERSTAM, Judith; LIVINGSTON, Ira. *Posthuman Bodies*. Bloomington: Indiana University Press, 1995a.

_____. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press, 1995b.

_____. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press, 1998.

_____; VOLCANO, Del Lagrace. *The Drag King book*. Londres: Serpent's Tale, 1999.

_____. *In a Queer Time and place: transgender bodies, subcultural lives*. New York: New York University Press, 2005a.

_____. *What's Queer about Queer Studies now?* Durham: Duke University Press, 2005b.

HALL, Stuart. *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage, 1997.

HARAWAY, Donna. *Simian, cyborgs and women: the reinvention of nature*. New York: Routledge, 1991.

_____. Manifesto para Ciborgs. In: Silva, Tomaz Tadeu da. *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Organização e tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autentica, 2000.

_____. "Gender" for a Marxist Dictionary: the Sexual Politics of a Word. *Cadernos Pagu*. Tradução Mariza Corrêa, v. 22, p. 201-246, 2004.

HARDT, Michel; NEGRI, Antonio. *Império*. Traduzido por: Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. *Multidão*. Traduzido por: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2005.

HERNÁNDEZ, Fernando. *Cultura Visual, Mudança Educativa e Projeto de trabalho*. Traduzido por: Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artmed, 2000.

_____. Elementos para una génesis de un campo de estudio de las prácticas culturales de la mirada y La representación. *Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual*. Goiânia/GO: UFG, FAV, v. 4, n. 1 e 2, 2006.

_____. *Catadores da cultura visual: transformando fragmentos em nova narrativa educacional*. Traduzido por: Ana Death Duarte. Porto Alegre: Mediação, 2007.

_____. Da alfabetização visual ao alfabetismo da cultura visual. Traduzido por: Inés Oliveira Rodrigues e Danilo de Assis Clímaco. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.). *Educação na cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa*. Santa Maria: Ed. da UFSM, p. 189-212, 2009.

HEYWOOD, Ian; DANDWELL, Barry. *Interpreting visual culture: Explorations in the hermeneutics of vision*. Londres: Routledge, 1999.

HONEYCHURCH, Kenn Gardner. *La investigación de subjetividades disidentes: retorciendo los fundamentos de la teoría y la práctica*. Debate feminista. México: v. 16, n.8, out. 1997.

JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida (Org.). *Sexualidades Transgresoras: una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria, 2002.

KATZ, Jonathan. *A invenção da heterossexualidade*. Traduzido por Clara Fernandes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

KIMMEL, Michael S. Masculinity as Homophobia. In: BROD, Harry e KAUFMAN, Michael (Orgs.). *Theorizing Masculinities*. New York: Sage Production Editor, 1994.

KINDLER, Anna M. Visual culture, visual brain and (art) education. In: *Studies in Art Education*, v. 44, n. 3, p. 290-296, 2003.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Translatede by Leon S. Roudiez. New York, Columbia University Press, 1982.

LAURETIS, Teresa de. *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1984.

_____. A Tecnologia do gênero. Traduzido por: Suzana Bornéo Funck In: Hollanda, Heloisa Buarque de (Org.), *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. Traduzido por: de Carlos Irineu da Costa. – São Paulo: Ed.34, 1999.

LYOTARD, Jean-François. *A fenomenologia*. Traduzido por: Armindo Rodrigues. Lisboa: Edições 70, 2008.

LOPES, Denilson; BENTO, Berenice; ABOUD, Sérgio; GARCIA, Wilton. *Imagem & diversidade sexual: Estudos da homocultura*. São Paulo: Nojosa Edições, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós-estruturalista*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

_____. *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (Orgs.). *Corpo, gênero e sexualidade: Um debate contemporâneo na educação*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

MACEDO, Ana Gabriela. AMARAL, Ana Luísa (Orgs.). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Afrontamento, p. 153-154, 2005.

MACEDO, Ana Gabriela. Pós-feminismo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 3, p. 813-817, set-dez. 2006.

MARIANO, Silvana Aparecida. O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 483-505, Dez., 2005.

MARTINS, Alice Fátima. Da Educação Artística à Educação para a Cultura Visual: revendo percursos, refazendo pontos, puxando alguns fios dessa meada... In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.). *Educação na cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2009.

MARTINS, Raimundo. Porque e como falamos da cultura visual. *Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual*. Goiânia: UFG, FAV, v. 4, n. 1 e 2, 2006a.

_____. (Org.) Dossiê Cultura Visual. In: *Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual*. Goiânia: FUNAPE, v. 4, 2006b.

_____. *Visualidade e Educação*. Coleção Desenrêdos. Goiânia: FUNAPE, 2008.

_____. Narrativas Visuais: Imagens, visualidades e experiência educativa. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte. Brasília: Editora Brasil*, v. 8, n. 1, 2009.

MARTINS, Raimundo. TOURINHO, Irene (Orgs.). *Educação na cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2009.

_____. *Cultura visual e infância: quando as imagens invadem a escola*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2010.

MARZONA, Daniel. *Arte Conceptual*. Colônia: Taschen, 2005.

MATOS, Marlise. Teorias de gênero ou teorias e Gênero? Se e como os estudos de Gênero e feministas se transformaram em um campo novo para as ciências. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 16, n. 8, p. 333-357, 2008.

MAILER, Norman. *A Canção do Carrasco*. Traduzido por: Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980.

MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: Entrevista com Judith Butler. Traduzido por: Susana Bornéo Funck. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v.10, n.1, p. 155-167, jan., 2002.

MENDES, Claudio Lúcio. Quem pode resistir a Lara Croft? *Você?* Florianópolis: *Revista Estudos Feministas*. v.16, n. 1, jan-abr, 2008.

MITCHELL, William. J. T. *Interdisciplinarietà y cultura visual*. Barcelona: Fundación La Caixa: Arte Bulletin, n. 4, dez., 2000.

MIRZOEFF, Nicholas. What is visual culture? In: MIRZOEFF, Nicholas. *Visual Culture Reader*. Londres: Routledge, 1998.

_____. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.

MISKOLCI, Richard. A Teoria Queer e a Questão das Diferenças: por uma analítica da normalização. In: *Anais do 16º Congresso de Leitura do Brasil*. Campinas: Unicamp, 2007.

_____. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização In: *Sociologias*. Porto Alegre: PPGS-UFRGS, n. 21, 2009a.

_____. O vértice do triângulo: Dom Casmurro e as relações de gênero e sexualidade no fin-de-siècle brasileiro. *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 17, n. 2, p. 352-377, maio-agosto 2009b.

MOI, Toril. *Sexual/ Textual Politics: Feminist Literary Theory*. New York: Methuen, 1985.

MORRIS, Marla. O pé esquerdo de Dante atira a teoria queer para a engrenagem. Traduzido por: Susana Gumarães. In: TALBURT, Susan; STEINBERG, Shirley R.. *Pensar QUEER: Sexualidade, cultura e educação*. Mangualde: Edições Pedagogo, p. 23-44, 2007.

NALLI, Marcos. *Foucault e a fenomenologia*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

NASCIMENTO, Erinaldo Alves do. Representações da morte para aproximar a escola da vida: uma experiência com a cultura visual no ensino básico. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.). *Educação na cultura visual: narrativas de ensino e pesquisa*. Santa Maria: Ed. da UFSM, p. 39-59, 2009.

NOLASCO, S. *O mito da masculinidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

OLESEN, Virginia L..Os feminismos e a pesquisa qualitativa neste novo milênio. In: DENZIN, Norman K; LINCOLN, Yvonna S.. *O Planejamento da Pesquisa Qualitativa - Teorias e Abordagens*. Trad.: Sandra Regina Netz. Porto Alegre: Artmed, p. 219-257, 2006.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de. (Org.) *Arte, Educação e Cultura*. Santa Maria, RS: UFSM, 1 ed., 2007.

OLIVEIRA, Marilda Oliveira de.; HERNÁNDEZ, Fernando. (Eds.) *A formação do Professor e o Ensino das Artes Visuais*. Santa Maria: UFSM, 2005.

PAULY, Nancy. Interpreting visual culture as cultural narratives in teacher education. In: *Studies in Art Education*, v. 44, n. 3, p. 264-284, 2003.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. Corpo, sexo e subversão: reflexões sobre suas teóricas queer. *Interface*. Botucatu, v. 12, n. 26, p. 499-512, 2008.

PINSKY, Carla Bassanezi. Estudos de Gênero e História Social. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 17, n. 1, p. 159-189, Abr., 2009.

PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contra-sexual: prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid: Opera Prima, 2000.

_____. *Multitudes queer: notes por une politique des anormaux*. *Multitudes*, v.2, n.12, p.17-25, 2005a.

_____. *Apuntes para una topografía política del género y la raza*. *Artecontexto*, v.8, p. 8-21, 2005b.

_____. Entrevista com Beatriz Preciado. Traduzido por: Jesús Carrillo. *Cadernos Pagu*, n.28, p. 375-405, 2007.

PORCHAT, Patrícia. Conversando sobre psicanálise: entrevista com Judith Butler. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 18, n. 1, p. 161-170, jan-abr, 2010.

REVISTA Reverso. Identidad? *Revista de Estudios Lesbianos, Gays, Bisexuales, Transgénero*. Madrid: Higuera Arte S. L. n. 2, 2000a.

_____. (De) Construindo identidade. *Revista de Estudios Lesbianos, Gays, Bisexuales, Transgénero*.

Madrid: Higuera Arte S. L. n. 2, 2000b.

_____. Cultura, subcultura/contracultura. *Revista de Estudios Lesbianos, Gays, Bisexuales, Transgénero*. Madrid: Higuera Arte S. L. n. 3, 2000c.

RICH, Adrienne. *Sangre, pan y poesía*. Traduzido por: María Soledad Sánchez Gómez. Barcelona: Icaria, 2001.

RUBIN, Gayle. *The traffic in Women*. New York: Monthly Review, 1975.

_____. The leather menace. In: Samois (ed.). *Coming to power: Writings and Graphics on Lesbian S/M*. Boston: Alyson Publications, 1982.

_____. Reflexionando sobre el sexo: notas para uma teoría radical de la sexualidad. In: VANCE, C.S. (Org.). *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*. Madrid: Talasa, p. 90-113, 1989.

_____. Sexual traffic. In: *Revista Differences*. More gender trouble: Feminism meets Queer Theory, vol. VI, n. 2-3. Indianápolis: Indiana University Press, 1995.

RUBIN, Gayle; BUTLER, Judith. *Marché au sexe*. Traduzido por: Éliane Sokol Paris: EPEL, 2001.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. Traduzido por: Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano: Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.

SCAVONE, Lucila. *Dar a vida e cuidar da vida: feminismo e Ciências Sociais*. São Paulo: EDUNESP, 2004.

SCOTT, Joan. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis". *The American Historical Review*, The University of Chicago Press, v. 91, n. 5, Dez., 1986.

_____. *A Reply to Criticism*. *International Labor and Working – Class History*, Cambridge University Press, n. 32, Fall 1987.

_____. *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press, 1988a.

_____. Women's History. In: _____. *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press, 1988b.

_____. On Language, Gender, and Working-Class History. In: _____. *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press, 1988c.

_____. Women in the Making of the English Working-Class. In: _____. *Gender and the Politics of History*. New York: Columbia University Press, 1988d.

_____. *Deconstructing Equality-versus-Difference; or the Uses of Post-structuralist Theory for Feminism*. *Feminist Studies*, v. 14, n. 1, Spring 1988e.

_____. *Reponse to Gordon*. *Signs*, Chicago: The University of Chicago Press, v. 15, n. 4, Summer 1990.

_____. História das Mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da História*. Traduzido por: Magna Lopes. São Paulo: Unesp, 1992.

_____. *La citoyenne Paradoxe*. Les féministes françaises et les Droits de l'Homme. Traduzido por: Marie Bourdé et Colette Pratt. Paris: Albin Michel, 1998.

SEDGWICK, Eve Kosofski. *Between men: English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia UP, 1985.

_____. *Tendencias*. Duham: Duke University Press, 1993.

_____. *Epistemologia do armário*. Traduzido por: Teresa Bladé. Barcelona: La tempestad, 1998.

_____. Breast Cancer: an Adventure in Applied Deconstruction. In: JANET, Price e SHILDRICK, Margrit (org.). *Feminist Theory and the Body: a Reader*. New York: Routledge, 1999.

_____. *Reescrituras de la masculinidad*. Barcelona: Ed. Universidade de Barcelona, 2000.

_____. A (queer) u ahora. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida (Org.). *Sexualidades Transgresoras: una antología de estudios queer*. Barcelona: Icaria, 2002.

SEIDMAN, Steven. *Queer theory/Sociology*. Cambridge: Blackwell Publishers, 1996.

_____. *The Social Construction of Sexuality*, 2003.

_____. *Beyond The Closed*, 2004.

_____. *Handbook of the new Sexuality Studies*, 2006.

_____. *Introducing the new Sexuality Studies*, 2007.

SEGAL, Lynne. *Slow Motion: Chaging Masculinities, Changing Men*. New Jersey: Rutgers University Press, 1990.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidades terminais: As transformações na política da pedagogia e na Pedagogia da Política*. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. *Documentos de identidade: uma introdução as teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

_____. *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SOKOLOWSKI, Robert. *Introdução à fenomenologia*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

SULLIVAN, Gareme. Seeing visual culture: In: *Studies in Art Education*, v. 44, n. 3, p. 195-196, 2003.

TALBURT, Susan; STEINBERG, Shirley R.. *Pensar QUEER: Sexualidade, cultura e educação*. Traduzido por: Susana Gumarães. Mangualde: Edições Pedagogo, 2007.

TAVIN, Kevin. Wrestling with angels, seaching for ghosts: Toward a critical pedagogy of visual culture. In: *Studies in Art Education* [SI], v. 44, n. 3, p. 197-213, 2003.

_____. Antecedentes críticos da cultura visual na arte educação nos Estados Unidos. In: MARTINS, Raimundo (Org.), *Coleção Desenrêdos - Visualidade e educação*. Goiânia: FUNAPE, v. 3, p. 11-23, 2008.

TOMKINS, Calvin. *As vidas dos artistas*. Traduzido por: Denise Bottmann. São Paulo: BEI Comunicação, 2009.

VENTURELLI, Suzete. Estética Transhumanista. In: MARTINS, Raimundo (Org.), *Coleção Desenrêdos - Visualidade e educação*. Goiânia: FUNAPE, v. 3, p. 155-164, 2008.

VOLCANO, Del Lagrace. *Statement*. Disponível: <http://www.dellagracevolcano.com/statement.html>, acessado em 05/04/2009.

WALKER, John A.; CHAPLIN, Sara. *Introducción a la cultura visual*. Barcelona: Octaedro, 2002. (tradução da autora)

WARNER, Michael. *Fear of a queer planet: Queer politics and social*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

WEEKS, Jeffrey. *El malestar de la sexualidad: significados, mitos y sexualidades modernas*. Madrid: Talasa, 1993.

_____. *Sexualidad*. México: Paidós, 1998.

WEISS, Gail. *Body Images: Embodiment as Intercorporeality*. New York: Routledge, 1999.

WITTIG, Monique. *El cuerpo lesbiano*. Valencia: Pre-texto, 1977.

_____. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992.

_____. *La pensée straight*. Paris: Balland, 2001.

YOUNG, Iris Marion. *On Female Body Experience*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Referências Webgráficas

Cultura Visual Queer - <http://culturavisualqueer.wordpress.com/>

Ciclo Cremaster - <http://www.cremaster.net/>

Drawing Restraint - <http://www.drawingrestraint.net/#>

Cremaster Fanatic - <http://www.cremasterfanatic.com>

Espaço Michel Foucault - <http://vsites.unb.br/fe/tef/floesco/foucault/biblio.html>

Feminismos e teoria queer - <http://feminismoseteoriaqueer.blogspot.com/>

Antropologia: Gênero e masculinidade - <http://www.artnet.com.br/~marko/articles.htm>

Del Lagrace Volcano - <http://www.dellagracevolcano.com/projects.html>

Núcleo de Estudos de Gênero Pagu - <http://www.pagu.unicamp.br/>

Revista Ártemis - <http://www.prodema.ufpb.br/revistaartemis/numero8/index.html>

CFEMEA - Centro Feminista de Estudos e Assessoria - <http://www.cfemea.org.br/>

RIAEA - Rede Ibero Americana de Educação Artística <http://redeiberoamericanadeeducacionart.ning.com/>

INSEA - International Society for Education Through Art - <http://www.insea.org/>

GEERGE - Grupo de Estudos de Educação e Relações de Gênero - <http://www.geerge.com/default.html>

Visual Culture & Gender - <http://explorations.sva.psu.edu/VCG/>

Labrys, estudos feministas - <http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/marielle1.htm>

SubRosa - <http://cyberfeminism.net/>

Instituto de estudos de Gênero - Revistas - <http://www.ieg.ufsc.br/revistas.php>

Cultura Visual - Programa de Pós-graduação - <http://www.fav.ufg.br/culturavisual/index.php?sessao=publicacoes>

Queeruption - <http://www.queeruption.org/>

Hartza - <http://www.hartza.com/>

Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual - <http://portais.ufg.br/projetos/seminariodeculturavisual/>

Biblioteca feminista - http://www.bibliotecafeminista.org.br/index.php?option=com_remository&Itemid=53&func=select&id=9

Queer Zine - <http://www.qzap.org/v6/>

Revista Invisibilidades - http://issuu.com/invisibilidades/docs/invisibilidades_0

Duke University Press - <http://www.dukeupress.edu/Educators/disciplineDetail.php?discipline=Gay/Lesbian/Queer%20Studies>

Journal of Visual Culture - <http://vcu.sagepub.com/>

Pacovidarte - <http://www.pacovidarte.org/>

Poesis - Cinema de artista - <http://www.poesis.uff.br/sumarios/sumario12.php?ed=12>

Estudios Visuales - <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>

W. J. T. Mitchell's Homepage - <http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/home.htm>

Portal Metodista - <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/EL/issue/current>

National Art Education Association - <http://www.arteducators.org/>

Fotógrafa Molly Landreth - <http://mollylandreth.com/>

Fernando Carpaneda - <http://www.corpos.org/fernandocarpaneda/>

Glossário de terminologias de Estudos Queer⁴⁴

Bissexual – Um indivíduo (macho ou fêmea), que é atraído e pode estabelecer relações afetivas e sexuais com homens e mulheres. No entanto, uma pessoa bissexual não tem que ter apenas relações com outros bissexuais e o termo não presume a não-monogamia.

Butch – Comportamento masculino ou representação de macho, independentemente do sexo ou identidade de gênero. Geralmente é aplicado como uma sub-identidade das pessoas lésbicas, gays ou bissexuais.

Crossdresser – Refere-se aquelas pessoas que tem prazer erótico (fetiche) ou emocional ao vestir-se com roupas do sexo oposto ou se sentem compelidas a fazê-lo. A maioria é do sexo masculino, heterossexual, e muitos são casados. “Bigênero”, é um termo alternativo, cunhado recentemente, para o *Crossdresser* que descreve mais precisamente os homens que estão confortáveis com o seu papel de gênero atribuído a maior parte do tempo, mas às vezes sente uma necessidade de expressar seu lado feminino. Não existe relacionamento entre o gênero vestido (representado) com o desejo sexual.

Drag King – São fêmeas/mulheres geralmente lésbicas ou transsexuais, que se vestem de “masculino”.

Drag Queen – Um homem utilizando-se de exagerados e estereotipados maneirismos femininos para o entretenimento de si mesmo e dos outros.

Fag (viado)/ Dyke (sapatão)/ Queer (transviado) – Esses termos são frequentemente usados como insultos aos homossexuais por pessoas homofóbicas. Entretanto, esses termos, mais recentemente, estão sendo valorizados pelos movimentos políticos de gays e lésbicas que sentem que ao usá-los positivamente, como parte de sua linguagem cotidiana, amenizam as expressões ameaçadoras.

44 FONTE: Dias, Belidson. Border epistemologies: Looking at Almodovar’s queer genders and their implications for visual culture education. (2006). Ph.D., The University of British Columbia (Canada), Canada, 2006. Disponível em: <http://proquest.umi.com/>.

Estar no armário – ter uma identidade escondida, expressa também na frase “sair do armário”. Refere-se a uma pessoa que deseja manter em segredo sua orientação sexual ou identidade de gênero. Estar no “armário” refere-se a não divulgar sua orientação sexual. *Coming out* (sair do armário) é o primeiro processo de reconhecimento e orientação não-heterossexual, reconhecendo a si mesmo sua condição para em seguida, divulgá-las aos outros. *Outing* é revelar publicamente a orientação sexual ou identidade de gênero das outras pessoa que optou por manter essa informação privada.

Feminino – Convencionalmente característica das mulheres: acredita ser apropriado para uma fêmea/mulher ou uma menina.

Femme – Comportamento feminino ou afeminado, independentemente do sexo ou identidade de gênero. Ou uma sub-identidade de gays, lésbicas e bissexuais. Associado as lésbicas mais femininas e sexuadas.

FTM (*Female To Male*) – Sigla para transgêneros em transição de “Feminino para Masculino.” Uma pessoa transexual que, no nascimento ou por deliberação dos pais ou médicos, tem a identidade biológica do sexo feminino, mas uma identidade de gênero do sexo masculino. Aqueles que se submeteram à cirurgia são, por vezes descrito como “FTMs pós-operatório”. Veja identidade de gênero e intersexualidade.

Gênero – É expresso em termos de masculinidade e feminilidade. É um termo que descreve as diferenças socialmente construídas entre homens e mulheres, referindo-se não só à identidade e personalidade, mas também incita a nível simbólico, ideais e estereótipos culturais de masculinidade e feminilidade ao estruturar a divisão sexual do trabalho nas instituições e organizações.

GLBT – Gays, Lésbicas, Bissexuais e Transgêneros. A fim de desafiar velhos conceitos sobre a homossexualidade, o movimento GLBT têm promovido ativamente políticas identitárias para o setor.

Heterossexual – Alguém que é física e emocionalmente atraídos por pessoas do sexo oposto. A heterossexualidade como projeto da normalidade social é idealizada como sendo intrinsecamente superior e preferível a homossexualidade, bissexualidade, ou outras formas de sexualidade.

Heterossexismo – O pressuposto institucionalizado de que todos são heterossexuais.

Homens que fazem sexo com homens (HSH) – termo usado frequentemente quando se fala de comportamento sexual. É inclusivo de todos os homens que participam deste comportamento independentemente do modo como eles identificam sua orientação sexual. A sigla HSH é utilizado na literatura médica convencional. Também usa-se para Mulheres que fazem Sexo com Mulheres (MSM).

Homofobia – Medo e ódio aos homossexuais, muitas vezes expostas por preconceito, discriminação, assédio e atos de violência.

Homofobia internalizada – A experiência de vergonha, aversão ou ódio a si mesmo em reação a seus próprios sentimentos de atração por uma pessoa do mesmo sexo. As lésbicas, gays, bissexuais que são socializados em nossa sociedade homofóbica, muitas vezes internalizam estereótipos negativos e desenvolvem alguns graus de baixa auto-estima e auto-ódio.

Homossexual – Alguém que está fisicamente e emocionalmente atraídos por pessoas do mesmo sexo. Muitos homossexuais preferem os termos lésbica e gay.

Identidade de gênero – o sentido emocional e psicológico de um indivíduo de ser masculino ou feminino, mas não necessariamente a mesma identidade biológica de um indivíduo.

Intersexo – São aquelas pessoas que nascem com cromossomos sexuais, genitália externa ou interna de um sistema reprodutivo que não é considerado padrão para masculino ou feminino. No passado, os pais e os médicos costumavam determinar o sexo da criança, resultando em uma cirurgia ou tratamento hormonal. A existência de intersexos mostra que não há apenas dois sexos e que nossas maneiras de pensar sobre sexo é socialmente construído (tentando forçar a todos que se encaixam nas categorias macho ou fêmea).

Lésbicas – Termo preferido para fêmeas/mulheres que tenham relações sexuais com mulheres.

LGBT – Sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros. Muitas vezes é adicionado o “I” para Intersexo e o “Q” para *Queer*, LGBTIQ, mais comum nos Estados Unidos da América.

Masculino – Relativo ou pertencentes aos homens e meninos.

MPF – Sigla para “Masculino para o Feminino.” Uma pessoa transexual que, no nascimento ou por deliberação dos pais ou médicos, tem uma identidade biológica do sexo masculino, mas uma identidade de gênero feminina. Aqueles que se submeteram à cirurgia são, por vezes descrito como “MPF pós-operatório” (para pós-operatório). Veja identidade de gênero e intersexualidade.

Norma – Um modelo padrão de comportamento que é considerado normal em uma sociedade.

Opressão Institucional – Arranjos institucionais de uma sociedade usados para beneficiar um grupo em detrimento de outro, ilustrado através da utilização da linguagem, mídia, educação, economia, religião, etc.

Opressão internalizada – O processo pelo qual um membro de um grupo oprimido trata de aceitar e viver os mitos e estereótipos sobre o grupo oprimido.

Orientação Sexual – A atração física e emocional de alguém por pessoas do sexo oposto, do mesmo sexo ou de ambos. Três formas de orientação sexual são , mais comumente, rotuladas: heterossexuais, homossexuais e bissexuais.

Papel sexual – Refere-se a características associadas a noções culturalmente definidos de masculinidade ou feminilidade, como por exemplo, passivo e ativo. .

Performativo – É uma forma de expressão em que a emissão do enunciado é também a realização de uma ação. A teoria do performativo para a produção de gênero, argumenta que a sexualização é um processo performativo que é reiterado durante toda a vida.

Performers Drag – Animadores que se vestem e agem em estilos tipicamente associados com o sexo oposto (*drag queen* para os homens, *drag king* para as mulheres). Não é sinônimo de transexuais ou

cross-dressing.

Pressuposto heterossexual – O pressuposto é a de que todo mundo é heterossexual, salvo indicação contrária.

Privilégio heterossexual – Um termo que reconhece que os heterossexuais assume plenos direitos para agir fora da sua identidade sexual na sociedade, por exemplo, para falar, gabar, mostramos fotos de seus outros significativos, enquanto homo e bissexuais não podem fazê-lo sem medo de atos de homofobia.

Queen – Originalmente um termo pejorativo para um gay efeminado ainda considerado ofensivo quando usado vulgarmente.

Queer – Originalmente um termo pejorativo para gay, agora está sendo recuperado por alguns gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros como um termo guarda-chuva de auto-afirmação. Usado desta forma, *queer* significa sexualmente transviado, mas não necessariamente gay. Muitos gays, transexuais, bissexuais e heterossexuais cuja sexualidade ainda não se encaixaram no padrão cultural de monogamia e do casamento heterossexual, adotaram o “rótulo” *queer*.

Sexo variante / Sexo não-conforme – Resultados de traços de gênero que não estão relacionadas com as suas normativamente sexo biológico “Feminine” comportamento ou a aparência de um macho é variante de gênero, como é o comportamento “masculino ou uma aparência feminina. Sexo comportamento variante é culturalmente específico.

Straight – (careta, convencional) - heterossexual, descreve uma pessoa cuja atração sexual e emocional é alguém do sexo oposto.

Teoria queer – Tornou-se visível no final dos anos 1980 como crítica política das categorias normativas e desviante sexual, gênero e identidade e, mais tarde foi absorvida pela academia.

Transgênero – Uma pessoa que redefine, joga ou desloca-se com o gênero, ou que se recusa a seu gênero totalmente. Um rótulo para as pessoas que dobram, quebram as economias de gênero e

borram as fronteiras. Um termo guarda-chuva que se refere a pessoas cujo os sistemas biológicos e as identidades de gênero ou de expressão não podem ser o mesmo que o normatizado. Isto pode incluir os travestis, *Drag Queen*, *Drag King* e indivíduos intersexos ou em processo pré-operatório, pós-operatório ou transexuais, feminino e masculino *cross-dressers*. Muitos indivíduos preferem ser chamados de acordo com suas próprias especificidades, tais como transexual, *Drag Queen* ou *Drag King* e intersexo. Algumas pessoas usam o termo para significar uma transcendência dos sistemas de gênero binário completamente de modo que eles se identificam como sendo pares de opostos.

Transexual – São pessoas que nasceram com a mente e alma (macho ou fêmea) e um corpo (masculino ou feminino) que não coincidem, que não acontecem como identidade harmônica. Transexuais podem ser acompanhados por tratamento médico e psicológico. O Transexual pode ser de qualquer orientação sexual.

Travesti – Um termo geral para o sujeito que usa roupas do sexo oposto. Eles são geralmente considerados pela sociedade como de pertencimento ao sexo oposto (incluindo imitadores do sexo feminino, *Drags Queen*, e os descolados de gêneros flexíveis, bem como transgêneros) - mas não necessariamente ligadas à saúde sexual e orientação. Travesti é feito por uma variedade de razões, incluindo entretenimento, ou o desejo de fazer uma declaração política contra os papéis rígidos de gênero exigido pela nossa sociedade. Não existe relacionamento entre o ato do travestismo com o desejo sexual.



Figura 51: Matthew Barney, "Cremaster 3 - The Order", imagem de filme, 2002