



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CAMPUS AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

DYEGO MENDES DO NASCIMENTO

ARTE, POLÍTICA E IDENTIDADE *QUEER* NO FOTOLIVRO *WELCOME HOME*

Caruaru

2022

DYEGO MENDES DO NASCIMENTO

ARTE, POLÍTICA E IDENTIDADE *QUEER* NO FOTOLIVRO *WELCOME HOME*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Coordenação do Curso de Comunicação Social
do Campus Agreste da Universidade Federal
de Pernambuco, na modalidade de monografia,
como requisito parcial para obtenção do Título
de Bacharel em Comunicação Social.

Área de Concentração: Comunicação

Orientadora: Dra. Daniela Nery Bracchi

Caruaru
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Nascimento, Dyego Mendes do.

Arte, política e identidade queer no fotolivro Welcome Home / Dyego
Mendes do Nascimento. - Caruaru, 2022.
53p. : il.

Orientador(a): Daniela Nery Bracchi

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de
Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, Comunicação Social, 2022.

1. Fotolivros . 2. Arte e Política. 3. LGBTQIAP+. 4. Gênero e Sexualidade.
5. Gui Mohallem . I. Bracchi, Daniela Nery. (Orientação). II. Título.

770 CDD (22.ed.)

DYEGO MENDES DO NASCIMENTO

ARTE, POLÍTICA E IDENTIDADE *QUEER* NO FOTOLIVRO *WELCOME HOME*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Comunicação Social do Campus Agreste da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, na modalidade de monografia, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel/licenciado em Comunicação Social.

Aprovada em: 25/10/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Daniela Nery Bracchi (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^ª. Dr^ª. Amanda Mansur Custódio Nogueira (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. André Luiz dos Santos Paiva (Examinadora Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente a minha mãe, por toda força que me foi depositada antes e ao longo da graduação. Ao meu companheiro, Diego, agradeço pela paciência e força, nos dias de caos enquanto produzia o presente trabalho, bem como pelas dicas relacionadas ao meu aprimoramento textual e pelas madrugadas discutindo a teoria *queer*. Quero agradecer também a minha orientadora, Daniela Bracchi, pelas orientações e também pelas conversas (aquelas mais despretensiosas) que muito auxiliaram no entendimento das imbricações que envolviam o tema aqui estudado. Tudo isso teve um grande impacto na minha construção acadêmica e pessoal.

RESUMO

O presente estudo tem o objetivo de compreender as imbricações entre arte, política e questões identitárias a partir da narrativa visual *Welcome Home*, do fotógrafo e artista visual Gui Mohallem. A obra compreende um interessante *corpus* de pesquisa, visto que reflete, a partir do relato fotográfico da experiência do autor em um santuário *queer*, no interior do Estado Unidos, os padrões estabelecidos pelas instâncias de poder heteronormativas aos corpos dissidentes. Para tal análise, recorreremos ao caminho metodológico que corresponde aos estudos de Gerry Badger (2013), que auxiliará na compreensão das implicações e dos desdobramentos dos tipos de encadeamento das narrativas visuais em fotolivro. Tendo em vista a expressiva difusão de publicações de artista que trazem, enquanto tônica, as questões sociopolíticas e, mais especificamente, os desdobramentos das políticas identitárias, foram utilizados os estudos que compreendem a *Teoria Queer* a partir de Judith Butler (2016a e 2016b), Paul B. Preciado (2014) e Guacira Lopes Louro (2020). No que concerne ao entrecruzamento entre arte e política, as explanações do filósofo francês Jacques Rancière (2005, 2011 e 2012) facilitaram o entendimento das atitudes que conformam às obras de arte, em exclusivo, neste estudo, as narrativas visuais em fotolivro, seu sentido político. Espera-se com a presente pesquisa contribuir teórico-metodologicamente para as pesquisas sobre o campo dos fotolivros, visto sua significativa produção e difusão na última década, bem como a escassez de uma literatura que dê conta da área. Para além disso, trazer a reflexão sobre as mudanças socioculturais que atravessam o tecido social a partir das obras de arte e seus aspectos políticos.

Palavras-Chave: Fotolivros; Arte e Política; LGBTQIAPN+; Gênero e Sexualidade; Gui Mohallem

ABSTRACT

This study aims to understand the overlap between art, politics and identity issues from the visual narrative *Welcome Home*, by photographer and visual artist Gui Mohallem. The work comprises an interesting corpus of research, since it reflects, from the photographic account of the author's experience in a queer sanctuary, in the interior of the United States, the standards established by heteronormative instances of power to dissident bodies. For this analysis, we resorted to the methodological path that corresponds to the studies of Gerry Badger (2013), which will help in understanding the implications and consequences of the types of chaining of visual narratives in photobooks. In view of the significant dissemination of artist publications that bring, as a tonic, sociopolitical issues and, more specifically, the developments of identity politics, studies that comprise Queer Theory from Judith Butler (2016a and 2016b), Paul B. Preciado (2014) and Guacira Lopes Louro (2020) were used. With regard to the intersection between art and politics, the explanations of the French philosopher Jacques Rancière (2005, 2011 and 2012) facilitated the understanding of the attitudes that conform to works of art, exclusively, in this study, the visual narratives in photobooks, their meaning political. It is hoped that this research will contribute theoretically and methodologically to research on the field of photobooks, given its significant production and dissemination in the last decade, as well as the scarcity of literature that covers the area. In addition, bring reflection on the sociocultural changes that cross the social fabric from works of art and their political aspects.

Keywords: Photobooks; Art and Politics; LGBTQIAPN+; Gender and Sexuality; Gui Mohallem.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Imagens do interior da publicação de ZZYZX.....	16
Figura 2	Imagens do interior da publicação de ZZYZX.....	16
Figura 3	Imagens do interior da publicação de Tcharafna.....	17
Figura 4	Imagens do interior da publicação de Tcharafna.....	17
Figura 5	Imagens do interior da publicação O Livro do Sol.....	18
Figura 6	Imagem do interior da publicação The Ballad of Sexual Dependency...	21
Figura 7	Imagem do interior da publicação Territorio.....	23
Figura 8	Imagem sangrada do interior da publicação Welcome Home.....	25
Figura 9	Imagem sangrada em página dupla do interior da publicação.....	35
Figura 10	Imagem emoldurada do interior da publicação.....	36
Figura 11	Imagem sangrada ao longo da narrativa.....	38
Figura 12	Imagem centralizada de um corpo nu.....	38
Figura 13	Imagens de idoso em meio a floresta.....	40
Figura 14	Imagem sangrada de um corpo de gênero indefinido.....	42
Figura 15	Imagem de corpos em troca de afetos.....	44
Figura 16	Quadro de imagens do interior da publicação.....	46

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
1.1	PROBLEMA DE PESQUISA.....	12
1.2	OBJETIVO GERAL.....	12
1.3	OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	12
1.4	JUSTIFICATIVA.....	12
2	CONCEITOS GERAIS E REFERENCIAL TEÓRICO.....	15
2.1	NARRATIVAS VISUAIS.....	15
2.2	OS FOTOLIVROS E A IDENTIDADE <i>QUEER</i>	19
2.3	ARTE E POLÍTICAS DE GÊNERO.....	26
3	METODOLOGIA.....	32
4	DISCUSSÕES.....	34
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
	REFERÊNCIAS.....	51

1 INTRODUÇÃO

O presente projeto de pesquisa surgiu da necessidade de reflexão sobre uma produção cada vez maior de fotolivros no Brasil e no mundo. O pesquisador Fábio Messias (2019) aponta sobre o “novo boom dos fotolivros” a partir de 2010. Na última década, mais precisamente a partir de 2013, também houve uma eclosão de manifestações e protestos reivindicando os roubos e arroubos da política institucional. Refletindo o tempo vivido, alguns artistas e fotógrafos movimentaram-se no sentido de articular, em suas obras, arte e política.

Com o auxílio do site Base de Dados de Livros de Fotografia, uma espécie de acervo on-line da produção de fotolivros nacionais, foi possível mapear publicações que carregam a política como a tônica dos fotolivros. Das tantas reivindicações e embates que se sucederam na última década, precisamente a partir de 2013, o tensionamento do binarismo de gênero e da heteronormatividade compulsória conduziram parte das produções artísticas e fotográficas nesse ínterim. O fotolivro *Welcome Home*, do artista Gui Mohallem, entrega ao espectador um recorte cultural que afirma os corpos dissidentes e introduz o tensionamento com os padrões heterotópicos. A publicação apresenta corpos e atitudes que fogem às normas socioculturais estabelecidas pelas instituições de poder.

Gui Mohallem encontra-se imerso em uma comunidade no Tennessee, Estados Unidos, um lugar que apresenta ao leitor um misto de refúgio e retiro, uma localidade atravessada por um certo encantamento. A partir desse encontro, o artista percebeu-se vulnerável em um local desconhecido, mas, ao mesmo tempo, acolhido por aqueles que depois de um tempo tornaram-se parte dele, uma família socialmente construída. De acordo com o autor em uma entrevista concedida à Livraria Cultura¹, a proposição da publicação não é ser um livro de fotografias, mas sim um relato de uma experiência vivida por ele (MOHALLEM, 2013).

Mohallem tem, em sua trajetória, enquanto artista e fotógrafo, dois livros que enaltecem relações familiares: *Welcome Home* (2012), nosso *corpus*, e *Tcharafna* (2014). Ambos trazem questões intrínsecas à identidade e pertencimento. Em *Welcome Home*, nota-se o quão significativo torna-se esse santuário e o relato do fotógrafo, visto que a

¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nm_QuzYLenU&t=91s. Acesso em: 05 mai. 2021.

sociedade atual ainda carece de uma longa caminhada no que concerne ao acolhimento de pessoas *queer*.

Em consonância com os estudos de Louro (2020), o termo *queer*, durante muito tempo, foi utilizado pejorativamente por grupos homófobos, como forma de direcionar e demarcar a subalternidade de corpos dissonantes, mas foi ressignificado por uma vertente dos movimentos homossexuais. “Para esse grupo, *queer* significa colocar-se contra normalização – venha ela de onde vier” (LOURO, 2020, p. 35). A proposição de ressignificação do termo urge como uma forma de resistência e oposição à heteronormatividade compulsória.

Nada obstante, a palavra *queer* também pode ser traduzida por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário (LOURO, 2020, p. 38). É essa outra variedade de significados que a palavra 'viado', por exemplo, não contempla. Por isso, várias pessoas de diversos países e línguas continuam usando a palavra *queer* em seus textos, mas também temos um grande e interessante esforço, nos países latinos, para pensar um *queer* com cores mais locais (COLLING, 2016, p. 13).

Entre zines e fotolivros que carregam o tema, *Welcome Home* tem a proposição de apresentar uma narrativa que fala sobre identidade, acolhimento e liberdade. O santuário, embora existente e real, surge como uma ficção na obra do artista, um lugar onde as vidas são acolhidas e respeitadas em contraponto com a sociedade em que vivemos, que precariza os corpos dissonantes do padrão heterocentrado. As imagens que compõem a narrativa são de uma potência ímpar. O fotógrafo registrou momentos de comunhão, acolhimento, bem como vestígios de um lugar que aguçam a sensibilidade e convocam o leitor a participar e identificar-se com aquela experiência. O folhear da obra apresenta o recorte de uma cultura marginalizada e violentada ao longo dos anos, mas que, naquele espaço de resistência, convive em harmonia com os seus.

Welcome Home nos permite adentrar parcela sensível da cultura a partir de uma narrativa poética e delicada. O pesquisador e crítico de arte Arthur C. Danto (2015, p. 122) vai dizer que: “A arte nos ajuda a entender as culturas às quais ela pertence”. Nesse sentido, a partir das imagens de nosso *corpus*, somos atravessados por um microcosmo cultural, no qual corpos LGBTQIAPN+² são acolhidos em sua performance. Uma espécie de utopia de lugar quando pensamos no sentido macro, da sociedade em que vivemos.

² Lesbicas, Gays, Bi, Trans, Queer, Intersexo, Assexuais/Arromânticaa/Agênero, Pan/Poli, Não-binárias e mais.

Nessa perspectiva, esta pesquisa parte da obra de temática *queer Welcome Home* para questionar em que medida esse fotolivro pode ser compreendido como obra de arte política.

Buscaremos, então, investigar esses aspectos políticos em uma obra bastante atual, tendo ainda suas imbricações entre arte e política pouco exploradas. Mohallem traz em sua obra, questões que nos incitam a uma beleza intimista, mas que, ao mesmo tempo, nos transporta para um lugar de resistência social e cultural, em que é possível indagar o quanto avançamos, enquanto sociedade, e como lidamos com o outro, o diferente, aquele que causa dissenso, corpos que performam outras possibilidades de existir.

Dito isso, a obra escolhida apresenta um importante *corpus* para reflexão acerca dos meandros que envolvem arte, política e identidade *queer*. O fotolivro possui as dimensões de 17 x 25 cm e 168 páginas. São 50 imagens distribuídas ao longo do fotolivro, um texto de Gabriel Bogossian intitulado “*Os Corpos das Imagens*” que encerra o ensaio seguido de sua tradução para o inglês, além das páginas em branco que surgem com a proposição de uma pausa na leitura.

O caminho metodológico utilizado para analisar a publicação compreende os estudos de Gerry Badger (2013) e Jacques Rancière (2005, 2011, 2012). A partir deles investigaremos o modo como *Welcome Home* cria o sentido político de seu tema e em que termos pode ser considerada uma obra que articula arte e política. Com relação às questões de identidade, gênero e sexualidade, serão utilizados os estudos de Judith Butler (2016a, 2016b), Paul B. Preciado (2014) e Guacira Lopes Louro (2020).

Espera-se que essa pesquisa aprofunde o conhecimento acadêmico sobre a construção de imagens de cunho político e sobre as narrativas visuais brasileiras, de modo a contribuir para o desenvolvimento de uma rede de pesquisa que pense criticamente a produção de fotolivros e publicações de artistas. Para além disso, que o diálogo entre a produção de livros de artista e as questões de política identitária coadunem numa espécie de pedagogia de gênero que reflita sobre os diversos corpos e as possibilidades de existência à margem das normas heterocentradas. Por fim, espera-se auxiliar no desenvolvimento de uma rede de pesquisas que pensem novas identidades e políticas públicas inclusivas à população LGBTQIAPN+.

1.1 PROBLEMA DE PESQUISA

Esta pesquisa parte da obra de temática *queer*, *Welcome Home*, do fotógrafo Gui Mohallem, para questionar: em que medida esse fotolivro pode ser compreendido como obra de arte política?

1.2 OBJETIVO GERAL

Analisar como as narrativas visuais podem ser compreendidas como obra de arte política a partir do estudo do fotolivro *Welcome home*.

1.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Identificar o contexto de construção da obra a ser analisada;
- Compreender a variedade de estratégias narrativas presentes nos fotolivros;
- Identificar as estratégias narrativas da obra analisada que se configuram como políticas e para além disso, como as estratégias retóricas do artista coadunam em questões identitárias.

1.4 JUSTIFICATIVA

Em primeiro lugar, aponta-se que é importante estudar as narrativas visuais que se dão no formato de fotolivros, uma vez que Pernambuco desponta como ator importante no cenário brasileiro, especialmente no Nordeste. Em consonância com o mapeamento feito por Grigolin, Ayerbe e Davina (2016), os estados que mais concentram publicações de artista são: São Paulo, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Santa Catarina e Pernambuco, com 3,9% das publicações. Conta-se aqui com o Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (Funcultura), importante edital governamental de fomento a publicações fotográficas por meio de linha de financiamento na área de fotografia. Tal incentivo permite que os fotógrafos viabilizem suas publicações de forma independente de editoras especializadas em publicações fotográficas.

Ainda de acordo com Grigolin, Ayerbe e Davina (2016), com relação ao perfil dos publicadores independentes no Brasil, a maioria deles realiza publicações de artista, campo no qual se incluem os fotolivros (o quarto tipo de publicação independente mais produzido por esses publicadores). A fotografia é o segundo tema mais publicado. Esses livros contam geralmente com uma grande experimentação do formato gráfico e linguagem fotográfica.

Mas esse destaque editorial ocorre sem que o modo de construção da narrativa fotográfica em forma de fotolivre tenha sido suficientemente analisado de forma crítica no âmbito acadêmico.

Numa busca³ por teses e dissertações ligadas ao tema dos fotolivros, publicações fotográficas ou narrativas seriadas em fotografia na Universidade Federal de Pernambuco, instituição na qual esta pesquisa desenvolve-se, há apenas duas dissertações de mestrado sobre o tema no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE; de Marina Ramos (2017) e a de Bruno Cavalcante (2018). Enquanto isso, a Pós-graduação de Design e a de Artes visuais ainda não realizaram pesquisas semelhantes. Destaca-se, então, o protagonismo da linha de pesquisa “Fotolivros”, que pertence ao grupo de pesquisa “Narrativas visuais” do curso de Comunicação Social do Centro Acadêmico do Agreste da UFPE. O grupo estuda as narrativas fotográficas no formato de fotolivros desde 2014, em consonância com o aumento do interesse acadêmico e principalmente artístico e comercial por esse tipo de obra.

Há sinais claros da importância artística e comercial desse formato. A maior instituição privada que preserva e coleciona fotolivros, construindo a maior biblioteca especializada do país é o Instituto Moreira Salles. É nesse contexto que grandes nomes brasileiros são resgatados e o interesse em publicações fotográficas é renovado. Na instituição existe ainda o Grupo de Estudos de Fotolivros da Biblioteca de Fotografia do IMS.

Nesse sentido, percebe-se a relevância de pesquisar e problematizar as obras em formato de fotolivre, ampliar os horizontes de um campo ainda pouco explorado. O fotolivre escolhido enquanto *corpus* de análise desta pesquisa foi realizado por um artista mineiro premiado nacionalmente⁴ e seu aspecto atual permite compreender de forma riquíssima como

³ Pesquisa realizada no Repositório Digital da UFPE. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/simple-search?query=fotolivros+narrativa+visual+&sort_by=score&order=desc&rpp=10&etal=0&start=0. Acesso em: 30 nov. 2021.

⁴ Em 2011, Gui Mohallem ganhou o 2º lugar no prêmio Conrado Wessel. Participou de programas de residência artística em São Paulo e em Beirute, no Líbano.

uma narrativa visual exhibe aspectos políticos frente à crise política e institucional e identitária que vivemos em nosso país.

Não obstante, espera-se que a presente pesquisa some com a produção acadêmica citada acima, as demais de outras instituições e com outras que estão por vir e crie uma rede que reflita tanto a produção crescente de fotolivros no Brasil quanto o diálogo que essas publicações estabelecem com questões que compreendem arte, política e identidade *queer*. Por fim, que essas produções alcancem a sociedade com a proposição pedagógica de pensar as imbricações entre arte e política, as identidades destoantes da heterossexualidade compulsória, bem como pensar políticas públicas de inclusão social e cultural.

2 CONCEITOS GERAIS E REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 NARRATIVAS VISUAIS

Apesar da uma grande difusão atual em novos meios como a internet, as fotografias continuam a se colocar no formato de fotolivro. Percebe-se, assim como os pesquisadores de fotolivros Martin Parr e Gerry Badger (PARR; BADGER, 2004), que persiste a necessidade de experienciar fotografias em uma forma de narrativa. O formato vem se desenvolvendo com o aumento de editoras especializadas nesse tipo de material, de feiras de exibição e venda de publicações independentes que se expressam pelos mais variados meios visuais.

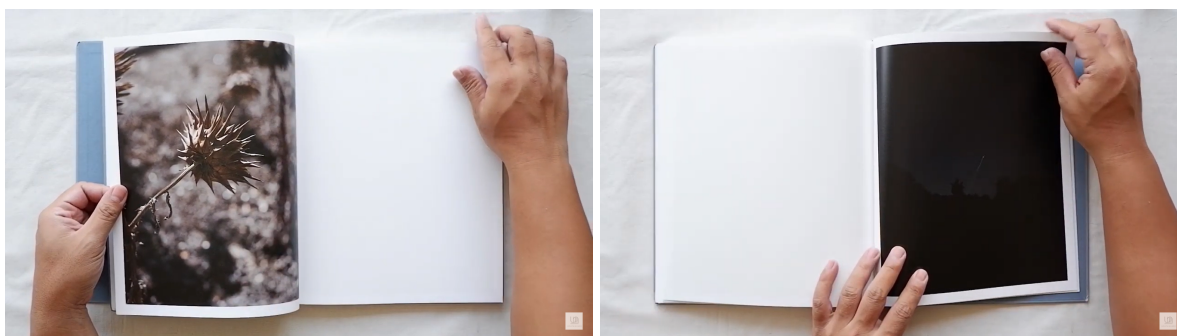
A facilidade de se compor publicações independentes cresceu com o avanço tecnológico e os fotolivros têm ainda um papel importante na carreira de um fotógrafo, legitimando o seu saber sobre a construção de narrativas (BADGER, 2014). O formato da publicação permite que o artista exercite um raciocínio sobre a relação entre as imagens e sua disposição temporal e espacial, relacionando-as com a atividade cinética do leitor de folhear as páginas.

Os estudos sobre as narrativas visuais dos fotolivros levam em consideração que eles são importantes veículos não só de divulgação, mas também de organização visual das imagens, de modo que o trabalho do fotógrafo vai ganhando sentido no decorrer da publicação. Na análise de fotolivros, chega-se a comparar a progressão de imagens com o gênero literário do ensaio (PARR; BADGER, 2004), colocando-se a exigência de que ambos tenham uma progressão lógica, continuidade, clímax e sentido. A continuidade e desdobramento das imagens nas páginas convidam o leitor a vagar e descobrir os sentidos narrativos delineados pelo fotógrafo, tornando os fotolivros um objeto de análise fecundo sobre narrativas visuais.

Welcome Home propõe, ao leitor, uma imersão em um ambiente que vai sendo apresentado aos poucos e vai criando sentido ao folhear da narrativa. Badger (2013) fala sobre os três principais tipos de sequenciamento de narrativas fotográficas: jornada, dos sonhos e metafórica. Em consonância com seus estudos, o sequenciamento por si só não constitui toda a narrativa ou o significado da obra, mas faz parte da sua tônica, visto que ela é facilitadora da criação de sentidos.

O fotolivro de Gregory Halpern *ZZYZX* (2016) é um exemplo de narrativa de jornada, criando um sentido linear com um começo, meio e fim. Embora o processo de classificação seja mais complexo, podendo o fotolivro cambiar entre os tipos de encadeamento, o que, de acordo com Badger (2013), torna a obra mais complexa e rica na construção de sentido. Halpern, em seu premiado fotolivro, propõe ao leitor uma viagem, no decorrer de suas 128 páginas, partindo do deserto da Califórnia, com imagens solares de uma localidade árida até chegar ao oceano pacífico, aqui as fotografias ganham um tom mais frio e noturno.

Figura 1 e 2 - Imagens do interior da publicação de *ZZYZX*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=VDuKClfIOQ8>. Acesso em: 20 de out. 2022.

De um lado, podemos supor como óbvia uma sequenciação de jornada, visto que, ao folhear da narrativa, o autor transporta o espectador para uma determinada região em que vão sendo apresentadas mudanças temporais e da vegetação local, bem como das cores, texturas. Cria-se, com a imersão em *ZZYZX*, um sentido linear de uma viagem em que, nas primeiras páginas, temos um céu de um azul claro e ensolarado que no decorrer das fotografias vai ganhando o tom mais escuro, o que demarca na publicação uma mudança de temporalidade. Para além disso, as mudanças na vegetação e nas texturas dos elementos que compõem as imagens reforçam o sentido de uma certa linearidade, de um começo e um fim.

Por outro lado, as narrativas em fotolivros possuem outras nuances que podem inserir, na classificação, outros tipos de demarcações, como a metafórica ou simbolista. A obra de Halpern, por exemplo, vem carregada de sentidos e símbolos da cultura norte-americana, o que demanda do leitor uma leitura atenciosa e um conhecimento prévio de um determinado contexto sociocultural. O contato com esses símbolos podem conformar a obra mais de uma delimitação narrativa, complexificando a leitura.

O segundo tipo de sequenciamento das narrativas corresponde, em acordo com Badger (2013), ao "diário dos sonhos" em que é proposta a criação de uma imersão numa

ambientação mais intimista. Contraposta à lógica da linearidade, a leitura não necessariamente precisa obedecer um ordenamento. *Tcharafina* (2014), de Gui Mohallem, publicado pela editora Pingado-Prés, é uma mostra de uma ordenação da narrativa intimista. O autor nos mostra, nas 72 páginas da publicação, sua viagem ao Líbano, com intuito de investigar o contexto da família de seu pai, que imigrou para o Brasil em 1952. O ponto de partida para construção do fotolivro foi um poema ouvido pelo seu pai antes de embarcar para a terra brasílica e repetido por ele para Mohallem.

Nas figuras 3 e 4, podemos observar as imagens do interior da publicação, estas, atravessam a sensibilidade de maneira que carecem de uma fruição mais atenta. Ao contrário da jornada e seu começo, meio e fim, a narrativa dos sonhos propõe um olhar menos racional e linear. Badger (2013) afirma que Susan Sontag considera esse tipo de sequenciação surrealista. Ela pode transitar entre o sonho, devaneio ou pesadelo.

Figura 3 e 4 - Imagens do interior da publicação de Tcharafna



Fonte: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/4052/tcharafna>. Acesso em: 20 de out. 2022.

A narrativa de *Tcharafina* converge com o pensamento de Badger (2013) quando ele afirma que esses tipos de sequenciamento “exploram o tema da memória e também descrevem uma viagem ao passado”. Na sequência de imagens acima, como em toda a narrativa, o leitor é exposto a fotografias que carregam uma unidade cromática fria, embora em certos momentos marcada por um tom de vermelho esmaecido, imagens borradas como se de fato fossem lapsos de uma memória distante.

A terceira e última forma de encadeamento equivale-se à metáfora. Consoante a pesquisa de Badger (2013), esse tipo de ordenação narrativa pressupõe alusões e associações dos elementos que compõem o todo. As ligações podem ser feitas a partir das cores, formas e

temas. De acordo com o autor, é possível aplicar múltiplos assuntos e estilos que se associam semanticamente para obter um determinado efeito.

O artista visual Gilvan Barreto, em *O Livro do Sol* (2013), publicado pela Tempo d'Imagem, apresenta ao leitor sua viagem pelo Sertão durante o verão de 2013. O fotolivro tem a proposição de que o leitor atravesse visualmente as contradições de uma região que passava pela maior seca dos últimos 60 anos. Barreto cria relações semânticas e plásticas entre a abundância da água e a falta dela.

Figura 5 - Imagens do interior da publicação *O Livro do Sol*



Fonte: <https://livrosdefotografia.org/publicacao/5343/o-livro-do-sol#gallery-7>. Acesso em: 20 de out. 2022.

Na imagem acima, o artista fotografou uma espécie de parque aquático instalado no Sertão. O equipamento, embora abandonado e com suas piscinas vazias, representa uma localidade de abundância de água em seus momentos de auge. As cores predominantes na imagem atravessam uma paleta que dá a tônica das imagens sertanejas, exploradas pelo fotojornalismo, portadoras de um céu azul contrastado e uma terra marrom e árida. As semelhanças cromáticas da fotografia de Barreto e das imagens do Sertão se dão a partir das cores: o azul da piscina e das escadas, bem como o marrom do piso. Os dois cenários correlacionam-se semanticamente a partir de dois significantes, criando uma metáfora, do abandono de uma determinada localidade, da falta d'água, bem como das contradições pelas quais esses contextos são atravessados.

A pesquisadora Daniela Bracchi (2019) afirma que com relação às narrativas metafóricas “Entende-se, ainda, que não existe a necessidade de um vínculo já estabelecido iconograficamente entre o que a fotografia mostra e o que ela metaforiza” (p. 06). As possibilidades de construir sentido não são fixas e cabem muitas experimentações. No exemplo de Barreto, as cores unem e dão sentido à metáfora do abandono, da falta e abundância de água. Horacio Fernández (2011) afirma sobre a fotografia de Miguel Rio Branco:

Seus cenários são ginásios e bordéis, igrejas e tumbas, circos e matadouros, hospitais e dormitórios, em claro-escuro que sugerem odores corporais e que trazem à memória a violência dos quadros do tenebrismo de Caravaggio, com detalhes dolorosos iluminados em vermelhos de sangue e fogo. Sua força reside na transformação de suas imagens em metáforas carregadas de poesia e beleza [...] (FERNÁNDEZ, 2011, p. 194).

São esses os três principais componentes que agregam valor às narrativas em fotolivros e facilitam a construção de seu sentido. Embora muitas publicações se limitem a apenas um tipo de encadeamento, essa atitude não impossibilita que as obras dissolvam e combinem jornada, sonhos e metáforas, complexificando a leitura e o fotolivro.

Paulo Silveira (2016), pesquisador brasileiro da área dos livros de artista, esclarece que o sentido mais formal do livro fotográfico seria o de um livro constituído por imagens ou ilustrações fotográficas. Tal concepção converge com aquela do fotógrafo e pesquisador Martin Parr (2004), que considera o fotolivro como um livro (com ou sem texto) no qual o conteúdo é majoritariamente expresso por meio de fotografias. É difícil precisar outras características definidoras dos fotolivros em meio à variedade das produções, mas Parr acrescenta a necessidade de reconhecimento da autoria pelo fotógrafo ou a existência de um editor autorizado que sequele as imagens publicadas.

Na seção seguinte, iremos explicar os pormenores de *Welcome Home* e as relações tecidas pelo autor com as demandas sociais, políticas e identitárias. Para além disso, estabelecer aproximações e diálogos com outras publicações de temática *queer*.

2.2 OS FOTOLIVROS E A IDENTIDADE *QUEER*

Gui Mohallem entrega, em *Welcome Home*, a proposição de experienciar um lugar de acolhimento e aceitação de corpos marginalizados socialmente. Para além disso, o artista, enquanto ativista, é responsável pela produção de vídeos do coletivo #VoteLGBT que esteve

em cartaz com a obra *Voçoroca* na 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil. O trabalho consistiu em um conjunto de ações desenvolvidas e relacionadas às pessoas LGBTQIAPN+, trabalhos que propõem um diálogo pedagógico e político, aguçando uma percepção expandida do campo da arte e das disputas de narrativas representacionais.

Não obstante, Gui Mohallem também é membro e co-fundador da Revista Geni, da campanha #VoteLGBT e da plataforma #MeRepresenta, iniciativas de ativismo interseccional. O coletivo #VoteLGBT surgiu em 2014 com a proposição de negociar a representação de corpos e subjetividades diversas dentro da esfera da política institucional, mais precisamente pessoas LGBTQIAPN+ que tinham interesse em participar das disputas eleitorais. Em 2016, ele e o coletivo criaram a plataforma #MeRepresenta, com objetivo de reunir o perfil de legisladores que defendiam causas que contemplassem os direitos humanos. Em *Welcome Home*, nota-se o diálogo do ativista com o artista em uma obra atravessada por uma luta que urge por uma sociedade menos desigual e mais inclusiva.

É nesse contexto de disputas que as imagens do santuário *queer* e o ativismo de Mohallem estabelecem um diálogo com outras obras e artistas, cuja proposição é instaurar o dissenso com as normas opressivas e heterocentradas, impostas pelas instâncias de poder.

No Brasil atual, algumas publicações antigas têm sido resgatadas para o estudo e reconhecimento dos aspectos políticos imbricados em sua narrativa. É o caso de *Amazônia* (1978), um importante marco na trajetória de fotolivros brasileiros. Mas por que um livro tão icônico e que completa seus 40 anos passou a ser mais amplamente pesquisado e analisado por estudiosos e fotógrafos na última década?

Produzido por Claudia Andujar e George Love, alcançou reconhecimento internacional só em 2011 com sua figuração em publicações que compilavam fotolivros, como aquela de Horacio Fernández (2011). Na época de seu lançamento, *Amazônia* pouco circulou, pois teve seu texto de abertura censurado e os autores do trabalho o entendiam como incompleto sem o prefácio de Thiago de Melo (MANJABOSCO, 2016). O livro foi publicado só com as imagens, mas ainda assim é visto até hoje como uma obra de conteúdo político, sendo descrita pelo historiador inglês de fotolivros Gerry Badger (2014, p. 148) como “uma mescla singular de política e personalidade”.

Sob o recorte de gênero e sexualidade, foram mapeadas algumas obras que, assim como *Welcome Home*, carregam a tônica LGBTQIAPN+, propondo um diálogo insubmisso e de apoio ao direito de existir e expressar-se enquanto potência social. Foram encontradas

publicações que abordam corpos dissidentes, bem como fotolivros que trazem um conteúdo mais subjetivo, de lugares possíveis a serem ocupados por esses sujeitos, todos, com a proposição de reivindicar suas existências.

No panorama dessas publicações, temos *Maravilla del Mundo* (2018) de Thomas Locke Hobbs, *The Ballad of Sexual Dependency* (2012) de Nan Goldin (figura 1) e *Just Like Us* (2016) de Eric Gyamfi. Esses fotolivros trazem corpos *queer* nos ambientes em que eles performam suas identidades e não necessariamente aquela que lhes foi atribuída como fixa, em seu nascimento. Na Figura 6 vemos três corpos performando características culturais do universo feminino.

Figura 6 - Imagem do interior da publicação *The Ballad of Sexual Dependency*



Fonte: Adaptado de <https://www.loosenart.com/blogs/magazine/nan-goldin-the-ballad-of-sexual-dependency>.

Acesso em: 20 de out. 2022.

A produção e disseminação de imagens que carregam os dissidentes, a exemplo das fotografias de Goldin, produzem uma nova partilha a partir do contato visual, que reclama a diferentes percepções das imagens já estabelecidas, ao tornar esse corpos visíveis e vivíveis dentro de um determinado espaço, elas reconfiguram o *status quo* imagético. Greiner (2017a) explana a importância da fotografia na criação de novas subjetividades no Japão. A autora fala sobre a encomenda, por parte do governo japonês Meiji, de fotografias da comunidade Ainu, população à margem da sociedade, com objetivo de integrá-la ao Japão moderno.

Entende-se, aqui, o compromisso que as publicações fotográficas constituem ao refletir as questões sociais de seu tempo. O corpo de Goldin, *Welcome Home*, e as demais obras citadas carregam, além dos corpos, esses locais em que os sujeitos são livres para exercitar suas potências. As publicações convidam o leitor à imersão em uma narrativa atravessada por corpos em locais de aceitação e respeito, que surgem como uma utopia de lugar. Rancière (2005, p. 61) pontua que “A utopia é o não lugar, o ponto extremo de uma reconfiguração polêmica do sensível, que rompe com as categorias da evidência”. As publicações LGBTQIAPN+ atuam, inserindo esse não lugar, uma zona de acolhimento e liberdade, o contrário do convívio social a que esses indivíduos são submetidos.

É possível encontrar uma expressiva diversidade de obras que contemplam as identidades dissonantes. Algumas publicações como *Território* (2019) da artista Inmensidades (figura 2), a série de fotografias *Black Beuties* (2016) de Zanele Muholi's e *Puberty* (2019) de Laurence Philomene trazem o corpo dissidente como tônica central do seu enunciado. No trabalho de Inmensidades, nota-se a preponderância dos corpos em detrimento de outros elementos que compõem as imagens. Os retratos da autora solicitam a atenção aos padrões normativos impostos aos corpos e introduzem um reclame que convoca a reflexão para novos tempos e as mudanças de costumes sociais.

Retomando Greiner (2017b) e sua discussão sobre a atuação da fotografia nos primórdios do país japonês, a autora reitera que as imagens fotográficas desempenharam um papel fundamental ao documentar pessoas em situações cotidianas, lugares e eventos que sinalizavam significantes mudanças sociais na cultura local. A autora cita Felice Beato como um dos grandes nomes da fotografia que documentou as cenas cotidianas do insular país:

Ao analisar o conjunto de suas imagens, o que mais chama a atenção são as fotografias de pessoas posando para os retratos ou fazendo suas atividades diárias, como por exemplo, mulher lavando os cabelos na bacia, trabalhadores exercendo suas rotinas, cenas urbanas de passeios na cidade e até mesmo situações mais extremas, como o ato de seppuku (suicídio ritual) (GREINER, 2017b, p. 36).

Nota-se o papel da fotografia enquanto uma linguagem possível que restabelece novos enunciados ao refletir o tempo vivido. Na imagem abaixo, Inmensidades insere dois corpos *queer* em uma atitude de afirmação que clama a reflexão das mudanças de padrões comportamentais necessários à sociedade contemporânea.

Figura 7 - Imagem do interior da publicação Território



Fonte: Adaptado de <https://lovelyhouse.com.br/publicacao/territorio-inmensidades/>. Acesso em: 20 de out. 2022.

Não obstante, entende-se que os modos pelos quais os trabalhos fotográficos mostram determinados indivíduos e, mais especificamente *Welcome Home*, inserem-se num contexto maior dos estudos dos processos de subjetivação nos quais os indivíduos constroem a si mesmos dentro de uma determinada sociedade, demonstrando seus vínculos e filiações identitárias. Nos fotolivros, são exibidos modos de se vestir e modos de ser que costumam ser vistos como marginais em nossa sociedade e regulados a se enquadrarem numa perspectiva heteronormativa.

Nota-se que determinada visão de mundo, valores e o modo sensível de apreender o mundo pode ser entendido em termos políticos, ponto de vista adotado por muitas publicações fotográficas que dialogam com as questões da política identitária da comunidade LGBTQIAPN+. As relações entre política, controle, normas sobre os corpos e sua exibição (estudadas nesta pesquisa no contexto artístico) não passam despercebidas pelos escritos que sucederam aqueles de Foucault, conforme podemos ler em Giorgio Agamben: “Somente porque em nosso tempo a política se tornou integralmente biopolítica, ela pôde constituir-se em uma proporção antes desconhecida como política totalitária” (AGAMBEN, 2002, p. 126).

Compreende-se que obras artísticas como *Welcome Home*, que promovem a visibilidade desses corpos e de suas identidades marginais, fazem parte de uma estratégia que promove o reconhecimento dessas existências como maneira de fazer ver e reivindicar que esses corpos têm direito de viver e amar. É o que nos explica Judith Butler:

Nós vemos que, através de movimentos sociais que buscam reconhecimento e emancipação, comunidades de pessoas LGBTQ têm emergido das sombras, fazendo suas vidas visíveis e audíveis, vidas que têm os mesmos direitos que qualquer outra a amar e a perder, a celebrar e a lamentar (BUTLER, 2016c, p. 28).

No caso de *Welcome Home*, é majoritariamente por meio do gênero do retrato que Gui Mohallem constrói seu discurso visual sobre a experiência de estar em meio à comunidade *queer* do Tennessee. Sabemos que este tipo de imagem é conhecido justamente por apontar uma identidade social do sujeito, conforme nos lembra Fabris (2004). O recurso da pose e das roupas dos retratados leva o leitor a compreender o tempo e o lugar de *Welcome Home* como uma tópica da prática de liberdade das identidades.

Nesses termos, a narrativa visual de *Welcome Home* nos mostra na prática uma articulação entre arte, política e as questões LGBTQIAPN+. A obra vem carregada de sentidos que confluem com as conceituações sobre a arte e política. Rancière (2012, p. 63) manifesta que “Arte e política tem a ver uma com a outra quando como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível”. Se, como nos mostra Butler (2016a), os indivíduos são condicionados a performar suas identidades em acordo com o seu sexo biológico, as imagens do santuário *queer* instauram um dissenso ao propor uma nova visibilidade aos corpos que subvertem o binarismo de gênero.

É sabido, ainda, que a politização dos aspectos biológicos, íntimos e cotidianos, tais como a sexualidade e a aparência das identidades, constitui na modernidade a transformação radical das categorias político-filosóficas do pensamento clássico (AGAMBEN, 2002).

Na figura a seguir, imagem do interior da publicação de Mohallem, pode-se observar, em uma fotografia sangrada, um corpo que corresponde, nos padrões da cultura binária, ao gênero masculino. Características físicas, a exemplo da barba, confere a um determinado corpo uma delimitação de gênero.

Figura 8 - Imagem sangrada do interior da publicação Welcome Home



Fonte: Adaptado de Mohallem, Gui. Welcome Home, (2012)

Para Judith Butler (2016a), essa delimitação é falha, pois em consonância com seus estudos, o gênero é uma performance e não algo dado e fixo. A autora contraria o senso de que o sexo com o qual nascemos seria o determinante do gênero ao qual performariamos socialmente, em um movimento mimético daquilo que partilhamos enquanto sociedade, ou seja, ao nascer portador de um pênis, este último determinaria a que gênero esse corpo pertenceria, consequentemente atribuindo-lhe características sociais do universo masculino. Aos indivíduos desviantes que não se identificavam com o gênero estabelecido a partir de seu sexo biológico, restava o diagnóstico de corpos adoecidos psicologicamente. Butler (2016a) considera que a identidade é uma sequência de atos que absorvemos a partir do convívio social e não algo dado e fixo, como determina a biologia. De acordo com a pesquisadora Sara Salih, para Butler

[...] ideias e teorias que se apresentam como “verdades” autoevidentes são, com frequência, veículos para pressupostos ideológicos que oprimem certos grupos sociais, particularmente as minorias ou os grupos marginalizados. Para ela, um exemplo óbvio e relevante disso seriam as noções conservadoras que consideram a homossexualidade como “imprópria”, “contra a natureza”, “anormal” e como algo a ser proibido e punido (SALIH, 2012, p. 13).

Butler considera que o sistema heteronormativo é o responsável por estabelecer socialmente as compreensões limitadoras sobre gênero e sexualidade. Nesse sentido, a obra de

Mohallem entrega ao leitor corpos que rompem com os padrões estabelecidos pela cultura heteronormativa e apresenta-se em plena comunhão com os seus pares e com a natureza, contrariando a lógica de gênero e sexualidade imperantes na cultura.

Paul B. Preciado (2014) afirma que o gênero não é apenas performativo como discorre Butler, mas o resultado de uma tecnologia sofisticada que produz corpos sexuais. Ainda que haja perspectivas diferentes entre o pensamento dos autores, ambos convergem em um sentido mais amplo no que concerne às imposições de gênero que recaem sobre os corpos. Essa imposição de gênero se dá, conforme (PRECIADO, 2014, p. 26), quando a “(hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais”.

Sabe-se que essa perspectiva da superação do binarismo de gênero enquanto algo dado e natural é explorada e questionada primeiramente pelo francês Michel Foucault, em sua *História da Sexualidade* (2009). O autor afirma que por volta do século XVIII a biologia apresenta-se como facilitadora da regulação e controle dos corpos. Foucault (2009) discorre:

[...] o desenvolvimento dos grandes aparelhos de Estado, como instituições de poder, garantiu a manutenção das relações de produção, os rudimentos de anátomo e de bio-política, inventados no século XVIII como técnicas de poder presentes em todos os níveis do corpo social e utilizadas por instituições bem diversas (a família, o exército, a escola, a polícia, a medicina individual ou a administração das coletividades) [...] (p. 153).

Nesses termos, o francês reitera a necessidade de recusar o tipo de individualidade que é imposto aos sujeitos pelas instituições de poder, para que, além disso, esses corpos não se reconheçam mais apenas como homens ou mulheres, mas que possam reivindicar a sexualidade que desejarem.

A seguir, buscaremos compreender os pormenores que conformam as obras arte (publicações de artista) enquanto suportes que atuam politicamente na cultura, inserindo novas evidências sensíveis reconfigurando as relações binárias de gênero.

2.3 ARTE E POLÍTICAS DE GÊNERO

Embora existam muitas definições que delimitam o campo da política, algumas compreensões convergem com os aspectos discutidos neste estudo. As ideias da filósofa

alemã Hannah Arendt (2006) convergem com as conceituações de Rancère, visto que, para Arendt, a política se constitui como um campo dos diversos. Ela nos mostra que é a partir do embate de ideias contrárias, a exemplo do dissenso explanado por Rancière (2012), que o ato político é estabelecido. Para ele, existe uma dimensão estética que é inerente à política, e esta última só é estabelecida quando confere visibilidade a esse grupos invisibilizados, redefinindo o visível. “A política baseia-se no fato da pluralidade dos homens” (ARENDT, 2006, p. 3), ou seja, para os autores, a política acontece no plano do convívio dos diversos e não dos iguais.

O binarismo de gênero atua como em espécie de totalitarismo (uma negação da política) com relação ao controle dos corpos, visto que desde a gênese os sujeitos são inclinados a performar uma identidade que lhes é imposta pelas normas e padrões do estado. Em seus estudos, Arendt (2006, p. 3) analisa os sistemas totalitários e assegura que eles constituem “[...] a forma mais extrema de desnaturação da política, posto que suprimem por completo a liberdade humana, submetendo-a ao fluxo de uma determinação histórica ideologicamente fundamentada, contra qual é impossibilitada toda resistência individual [...]”. Por conseguinte, as publicações LGBTQIAPN+ instauram, dentro dessa cultura de gênero totalitária, um tensionamento com o binarismo ao dar visibilidade a esses sujeitos dissidentes.

Parte considerável dos fotolivros brasileiros expõem temas políticos, além de relacionarem essas duas áreas ao fazerem coincidir a proposição de novas sensibilidades e dos atores que tomam parte de uma comunidade sensível. Rancière (2005) entende que a política é estabelecida a partir da aproximação desses dois campos, pois ambos articulam uma nova partilha do sensível. “Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (p. 15).

Desse modo, a narrativa visual de *Welcome Home* pode partilhar a existência comum de certos temas, ideias e principalmente de um modo sensível de apreender o mundo. Nessa partilha, figuram atores, entendidos aqui como aqueles que tomam ação por meio da obra, abarcando tanto o autor que faz a obra como os leitores que com ela dialogam.

O que Rancière desenvolve em seus estudos é a possibilidade de uma política da arte, que compreende os modos como as obras artísticas podem reconfigurar formas de visibilidade dos fenômenos e que se conectam a formas de inteligibilidade do mundo (RANCIÈRE, 2018). Sabemos que os modos de dizer e de fazer ver (que influenciam sobre os modos de pensar

sobre o que pode ser dito e visto) podem ser diversos no discurso institucional de um dado momento de um país.

Entende-se que muitas variáveis podem conformar uma obra, seu contexto e estratégias artísticas enquanto forças políticas. Gerry Badger (2014) aponta, por exemplo, que esse tipo de publicação pode ser pensado em termos políticos por propor formas subjetivas que configuram outros modos de compreender o mundo. Segundo o autor:

Comecei a falar do fotolivro em termos políticos porque sinto que esse é um dos grandes motivos pelos quais ele é tão significativo. Não necessariamente porque ele deva ser político, no sentido ideológico e estabelecido do termo, mas porque tem aptidão para refletir a visão de mundo do autor (BADGER, 2014, p. 141).

Podemos entender, então, que uma das variáveis que estabelece o político em *Welcome Home* é sua narrativa que trata de identidades dissonantes daquelas constituídas pela cultura heteronormativa. Ao dar visibilidade a sujeitos marginalizados, Mohallem propõe uma ressignificação do olhar para com o outro, causando um dissenso com o binarismo de gênero e as imposições sociais sobre corpos sexuais.

O processo de invisibilização sobre qual esses corpos dissidentes são atravessados pode ser entendido em diálogo com o que Judith Butler (2016b) definiu como “vidas precárias”. Em seus estudos sobre a precariedade da vida, a autora vai discorrer sobre vidas que são passíveis de luto e vidas que não o são. De acordo com ela, todos os sujeitos são expostos à precariedade ao nascer. A precariedade seria então uma condição compartilhada por todos animais humanos e não humanos, sendo o nascimento um acontecimento precário. A autora afirma:

Sem condições de ser enlutada, não há vida, ou, melhor dizendo, há algo que está vivo, mas que é diferente de uma vida. Em seu lugar, “há uma vida que nunca terá sido vivida”, que não é preservada por nenhuma consideração, por nenhum testemunho, e que não será enlutada quando perdida. A apreensão da condição de ser enlutada precede e torna possível a apreensão da vida precária. A condição de ser enlutado precede e torna possível a apreensão do ser vivo como algo que vive, exposto a não vida desde o início (BUTLER, 2016b, p. 33).

Partindo desse pressuposto, para ascender essa condição dada, surge a necessidade de uma rede de apoio à vida, que garanta várias condições sociais e econômicas, “dependemos das pessoas que conhecemos, das que conhecemos superficialmente e das que desconhecemos totalmente” (BUTLER, 2016b, p. 31). Nestes termos, o que garante que uma vida seja vivida fora de uma demarcação da precariedade são as relações sociais, das quais os sujeitos estão

expostos desde a gênese, e as instituições políticas que são possuidoras dos meios de proteção à vida.

No entanto, para que esses corpos sejam reconhecidos, enquanto sujeitos sociais, e agraciados com os meios de proteção das instituições sociais, políticas e econômicas, eles são direcionados a ocupar um lugar dentro de um enquadramento heteronormativo forjado por tais poderes. As vidas que escapam a esse quadro binário, macho/fêmea, são dados como perigosos à sociedade. Butler afirma que são “[...] os enquadramentos que, efetivamente, decidem quais vidas serão reconhecíveis como vidas e quais não o serão devem circular a fim de estabelecer sua hegemonia” (BUTLER, 2016b, p. 28). Por conseguinte, os sujeitos são atravessados por normas sexuais de sexo e gênero que condicionam, a partir de um processo de repetição, corpos legíveis e corpos não legíveis, estes últimos são expostos a diferentes formas de violências sociais e institucionais.

Entende-se por corpos legíveis aqueles que reproduzem as regras e padrões heteronormativos e binários: enquadramentos produzidos pelas instâncias e instituições de poder; igreja, Estado e ciência e reproduzidos pela cultura. A estudiosa Guacira Lopes Louro fala sobre a ocorrência de nomeação de corpos: “O ato de nomear um corpo acontece no interior da lógica que supõe o sexo como um dado anterior a cultura e lhe atribui um caráter imutável, a-histórico e binário” (LOURO, 2020, p. 15). Portanto, as vidas que não correspondem a essas convenções heterocentradas e binárias de macho/fêmea têm seus corpos marcados e estigmatizados. Preciado (2014) cita três possibilidades de performances sexuais determinadas pela história: masculinas, femininas e perversas, esta última como representação dos corpos não binários. Ao renunciar as duas primeiras, esses sujeitos também renunciam às instâncias, sociais, jurídicas e econômicas de proteção e manutenção da vida, tendo suas vidas sistematicamente negligenciadas.

Ainda em consonância com os estudos de Louro (2020), é a partir da metade do século XIX que as práticas sexuais desviantes ganham um contorno diferente. Elas deixaram de ser consideradas práticas exclusivamente sodomitas e pecaminosas e passam a delimitar um tipo de sujeito à margem da cultura heterotópica. Não obstante esses corpos terem atravessado discurso cultural da sodomia e do pecado e obterem um reconhecimento enquanto indivíduos desviantes, para eles, foi demarcado um lugar de segregação e violência social e institucional.

São as instituições sociais e econômicas que delimitam, em termos específicos e heterocentrados, as condições para que os sujeitos sejam reconhecidos como, nos termos de

Butler (2016b), vidas precárias e passíveis de luto que carecem da proteção do Estado. Os sujeitos desviantes das normas do poder heterotópico e binário não têm suas vidas reconhecidas, logo não podem nem ser consideradas precárias e, conseqüentemente, carentes de proteção, visto que a condição do reconhecimento da vida precede a condição da precariedade. Louro afirma que: “Ao longo dos tempos, os sujeitos vêm sendo indicados, classificados, ordenados, hierarquizados e definidos pela aparência de seus corpos; a partir de padrões e referências, das normas, valores e ideais da cultura” (LOURO, 2020, p. 69). Portanto, as populações que não seguem as enunciações de gênero e sexualidade e não reproduzem os ideais estabelecidos pela cultura heteronormativa não podem nem mesmo ser consideradas vidas precárias, pois não são passíveis de luto.

Ainda em acordo com Butler (2016b):

A condição precária também caracteriza a condição politicamente induzida de maximização da precariedade para populações expostas à violência arbitrária do Estado que com frequência não têm opção a não ser recorrer ao próprio Estado contra o qual precisam de proteção. Em outras palavras, elas recorrem ao Estado em busca de proteção, mas o Estado é precisamente aquilo de que elas precisam ser protegidas. Estar protegido da violência do Estado-Nação é estar exposto à violência exercida pelo Estado-Nação; assim, depender do Estado-Nação para a proteção contra violência significa precisamente trocar uma violência potencial por outra (BUTLER, 2016b, p. 46-47).

Por conseguinte, o Estado é a instância responsável pela promoção de políticas públicas que garantam a manutenção da vida das populações LGBTQIAPN+, mas também é atribuída a ele a preservação do discurso da normalidade heteronormativa que não reconhece esses corpos enquanto vidas passíveis de luto. Subjugados e precarizados pelas instâncias culturais hegemônicas, esses sujeitos são obrigados a produzirem seus próprios mecanismos de defesa e resistência. Butler (2016b) sugere que

[...] a precariedade é, talvez, obviamente, relacionada diretamente a normas de gênero, uma vez que sabemos que aquelas pessoas que não vivem seus gêneros de maneiras inteligíveis estão em risco acentuado de assédio, patologização e violência” (p. 35).

A despeito de estarem expostos às violências estatais e sociais, a autora ainda ressalta que a compreensão da precariedade e o mostrar-se precário é um ato de resistência diante do jogo de poderes.

No santuário *queer*, em *Welcome Home*, os corpos mostram-se precários, desprovidos das armaduras e normas da cultura generificada. Sincronicamente, essas vidas também

apresentam-se resistentes em uma espécie de abrigo, criado em um movimento alternativo, cuja proposição é tornar suas vidas mais vivíveis e inteligíveis.

O entrecruzamento entre arte, política e identidade *queer* assenta-se a partir da circulação e inserção de uma obra, cujos sujeitos que a compõem têm suas vidas consideradas, nos termos de Butler (2016b), operando em uma lógica da precariedade. Ao conferir visibilidade aos dissidentes, *Welcome Home* e as obras que trazem a reflexão de corpos dissonantes atuam dentro do comum, explanado aqui, nos termos Rancière (2005), ressignificando o lugares ocupados por esse sujeitos e redefinindo enunciados convencionados pelas instituições normatizadoras dos corpos, ao propor um embate com a imagens e discursos pautados na lógica heterotópica.

3 METODOLOGIA

Com o objetivo de compreender mais sobre o aspecto político das narrativas visuais dos fotolivros, esta pesquisa caracteriza-se como qualitativa, na medida em que propõe um mergulho em uma determinada obra. Além disso, seu método é dedutivo, pois os resultados encontrados na análise de uma obra específica podem melhor esclarecer questões gerais sobre o entrecruzamento de fotografia, política e identidade. Por fim, esta pesquisa caracteriza-se como analítica e é assumido o método bibliográfico na busca pelos conceitos que melhor instrumentalizam a análise. Isso possibilita acessar o conhecimento aprofundado sobre os autores que estudam as narrativas visuais, como Gerry Badger (2013), para enxergarmos a variedade dessas formas, seus aspectos mais normativos e disruptivos.

Para isso, os estudos de Gerry Badger (2013) propõem formas de se analisar sequências de fotografias. O pesquisador inglês separa sua análise de narrativas em três tipos, que vão da mais simples e comum até a mais complexa. A primeira narrativa é identificada como “jornada” e apresenta formato linear de narrativa, com início (por vezes ambientação) e fim. O segundo tipo de narrativa seria o que Badger denomina “os diários e sonhos”, na qual o intuito é criar uma ambientação e transmitir sensações de modo intimista, fugindo da lógica racional, linear e causal. O terceiro e último tipo de narrativa seria a simbolista ou metafórica, na qual o encadeamento de duas ou mais imagens é feito para expressar algo, um conteúdo, uma opinião, de maneira que uma imagem apenas não seria capaz de fazer.

Entendemos que, além de Badger, Rancière se faz necessário numa pesquisa bibliográfica dentro do campo da arte política e dos fotolivros brasileiros para melhor compreender os aspectos da obra *Welcome Home*.

A variedade de formas narrativas elucidadas por Badger poderá então ser colocada em diálogo com os modos de se construir o político apontados por Jacques Rancière (2005, 2011). O pensador francês nos mostra que o político pode ser pensando no âmbito artístico na medida em que “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). O primeiro aspecto que aqui elencamos são os temas escolhidos a serem explorados, ou seja, os assuntos que fariam parte de um comum no corpo social.

Além dos temas escolhidos, iremos nos atentar às formas de fazer. Sobre esse quesito, o autor francês aponta: “As práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com as maneiras de ser e formas de visibilidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 17). Ou seja, além da escolha de um tema político, as maneiras de fazer e a circulação da obra também fazem parte dessa articulação entre arte e política.

Além disso, utilizaremos os estudos de Paul B. Preciado (2014), Judith Butler (2016a, 2016b) e Guacira Lopes Louro (2020) que nos auxiliarão no entendimento das questões de gênero e sexualidade. As questões teóricas e conceituais mais relevantes encontradas no levantamento bibliográfico serão colocadas em discussão com o *corpus*. A partir de então, a publicação editorial será analisada a partir de sua narrativa visual para compreensão de sua natureza artístico-política. O resultado da análise será exposto em um trabalho de conclusão de curso a ser publicado posteriormente em revista científica da área, o que aproxima o aluno do conhecimento sobre a escrita científica e dos parâmetros da pesquisa acadêmica

4 DISCUSSÕES

A necessidade de estudar as narrativas em fotolivros urge concomitantemente com as pautas sociais que surgem como demanda de um país atravessado pelos retrocessos alavancados pela extrema direita do país. Gui Mohallem, bem como outros artistas, inserem-se no panorama de publicações que refletem temas políticos em suas obras, apresentam e afirmam possibilidades de outros modos de existência. *Welcome Home* atua na partilha comum, como um agente propositivo de uma nova sensibilidade. A obra para o embate, corpos estigmatizados por um Estado heterotópico.

Parte expressiva das publicações, embora unidas na reflexão do tempo vivido, das desigualdades e das novas práticas e costumes sociais, apresentam possibilidades de construção das narrativas visuais em formato de fotolivro diversas. A atitude gráfica soma-se às imagens, a exemplo do modo como o autor decide conformar sua narrativa. A disposição das fotografias e a sequenciação podem ser facilitadoras da criação de um enunciado como também indicam uma certa ordenação na leitura e recepção da obra.

Em *Welcome Home*, há uma diversidade de métodos que conceitualizam a sequenciação e a disposição das imagens. Podemos dizer, neste estudo, que a obra de Mohallem caminha dentro dos três tipos de sequenciamento abordados por Badger (2013): a jornada, uma vez que a narrativa se trata de um recorte temporal que relata um ritual *queer*, bem como a identificação do autor dessa jornada, característica desse tipo de sequência, que conduz o início, meio e fim, apesar de Mohallem não aparecer nas imagens. Embora seja possível compreender a jornada como central, é possível identificar nuances das narrativas intimista e metafórica, sendo a primeira correlata ao diário dos sonhos e a segunda, à criação de enunciados a partir da união das fotografias. Em acordo com os estudos de Horacio Fernández (2011, p. 161):

Para que um fotolivro seja bom, é necessário tomar decisões precisas quanto ao projeto gráfico e fazer uma edição adequada das imagens. Como sempre a forma é uma consequência do conteúdo: as interações dos autores, as fotografias, os textos, as relações entre as partes, a sequência narrativa, o tipo de impressão e etc.

Entende-se, então, que não apenas as imagens comunicam, mas os modos de sequenciamento e ordenação facilitam e encaminham a leitura do receptor da obra.

No folhear de *Welcome Home*, em seu primeiro contato, o leitor depara-se com a primeira fotografia de uma mata fechada, em página dupla, ocupando a guarda e a folha de guarda. A utilização de uma imagem sangrada, sem moldura, urge como um convite à imersão naquela localidade.

Figura 9 - Imagem sangrada em página dupla do interior da publicação



Fonte: Adaptado de Mohallem, Gui. *Welcome Home*, (2012)

Não obstante, o contato com a imagem carrega apenas elementos da natureza. Envolvidos por uma névoa branca coincidem com a leitura de Badger (2013) sobre as narrativas de caráter onírico. “[...] sua sequência é conduzida, não tanto por um sentido de condução, mas por um sentido de vaguear” (p. 28). Desse modo, a imagem convida o leitor a entrar naquele universo imbuído ainda de mistério, despertando a atenção para o por vir, numa imagem sangrada que atravessa a sensibilidade do espectador sem um respiro, que pode ser estabelecido pelas molduras e páginas em branco ao longo do fotolivro.

As próximas páginas promovem um repouso. A folha de guarda traz apenas o título da publicação. As seguintes trazem especificações como edição, ano e local, a frase “Ao Sunbeam e ao Surprise, pelo caminho de casa” e uma página dupla em branco, como se aqui o

autor sugerisse uma folga necessária diante das informações anteriores e o começo da jornada pelo santuário *queer*. Para Smith (2015, p. 277 *apud* FELDHUES, 2019, p. 4),

O tempo pode ser incorporado na estrutura (do livro), ou pode ser sugerido entre imagens e páginas. Os movimentos seriais ou sequenciais das imagens, como tempo, determinam o andamento, o ritmo e implicam espaço entre as imagens.

Então, para além de seu caráter de jornada, a publicação traz imagens íntimas, constituídas do cotidiano daqueles corpos que ali compartilham suas vivências. Em toda a narrativa, prepondera uma unidade cromática fria, que atua, por vezes, na memória, como lembranças, fragmentos de algo vivido, peculiaridades da narrativa intimista.

Após as duas folhas em branco, dispostas com a proposição de uma folga na leitura, a imagem, pode-se dizer que dá início a narrativa, é um retrato de um corpo dentro da mata, em um gesto de contemplação do ambiente. A fotografia, diferente da que abre a publicação, traz um retrato dentro de uma moldura, reduzindo a imagem ao centro da página.

Figura 10 - Imagem emoldurada do interior da publicação



Fonte: Adaptado de Mohallem, Gui. Welcome Home, (2012)

Magni (2015, p. 8) afirma: “Nos fotolivros, as fotografias são organizadas em sequência espaciais, e o tempo é simulado através dos intervalos entre os quadros”. Nota-se aqui a influência da atitude gráfica e da escolha das disposições, que cumprem estratégias temporais, retóricas e conduzem a leitura da publicação. Não obstante, as seis primeiras imagens da obra dirigem o leitor para dentro daquele universo, todavia ainda dentro de um

uma atmosfera de mistério. Os corpos vão surgindo em posição de costas ou de perfil. A estratégia pode ser lida dentro da perspectiva do apagamento dessas identidades, da violência imputada pelo estado, daquilo que deve ser mantido invisível.

Nos termos de Butler (2016b), os dissidentes vivem à margem do exercício de direitos mais básicos da democracia. São considerados criminosos, inimigos do estado. Ao inserir em sua narrativa visual, esses corpos, bem como esse lugar da precariedade ocupado por eles, Mohallem estabelece um diálogo insubmisso e, ao mesmo tempo, tensionador com a cultura heterotópica, propondo o reconhecimento dessas vidas.

É plausível ler a atitude do artista na ótica butleriana no que diz respeito aos enquadramentos, responsáveis pelo reconhecimento das “vidas passíveis de luto” e nas definições de Rancière (2005), no que concerne à partilha do sensível. Parte-se, então, do pressuposto de que esses enquadramentos atuam como recortes sensíveis de um comum partilhado por todos e dos recortes nele estabelecido, assentados pelo estado e pelas instâncias reguladoras dos corpos.

Ao inserir as imagens do santuário *queer*, no campo do visível, o artista propõe um tensionamento com enquadramentos e recortes validados a partir das normas heterocentradas. Butler (2016, p. 28) aponta que “Corpos se reúnem juntos para significar sua existência, sua inteligibilidade e sua persistência”. Dessa forma, a narrativa opera enquanto meio propositor de novas subjetividades.

Não obstante, após a sequência de páginas, ao longo da publicação, com imagens emolduradas e ao centro, a narrativa apresenta uma fotografia sangrada e entre seus elementos um vestido sobre um galho, em meio a floresta, localidade do santuário. A fotografia que segue mostra um corpo nu tomando banho ao ar livre, enquadrado e emoldurado ao centro da página. Nota-se aqui a contraposição entre as imagens: o traje deixado na floresta e o corpo nu, como se este último negasse o primeiro ao apresentar-se despido de um código cultural (roupas) demarcador de gênero. O jogo entre as imagens constituem uma metáfora, tipo de sequenciamento das narrativas abordado por Badger (2013), utilizado deveras pelos fotógrafos e artistas visuais na construção de um enunciado a partir da associação de duas ou mais imagens a fim de criar um significante. A fusão das duas fotografias de *Welcome Home* alude à liberdade dos corpos dissidentes.

Figura 11 - Imagem sangrada ao longo da narrativa



Fonte: Adaptado de Mohallem, Gui. Welcome Home, (2012)

Figura 12 - Imagem centralizada de um corpo nu



Fonte: Adaptado de Mohallem, Gui. Welcome Home, (2012)

Sincronicamente, essas vidas apresentam-se resistentes diante das operações de repetição do binarismo de gênero e dos códigos culturais que delimitam suas existências. A

negação de um elemento, aqui assentado através da roupa, estabelece o enunciado de afirmação desses corpos, em contrariedade às normas estabelecidas pelas instâncias heterocentradas controladoras dos corpos.

A pesquisadora Christine Greiner (2017a) lembra a importância do corpo, enquanto potência afirmativa, durante o processo civilizatório no Japão. Em uma analogia com a teologia política, a construção do corpo japonês deu-se a partir do corpo de Cristo, “[...] tendo como referência o corpo místico de Cristo que assegurava uma continuidade do *corpus morale e politicum* do Estado” (GREINER, 2017a, p. 69). Ela afirma que as imagens desse corpo a ser seguido eram apresentadas aos modos da vida na corte em detrimento das periferias por vezes negligenciadas.

A autora considera que é a partir da estética que as transformações passam a se estabelecer.

Aprender a escrever e a recitar poemas, assim como outras formas de arte – a dança e o teatro, por exemplo –, era visto não como um processo de transmissão de conhecimento estético restrito a profissionais, mas como um ação social entre os cidadãos comuns (GREINER, 2017, p. 72).

Dito isso, as formas de arte compõem um constructo que atua na construção de novas subjetivações. A construção de identidades a partir das imagens fotográficas faz parte de um partilha de arquétipos culturais que moldaram diversas sociedades. Fabris (2004, p. 21) lembra que “[...] à imagem fotográfica é conferido um papel moral que transforma o retrato no exemplo visível de virtudes e comportamentos a serem partilhados pela sociedade”. Consoante ao pensamento de Fabris, é possível compreender as narrativas fotográficas LGBTQIAPN+ enquanto um suporte que insere na cultura visual e estética grupos marginalizados pelas instâncias heteronormativas.

Assim como os outros campos de partilha do sensível da cultura, os espaços de circulação das publicações de artista, bem como o mercado da arte, estiveram inseridos e pautados na cultura heteronormativa durante anos. Ao conferir visibilidade aos corpos dissidentes dentro dessas janelas culturais, *Welcome Home* atravessa as fronteiras de gênero estabelecidas pelas instâncias econômicas e culturais. Louro (2020) explana, em seus estudos, sobre o desenvolvimento de uma pedagogia e um currículo *queer*, que consistem [...] “no processo de produção das diferenças e trabalhariam, centralmente, com instabilidade e a precariedade de todas as identidades” (LOURO, 2020, p. 46). As imagens do relato *queer* de

Mohallem inserem corpos precarizados no panorama nacional das narrativas visuais em fotolivros, e atuam, junto de outras obras LGBTQIAPN+, como suportes estratégicos que instauram o dissenso com os enquadramentos heterotópicos e reclamam a construção de novas sensibilidades, promovendo o reconhecimento de determinados grupos. Louro afirma:

Pôr em questão as classificações e os enquadramentos. Apreciar a transgressão e o atravessamento das fronteiras (de toda ordem), explorar a ambiguidade e a fluidez. Reinventar e reconstruir, como prática pedagógica, estratégias e procedimentos acionados pelos ativistas *queer* [...] (LOURO, 2020, p. 46).

Como exemplo, a autora cita as estratégias de “mostrar o *queer* naquilo que é pensado como normal e o normal no *queer*” (TIERNEY; DILLEY, 1998, p. 60 *apud* LOURO, 2020, p. 46). A “normalidade” em *Welcome Home* pode ser lida e perpessada nas fotografias a contar com a diversidade de corpos que se apresentam no santuário *queer*. Na imagem que segue, vemos um senhor segurando um galho de uma árvore em meio a floresta. A obra é feliz ao diversificar os corpos *queer*, estabelecendo um diálogo com a temporalidade ao ressaltar que os dissidentes, embora invisibilizados, sempre ocuparam um lugar no corpo social. Louro aponta que “[...] os discursos mais expressivos que circulam nas sociedades ocidentais” (LOURO, 2020, p. 28), datam de 1970, embora timidamente e ocupando a clandestinidade.

Figura 13 - Imagens de idoso em meio a floresta



Fonte: Adaptado de Mohallem, Gui. *Welcome Home*, (2012)

A fotografia de um homem que carrega as marcas do tempo, mostra-se como uma metáfora de mudanças sociais, que, embora tenham ganhado maior visibilidade nas últimas décadas, remontam a outros tempos. No Brasil, a temática passa a ser discutida na década de 1970 por meio de performances artísticas. “Alguns artistas apostam na ambiguidade sexual, tornando-a sua marca e, dessa forma, perturbando, com suas performances, não apenas as plateias, mas toda sociedade” (LOURO, 2020, p. 28). Nesses termos, as imagens do santuário *queer* reificam a discussão de gênero, torna visível e possível identidades marginalizadas.

Ao inserir, no campo discursivo, uma narrativa que contempla grupos sexuais minorizados a reflexão crítica estabelecida por ela atua como uma intervenção. Butler (2016b, p. 25) endossa que “[...] a abertura de categorias que estiveram assentadas por tempo demais potencialmente torna a vida mais vivível”. Logo, as definições, que cercam o binarismo de gênero, dado como fixo e que tornam, dentro da pletora política, as vidas dissidentes menos visíveis, vão ganhando um contorno de redefinição dos enunciados vigentes.

Consoante a abertura das categorias de gênero a que Butler (2016b) se refere, é possível pensar nos corpos fotografados por Mohallem nos termos da contrasexualidade de Preciado (2014). Ele sugere que o corpo contrassexual situa-se fora das oposições homem/mulher e heterossexualidade/homossexualidade. Contudo, os sujeitos contrassexuais que se despem das normas e contratos sociais estabelecidos a partir do binarismo de gênero, espontaneamente renunciam às prerrogativas de proteção do estado.

Preciado (2014) pontua que:

No âmbito do contrato contrassexual, os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes. Reconhecem em si mesmos a possibilidade de aceder a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas. Por conseguinte, renunciam não só a uma identidade sexual fechada e determinada naturalmente, como também aos benefícios que poderiam obter de uma naturalização dos efeitos sociais, econômicos e jurídicos de suas práticas significantes (PRECIADO, 2014, p. 21).

A seguir, podemos observar, nos termos de Preciado (2014), um corpo contrassexual, no qual não conseguimos identificar ou enquadrar nos códigos masculino/feminino. Destituído de demarcações sociais binárias, a inserção do que podemos visualizar como um corpo falante, dentro da narrativa, organiza um enunciado que desestabiliza as normas e padrões heteronormativos imperantes.

Figura 14 - Imagem sangrada de um corpo de gênero indefinido



Fonte: Adaptado de Mohallem, Gui. Welcome Home, (2012)

Seria esse um corpo despido do que Preciado (2014) situa como tecnologias sofisticadas de gênero que sintetizam os sujeitos aos aparatos binários construídos pela cultura heterocentrada. O ato de mostrar-se enquanto um corpo contrassexual carrega consigo duas implicações. A primeira diz respeito à negação do sistema de proteção à vida. O segunda ecoa como um ato de resistência e “[...] se dedica à desconstrução sistemática da naturalização das práticas sexuais e do sistema de gênero (PRECIADO, 2014, p. 22).

Em diálogo com a operação de desconstrução de Jacques Derrida, Louro (2020) discorre sobre a lógica ocidental que opera exclusivamente dentro dos termos do binarismo. Em consonância com essa lógica, é criado um sujeito fundante e central que fixa uma identidade e sua oposição. A primeira é sempre superior. A segunda é inferior e subordinada. Para desconstruir essa operação, é fundamental um embate desses pares e dos termos sobre os quais esse discurso hegemônico se afirma. O sujeito da imagem e a fotografia acima carregam o embate, materializam-no, tornam-no visível e possível no interior da comunidade *queer* e fora dela.

Retomando o conceito de enquadramentos de Butler no qual ela afirma:

Não podemos reconhecer facilmente a vida fora dos enquadramentos nos quais ela é apresentada, e esses enquadramentos não apenas estruturam a maneira pela qual passamos a conhecer e identificar a vida, mas constituem condições que dão suporte para essa mesma vida (BUTLER, 2016b, p. 44).

Desse modo, a autora propõe que os enquadramentos estruturam os modos de reconhecimento. Podemos supor que a obra de Mohallem manifesta-se como uma nova possibilidade de enquadramento que estrutura o reconhecimento e torna visível e vivível uma narrativa que coloca em questão o enquadramento estruturado na lógica heteronormativa, a fim de tornar possível uma ruptura social e política.

A inserção um “corpo falante” ao longo da narrativa, de modo a criar um enunciado que afirma a perspectiva de performar outras práticas de significantes de existir, bem como de propor o reconhecimento desses sujeitos, junta *Welcome Home* ao panorama de fotolivros, discutidos por Bracchi (2020), no que diz respeito aos graus de coerência criados a partir da organização das imagens, a fim de comunicar uma ideia ou reflexão em torno de questões socioculturais (no que concerne a obra aqui estudada, as questões sociopolíticas que envolvem os corpos LGBTQIAPN+). A pesquisadora explana:

Na história dos fotolivros, sabemos que a importância da ordem das imagens nas publicações começa a ser notada em *American Photographs*, de Walker Evans, uma obra de 1938 que acompanhou a exposição do fotógrafo no Museu de Arte Moderna de Nova York. Ao lado de *The Americans* (1958), de Robert Frank, esses dois fotolivros constituíram o cânone do seu campo de estudos. Mais do que um catálogo que compilava as imagens exibidas no museu, *American Photographs* tornou-se famoso pelas sequências que exhibe, especialmente seu início e fim. Enquanto isso, *The Americans* é repleto de micro-sequências narrativas que chamam atenção por nos mostrar sob um novo ângulo um país racista e distante do edulcorado *american way of life*. (BRACCHI, 2020).

Percebe-se, então, que a organização visual das imagens coaduna, somada às fotografias, na construção de sentido, estabelecendo uma espécie de coerência entre as imagens, e atuando como mediadora na fruição da obra.

Na imagem a seguir, visualizamos dois rapazes em uma demonstração de afeto, enquadrados pela fotografia e pela natureza ao redor. A imagem estabelece um diálogo entre natureza e cultura. No centro da imagem, dois corpos nos quais não é possível, com certeza, demarcar seus gêneros, visto que Mohallem capturou a imagem de modo a não mostrar os rostos dos retratados, estratégia presente em parte das fotografias. Contudo, se delimitarmos pelas vestimentas, que carregam códigos socioculturais do universo masculino, pode-se supor que são dois homens. Na figura anterior (14), o corpo se mostra despido de códigos, masculinos/femininos, ou com estes últimos em excesso e misturados, não sendo possível demarcar seu gênero ou sexo.

Figura 15 - Imagem de corpos em troca de afetos



Fonte: Adaptado de Mohallem, Gui. Welcome Home, (2012)

Desse modo, as imagens da figura 14 e 15 dialogam no sentido de promover uma visibilidade crítica no que se refere as performances de gênero e sexualidade, bem como dos códigos (na imagem, analisados a partir das vestes e da própria anatomia dos corpos), que delimitam a existência dos sujeitos às normas binárias.

Não obstante, é plausível observar a atitude da pose enquanto uma estratégia retórica dentro da narrativa. Como nos lembra Fabris (2004, p. 20), “Colocar-se em pose significa inscrever-se num sistema simbólico para qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para ocasião”. A inserção de retratos que, em sua grande maioria, trazem os rostos encobertos, além de incutir um certo mistério sobre a figura representada, auxilia na orientação do enunciado, que por sua vez reifica o diálogo com os corpos falantes de Preciado (2014), visto que os sujeitos vão surgindo ao longo da narrativa, reiteradamente, despidos dos códigos binários, confundindo os padrões da cultura heterocentrada.

Por conseguinte, esse tipo de organização visual de Mohallem converge com as conceituações de Badger (2013) com relação ao encadeamento das imagens. Na figura 15,

percebe-se a incidência do “diário dos sonhos”, escolha que direciona o leitor a vaguear pelas imagens, de uma maneira menos lógica e racional e mais intuitiva.

As imagens da narrativa vão promovendo um quebra com as expectativas heterocentradas, rejeita o imaginário de corpos binários. Didi-Huberman (2013) explana que as imagens podem abrir e estabelecer uma espécie de cisão com uma determinada lógica de conhecimento.

Abrir? Portanto romper alguma coisa. Pelo menos fazer uma incisão, rasgar. Do que se trata exatamente? De debater-se nas malhas que todo conhecimento impõe e de buscar dar ao gesto mesmo desse debate – gesto em seu fundo doloroso, sem fim – uma espécie de valor intempestivo, ou melhor, incisivo. Que pelo menos a simples indagação tenha adquirido, em algum momento, esse valor incisivo e crítico: tal seria o primeiro anseio (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 185).

O gesto de Mohallem, enquanto propositor de uma obra que estabelece o embaraço dos costumes e regras sociais, promove uma cisão no regime estético da partilha do sensível a que Rancière (2012) se refere. As imagens, embora carreguem corpos dissidentes, não são elas em si que colocam em suspensão a cultura binária, mas a atitude de inserção desses corpos, e suas vivências cotidianas, dentro de um comum (mais especificamente o campo das imagens e publicações de artista) que instauram novas formas de enunciação e significação. Rancière (2012) nos mostra:

O que produz essas paixões, essas subversões na disposição dos corpos não é esta ou aquela obra de arte, mas as formas de olhar correspondentes às formas novas de exposição das obras, às formas de sua existência separada. O que forma um corpo operário revolucionário não é a pintura revolucionária [...] É bem mais a possibilidade de tais obras serem vistas no espaço neutro do museu ou mesmo nas reproduções das enciclopédias (RANCIÈRE, 2021, p. 62).

Entende-se, então, que o caráter político da obra é estabelecido menos por uma catalogação ou essencialização das prerrogativas ou preferências performáticas de gênero dos corpos da comunidade *queer*, e, mais pela inserção, em um determinado espaço, desses dissidentes enquanto sujeitos sociais, no desenvolvimentos de suas atividades cotidianas, afirmando outras possibilidades de performances sociais, homologadas aqui, nas imagens do relato de uma comunidade *queer*. A narrativa opera como um constructo iconográfico a fim de tornar essas vidas inteligíveis. Fabris (2004) explica a potência da iconografia na constituição da memória e sua aptidão enquanto um suporte pedagógico que visa educar os cidadãos. Danto (2015, p. 121) discute dois modelos educacionais das obras de arte: “[...] o modelo de apreciação artística e o do discernimento cultural. Neste último, a arte constitui um

meio para conhecimento de uma cultura; no anterior; a própria arte constitui um objeto de conhecimento”. Podemos nos ater aqui ao primeiro modelo, visto que *Welcome Home* faz circular um recorte cultural marginalizado a fim de tornar visíveis os dissidentes dentro de uma partilha comum.

Dando prosseguimento à narrativa, é razoável refletir para além dos corpos *queer*, o espaço ocupado por eles, um ambiente de acolhimento dessas vidas. Retomando o conceito de vidas precárias de Butler (2016b) e partindo do pressuposto de que os dissidentes ocupam esse lugar da precariedade imposto pelo estado, a comunidade surge, em contraposição, como o lugar da não precariedade, na qual a união desses corpos opera como um agente que resguarda suas existências. No quadro de imagens abaixo, pode-se observar a interação dos sujeitos com o ambiente.

Figura 16 - Quadro de imagens do interior da publicação



Fonte: Adaptado de: <https://www.guimohallem.com/welcome-home>. Acesso em: 20 de out. 2022.

As fotografias acima constituem o convívio orgânico da comunidade, os métodos desenvolvidos para o mantimento básico da sobrevivência, o recolhimento da água para satisfazer as necessidades advindas dela, uma espécie de chalé que surge como um abrigo para os dissidentes e as atividades coletivas são sobrepostas a realidade social dada compulsoriamente aos indivíduos marginalizados. É sabido que o não cumprimento das práticas reguladoras que governam as noções de gênero, entre elas, a não repetição de padrões

binários incute no sujeito um status de incoerência no que concerne ao seu modo de vida. Butler (2016a) pontua que os sujeitos, que se recusam a repetir os padrões e conceitos que balizam sexo, gênero e sexualidade, são submetidos ao não reconhecimento de sua própria existência. A autora explana que:

[...] a própria noção de “pessoa” se veria questionada pela emergência cultural daqueles seres cujo gênero é “incoerente” ou “descontínuo”, os quais parecem ser pessoas, mas não se conformam às normas de gênero da inteligibilidade cultural pelas quais as pessoas são definidas (BUTLER, 2016a, p. 43).

Desse modo, ao não atender a normas sociais impostas arbitrariamente pelo estado, as identidades *queer* são subjugadas e expostas as violências da cultura heteronormativa. Como já explanado em outro momento deste estudo, o Brasil (países como um todo) passou por mudanças sociais significativas, inclusive, o atravessamento de governos de extrema direita. Estes últimos intensificaram o policiamento sobre os corpos dissidentes, tornando a sociedade um lugar hostil a essas identidades. O reconhecimento dessas vidas deixou de fazer parte das políticas inclusivas do governo.

A união desses corpos que compõem o relato visual de Mohallem, em uma comunidade *queer*, ressalta, em um primeiro plano, um ato de resistência, no que concerne ao desenvolvimento de sua própria cultura, bem como de habilidades necessárias à sobrevivência, tendo em vista o desamparo por parte daqueles que governam as populações e as normas heterocentradas impostas a elas. Em segundo, as imagens da comunidade, enquanto espaço da não precariedade desses corpos, manifesta-se como uma metáfora de lugar, no qual os corpos são reconhecidos em sua performance, em contrariedade à sociedade binária que violenta essas identidades.

Por fim, *Welcome Home* mostra-se como uma narrativa visual complexa, que se utiliza dos três métodos de encadeamento abordados por Badger (2013), (jornada, metáfora e diário dos sonhos), com o objetivo de produzir um enunciado significativo que reflete as questões de seu tempo. A obra insere, no panorama das publicações de artista, corpos *queer* com a proposição de instaurar o embate com padrões heteronormativos em um comum partilhado pela cultura, propondo um novo recorte dentro dessa partilha. As imagens, ao longo do fotolivro, vão estabelecendo um diálogo insubmisso e político ao introduzir e tornar seu relato visível dentro dos espaços ocupados pelos preceitos binários de gênero. Dito isso, o presente estudo se encaminha para suas considerações finais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiramente, é imprescindível demarcar a importância das publicações de artista na construção de narrativas visuais que refletem o tempo vivido, principalmente quando esse último é atravessado pelos retrocessos prescritos por governos excludentes. No Brasil, principalmente nas últimas décadas, as populações dissonantes daquelas pautadas na heteronormatividade têm sofrido com a negação de seus direitos enquanto sujeitos sociais.

Artistas e fotógrafos têm voltado seus trabalhos para o interior das desigualdades sociais e de gênero. Nesta pesquisa, foi estabelecido o recorte de gênero e sexualidade, visto que dentre os outros temas, a pauta LGBTQIAPN+ tem ganhando uma significativa recorrência na esfera pública, a contar com os ataques violentos que essa população tem suportado e a impassibilidade dos governos com relação aos dissidentes.

As imagens que circulam no circuito das publicações (e aqui especificamente a obra de Mohallem) introduzem no imaginário social uma nova partilha imagética e significativa das identidades marginalizadas.

A escolha de uma obra específica se deu por dois principais aspectos: pelo ativismo LGBTQIAPN+ de Gui Mohallem em boa parte de seus trabalhos, bem como pela complexidade que a obra apresenta em sua composição. *Welcome Home* explora uma diversidade de métodos na construção da narrativa. Entre eles, o encadeamento das imagens urge como parte da tônica que, consoante aos estudos de Badger (2013), produz o sentido das publicações e orienta a leitura.

Compreende-se, em um primeiro contato, o seu caráter de jornada, visto que o autor entrega ao leitor o relato de sua jornada por um santuário *queer*, situado no interior dos EUA. No entanto, com uma leitura mais atenta, a narrativa vai se tornando mais complexa com o avanço da publicação. Ao longo das páginas, percebe-se, a partir da tonalidade das imagens e da escolha das fotografias, a incidência de uma narrativa que exige do leitor um olhar mais íntimo e imersivo, aspectos do encadeamento correspondente ao “diário dos sonhos”. Já o recurso da metáfora surge quando algumas imagens vão sendo apresentadas de modo a criar correlações, produzindo um significado outro, daquele obtido na leitura das imagens separadas.

As estratégias de sequenciamento utilizadas na publicação, além de complexificar a narrativa, tornando-a mais densa e robusta no que diz respeito à produção de sentido,

estabelecem, retoricamente, um enunciado que enquadra os dissidentes em um lugar de resistência, de reconhecimento de suas vidas.

Entende-se, portanto, que o encadeamento das imagens se mostra como um suporte facilitador da criação de um diálogo a partir da narrativa visual de *Welcome Home*, o qual insere identidades dissonantes na arena política e estética de modo a propor uma redefinição dos padrões binários. A proposição de reconfigurar o olhar binário sobre os corpos converge com as conceituações de Rancière (2005) no que se refere à existência de uma dimensão estética que é inerente à política. Para o autor, a política é estabelecida ao conferir visibilidade a grupos marginalizados e quem alicerça esse reconhecimento é o campo da estética, no qual são inseridos os sujeitos *queer* que compõem o relato de Mohallem.

Como já explanado no presente estudo, a cultura heteronormativa atravessou os corpos de maneira a catalogá-los, com suporte das instituições econômicas, científicas e religiosas, dentro do binarismo de gênero e sexualidade. Os padrões e normas firmaram-se e foram estabelecendo-se a partir da criação de enunciados difundidos nos mais diversos tipos de linguagem, inclusive na fotográfica. Como explanado por Fabris (2004) e Greiner (2017b), a linguagem visual deteve uma influência significativa no reconhecimento e na homologação dos costumes socioculturais. Estes últimos, consoante aos estudos de Butler (2016a), orientaram as sociedades em um movimento mimético de repetição dos padrões binários, conferindo a eles uma fixação e uma naturalização. A autora contraria o senso ao afirmar que gênero e sexualidade do sujeito são produzidos discursivamente e não pela anatomia dos corpos. O relato visual de *Welcome Home* e as publicações que trazem corpos LGBTQIAPN+ operam dentro dessa partilha como um agente desnaturalizador desses padrões binários e atribui reconhecimento e visibilidade a essas identidades.

Compreende-se, então, que as publicações de artista (aqui analisada a partir de *Welcome Home*) agem no interior de uma dimensão estética que é inerente à política e esta última só pode ser definida e redefinida diante do dissenso. A obra de Mohallem organiza, no que confere ao seu encadeamento de imagens, um enunciado que reflete o tempo vivido e o lugar da marginalidade ocupado por corpos, que se recusam a repetir os padrões binários de gênero e sexualidade. Entendidos aqui nos termos de Butler (2016b), os dissidentes têm suas vidas negligenciadas pelas instâncias que governam a cultura. Como discorre a autora, esses órgãos reguladores, a fim de fixar uma hegemonia, são responsáveis por estabelecer uma espécie de enquadramento e este opera na definição das vidas que são reconhecíveis enquanto

vidas passíveis de luto, estas, possuidoras de livre circulação, e as vidas que não são passíveis de ser enlutadas, a estas últimas resta a marginalidade e a violência social e governamental.

Por fim, entende-se que essas formas de enquadramento atuam como suportes reguladores da hegemonia heterotópica. Esses aspectos, lidos nas óticas de Rancière (2012) e Arendt (2016), são estabelecidos a partir de um consenso sociocultural e atuam no interior de um totalitarismo de gênero e sexualidade, o que para os autores diverge da gênese da política, visto que esta só pode ser conformada no campo dos diversos. Dito isso, o relato do santuário *queer* e as obras que trazem, enquanto tônica, as questões que envolvem corpos LGBTQIAPN+ podem ser compreendidas como obras que articulam arte, política e identidade *queer* quando propõem uma nova partilha no campo do sensível ao instaurar o dissenso, conferindo visibilidade a corpos dissonantes dos padrões binários pautados no desenvolvimento de uma sociedade heteronormativa e totalitária no que concerne às performances de gênero e a sexualidade.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer**: O Poder Soberano e a Vida Nua I, trad. Henrique Burigo, 2 ed., Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ARENDT, Hannah. **O Que é Política?** Trad. Reinaldo Guarany. 6ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

BADGER, Gerry. Por que fotolivros são importantes. **Revista Zum**, São Paulo, n.8, 2014.

BADGER, Gerry. It's All Fiction: Narrative and the Photobook. In: Knape, G (ed). **Imprint: Visual Narratives and Beyond**. Estocolmo: Art and Theory Publishing, 2013.

BRACCHI, Daniela. Novas construções de sentido em duas metáforas fotográficas. **Triade comunicação, cultura e mídia**, Sorocaba, v. 7, n. 15, p. 83-96, ago. 2019. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/triade/article/view/3447>. Acesso em: 01 de jul. 2022.

BRACCHI, Daniela. Graus de coerência entre as imagens em uma narrativa visual. **Base de Dados de Livros de Fotografia**, 2020. Disponível em: <https://livrosdefotografia.org/artigos/12945/graus-de-coerencia-entre-imagens-em-uma-narrativa-visual>. Acesso em: 01 de jul. 2022.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016a.

BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra**: Quando a vida é passível de luto?. Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016b.

BUTLER, Judith. Corpos que ainda importam. In: COLLING, L.(org.). **Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016c.

COLLING, L.(org.). **Dissidências sexuais e de gênero**. Salvador: EDUFBA, 2016.

DANTO, Arthur C. **O Abuso da Beleza**. trad. Pedro Sussekind. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FERNÁNDEZ, Horacio. **Fotolivros latino-americanos**. São Paulo: Cosac&Naify, 2011.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I**: a vontade de saber. 19 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

GREINER, Christine. **Leituras do corpo no japão e suas diásporas cognitivas**. São Paulo: n-1 edições, 2017a.

GREINER, Christine. **Fabulações do corpo japonês e seus ativismos**. São Paulo: n-1 edições, 2017b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MANJABOSCO, Angelo. O fotolivro “Amazônia” e o enigma da ponta de filme. **Revista Zum Online**, São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/livros/amazonia-andujar-love/>>. Acesso em: 01/05/2021.

MAGNI, Lolita Fernanda. A montagem cinematográfica emprestada aos fotolivros: Uma análise do fluxo narrativo nos álbuns de fotografia feitos com templates. **Intercom, XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3204-1.pdf>. Acesso em: 01 de jul. 2022.

MESSIAS, Fabio. O fotolivro como legado. IN: CASTILLO, Miguel Del (Org.) **Grupo de estudos de fotolivros**. São Paulo: Biblioteca de Fotografia do IMS Paulista, 2019.

PARR, Martin, BADGER, Gerry. **The Photobook**. A History, Vol. I. Londres: Phaidon, 2004.

PEREIRA, Bruno Cavalcante. **A memória nas montagens das fotografias de família**: uma análise da narrativa visual em My brother's war, de Jessica Hines. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFPE. 2018. 82 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/34589?mode=full>. Acesso em: 7 out. 2022.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual**. Práticas subversivas de identidade sexual. Tradução Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo : N-1 Edições. 2a. edição 2014.

RAMOS, Marina Feldhues. A narrativa dos fotolivros: ordenação das fotografias. **Alcar XII Encontro Nacional de História da Mídia UFRN**. Rio Grande do Norte, 2019. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/12o-encontro-2019/gt-historia-da-midia-visual/a-narrativa-dos-fotolivros-ordenacao-das-fotografias/view>. Acesso em: 01 de jul. 2022.

RAMOS, Marina Feldhues. **Conhecer Fotolivros**: (in) definições, histórias e processos de produção. 2017. 213 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/28352>. Acesso em: 7 out. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis**. Scènes du régime esthétique de l'art. Paris: Galilée, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF; Martins Fontes, 2012.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SILVEIRA, Paulo. A faceta travestida do livro fotográfico: legitimidade e artifício de uma denominação. In: GRIGOLIN, Fernanda (org.). **Série Pretexto**. Edição: Publicações Fotográficas. Campinas: UNICAMP, 2016.