

Samuel Costa

Cartografias da Memória

arquivo. corpo. homoerotismo

Keith Valéria Tito





UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

REITORA

Sandramara Matias Chaves

VICE-REITORA

Camila Cardoso Caixeta

DIRETOR DA EDITORA UFV

Wilson José Flores Jr.

CONSELHO EDITORIAL

Cândido Vieira Borges Junior

Cristiana Maria Toscano

Daniela de Melo e Silva

Fábio Ferreira de Almeida

Laerte Guimarães Ferreira Junior

Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues

Marlon Jeison Salomon

Oswaldo Cascudo Matos

Wilson José Flores Jr. (Presidente)



Samuel Costa
Cartografias da Memória
arquivo. corpo. homoerotismo

Keith Valéria Tito



© 2026, Editora UFG

Capa e Projeto gráfico

Ilíada Damasceno

Editoração eletrônica

Ilíada Damasceno

Revisão

Editora UFG

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Tito, Keith Valéria

Samuel Costa [livro eletrônico] : cartografias da memória : arquivo, corpo, homoerotismo / Keith Valéria Tito. -- Goiânia, GO : Editora UFG, 2026.
-- (Expressão acadêmica ; 1)
PDF

Bibliografia.

ISBN 978-65-86636-42-0

1. Arquivos 2. Artes 3. Cartografia
4. Corpo - Arte 5. Memória I. Título. II. Série.

26-336753.0

CDD-700

Índices para catálogo sistemático:

1. Artes 700

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

Editora UFG

Rodovia R2, n 3.061

Parque Tecnológico Samambaia

Câmpus Samambaia – UFG

CEP: 74690-631 – Goiânia – GO

<https://editora.ufg.br/>

E-mail: editora@ufg.br

livraria.editora@ufg.br



PREFÁCIO



A Memória enquanto carne viva: o arquivo-corpo de Samuel Costa

Há artistas cujas imagens reveladas nos iluminam. Outros, provavelmente mais raros, nos abrem fendas. Com certeza, o fotógrafo Samuel Costa faz parte daqueles que rasgam a superfície da imagem para nos mostrar o avesso da história. Um artista goiano que um dia decidiu desbravar o destino ao viajar para Paris, na década de 1970, levando mais do que roupas, câmeras e sonhos: ele levava um corpo que, sem o saber, já traduzia, por meio de um olhar justo, uma expressão singular, evidente, do mundo observado e registrado por ele. Um corpo, assim como sua obra fotográfica, que só esperava o momento decisivo, embora latente, para inscrever-se no imaginário fotográfico brasileiro contemporâneo.

Ao longo de quase duas décadas, Costa produziu milhares de imagens – ampliadas, organizadas, anotadas – em diálogo direto com os debates estéticos, políticos e sexuais de seu tempo. O que aqui se revela não se reduz apenas a um trabalho fotográfico de alta qualidade técnica e de sensibilidade estética evidente. A obra expressa, em sua íntegra, uma política da imagem. Um gesto de escrita visual que desafia os regimes de visibilidade e as normatividades curatoriais que, até hoje, tentam marginalizar produções dissidentes espalhadas nos acervos institucionais. De sua câmera, saíram imagens que não apenas registraram, mas fizeram do desejo e do silêncio os componentes de uma poética visual da resistência. Suas fotografias – muitas delas dedicadas ao corpo masculino, nu, sensual, insurgente – são mais que gestos estéticos: são arquivos sensíveis de uma subjetividade que ousou existir em tempos e espaços de contenção.

Ao construirmos memórias, escolhemos o que guardar – mas, talvez mais decisivamente, escolhemos o que esquecer. O arquivo de Samuel Costa, generoso e meticuloso, preservado hoje no Museu da Imagem e do Som de Goiás (MIS-GO), desafia essa lógica. Ele é feito não só de imagens, mas de rastros. Pensar o arquivo nos leva, muitas vezes, a refletir sobre um campo de forças. Nele, cruzam-se o visível e o invisível, o que se preserva e o que se apaga, o que se diz e o que se silencia. O arquivo que Costa constituiu ao longo da sua trajetória resultou em uma obra densa. Mais do que um conjunto documental, ele é a marca de uma inscrição da memória como resistência, uma cartografia dos afetos e do corpo como linguagem. Mas, como o destaca a historiadora Arlette Farge (2017, p. 14), trata-se igualmente de um arquivo cuja força simbólica “é sempre uma brecha no tecido dos dias”. Nesse sentido, ele é um arquivo que testemunha e, ao mesmo tempo, também nos interpela; que guarda, mas também denuncia. Sobretudo, nos convida a pensar o corpo como documento, como propõe Georges Didi-Huberman (2010; 2013): “não um corpo estático, mas um corpo em devir, rasurado pelo tempo, exposto à dor, ao prazer, à memória”.

Rastros de um homem gay, filho de uma família religiosa que migra para a Europa durante a ditadura militar brasileira e decide tornar a fotografia seu meio de vida e linguagem. Rastros de um tempo em que o corpo dissidente precisava, muitas vezes, ser imagem para não desaparecer. Em sua leitura de Walter Benjamin, Michael Löwy (Benjamin, 1981: 1240 apud. Löwy, 2010/2011) recorda a urgência de escovar a história “a contrapelo”: dar voz aos vencidos, aos silenciados, aos que não puderam se inscrever na narrativa dos vencedores. O presente livro, fruto da tese de doutorado de Keith Valéria Tito, assume esse compromisso. Ao trazer a obra de Samuel Costa para o campo da Arte e da Cultura Visual, a autora realiza um movimento de restituição simbólica e crítica, ao reintroduzir, com rigor e afeto, um artista até então invisibilizado pelas lógicas de arquivo normativo e pela indiferença institucional à diversidade sexual.

Obra, em parte, de cunho homoerótico, ela não se apresenta como mera provocação esvaziada, mas como firme afirmação poética e política. Nas ruas

parisienses, nos clubes noturnos, nas margens do Rio Sena ou em estúdios ensolarados, Costa nos apresenta o corpo como documento, como narrativa, como potência. Um corpo que, ao ser exposto, não se entrega: ele define uma postura e toma posição. Por isso, a obra de Costa se articula com o que Nicholas Mirzoeff (2016) chama de contravisualidade: um olhar insurgente que se opõe às estruturas de poder embutidas nos regimes de visualidade dominante. Suas fotografias – sobretudo aquelas dedicadas ao corpo masculino nu, nimbado de desejo, o corpo festivo, militante ou melancólico – não apenas tensionam os limites da representação, como também reivindicam o direito à existência visível de corpos e à vivência de sexualidades dissidentes.

A investigação proposta neste livro recorre ainda à noção de corpografia, um “neologismo voluntário” usado aqui para dar conta da representação do corpo enquanto superfície de inscrição histórica. Costa, ao fotografar os corpos nus, erotizados, em festividades ou em luta, não apenas registra: ele escreve com o corpo. Ele reinscreve o desejo como acontecimento estético e político. Sua obra se constitui como um campo expandido da memória, um campo semelhante ao que a autora Suely Rolnik (2016) chamou de “cartografia do afeto”: uma cartografia onde a razão não se dissocia do desejo, onde o saber nasce do encontro com o outro. Um mapa vivo onde se entrelaçam subjetividade, história e criação. Nesse campo, fotografia é mais que técnica; é encontro. O arquivo é mais que acervo; é testemunho.

Ao colocarmos Samuel Costa ao lado de nomes hoje consagrados, como Alair Gomes, no Brasil, ou Robert Mapplethorpe, nos Estados Unidos, não buscamos e não pretendemos estabelecer homologações formais. O que os une é o gesto comum de construir – através da imagem – um espaço do desejo, feito para o desejo. De fazer do corpo, como afirmou certa vez o historiador Georges Didi-Huberman (2012, p. 216), “um documento incendiado pelo tempo”. Corpo como chama. Arquivo como labareda. A trajetória de Costa desafia as instituições que ainda insistem em apagar os traços do homoerotismo dos acervos públicos. Seu trabalho sobreviveu à indiferença, aos silenciamentos, aos critérios seletivos da memória oficial. Hoje, ao adentrar

esse conjunto fotográfico, não encontramos apenas uma estética refinada – encontramos uma ética da visibilidade. O direito a olhar, como reivindicou Nicholas Mirzoeff, e o direito a ser visto com dignidade.

Samuel Costa nos oferece um corpo que olha de volta. E, nesse olhar, ele nos devolve um tempo que ainda pulsa. Um tempo que insiste em não ser apagado. Ao abordar uma temática tal como a do homoerotismo, ele não o faz como exotização do desejo, mas como gesto de legitimação do corpo que ama, que sente e que deseja. Sua câmera, sensível e incisiva, constrói imagens que não apenas expõem, mas que convocam. O corpo masculino, em sua nudez, em sua performatividade e em sua potência simbólica, ganha contornos de poema visual. Cada fotografia é um traço de coragem e também de beleza. Seus retratos – ora feitos nas ruas parisienses, ora em estúdios – revelam uma estética que é política, uma ética do olhar que recusa o apagamento.

É nesse ponto que a noção de corpografia se torna crucial. Costa não fotografava corpos – ele escrevia com eles. Sua obra é um palimpsesto de gestos, afetos, dores e presenças. É um texto feito de carne e luz. É um texto visual que se inscreve sobre as superfícies do corpo como páginas vivas de uma memória dissidente. O corpo, em Samuel Costa, não é objeto, é linguagem. Não é apenas visto, mas vivido, experienciado, tocado pela lente como quem toca o mundo. O arquivo, nesse sentido, não é apenas um lugar de guarda, mas um território de disputa. É ali que se travam batalhas simbólicas: o direito de existir, o direito de ser lembrado, o direito de afetar e ser afetado. Em tempos de autoritarismo – tanto no Brasil dos anos 1970 quanto no Brasil recente –, manter vivo um arquivo como o de Samuel Costa é um gesto de profunda rebeldia. É tornar visível o que foi condenado à invisibilidade. É gritar o que foi sussurrado por medo.

Há, neste trabalho, uma profunda coerência entre forma e conteúdo. A metodologia cartográfica utilizada se alinha à própria lógica do arquivo de Samuel Costa: não-linear, aberta, errante, como o próprio artista que o construiu. Trata-se de uma escrita que caminha junto, que se deixa atravessar, que reconhece o valor do afeto na investigação acadêmica. Uma escrita que entende que fazer ciência não é abandonar a sensibilidade, mas torná-la método.

Ao explorar a complexidade de seu acervo, a autora devolve a Samuel Costa seu lugar – seu *dasein* – de direito: o de artista fotógrafo, de narrador, de sujeito histórico. E nos devolve, também, a possibilidade de imaginar outras histórias possíveis – menos normativas, menos lineares, e talvez mais sinceras. Este prefácio é, portanto, também um tributo. Um tributo à memória como forma de luta. Um tributo à fotografia como gesto estético e político. Um tributo ao corpo como linguagem e arquivo. E, acima de tudo, um tributo a Samuel Costa – artista da sombra, do desejo, da luz e do tempo. Que sua obra, agora tocada pela palavra e pela escuta atenta desta obra, encontre o lugar que sempre lhe foi devido: o da presença incontornável no imaginário – fotográfico – da Arte e da Cultura Visual brasileira.

Este livro nos oferece, portanto, mais do que uma análise sobre o fotógrafo Samuel Costa: ele nos insere em uma arqueologia da imagem, da sexualidade e da memória. Ao fazê-lo, ele aponta, nesse sentido, para um debate crucial sobre os usos do arquivo na produção de saber e sobre o papel das instituições na gestão do visível. É urgente, hoje, reler os arquivos com atenção crítica e afetiva. É preciso recuperar as vozes e as imagens que foram, por muito tempo, marginalizadas ou omitidas. E é necessário afirmar que memória e desejo não são opostos: são, ambos, matéria do tempo. Samuel Costa compreendeu isso como poucos.

*Samuel José Gilbert de Jesus
Goiânia, 30 de maio de 2025*

APRESENTAÇÃO

Esse livro é resultado de uma tese de doutorado que investigou, através da cartografia, o arquivo documental do fotógrafo Samuel Costa, constituído de 1968 a 1987. Como recurso metodológico, a cartografia ressalta a importância de se retratar os percursos trilhados durante o desenvolvimento de uma investigação. A prática, o ir a campo, o deslocamento do olhar em torno do objeto de estudo são também questões atribuídas a ela enquanto método.

Nesse sentido, para a compreensão da trajetória de Costa, o estudo inicia-se apresentando a constituição e o percurso de seu próprio arquivo, sendo a conservação fotográfica um elemento essencial nesse processo. Além de preservar a materialidade dos materiais que constituem o arquivo, preserva também a História e a Memória, instigando reflexões sobre temporalidade e o sentido dos arquivos.

Para o entendimento do contexto vivido por Costa, destaca-se em seu arquivo as fotografias do corpo masculino, homoerótico, e dos corpos que se revelam por meio deste: o corpo político, social e histórico. A investigação evidencia, ainda, a maneira como os arquivos têm sido utilizados e ressignificados por estudiosos e artistas contemporâneos, a nudez masculina, os corpos participantes das paradas gays e como os corpos adoecidos pela aids nos anos 1980 e 1990 foram acolhidos por um fazer artístico pautado pela fotografia.

SUMÁRIO



Introdução	13
Capítulo 1 – Cartografia, Arquivo e Memória	27
1.1. Vestígios de mim e do outro: constituição e trajetória do Arquivo Samuel Costa	37
1.2. Materialidade, memória e conservação fotográfica	49
1.3. Os pioneiros da fotografia em Goiânia e a Coleção Samuel Costa	81
Capítulo 2 – O Sentido dos Arquivos: Temporalidade e Ressignificações	101
2.1. Artes Visuais: arquivo, tempo e produção contemporânea	106
2.2. Arquivo e invenção: a construção simbólica do passado	143
2.3. Considerações sobre arquivos pessoais: relevância e singularidades	149
Capítulo 3 – Corpus Documental, Homoerotismo e os Corpos Descobertos	155
3.1. As paradas gays e os corpos participantes	175
3.2. Nudez masculina: do <i>carte-de-visite</i> às revistas homoeróticas	191
3.3. Por dentro da revista Gai Pied Hebdo: homoerotismo nas fotografias de Samuel Costa	203
3.4. A poética da dor: os corpos adoecidos pela aids	219
Capítulo 4 – O que Surge com Vocação Para Epílogo	252
4.1. Diálogo, corpo, aproximações	254

4.2. Carta Para Samuel 2 – para o amigo que me ressignificou a vida	292
Considerações Finais	300
Bibliografia	304

INTRODUÇÃO



Figura 1 - Autorretrato. Samuel Costa. Paris, fev. 1987



Fonte: Acervo MIS-GO.

Quem é Samuel Costa (Figura 1) e quais inquietações nos motivam a defini-lo como sujeito de investigação no campo da Arte e da Cultura Visual?

Goiano de Jataí-GO, na década de 1970, muda-se para Paris e por lá se profissionaliza como fotógrafo. O seu arquivo, objeto desta obra, foi constituído de 1968 a 1987, ano de seu falecimento. É formado por um conjunto documental que reflete a sua intensa produção e as relações por ele estabelecidas nesse período. Trata-se de documentos de variados formatos e tipologias: correspondências, discos em vinil (LP's), livros, periódicos, cadernos de anotações, diários, cartazes, portfólio, cartões-postais, ampliações fotográficas, negativos flexíveis e diapositivos. Devido à diversidade e à grande quantidade de material produzido, elegemos a fotografia como documentação base para este estudo, ressaltando que cartas, discos, revistas e cadernos de anotações também contribuem com a nossa investigação.

Costa é compreendido por nós como sujeito histórico e social que, durante o seu percurso, produziu imagens que dialogaram com o que Manoel Luiz Salgado, no prefácio do livro de Durval Muniz de Albuquerque Junior, nos ensinou a compreender como “afetação pela vida e modo de estar no mundo” (Salgado, 2007, página). A sua primeira câmera profissional foi uma Nikon F2, adquirida em 1975. Costa foi um autodidata estudioso e apaixonado pela fotografia. Estruturou o seu arquivo de uma maneira muito organizada. Era detalhista e criterioso. Dedicou tempo e atenção para a sua identificação e organização. O escritor Luís Araújo Pereira, organizador do quinto volume do Cadernos de Fotografia do MIS, conheceu o fotógrafo, no início de sua carreira, nesse mesmo ano. Ele nos conta um pouco sobre a sua experiência:

Conheci Samuel Costa em 1975 quando cheguei em Paris, como bolsista do governo francês, para fazer um mestrado na Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais. Ele tinha chegado alguns meses antes de mim. Em pouco tempo, visto que compartilhávamos interesses comuns, não foi difícil nos tornarmos amigos. De modo surpreendente, essa identificação incluía não só a fotografia e o cinema, mas também a literatura, as HQ's, a linguagem publicitária e a pintura. Ainda é uma cena acesa em minha memória a noite em

que ele anunciou, na rue Thouin, no seu estilo andarilho, que estava indo no dia seguinte para Andorra com o intuito de adquirir a sua primeira câmera profissional, uma Nikon F2, com a qual daria início a sua carreira. Depois disso, tornou-se autodidata e passou a frequentar ateliês de fotografia, não sem cogitar antes a possibilidade de se matricular no Instituto de Altos Estudos Cinematográficos, o mítico Idhec – projeto que abandonaria em seguida, para se dedicar exclusivamente à fotografia como narrativa de sua sensibilidade e expressão de seu afeto pelo mundo. Com senso crítico, estudou teorias da imagem e manuais de fotografia e estava sempre atento às novidades. Foi habituê da Cinemateca Francesa e gostava de ouvir rock, blues e MPB. Como amigo regular da rue Thouin, que frequentava para almoço e jantares, sabíamos que ele tinha uma jornada difícil e atribulada, mas que era perspicaz, autoconfiante e tinha clareza a respeito dos seus objetos (Araújo; Figueiredo, 2014, p. 13).

Embora este estudo apresente traços biográficos por investigar a trajetória de um sujeito, ele não se define como biografia. Não buscamos ressaltar somente a individualidade de uma existência, “mas a singularidade do modo como atravessa seu corpo as formas de um determinado contexto histórico” (Rolnik, 2016, p. 22). Não pretendemos realizar uma narrativa cronológica de todas as fases da vida de Costa, utilizando, para alcançar esse objeto, o seu arquivo documental. Essa decisão nos levaria ao que Pierre Bourdieu critica em seu texto “A ilusão biográfica”.

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência (Bourdieu, 1996, p. 185).

A linearidade, muitas vezes almejada em um estudo biográfico, não corresponde a vida do indivíduo. A vida não segue uma sequência contínua, como muitas vezes é apresentada nos estudos cronológicos das biografias. A nossa compreensão a respeito de Costa é que ele se constitui como um sujeito fragmentado, assim como o seu arquivo fotográfico. Nesse sentido, ele, Costa, se distancia dessa perspectiva biográfica, coadunando com a reflexão de Albuquerque Júnior sobre a figura do migrante.

Esse sujeito que parte é um sujeito partido, fragmentado, não é uma unidade, uma totalidade. Assim como a sua vida é errante e aberta, ele, enquanto sujeito, é também um sujeito aberto, atravessado por diferentes fluxos sociais. Ele não consegue totalizar as experiências que passam por ele mesmo, que o atravessam. Ele é um entroncamento que em diferentes estradas, diferentes séries históricas vêm encontrar-se e, ao mesmo tempo, vêm separar-se. Este sujeito segmentado e nômade é, dificilmente, aprisionado por grades conceituais com perspectivas totalizadoras (Albuquerque Júnior, 2007, p. 48).

Ao distanciar esse estudo de uma concepção biográfica “tradicional” e perceber Costa como sujeito histórico, objetivamos nos aproximar de seu arquivo, no intuito de compreender como as suas ações individuais e profissionais convergem com uma coletividade para a percepção de um contexto histórico atravessado por uma produção fotográfica. Esse desejo se materializa quando trazemos a investigação para o campo da Cultura Visual, que possibilita reflexões e estudos sobre as formas como as imagens afetam a nossa existência humana, ampliando, dessa maneira, o leque de possibilidades para que possamos lidar com outras formas de compreensão e convívio com as imagens.

Quanto ao conjunto fotográfico que integra o arquivo de Costa, sabemos que ele é amplo no que diz respeito à variedade temática e à quantidade numérica. Os assuntos são diversificados, estendendo-se da fotografia urbana (Brasil e exterior) às paisagens rurais; aos retratos de artistas; às imagens do homem do campo e de seus afazeres; à fotografia publicitária; e também ao garimpo em Serra Pelada, no Estado do Pará.

Esse conjunto apresenta, ainda, uma extensa série composta por imagens do corpo masculino e de caráter homoerótico. São fotografias que retratam as manifestações de rua de movimentos homossexuais na Europa, ocorridos nos anos 1980; retratos que destacam o corpo masculino, por vezes nu e/ou erotizado, sendo que parte considerável foi produzida em estúdios e publicada em revistas como *Gai Pied Hebdo*. Há também as vistas externas, como, por exemplo, as fotografias de rapazes à beira do Rio Sena, no Jardim das Tulherias, assim como fotografias representativas do carnaval gay e imagens de boates e clubes noturnos.

Diante dessa diversidade temática, optamos por trabalhar, prioritariamente, com a série composta por imagens do corpo masculino homoerótico. Estudá-las não somente por um viés analítico, mas buscando compreendê-las sob a ótica da sua constituição enquanto arquivo, na intenção de desvelar os processos que as envolvem, sejam eles históricos, artísticos, temporais, de produção, dentre outros.

Várias questões nos motivaram a realizar esse estudo que se constituiu por meio do arquivo fotográfico de Costa, de propriedade do MIS-GO¹: 1) a possibilidade de produzir um trabalho no âmbito de um Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, priorizando um arquivo constituído por um fotógrafo goiano; 2) pensar nas formas de comunicação e silenciamento que atravessam a série fotográfica de Costa, o que também nos estimulou a trazê-la para o campo de estudo acadêmico; 3) a reflexão sobre o impacto dessa produção para o próprio fotógrafo: gay, nascido no interior de Goiás, no seio de uma família religiosa, de orientação evangélica; 4) a possibilidade de reflexão sobre as sobreposições dos tempos históricos e dos contextos intrínsecos a eles; e 5) o seu distanciamento temático e temporal em detrimento das demais coleções do MIS-GO, uma vez que a maioria é constituída pela produção dos pioneiros da fotografia em Goiânia², entre as décadas de 1930 a 1950.

Mesmo estando presente em um local de guarda, preservação e comunicação do patrimônio cultural de Goiás e tendo produzido um trabalho consistente que se equipara ao de fotógrafos renomados nacional e internacionalmente, observa-se que Costa é pouco conhecido no campo das artes visuais em Goiás, nas instituições museológicas e de ensino de fotografia, entre os servidores das instituições culturais e dentre os estudiosos da fotografia goiana.

1 Devido à pandemia da Covid-19, nos limitamos a trabalhar com o conjunto documental existente no MIS-GO, evidenciando que outras instituições também foram acessadas em busca de material relacionado ao tema estudado, sendo elas: Arquivo Histórico Estadual, Cidarq-UFG, Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, IBGE, dentre outras.

2 Sendo eles: Antônio Pereira da Silva, João de Paula Teixeira Filho (Paratéca), Haroutium Berberian, Eduardo Bilemjian, Alois Feichtenberger, Sílvio Berto, Priscila Barbosa da Silva, Henrik Hipolit Baranowski, Luiz Pucci, Aldorando Neves, Benito Mussolini Bianchi e Hélio de Oliveira.

A escassez de trabalhos que versem sobre tal fotógrafo³ também nos estimulou a realizar uma investigação acadêmica a respeito de Costa e de seu arquivo. Optamos por trabalhar com uma coleção pouco conhecida e divulgada em Goiás, onde o recorte temático escolhido, até o momento de escrita deste trabalho, ainda não foi comunicado através de publicações ou exposições pela instituição museológica à qual pertence. Objetiva-se também suscitar uma reflexão a respeito dos possíveis silenciamentos existentes em museus e instituições afins, em relação a determinadas coleções/temáticas que constituem os seus acervos.

Por que existem coleções amplamente divulgadas, como as pertencentes aos pioneiros da fotografia em Goiânia, e outras, como a de Costa, que, embora apresentem qualidade técnica e os demais requisitos exigidos para que sejam integradas às instituições de preservação da memória, não alcançaram, até o momento, a mesma visibilidade? A falta de publicação e comunicação dessas imagens relacionadas ao corpo homoerótico seria uma decisão curatorial ou uma espécie de silenciamento ou de violência simbólica? Percebemos que, tanto no período de sua constituição quanto atualmente, esse arquivo tem sido atravessado por fatos históricos ligados ao autoritarismo e ao conservadorismo: na década de 1970, quando Costa migrou para a França, a ditadura militar estava em curso no Brasil. E, no momento no qual realizamos parte considerável de nosso estudo para a elaboração da tese doutoral (2019 a 2022), o qual resultou neste livro, o país foi conduzido por um governo também autoritário, conservador e antagonista às diversidades de gênero, de orientação sexual, religiosa, étnica, cultural etc.

Optar por desenvolver um estudo num contexto histórico de opressão, tendo como base um arquivo constituído por fotografias que desvelam o cor-

3 Existe uma publicação feita pelo Museu da Imagem e do Som de Goiás, intitulada “Samuel Costa: Imagens do Brasil”; um blog atualizado pela última vez em 2011, disponível em <http://photosamuelcosta.blogspot.com/2011/05/vida-e-obra-de-samuel-costa-fotografo.html>; e uma pesquisa acadêmica não concluída, de autoria de Marcos André Galdino Morais, denominada “O Brasil na França pelas Lentes de Samuel Costa” (Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual / Faculdade de Artes Visuais – UFG (mestrado interrompido em 2010).

po gay e erótico, buscando cartografar a trajetória desse arquivo, assim como do sujeito histórico que o produziu e que passou pela experiência de viver num período autoritário, violento e conservador, é trabalhar numa perspectiva benjaminiana, no sentido de se pensar a História a “contrapelo”, o que significa construir outra visão da tradição histórica, que a afasta de uma “história oficial”, vinculada à narrativa do vencedor.⁴ É compreender a História sob outra perspectiva, a dos “excluídos”, possibilitando que outros sujeitos sejam conhecidos e compreendidos. É estar aberto à diversidade, aos processos de transformação social. Nas palavras de Walter Benjamin, significa “a demolição da história universal, eliminação do elemento épico, nenhuma identificação com o vencedor. A história deve ser escovada a contrapelo” (Benjamin, 1981: 1240 *apud* Löwy, 2010/2011, p. 21).

Nicholas Mirzoeff (2016), sob a perspectiva da Cultura Visual, é também um autor que pensa “a contrapelo”, ao nos apresentar uma alternativa que desnaturaliza estruturas de poder no campo da visualidade. Nessa perspectiva, a visualidade não significa a totalidade de todas as imagens e dispositivos visuais e, sim, uma referência à visualização da História. O autor compreende a visualidade como um conjunto de mecanismos que ordenam e organizam o mundo e, ao fazê-lo, naturaliza as estruturas de poder. Mas como podemos modificar essas estruturas? Para ele, essa modificação ocorre através do *direito a olhar*, em oposição às questões que unem visualidade e poder, denominados por Mirzoeff como *complexos de visualidade*. O direito a olhar é uma contravisualidade que surge para reivindicar autonomia diante desses complexos ligados à autoridade e à visualidade predominante. A contravisualidade não está relacionada somente aos modos como enxergamos e interpretamos as imagens, e sim às estratégias para desarticular os processos vinculados à visualidade. Em contraposição a essa visualidade, temos o direito a olhar, um olhar que se faz relacional, mútuo e igualitário.

4 Entendendo que, para Walter Benjamin, “o vencedor” não é aquele que ganha batalhas. Ele se refere à guerra de classes, onde a classe dominante sempre “ganha”, levando vantagem em detrimento aos oprimidos.

Ao optar por investigar uma série fotográfica do corpo masculino, ressaltando a nudez e o erotismo gay num momento histórico onde predomina uma ideologia ultraconservadora e reacionária, a nível nacional e regional, compreendemos que também estamos trabalhando numa perspectiva da contravisualidade, escovando a história a contrapelo, intencionando o direito a olhar e também *a existir*.⁵

Essa postura coaduna com os pressupostos da cartografia, metodologia norteadora da nossa investigação. Cartografar consiste em acompanhar processos, ressaltando a importância de se mostrar os caminhos trilhados durante o estudo. Não apenas os caminhos, digamos, “tradicionais”, mas também os caminhos que apontam para as fragilidades, as discontinuidades e os ruídos múltiplos que são inerentes aos nossos estudos e que fomos ensinadas e ensinados a não retratar ou a não enxergar de maneira positiva durante a construção das nossas investigações. É como se essa postura nos afastasse do rigor científico que um trabalho acadêmico demanda. Mas, ao contrário desse pensamento, o estudo que se constrói amparado pela cartografia enquanto metodologia amplia as possibilidades do *savoir-faire* acadêmico, ao atentar para questões que, numa proposta positivista de investigação, seriam inviáveis ou muito criticadas.

A cartografia como método ressalta a importância de se retratar os caminhos percorridos durante a investigação. No caso da que se apresenta, optamos por retratar os caminhos do fotógrafo Samuel Costa e de seu arquivo, possibilitando, por vezes, evidenciar também os passos da autora no que tange ao arqui-

5 Segundo o Relatório do Observatório de Mortes e Violências contra LGBTQIA+, o Brasil é o país que mais mata pessoas LGBTQIA+ no mundo pelo quarto ano consecutivo. Essa informação está disponível em <https://go.cut.org.br/noticias/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-pessoas-lgbtqia-no-mundo-pelo-quarto-ano-consecuti-d97f>. Além disso, de acordo com o Anuário da Segurança Pública (2022), Goiás foi o estado que registrou o maior aumento de homicídios contra a comunidade LGBTQIA+ no país. Uma “Comparação de dados de 2020 e 2021 mostrou variação de 375% neste tipo de crime. O Estado teve também crescimento de ocorrências de lesão corporal contra população gay”. Esses dados estão disponíveis em <https://g1.globo.com/go/goias/noticia/2022/08/02/goias-e-o-estado-que-teve-maior-aumento-de-homicidios-contra-lgbtqia-no-brasil-diz-anuario-da-seguranca-publica.ghtml>.

vo estudado. Essa metodologia de estudo nos estimulou a dar continuidade aos nossos estudos mesmo diante de situações de instabilidades e traumas coletivos, citando aqui a pandemia da Covid-19, que, desde o seu início em 2020, contribuiu para desarticular o nosso processo de investigação e escrita. Dentre os agentes de desarticulação do estudo, citamos: os distanciamentos sociais; o fechamento temporário das instituições, que inviabilizou a coleta de dados e a reprodução do material fotográfico; a desistência de trabalhar com a História Oral, que ampliaria, através dos depoimentos colhidos, o nosso conhecimento em torno do arquivo, assim como de algumas vivências experienciadas por Costa; e, ainda, as instabilidades emocionais e psicológicas estimuladas por esse contexto.

A cartografia, quando nos autoriza a expor as fragilidades e as incertezas que ocorrem durante o processo de desenvolvimento de uma investigação, nos estimula a dar continuidade à nossa produção, mesmo diante das dificuldades homéricas e desafiadoras. Ela humaniza as relações acadêmicas, refletindo na maneira como lidamos com o professor que nos orienta e com os outros professores do PPG; com os técnicos e atendentes das instituições, que nos recebem para a coleta de informações; e, ainda, com os nossos familiares e amigos, que, durante o processo de estudo, por vezes, não são contemplados com a atenção merecida. Tudo isso nos estimula para o estudo e a escrita de um trabalho cartográfico que se constitui como *sentimental*, mencionando aqui o termo criado por Suely Rolnik (2016).

No que concerne ao conjunto documental de Costa⁶, *arquivo* é o termo que optamos por utilizar nesta obra. A escolha se justifica pelo fato de ter

6 Ressaltamos que o conjunto documental de Samuel Costa – em cumprimento à decisão da gestão do MIS-GO à época, juntamente com a maioria dos membros da Comissão de Acervos da instituição – não está em sua totalidade sob a guarda do MIS-GO. Ele foi distribuído da seguinte maneira: 1) os documentos fotográficos, os diários, o portfólio, as correspondências, os LP's e os instrumentos de laboratório passam a integrar o acervo museológico do MIS-GO; 2) os livros, as revistas, os catálogos sobre cinema, fotografia e música e os cartazes passam a integrar a biblioteca do MIS-GO; 3) as gravuras, os livros, as revistas, os catálogos de obras de arte e os cartões postais impressos com reproduções de obras de arte passam a integrar o acervo do Museu de Arte Contemporânea (MAC-GO). As duas instituições são unidades da extinta Agência Goiânia de Cultura Pedro Ludovico – AGEPEL, atual Secretaria de Estado de Cultura – SECULT.

sido essa a designação utilizada para essa documentação até a sua incorporação ao Museu da Imagem e do Som de Goiás, em 2010. E, ainda, por conceitualmente ser consoante com os nossos estudos em Arte e Cultura Visual.

A partir da integração ao museu, toda a documentação desse arquivo passou a ser denominada “Coleção Samuel Costa | MIS-GO”. Coleção é o termo atribuído aos conjuntos documentais que são integrados às instituições museológicas. Por exemplo, no acervo fotográfico do MIS-GO, existem várias coleções: Sílvio Berto, Luiz Pucci, Belkiss Spenzieri, Clube da Objetiva, Samuel Costa etc. Os autores Desvallés e Mairesse (2013) conceituam coleção como

Conjunto de objetos materiais ou imateriais [...] que um indivíduo ou estabelecimento, se responsabilizou por reunir, classificar, selecionar, conservar em um contexto seguro e que, com frequência, é comunicada a um público mais ou menos vasto, seja esta uma coleção pública ou privada (Desvallés; Mairesse, 2013, p. 32).

A historiadora da Casa Oswaldo Cruz – COC/FIOCRUZ, Aline Lopes Lacerda (2012), conceitua arquivo como conjuntos específicos de documentos que geralmente estão ligados de forma simbólica ao seu produtor. Ele sempre tem um dono e uma certa lógica de organização. Para ela, o arquivo está associado à trajetória de vida de seu produtor e a todos os documentos que foram produzidos e acumulados por ele ao longo da vida.

Pensando ainda esse conjunto documental numa perspectiva da arquivística, Lacerda alerta que os documentos fotográficos produzidos e acumulados, no tocante à trajetória de uma pessoa, são imbuídos de uma racionalidade própria em seu processo de produção. Assim sendo, eles devem ser investigados no contexto de sua origem para que se compreenda as razões de sua criação. De acordo com ela,

Do ponto de vista do tratamento arquivístico, esse é o momento mais significativo da vida do documento, aquele capaz de lançar luz sobre as razões e o sentimento dos registros, das relações desses com os seus congêneres, e do conjunto com o responsável pela sua existência: o titular do arquivo (Lacerda, 2012, p. 285).

Para Arlette Farge (2017, p. 14), o arquivo pode ser considerado como “uma brecha no tecido dos dias”, como “a visão retraída de um fato inesperado”. Georges Didi-Huberman (2012) estima que o arquivo exige a sua reconstrução permanente e será sempre testemunha de algo. Ele deve ser pensado numa perspectiva de cruzamento, no sentido em que as informações se encontrem por meio de recortes ali realizados, formando uma espécie de *montagem cruzada* entre arquivos.

Esta obra, que tem no arquivo o seu principal objeto de investigação, se desenvolve no campo das artes visuais. No Capítulo 1, é apresentada a constituição e a trajetória do Arquivo Samuel Costa, até a chegada à sua instituição de guarda. Nessa abordagem, é ressaltada a importância da conservação fotográfica para a preservação de sua materialidade, assim como da História e da Memória intrínsecas a ele. É trabalhada, ainda, a cartografia como método, salientando o seu caráter interdisciplinar, o qual também se faz presente na aproximação entre Museologia e Arquivologia, bem como no diálogo com os domínios da História, da História de Goiás, da Sociologia e de outras disciplinas. No propósito de compreender os percursos de Costa, sujeito deste estudo, assim como de seu arquivo, inserindo a sua circulação em Goiás, ou a falta dela, faz-se um paralelo com a produção dos pioneiros da fotografia em Goiás.

No Capítulo 2, buscando compreender o sentido dos arquivos, aprofunda-se a reflexão sobre eles, incluindo considerações acerca da temporalidade, sendo Heloísa Bellotto, Didi-Huberman, Etienne Samain, Jacques Derrida, Reinhart Koselleck e Aby Warburg alguns dos teóricos que embasam tais análises. Fundamenta-se, dessa maneira, a escolha pela terminologia *arquivo* quando nos referimos ao conjunto documental de Costa (que, em alguns momentos, também poderá ser denominado *coleção*, lembrando que esta é a terminologia utilizada pelo MIS-GO no tocante ao conjunto documental do fotógrafo) e dos demais artistas e estudiosos que se utilizam dessa fonte (*arquivo*) para a constituição de suas obras, buscando, assim, externalizar as suas potencialidades e ressignificações, tanto para a produção teórica quanto para a artística.

No Capítulo 3, que tem a *homarte* como conceito norteador, busca-se evidenciar a diversidade de corpos descobertos durante a nossa investigação: o militante, o festivo, o que afrontou as estruturas de um poder autoritário (regime político) do Estado e o que subverteu o uso de alguns equipamentos em prol de suas performances, desafiando também o poder de instituições de guarda de memória. Dessa forma, contribui-se para as reflexões acerca da preservação e manutenção das memórias e das histórias dos corpos gays nesses espaços.

Apresentam-se também alguns corpos despidos de suas vestimentas desde o século XIX, com o início da circulação dos *cartes-de-visite*, adentrando o século XX por meio das *beefcakes*, publicações dedicadas ao fisiculturismo, que, com o passar dos anos, o contexto histórico e as transformações de seus editoriais, assumiram-se para o público gay. Nesse contexto das revistas homoeróticas, concentramos uma atenção especial à Gai Pied Hebdo, na qual Costa trabalhou durante os anos 1980, dedicando-se à produção de um extenso material fotográfico para o semanário. O acesso a esses periódicos nos levou a refletir sobre o contexto do surgimento e da proliferação da aids⁷ e das dores causadas devido a essa epidemia – não somente a dor ligada à falência dos corpos, mas, sobretudo, a causada pelo medo, pela insegurança e pelo preconceito. Para tal, recorreremos também à produção de fotógrafos que tiveram as suas vidas de alguma maneira atravessadas por essa temática, como o próprio Samuel Costa e os fotógrafos Nan Goldin e Gideon Mendel. A obra literária de Hervé Guibert também contribuiu efetivamente para as reflexões acerca da temática, influenciando, inclusive, a elaboração do Capítulo 4, que, inspirado na interdisciplinaridade presente no estudo e também na diversidade de tipologias do arquivo examinado, nos encorajou a fazer uso de uma narrativa epistolar, que nos colocou em

7 Em nossos escritos, a grafia da enfermidade será utilizada em letras minúsculas, por estarmos em conformidade com a demanda dos setores ativistas, que, no uso político da palavra, ao utilizá-la dessa maneira, buscam diminuir os aspectos de medo, constrangimento e inquietação associados a ela quando escrita pela sigla em letras maiúsculas. Porém, faremos a reprodução *ipsis litteris* da forma utilizada pelos autores por nós estudados.

contato com Costa e novamente com a metodologia que norteia o nosso estudo. Ressaltá-la no primeiro e no último capítulo foi a maneira que encontramos para expressar que ela percorreu todo o trajeto do trabalho, do “início ao fim”.

No Capítulo 4, buscamos, ainda, estabelecer diálogos entre a obra de Costa e a produção dos fotógrafos Robert Mapplethorpe e Alair Gomes, amplamente conhecidos por suas produções fotográficas homoeróticas. Ao explicitar tais aproximações, reafirmamos a qualidade técnica e estética da obra de Costa, na tentativa de, uma vez mais, questionar os motivos pelos quais ela não se firmou no mercado das artes em Goiás e se faz pouco comunicada ainda hoje. Em “Carta Para Samuel 2 – para o amigo que me ressignificou a vida”, partindo para as Considerações Finais, utilizamos a narrativa epistolar e o processo de imaginação para estabelecer aproximações com alguns temas abordados na primeira carta para Costa, que estiveram presentes durante a trajetória de nossa investigação, ressaltando algumas de nossas experiências vivenciadas a partir de seu arquivo e do período temporal no qual a investigação foi realizada, o que nos coloca como personagens de um tempo histórico e também como aqueles que o investigam, ressaltando, uma vez mais, a metodologia aplicada ao estudo que se concretizou neste livro.

Por fim, salientamos que dentre as siglas relacionadas às sexualidades não normativas, ou seja, as que atuam fora dos padrões da heterocisnormatividade, neste livro, optamos por utilizar “LGBTQIA+”. Tal escolha coaduna com o pensamento dos autores Baptista et. al (2023, p. 3) quando afirmam ser esta “a forma vigente no campo da Justiça e Políticas Públicas, indicando a existência de múltiplas outras identidades que reivindicam seu lugar no campo das sexualidades dissidentes”.

A utilização da sigla LGBTQIA+ em nossos estudos foi uma decisão também inspirada pela produção conjunta dos autores Baptista, Boita e Wichers (2020) que a aproxima do campo da museologia. Ao promoverem tal aproximação, cunharam o termo *Museologia LGBT*, sendo esta, uma escolha política e também teórica, que contribui para que possamos refletir sobre como as sexualidades dissidentes têm sido acolhidas (ou não) pelas instituições museológicas.

cas, dentre elas, o Museu da Imagem e do Som de Goiás, detentor da coleção a qual temos pesquisado ao longo dos anos (Tito; Jesus, 2024, p. 5).⁸

8 Os dois últimos parágrafos dessa introdução, juntamente com a citação que os acompanham, fazem parte do texto “Coleção Samuel Costa do MIS-GO: Fotografia, Memória e Homoeroticismo”, de autoria de Keith Valéria Tito e Samuel José Gilbert de Jesus, para a revista Anais do Museu Histórico Nacional – Dossiê Memória, Museologia LGBTQ+ e Museus Nacionais, Rio de Janeiro, v. 58, 2024.

CAPÍTULO 1

Cartografia, Arquivo e Memória



*Caminante, son tus huellas el camino y nada más;
Caminante, no hay caminho se hace camino al andar.
Al andar se hace el caminho y al volver la vista atrás
Se ve la senda que nunca se ha de volver a pisar.
Caminante no hay caminho, sino estelas en la mar.*

Antônio Machado, Cantares⁹

A construção do caminho durante a caminhada. Essa é uma das premissas da cartografia, método de estudo multidisciplinar que objetiva efetivar práticas de acompanhamento de processos. Ressalta a importância da prática, do ir a campo, das relações extramuros, de experimentar novos mecanismos, deslocar olhares e evidenciar também a relevância dos percursos trilhados durante o desenvolvimento da investigação.

Para os geógrafos, não é mais viável pensá-la somente como uma forma de representação estática traduzida pela linguagem dos mapas. Ela está associada aos movimentos de transformação da paisagem. No universo da arte, o interesse pelo seu uso surgiu a partir dos anos 1960, conjuntamente com a chamada arte conceitual, onde os artistas contemporâneos começaram a sinalizar um interesse cada vez maior pelos mapas, devido à peculiaridade de suas imagens.

Gilles Tiberghien (2013) evidencia que, ao se distanciar das características precisas destinadas, até então, à leitura dos mapas, os artistas ampliaram as possibilidades de interpretação e reinventaram as suas formas de pensar e perceber os espaços.

Reinterrogar os procedimentos próprios à cartografia. Eles acentuam problemas que os cartógrafos no exercício de seu trabalho acabam por não mais perceber, tamanha é a preocupação em produzir instrumentos confiáveis para localizar-se no espaço e avaliar as distâncias entre localidades designadas e nomeadas [...]. Os artistas contemporâneos, por sua vez, mostram um interesse cada vez maior pelos mapas (Tiberghien, 2013, p. 236).

⁹ Poema completo disponível em <https://blogs.utopia.org.br/poesialatina/cantares-antonio-machado/>.

Segundo Moura e Hernandez (2012), o método cartográfico tem sido cada vez mais utilizado na Arte Contemporânea, no modo de organizar e apresentar uma determinada obra, mostrando que não se trata só de um objeto de estudo, mas de um percurso, dos seus desdobramentos e das possíveis redes a que ele se conecta. As autoras enfatizam que o método organiza o processo, reorganizando as ideias e o pensamento do artista que investiga.

Para a Arte, a cartografia é a experimentação do pensamento ancorado no real, é a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que emerge do fazer, com base na construção do conhecimento e da atenção que configura o campo perceptivo do processo em curso. O sentido da cartografia poética é de acompanhamento de percursos, aplicação em processos de produção, conexões de redes ou rizomas (Moura; Hernandez, 2012, p. 2).

Adriana Varejão é um exemplo de artista contemporânea que se utiliza da linguagem cartográfica em seus trabalhos. Na obra *Mapa do Lopo Homem II* (1992-2004) (Figura 2), a artista interfere na imagem, abrindo feridas que expõem a sua carne, uma característica recorrente em suas obras.

Figura 2 – Detalhe – Mapa do Lopo Homem II. Adriana Varejão, s.d.



Fonte: leiturascontemporaneas.org.

Segundo Almeida (2017, p. 216),

A artista põe em questão valores e crenças que formaram o imaginário brasileiro, assim como o próprio sentido de construção da História por meio das imagens [...]. Podemos dizer que Adriana profana a história maior, contada pelos colonizadores, que requer para si o estatuto de verdadeira, oficial, comumente aceita. Como alternativa, ela sugere histórias outras, menores, experimentadas na carne e impressas nos corpos.

Ademais, conforme Varejão (2022, p. 26-27),

O Mapa do Lopo Homem faz parte de uma exposição chamada Terra Incógnita, de 1992, que imaginava um território de contágio cultural entre Brasil e China. Parodiei um mapa de 1519 do cartógrafo português Lopo Homem. Nele podemos ver uma continuidade territorial entre a Ásia e a América do Sul. A serviço da Coroa portuguesa, ele priorizou localizar o curso das navegações de Portugal e sua expansão territorial na Ásia, na Índia, na África e na América do Sul. Essa foi a primeira vez que trabalhei com a uma aproximação crítica à ideia da colonização, parodiando e subvertendo conteúdos da história oficial. Eu procuro enfatizar que nunca trabalhei com mero citacionismo ou com a simples apropriação de imagens históricas. Sempre recorri, sim, ao mecanismo da paródia, que opera na subversão dessas imagens para criticá-las. Os conteúdos são recriados, como numa reescritura da história. Meu mapa está impresso sobre um corpo onde eu abro feridas que são em parte suturadas. A própria ferida exposta e sua sutura nos levam para essa dimensão de uma história rasurada, que esconde outras histórias, reais ou imaginadas.

A artista visual Marina Camargo, através de mídias como vídeo, fotografia, instalação e desenho, também se vale da cartografia para a efetivação de seu processo de criação. O seu interesse pela temática surgiu durante o período vivido em Barcelona, quando as questões relacionadas aos sentidos de deslocamentos se fizeram presentes em seus estudos e trabalhos. Percebemos que a artista em sua biografia também é atravessada por deslocamentos (geográficos): ela nasce em Maceió, cresce em Porto Alegre e vive por um período na Espanha e na Alemanha, em Berlim. No que diz respeito à sua produção em relação à cartografia,

Os mapas recorrentes também remetem a uma relação direta com espaços e lugares. Há uma espécie de tradução envolvida no ato de mapear um espaço, na transformação de um espaço tridimensional para uma representação bidimensional. Nesta tradução, ocorrem uma série de decisões, distorções e apagamentos que revelam a presença de mecanismos de poder. Com seu trabalho, Marina Camargo altera não apenas a forma de continentes e fronteiras, mas, principalmente, provoca distúrbios em narrativas, estabelecidas (Camargo, s.d.).¹⁰

Uma das obras da artista que nos leva a refletir sobre apagamentos – literais e de maneira subjetiva, como bem ressalta a própria artista ao discorrer a respeito de seu trabalho – é *Brasil. Extrativismo*, onde um mapa do país é apagado até que suas cores e regiões representadas nessa cartografia se esmaecem (Figura 3). O processo foi registrado em um vídeo com duração de 10 minutos e 14 segundos¹¹, que apresenta esse processo de desaparecimento e apagamento de maneira detalhada, onde o “som da respiração ofegante e o som das ruas captados no vídeo se misturam à imagem do mapa sendo apagado. A lenta desapareição do mapa remete a outros apagamentos, como uma espécie de simulação da continuada atividade extrativista” (Camargo, s.d.).¹²

Figura 3 – Frame do vídeo Brasil. Extrativismo. 10:14 min. 2017



Fonte: <https://marinacamargo.com/portfolio/brasil-extrativismo/>.

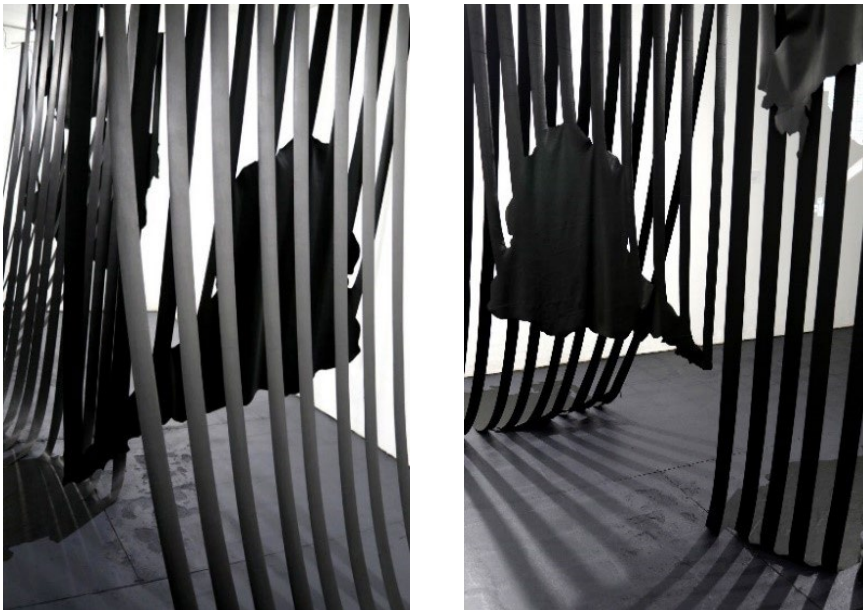
10 CAMARGO, Marina. *Bio*. Disponível em <https://marinacamargo.com/>.

11 Vídeo disponível em <https://marinacamargo.com/portfolio/brasil-extrativismo/>.

12 CAMARGO, Marina. Disponível em <https://marinacamargo.com/>.

A instalação Mapa-Mole (Fluxo) evidencia deslocamentos através dos espaços que reconfiguram os mapas (Figuras 4 e 5). A artista cria uma sequência de linhas que tornam visíveis os movimentos migratórios que vão desenhando as fronteiras que dividem os países, surgindo, assim, um mapa fragmentado, onde os mares são vertidos em zonas de passagem e aproximação entre continentes e fronteiras, ou seja, abstrações geométricas que dividem espaços contínuos. “Embora a representação da geografia dos continentes seja reconhecível, são as tiras que os conectam que se expandem no espaço, construindo uma espacialidade do espaço entre (*inbetween*)” (Camargo, s.d.).¹³

Figuras 4 e 5 – Mapa-Mole (Fluxo). Recortes em couro sintético e barras de latão. 250x140x200 cm. Tiffany Danielle Elliott, 2021



Fonte: www.marinacamargo.com.

Marina Camargo e Adriana Varejão são artistas contemporâneas que, através da linguagem cartográfica, nos apresentam outros modos de ver, sen-

¹³ CAMARGO, Marina. Disponível em <https://marinacamargo.com/portfolio/mapamole-fluxos/>.

tir e interpretar, possibilitando-nos construir ou desconstruir pensamentos a respeito das temáticas trazidas por elas. Para essas artistas, a cartografia ultrapassa as formas de representação estática dos mapas, estando para além dessa maneira de compreensão cartográfica. Elas reinventam e criam, através dessa linguagem, outras maneiras de se pensar e de perceber os espaços, deslocando percepções para além de convenções e códigos estabelecidos. Buscam subverter imagens e gerar ruídos e distúrbios em narrativas já estabelecidas, construindo, por meio da arte – utilizando muitas vezes a cartografia como instrumento –, novos conteúdos e formas de pensar, reescrevendo, assim, a História.

Sob outra perspectiva, para se pensar a cartografia, trazemos um dos trabalhos da escritora, compositora e cantora Patti Smith (2019). “Como uma mente funciona” é a primeira parte de *Devoção*, onde a autora descreve o seu processo para se chegar à escrita desse livro, nos instigando a pensar como surgem as ideias para a composição de uma obra literária e como funcionam essas engrenagens, esses dispositivos de inspiração ou de ausência da mesma.

Os seus escritos nos levam ao entendimento de que todas as experiências vivenciadas durante o processo são gatilhos capazes de desencadear inúmeras ideias, que, quando sistematizadas, contribuem para a composição de uma obra. A artista instiga a nossa percepção para esse entendimento ao ressaltar a importância das rotinas (caminhadas e idas diárias ao Café de Flore em Paris), dos objetos (talheres do Café de Flore, a disposição de objetos no seu espaço de trabalho em Nova Iorque) e de tudo mais que compõe o seu processo de criação.

A conceituada escritora britânica Virginia Woolf, na década de 1920, em um outro contexto e tempo histórico, ao se referir à produção da mulher na literatura, já nos alertava para essas questões trazidas por Patti Smith. Em seu livro *Um teto todo seu*, ela discorre sobre a importância de uma rotina e de um espaço dedicado à produção intelectual, “um teto todo seu”, um espaço, uma sala, um quarto, um ambiente livre de interrupções, distrações e pausas inoportunas, aliado a uma validação social e a recursos financeiros. Ela dizia que “Uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio,

se quiser escrever ficção; e isso, como vocês verão, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção” (Woof, 2014, p. 12).

No decorrer de sua narrativa, a escritora nos mostra que, mesmo assim, naqueles tempos, seria praticamente impossível que o projeto de uma mulher no campo da escrita ficcional fosse executado. Para provar a sua tese, ela cria uma hipótese para a reflexão: e se Shakespeare tivesse tido uma irmã de igual talento e com as mesmas possibilidades de desenvolver e trabalhar o seu potencial criativo, ela teria se tornado uma escritora, uma poeta e uma dramaturga de igual reconhecimento que o irmão?

Voltando a Patti Smith (2019, p. 16, 31, 33-34) e ao seu processo criativo, ela nos apresenta as suas referências, inspirações e também bloqueios, que tantas vezes nos aterrorizam e quase não são mencionados durante o processo de composição de um trabalho intelectual.

Vou pegar o último voo para Paris. Meu editor francês organizou uma semana de eventos literários que incluem conversas com jornalistas sobre escrita. Meu caderno permanece intocado. Uma escritora que não escreve preparando-se para ir falar com jornalistas sobre escrita. Que sabichona, eu me repreendo. Tomo outro café preto, com uma tigelinha de amoras. Há tempo de sobra e eu viajo com pouca bagagem. [...]

Acordo mais cedo que o normal, chego ao Flore bem na hora que em a cafeteria está abrindo, peço uma baguete com geleia de figo e café preto. O pão ainda está quente. A caminho do trem verifico uma vez mais o conteúdo de minha bolsa. Caderno, Simone [Weil], roupa de baixo, meias, escova de dentes, uma camisa dobrada, câmera, minha caneta e óculos escuros. Tudo de que preciso. Tenho esperança de escrever, mas acabo só olhando sonolenta pela janela do trem, observando a paisagem que muda [...]

Eu me refugio num banco protegido por sombras. Respirando mais devagar, desenterto caneta e caderno da bolsa e começo a rabiscar, meio involuntariamente [...]. Escrevo sobre árvores, uma repetição de piruetas, a atração magnética do amor [...]. No trem continuo a escrever alucinadamente, como se tivesse ressuscitado de um mar de lembranças [...]. O tempo se contrai. De repente estamos chegando a Paris. Aurélien está dormindo. E me ocorre que os jovens quando dormem parecem lindos e os velhos, como eu, parecem mortos.

A artista, ao compartilhar os seus hábitos, expor as suas fragilidades, mencionar os espaços de ausência e presença e demonstrar as suas inspirações do passado que se conectam com o presente (viagem com a irmã em Paris, a visita a túmulos de artistas etc.), reforça a ideia de que os acasos e os hábitos, por mais rotineiros ou insignificantes que pareçam, são caminhos que nos levam à prática do pensamento e da escrita. Os processos que desencadearam a composição de seu livro remetem às premissas da cartografia enquanto modo de investigação.

As narrativas de Patti Smith confirmam um dos pressupostos da cartografia: o de se mostrar inserido no processo, valorizando pequenos gestos que a conectam com o mundo. É preciso estar atento aos contextos e articulações – sejam eles sociais, culturais, políticos etc. –, bem como explicitá-los. A cartografia objetiva, dessa maneira, “desenhar uma rede de forças a qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente” (Kastrop; Barros, 2015, p. 57).

No que se refere à escrita, Oliveira e Paraíso (2012, p. 174) afirmam que ela é a forma de pensamento da cartografia: “Uma escrita radicalmente vertiginosa [...]. Algo passa por ela: traços, linhas, setas, devires, personagens, movimentos, corpos. É a escrita o corpo no qual a cartografia é chamada a produzir-se”. Já Deleuze e Guattari nos ensinam que o ato de cartografar

Tem que passar pela destruição, fazer toda a limpeza, toda uma raspagem do inconsciente [...] Destruir crenças e representações, cenas do teatro (Deleuze; Guattari, 2004, p. 325, p. 328), porém não implica “somente se desviar, mas enfrentar, voltar-se, retornar, perder-se, apagar-se (Deleuze; Guattari, 1997c, p. 53 *apud* Oliveira; Paraíso, 2012, p. 173).

Pensar a cartografia não como irredutível a um modelo único. Assim nos ensina a autora Teresa Castro (2008, p. 7), como os trabalhos de Patti Smith, Varejão e Camargo nos fizeram perceber. Para Castro, a cartografia alimenta narrativas, estimula a fantasia e ocupa a imaginação literária e artística. A maneira de compreendê-la no sentido amplo e a forma como os artistas e os

teóricos passaram a utilizá-la nos liberta de uma visão única, alargando, assim, o nosso *horizonte de expectativas*.¹⁴

Dessa maneira, podemos dizer que a cartografia possui um caráter agregador, capaz de incitar produções em várias áreas do conhecimento, estimulando artistas como Adriana Varejão – que se utiliza da materialidade cartográfica para a construção de uma narrativa anticolonial – e Patti Smith, cantora e escritora que, de maneira subjetiva, nos mostra a importância de se expor as vulnerabilidades e também os hábitos e as práticas cotidianas, os quais, por mais fluidos que pareçam, são partes constituintes de um processo que, no seu caso, se verteu na escrita de seu livro *Devoção*.

No campo teórico, autores como Castro, Tiberghien, Deleuze e Guattari, Moura e Hernandez e tantos outros, contribuíram para o entendimento de que a cartografia possibilita o conhecimento de constituição e trajetória do próprio objeto de estudo e o caminhar junto com ele; que demanda que aquele que investiga se insira nesse processo tendo a consciência de que este é tortuoso, descontínuo e incerto, mas também democrático e aglutinador, capaz de tornar o percurso da investigação mais humanizado, sem perder de vista ou desconsiderar as normas técnicas que endossam um trabalho a ser considerado acadêmico, científico.

Inspirada por essas reflexões e perspectivas, a nossa investigação cartográfica tem se configurado. Ao compartilhar o seu processo de escrita, Patti Smith nos ajudou a perceber a importância e a urgência de um ambiente onde nos sintamos acolhidos, à vontade e seguros para a produção escrita. A escritora tira um peso de nossos ombros ao expor os seus momentos de baixa ou nenhuma inspiração – momentos caríssimos e angustiantes a todos nós que investigamos, carregando, por vezes, uma carga excessiva de demandas a cumprir. Perceber como é importante ter momentos de respiro, de caminhadas, de apreciação de um bom café e da paisagem ao nosso redor, assim como de nos conectarmos com lugares e objetos que são constituintes de

14 Horizonte de expectativa é uma categoria criada pelo historiador Reinhart Koselleck (2006) para se pensar a respeito da sobreposição dos tempos históricos.

nosso repertório afetivo. Todos esses elementos, aliados, obviamente, aos padrões científicos, possibilitam um processo de estudo e escrita mais prazeroso. Compreender, ainda, que a cartografia proporciona, no caso da nossa investigação, não somente o mapeamento de um arquivo – o que já se constitui como uma tarefa de “fôlego” –, mas também a realização de recortes que possibilitam outras formas de ver e pensar, tem nos estimulado a dar prosseguimento e a torná-la, à medida do possível, mais leve e humana.

1.1. VESTÍGIOS DE MIM E DO OUTRO: CONSTITUIÇÃO E TRAJETÓRIA DO ARQUIVO SAMUEL COSTA

Os arquivos são, antes de tudo, grandes testemunhas e narradores de acontecimentos. Eles apresentam uma diversidade de relatos e fatos a serem desvelados, mostrando-se como profícuos instrumentos de estudo e conhecimento. Seus documentos são vestígios, evidências palpáveis da existência de um período histórico e da existência física dos sujeitos daquele tempo. Porém, não sejamos ingênuos: ocultam ao mesmo tempo que revelam, como sugere o autor Felipe Bandi (2013). São artefatos dotados de atributos e produzidos por meio de uma série de interferências. Seus sentidos são certificados pelas relações documentais e contextuais nas quais estão inseridos. Precisamos estar “atentos e fortes” para não naturalizarmos as suas vozes e os seus silenciamentos.

Quando selecionamos um objeto para estudo, está implícita a nossa afinidade por ele, que, por inúmeros motivos, nos despertou interesse e nos estimulou a uma investigação. A proximidade e o afeto que desenvolvemos por ele podem, por vezes, nos levar a cair em certas armadilhas. Assim, é necessário que estejamos alertas e que adotemos uma postura reflexiva no trato desse material. Não podemos internalizá-lo de maneira acrítica. Esse é um exercício de vigilância constante a todos nós que investigamos – tarefa

difícil e nem sempre alcançada. No entanto, podemos trilhar caminhos estando mais alertas, tentando compreender e considerar uma lógica social desse objeto, tendo em vista que esta será uma interpretação, uma leitura ou releitura do objeto ou artefato, sem a pretensão de tornar fixo e/ou naturalizar os seus marcos interpretativos.

Neste estudo, que tem o fotógrafo Samuel Costa como sujeito e o seu arquivo como objeto, interessa-nos compreender, através dos indícios dos materiais constituintes do seu conjunto documental, as suas atividades do cotidiano e também profissionais, ou seja, a sua trajetória enquanto sujeito de um tempo histórico. Para isso, acreditamos ser essencial compreender a historicidade desse arquivo, considerando a sua constituição, preservação, doação e comunicação. Todo esse processo torna-se fundamental para que possamos realizar uma reflexão a respeito dos percursos desse fotógrafo e do contexto no qual ele viveu, buscando vestígios dele, do Outro, de tantos outros e de nós enquanto intérpretes, leitoras e leitores desse texto que se constrói.

Costa mostrou-se bastante criterioso na produção e organização de seu arquivo. Ao adentrá-lo, antes mesmo do seu processo de musealização¹⁵, percebe-se uma sistematização do material: ampliações fotográficas guardadas separadas dos negativos e provas de contato, acondicionadas em caixas de papel fotográfico, e não em sacos plásticos ou outros invólucros inapropriados, como é comum percebermos em outros arquivos pessoais.¹⁶ O fotógrafo também teve o cuidado de identificar o seu material. Nas ampliações fotográ-

15 Musealização é um processo científico que compreende ações de preservação, pesquisa e comunicação junto às coleções pertencentes as instituições museológicas. Ela “começa com uma etapa de separação (Malraux, 1951) ou de suspensão (Déotte, 1986): os objetos ou as coisas (objetos autênticos) são separados de seu contexto de origem para serem estudados como documentos representativos da realidade que eles constituíam” (Desvallées; Mairesse, 2013, p.57). “A musealização, como processo científico, compreende necessariamente o conjunto de atividades do museu: um trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.) ou, segundo outro ponto de vista, das atividades ligadas à seleção, à indexação e à apresentação daquilo que se tornou musealia”. (Desvallées; Mairesse, 2013, p. 57-58).

16 Importa observar que estamos nos referindo aqui a um tipo de acondicionamento “caseiro”, intuitivo, sem o conhecimento técnico da área de conservação fotográfica.

ficas, há anotações feitas em francês, na frente e/ou verso, contendo informações como data, assunto, identificação das pessoas e lugares fotografados. Para os retratos, inseria o nome do retratado e, no caso de personalidades, a sua área de atuação. Há também o carimbo do fotógrafo (ou subscrito) com os dizeres: “Photo Samuel Costa. Droits Réservés (DR) / copyright by Samuel Costa”, acrescidos ou não de contatos telefônicos. Essas identificações e anotações deram maior consistência ao trabalho de estudo e documentação realizados durante o processo de musealização desse material fotográfico.

Quanto a esses critérios estabelecidos por Costa, a dúvida que paira é se foram idealizados devido à sua atividade de fotógrafo, que exigia o emprego de uma organização para melhor fruição de seu ofício, ou se ele tinha a percepção de estar constituindo um arquivamento de si.

Ao nos deparamos com o seu conjunto documental, composto por imagens¹⁷ que registram suas atividades profissionais e, por vezes, autobiográficas (quando pensamos, por exemplo, em seus autorretratos), começamos a compreender esse arquivo como uma espécie de testemunho e também de ambiente onde o fotógrafo consegue afirmar a sua identidade, se situar no mundo. A ação do arquivamento em Costa pode ser compreendida como um indício, um vestígio do seu tempo e da maneira como o interpreta – ação que acreditamos ser uma espécie de espelho, no qual o fotógrafo, ao retratar o Outro, acaba, de certa maneira, fazendo um retrato de si próprio.

Sue Mckemmish compreende o ato de arquivar como uma espécie de testemunho. Sob a ótica pessoal, “é um modo de evidenciar e memoriar as nossas vidas – nossa existência, nossas atividades e experiências, nossas relações com os outros, nossa identidade, nosso lugar no mundo” (Mckemmish, 2018, p. 239). Assim, percebemos o Arquivo Samuel Costa como testemunho de seu tempo, repleto de memórias e vestígios de si e também do Outro. E, nesse movimento de alteridade, ao retratar os corpos masculinos em sua pluralidade (nus, gays, travestis, em manifestação nas ruas de Paris, em boates etc.), acaba, de certa maneira, percebendo traços de si. É a esse movimento

17 E demais documentos, como as correspondências que serão trabalhadas nos capítulos 3 e 4.

de compreensão de si e do Outro que nos ateremos nos parágrafos subsequentes à compreensão da historicidade desse arquivo, salientando questões voltadas à sua constituição, preservação, doação e conservação.

O Arquivo Samuel Costa foi constituído entre 1968 e 1987. É composto por documentos em suporte de papel de variados tipos e formatos, como correspondências, livros, periódicos, diários, cartazes e catálogos de arte; ampliações fotográficas pb e color e cartões postais; e suportes fílmicos, como negativos flexíveis e diapositivos. Há também objetos pessoais e de trabalho, como discos *long play*, portfólio e uma pequena coleção de moedas e selos, revelando o lado colecionador do fotógrafo. Em 1987, ano do seu falecimento, ao retornar a Goiânia pela última vez, Costa trouxe consigo o seu arquivo pessoal, deixando-o acondicionado na residência de sua mãe, Ambrosina Franco de Lima Costa.

Nesta investigação, devido à diversidade documental desse arquivo, priorizamos trabalhar com as ampliações fotográficas, sendo que outras tipologias, como as correspondências e também os discos, serão acessados ao longo de nosso estudo. No que tange à documentação epistolar, nota-se que ela é composta por aproximadamente 1.500 cartas, incluindo cartões postais enviados e recebidos compreendendo as décadas de 1960, 1970 e 1980. Em geral, são cartas, telegramas e cartões postais de familiares e amigos, que nos permitem adentrar um pouco mais a vida privada do fotógrafo e as suas relações de afetividade, tecendo, assim, uma espécie de *cartografia sentimental*, que “vai se fazendo ao mesmo tempo em que os afetos são revisitados (ou visitados pela primeira vez) e que um território foi se compondo para eles” (Rolnik, 2016, p. 26). Os discos de vinil também integram o arquivo de Costa, totalizando uma quantidade de 85 LP's, que priorizam gêneros musicais como Música Popular Brasileira, Jazz e Rock nacional e internacional, que serão trabalhados com mais afinco no Capítulo 2.

Quanto às fotografias, estas possuem uma gama variada de temáticas: fotografia urbana, publicitária, documental e retratos. Alguns conjuntos podem ser caracterizados por séries, como o carnaval e seus personagens, a arquitetura colonial de cidades históricas de Goiás e Minas Gerais, os garim-

peiros em Serra Pelada, personalidades (música, literatura, artes plásticas, políticas etc.), as manifestações de rua de movimentos homossexuais na Europa e o nu masculino. Os retratos de nudez e corpo masculino foram produzidos, em sua maioria, em estúdios e muitos deles publicados em revistas como a *Gai Pied Hebdo*.

Em seu arquivo, as ampliações fotográficas, em sua maioria, estão classificadas e identificadas pelo próprio autor por local, data e assunto e, no caso dos retratos, pelo nome do retratado, o que facilitou consideravelmente o trabalho do setor de documentação do museu que abriga a coleção, assim como da autora deste livro em questão. Embora as condições de acondicionamento e guarda desse material antes de sua chegada ao MIS-GO não cumprissem as premissas de conservação e preservação documental estabelecidas pelos profissionais e instituições da área, o senso de organização do fotógrafo e a sua habilidade no processo de revelação e ampliação possibilitaram que esses documentos se mantivessem ao longo dos anos, em sua maioria, em bom estado de conservação. Para facilitar a compreensão a respeito dessa documentação fotográfica, foram criadas duas tabelas de classificação: temas e localidade (Tabela 1); tipologia e quantidade (Tabela 2). A criação dessas tabelas foi realizada em consonância com as informações do Dossiê Arquivo Pessoal Samuel Costa (MIS-GO, 2009).

Tabela 1 – Documentação Fotográfica – Temas e Localidade

Temáticas	Cidade	País
Retratos: artistas e intelectuais; festas; aspectos urbanos: cenas de rua, arquitetura e monumentos; aspectos rurais: fazendas, produção agrícola, vida no campo; natureza; fotografia publicitária, corpo e nudez masculina	Goiânia, Cidade de Goiás, Jataí, Trindade, Paraúna, Caldas Novas, Rio Quente e Santa Terezi- nha (Estado de Goiás)	Brasil

Carnaval, vida cotidiana: rua e praia; homossexualidade; tipos humanos	Rio de Janeiro – RJ	Brasil
Carnaval; cenas de rua; homossexualidade	São Paulo – SP	Brasil
Carnaval; capoeira; religiosidade; homossexualidade; tipos humanos	Salvador – BA	Brasil
Arquitetura e monumentos	Sabará, Ouro Preto, Congonhas do Campo (Estado de Minas Gerais)	Brasil
Garimpo; trabalhadores; atividades de extração	Serra Pelada – PA	Brasil
Paisagem urbana: natureza e cenas de rua, homossexualidade; nudez masculina; foto publicidade; tipos humanos	Paris e arredores	França
Cenas de rua; paisagem urbana	Londres	Inglaterra
Cenas de rua; paisagem urbana	Amsterdã	Holanda
Arquitetura e monumentos	Atenas/Rodes	Grécia
Carnaval	Veneza	Itália

Fonte: Tabela criada pela autora.

Tabela 2 – Documentação Fotográfica – Tipologia e Quantidade

Tipologia	Quantidade	Local
Negativo flexível pb 35 mm	6.500	Brasil
Diapositivo 35 mm	2.200	Brasil
Diapositivo 6x6 cm	150	Brasil

Negativo pb 35 mm	25.600	Europa
Diapositivo 35 mm	3.500	Europa
Diapositivo 6x6 cm	350	Europa
Ampliações pb 18x24 cm	1.230	Brasil/Europa
Ampliações pb 12x18 cm	500	Brasil/Europa
Ampliações pb 30x40 cm	100	Brasil/Europa
Ampliações de outros tamanhos	100	Brasil/Europa

Fonte: Tabela criada pela autora.

Nas tabelas acima, priorizamos as informações referentes à documentação fotográfica. Para se ter uma ideia mais detalhada sobre o Arquivo Samuel Costa, apresentamos a seguir a discriminação de todo o conjunto documental.

Tabela 3 – Conjunto Documental – Arquivo Samuel Costa. Quantidade. Local de Guarda

Descrição do material	Quantidade	Local de Guarda
Documentos fotográficos (ampliação, negativo, diapositivo)	40.300 ^{≈18}	MIS-GO
LP's (discos)	85	MIS-GO
Correspondências (cartas, cartões-postais, convites e telegramas)	1.500 ≈	MIS-GO
Revistas de fotografia	119	MIS-GO
Revista de cinema	2	MIS-GO

18 O símbolo ≈ significa aproximadamente.

Revista de assuntos diversos	22	MIS-GO
Livros sobre fotografia	55	MIS-GO
Livros sobre música	05	MIS-GO
Livros sobre cinema	40	MIS-GO
Livros sobre assuntos diversos	04	MIS-GO
Cadernos/diários	09	MIS-GO
Catálogos de fotografia e cinema	14	MIS-GO
Cartazes	115	MIS-GO
Portfólio	01	MIS-GO
Secadeira elétrica	01	MIS-GO
Negatoscópio	01	MIS-GO
Gravuras de Érik Desmazières	17	MAC-GO
Gravuras e desenhos de Dinéia Dutra	11	MAC-GO
Pinturas de André Barjou	02	MAC-GO
Pinturas de Agnès Lévy	02	MAC-GO
Gravuras de artistas não identificados	03	MAC-GO
Xilogravura de Iza Costa	01	MAC-GO
Gravura de Arthur Luiz Piza	01	MAC-GO
Gravura de D. J. Oliveira	01	MAC-GO
Gravuras de Ana Maria Pacheco	03	MAC-GO
Gravura de Siron Franco	01	MAC-GO

Desenhos de artistas não identificados	07	MAC-GO
Mapa impresso de Paris	01	MAC-GO
Livros de arte	04	MAC-GO
Catálogos de arte	87	MAC-GO
Cartões-postais de arte	605	MAC-GO

Fonte: Tabela criada pela autora.

Em 2010, o arquivo pessoal de Costa passou a integrar o acervo do MIS-GO. Ele foi doado por sua mãe, Ambrosina, por intermédio do artista plástico e amigo da família, Fernando Costa Filho, e de outros apoiadores dessa ação. O primeiro contato com Stela Horta Figueiredo, diretora do MIS-GO à época e também conservadora de fotografias, se deu em 21 de setembro de 2009. À ocasião, Ambrosina expôs o desejo da família em dar um destino adequado ao arquivo, onde ele pudesse ser preservado e comunicado de maneira apropriada por uma instituição de âmbito público e cultural. Em 2014, ela recordou que, após a morte do seu filho, tentou por incontáveis vezes organizar o seu arquivo, no sentido de preservá-lo, mas as emoções a impediam, conforme relatou em entrevista concedida ao jornal “O Popular” (2014), em matéria sobre o lançamento da publicação *Cadernos de Fotografia do MIS*, edição dedicada ao fotógrafo: “é uma dor tremenda. Às vezes quero mexer nisso e até começo a organizar tanta coisa que ele trouxe da Europa, quando veio da última vez, mas fico muito triste. Talvez seja exigir demais de mim”.

A avaliação do arquivo foi realizada no apartamento de Dona Ambrosina. Naquele momento, como historiadora e técnica em conservação fotográfica do museu, tivemos a oportunidade de participar desse primeiro contato com a documentação, contribuindo para a sua identificação e coleta de informações. E, posteriormente, pelas demais etapas: levantamento preliminar, elaboração do dossiê para a avaliação por parte da Comissão de Acervos e doação.

Foi um momento de muitas conversas e também de estudo para a compreensão do conjunto documental. A maneira como a detentora do arquivo e toda a sua família nos receberam e lidaram com o processo tornou-o mais humano e afetuosos. Foi uma etapa profícua, mas, ao mesmo tempo, delicada, pois sabíamos que aquele conjunto documental era parte da vida de seu filho e também da própria história de Ambrosina. Havia ali uma carga emocional e de ansiedade muito aflorada. Conseguimos driblar as dificuldades e barreiras e estabelecer uma relação amistosa. Naquele momento, desenvolvemos uma ligação emocional com a família e afeição pelo arquivo que se revelava diverso, substancial e ousado. Catherine Hobbs, estudiosa da área e coordenadora de seção especial sobre arquivos pessoais da Associação Canadense de Arquivistas, analisa que esse comportamento é genuíno e pode influenciar de maneira positiva o trabalho realizado com o arquivo.

É natural que o arquivista venha a sentir uma ligação pessoal com o titular do arquivo ou a ter uma visão geralmente empática a seu respeito [...]. Por exemplo, trabalhar com o material arquivístico de um autor desperta um forte sentimento em relação a sua personalidade e ao seu caráter, e esse fator pode muito bem influenciar as descrições do arquivista, que por sua vez podem atrair o interesse de muitos pesquisadores e frequentadores de exposições [...]. O arquivista deve reagir adequadamente à emoção que envolve a transferência para os arquivos dos documentos da vida de uma pessoa (Hobbs *apud*. Heymann; Nedel, 2018, p. 269).

A autora direciona o texto para arquivistas, mas o seu pensamento se adequa aos demais profissionais que lidam com essa situação, como, por exemplo, museólogos e historiadores. Acrescentamos à visão da autora que é necessário, ainda, estar atento para não criar, nesse momento, um olhar acríptico em torno da documentação.

Após concluir a avaliação do arquivo, nos reunimos com a Comissão de Acervo do museu¹⁹ para a apresentação de um dossiê com o diagnóstico

19 A Comissão de Acervos do MIS-GO foi criada em 2008, tendo entre seus membros servidores do quadro técnico e a diretora do museu, bem como profissionais convidados de diversas áreas dialógicas à museológica e audiovisual, dentre elas, a acadêmica, representada

referente a sua documentação, ressaltando a importância de aquisição desse material. Na avaliação, foram levados em consideração alguns critérios: consonância do arquivo com a missão do museu; estado de conservação; contexto de procedência; possível demanda por parte dos estudiosos da área; adequação do arquivo às demais coleções do museu; valor simbólico, cultural e estético do arquivo; entre outros. Durante a análise da Comissão de Acervos, a relevância desse arquivo foi reconhecida, tendo sido concedido o seu recebimento em caráter de doação. E, assim, o arquivo passou a integrar o MIS-GO, sendo designado institucionalmente como “Coleção Samuel Costa/MIS-GO”.

Ao se estabelecer como fotógrafo na segunda metade da década de 1970, Costa se mostrou polêmico, sensível e ousado. Registrou intensamente a Europa e colaborou com revistas europeias e brasileiras, atuando na fotografia publicitária. Documentou a cidade de Paris sob vários aspectos, viajou para Inglaterra, Holanda e Itália. Por meio dessas viagens, estabeleceu vínculos no circuito das artes plásticas, literatura, filosofia e política, o que lhe abriu caminhos para a produção de uma intensa série de retratos de profissionais vinculados a essas áreas. Nesse período, voltou para o Brasil inúmeras vezes, retratando a Bahia, o Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Pará e também diversas cidades de Goiás, dentre elas, Jataí, sua cidade natal.

Observa-se nas fotografias produzidas, sobretudo, na década de 1980, um considerável número de imagens que valorizam o corpo masculino homoerótico. Os anos 1980 afetaram o fotógrafo tanto no que diz respeito à sua produção fotográfica quanto em sua vida pessoal, sobretudo pelo surgimento da aids, que se configurou não apenas como uma doença, mas como uma epi-

pelos professores: Manuelina Cândido Duarte (Museologia/UFG), Ana Rita Vidica (Facomb/UFG), Anselmo Guerra (Emac/UFG) e Wagner Bandeira (PUC-GO). Essa comissão contribuiu consideravelmente para a solução de problemas enfrentados pelo MIS-GO, que se prolongavam há anos, como a definição de critérios para o recebimento de doações e o destino de coleções com pendências de regularização. Foi também um importante instrumento de aproximação entre a instituição e a comunidade, ressignificando essa relação e colocando-a como parceira do museu.

demia de múltiplas faces, abrangendo um caráter econômico, social e moral, e gerando discursos carregados de julgamentos e de termos preconceituosos. Susan Sontag relata como a aids contribuiu para a manutenção do poder entre as maiorias hegemônicas e minorias estigmatizadas:

A ideia de que a aids vem castigar comportamentos divergentes e de que ela ameaça os inocentes não se contradizem em absoluto. Tal é o poder, a eficácia extraordinária da metáfora da peste: ela permite que uma doença seja encarada ao mesmo tempo como um castigo merecido por um grupo de “outros” vulneráveis e como uma doença que potencialmente ameaça a todos. [...] Mais do que o câncer, e de modo semelhante à sífilis, a aids parece ter o poder de alimentar fantasias sinistras a respeito de uma doença que assimila vulnerabilidades individuais tanto quanto sociais. O vírus invade o organismo; a doença (ou, na versão mais recente, o medo da doença) invade toda a sociedade (Sontag, 1989, p. 127-128 *apud* Campos; Coelho, 2010, p. 2).

Samuel Costa, assim como muitos de seus contemporâneos, contraiu o vírus HIV (sigla utilizada para a identificação do vírus da imunodeficiência humana), causador da aids (síndrome da imunodeficiência adquirida), na década de 1980 e, nesse cenário cercado por medos e preconceitos, produziu grande parte das imagens que integram hoje o seu arquivo. Esse fato nos leva à ideia de que as fotografias de um determinado período histórico produzem uma textualidade com características que lhes são inerentes. Elas se relacionam ao contexto sócio-histórico de uma época e à visão de mundo do fotógrafo que a produziu. Assim, a fotografia traz consigo os interesses e os pensamentos de quem a produz e da sociedade na qual está inserida, o que nos leva a pensar sobre o seu uso, função e destinação. Tal perspectiva remete ao que Annateresa Fabris (1998) denomina *circuito social da fotografia*, onde se inclui todo o processo de criação, circulação e consumo de imagens fotográficas.

Ao situar e contextualizar historicamente a produção fotográfica de Costa, a hipótese é que o olhar do fotógrafo – as suas influências, os seus medos, a sua visão de mundo e o que é retratado nos estúdios fotográficos, nas ruas e nas boates – constitui um universo que reflete em sua vida íntima, o que contribuiu consideravelmente para a constituição de seu arquivo.

1.2. MATERIALIDADE, MEMÓRIA E CONSERVAÇÃO FOTOGRÁFICA²⁰

Os materiais fotográficos possuem uma estrutura complexa e instável. Para proporcionar maior longevidade a eles, é necessário compreendermos tal estrutura e o seu comportamento para a realização dos procedimentos corretos de salvaguarda. Trabalhar com o Arquivo Samuel Costa nos levou a refletir sobre a maneira como realizamos os nossos estudos atualmente e sobre a importância de se ressaltar a conservação dos arquivos fotográficos, bem como a relação dessa ação com a preservação da Memória e dos acontecimentos históricos, culturais, políticos, sociais etc.

Com o passar das décadas, o tempo destinado à investigação mudou, assim como a forma de se investigar. Com o avanço das tecnologias, nós fomos nos afastando dos arquivos físicos, da prática do manuseio dos documentos, do contato físico com a documentação que embasa os nossos estudos, com os servidores das instituições e das muitas informações obtidas através de conversas informais com eles durante o tempo de permanência nesses ambientes. A praticidade de ligar um computador em nossas casas ou em um café, e ali mesmo realizar uma busca, um estudo, com rapidez e eficácia, trouxe muitos benefícios, como, por exemplo, a economia de tempo, o intercâmbio com estudiosos da área de outras localidades (cidades e países) e o contato com documentos e bibliografias antes inacessíveis. Tanto nas pesquisas em lugares físicos quanto nos espaços virtuais, as questões temporais se fazem presente. O que oscila é a duração de cada tipo de prática. O tempo da internet é dinâmico e o dedicado à pesquisa em espaços físicos, por vezes,

²⁰ Trechos desse tópico podem ser encontrados no artigo “Coleção Samuel Costa: uma reflexão sobre a materialidade dos arquivos fotográficos”, escrito por nós, conjuntamente com a prof.^a Dra. Ana Rita Vidica, para o Anais do 29.º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Dispersões, 2020. E também no artigo “Coleção Samuel Costa do MIS-GO: fotografia, memória, homoerotismo”, escrito por nós, conjuntamente com o prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus, para o Anais do Museu Histórico Nacional – Dossiê Memória, Museologia LGBT+ e Museus Nacionais, Rio de Janeiro, v. 58, 2024.

mais demorado. Ao entrar em contato com essa materialidade, a paciência e a capacidade de atenção aos detalhes que ela proporciona passam a fazer parte da rotina de quem investiga. O tempo torna-se outro: desacelera.

Mônica Gama, em sua análise sobre a obra da historiadora Arlette Farge, aponta que na pesquisa realizada em arquivos “os documentos se revoltam contra a nossa ideia de produtividade: são incompletos, contraditórios, ilegíveis e até falsamente fáceis” (Gama, 2010, p. 250). Outro aspecto relevante elucidado pela autora diz respeito à conservação dos documentos aos quais os pesquisadores tem acesso. Segundo ela, o pesquisador se depara com

Diversos obstáculos que se tornam cruciais para a interpretação: se tivermos o prazer de encontrar uma letra razoavelmente fácil de ler, resta ainda contar com a sorte para que o tipo de papel usado tenha sido de boa qualidade e/ou o armazenado adequadamente para que não se desfaça em nossas mãos; também o tipo de tinta ou lápis é importante para a conservação do conteúdo escrito (...). (Gama, 2010, p. 250).

As ações de conservação para a manutenção dos arquivos, sejam eles textuais ou fotográficos, contribui para a preservação de resquícios do passado, o que nos permite o estudo e a interpretação dos acontecimentos, assim como a preservação da História e da Memória. Dessa maneira, podemos, então, dizer que o arquivo e as atividades de conservação ali realizadas possuem uma conexão estreita com a construção da memória, seja ela individual, coletiva ou social.

Para o historiador Jacques Le Goff (1990, p. 366), a memória possui uma propriedade de conservar certas informações. Ela é capaz de nos direcionar a um conjunto de *funções psíquicas*, graças às quais podemos atualizar impressões ou informações passadas ou que representamos como passadas. A memória, de acordo com o seu pensamento, além de estar ligada à vida social, é um objeto de atenção do Estado para conservar o passado e produzir *documentos/monumentos* que seriam, segundo o autor, os materiais que se aplicam à memória coletiva e à História. A memória, de acordo com o seu pensamento, seria um

Fenômeno individual e psicológico (cf. soma/psiche), a memória liga-se também à vida social (cf. sociedade). Esta varia em função da presença, ou da ausência da escrita (cf. oral/escrito), e é objeto de atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado (passado/presente), produz diversos tipos de documento/monumento, faz escrever a história (cf. filologia), acumular objetos (cf. coleção/objeto). A apreensão da memória depende, deste modo, do ambiente social (cf. espaço social) e político (cf. política): trata-se da aquisição de regras de retórica e também da posse de imagens e textos (cf. imaginação social, imagem, texto) que falam do passado, em suma, de um certo modo de apropriação do tempo (cf. ciclo, gerações, tempo/temporalidade) (Le Goff, 1990, p. 419).

Jacques Le Goff (1990), ao analisar semanticamente as palavras monumento e documento, constata que *monumento* é tudo aquilo que evoca o passado e pereniza a recordação, como, por exemplo, os atos escritos, as obras comemorativas de arquitetura ou de esculturas, um monumento funerário etc.; é uma espécie de legado à memória coletiva que se conecta ao poder de “eternizar” as sociedades históricas. O *documento*, por sua vez, está ligado à ideia de prova, na visão positivista do século XIX, que compreendia o documento (textual) como prova de acontecimentos, sendo este autêntico, sem interferência. Le Goff nos leva à reflexão sobre a importância da crítica e da problematização dos documentos. O documento não pode ser compreendido apenas como um produto do tempo passado, mas como produto da sociedade que o produziu e consumiu, segundo as relações naquele momento estabelecidas e que sobrevivem a outros tempos. Assim, ele se torna monumento.

Segundo o autor, o monumento pode ser compreendido como uma construção, uma modelagem de aparência duvidosa. Por isso, é importante questionar e problematizar nossas fontes documentais a partir de uma reflexão crítica e científica. É dessa maneira que buscamos trabalhar o arquivo de Samuel Costa, atentos às entrelinhas, lembrando constantemente que este é uma construção que carrega consigo várias intencionalidades, considerando ainda que se trata de um artefato que sobreviveu às ações do tempo, em parte graças às ações de conservação preventiva a ele destinadas.

O sociólogo Maurice Halbwachs (1990) acredita que, através da memória coletiva – da sociedade, do grupo e do coletivo –, é possível realizar uma análise mais completa dos acontecimentos, sem desmerecer a contribuição da memória individual para a elaboração dessas análises.

Se nossa impressão pode apoiar-se não somente sobre nossas lembranças, mas também, sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias (Halbwachs, 1990, p. 25).

O autor analisa ainda as lembranças individuais, destacando a relação entre memória individual e coletiva, na qual a lembrança de um componente do grupo se interliga às dos demais, evidenciando a influência das coletividades sobre o indivíduo.

Mesmo que sozinhos, sofremos a influência do grupo (família, trabalho, amigos), ao qual, estamos de alguma forma ligados. Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas não são lembradas pelos outros; mesmo que se tratem de acontecimentos nos quais, só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que se confundem (Halbwachs, 1990, p. 26).

Halbwachs também afirma que a memória pode ser compreendida como uma espécie de reconstrução do passado, ligada à ideia de que o indivíduo não consegue “voltar ao passado” e reviver os acontecimentos através de suas lembranças, tais como estes ocorreram. Ele acessa o passado, mas com as experiências adquiridas no tempo presente. A essa reconstrução está ligado um caráter de representação seletiva do passado. Esse passado não é aquele onde o indivíduo reflete sozinho sobre determinados acontecimentos, mas sim aquele em que, juntamente com uma coletividade – familiares, amigos, colegas de trabalho etc. –, se insere em determinados contextos sociais. Assim, ele não revive o passado em sua memória; ele o reconstrói a partir de suas experiências atuais.

Para a historiadora Ana Maria Mauad (2014, 2014, p. 1-2), a temática da memória nas sociedades contemporâneas está intrinsecamente associada à “entrada na cena pública de diferentes movimentos sociais que, desde o final da década 1960, reivindicavam novas questões, dentre elas, o direito à memória”. No Brasil, a emergência desse tema, segundo a autora, está ligada ao processo de redemocratização do país, na década de 1980. Nesse período,

Entrou para a pauta, as discussões dos diferentes grupos organizados. Nesse contexto, um amplo espectro de movimentos sociais (negros, mulheres, homossexuais, sem-teto, sem-terra, entre outros), partidos políticos, associações civis, etc., voltaram-se para a organização de sua memória. Multiplicaram-se casas, centros, institutos consubstanciando-se, ao longo desses vinte anos que se passaram, àquilo que o historiador francês Pierre Nora chamou de memória-dever (Mauad, 2014, p. 2).

Seguindo esse raciocínio, a autora, ao discorrer a respeito da memória como construção social – que, para ela, é “a formação de imagem necessária para os processos de constituição e reforço da identidade individual, coletiva e nacional” (Mauad, 2014, p. 3) –, argumenta que a memória individual é uma *memória codividida*, que está cada vez mais ligada à História.

Ao aceitar a memória como objeto da História, torna-se importante estabelecer alguns princípios operacionais entre memória individual e memória social: a memória individual é uma memória “co-dividida” e está cada vez mais se tornando objeto da História, na medida em que redefine o papel do indivíduo nos processos sociais. Por outro lado, se trabalha com uma memória social, que longe de ser um somatório das memórias individuais, está ligada ao sentido de comunidade, à construção as identidades sociais e aos processos sociais como um todo. A noção de memória social é importante, pois ela valoriza as disputas em torno do passado, as condições de rememoração e os processos nos quais o passado é chamado a ocupar um papel fundamental (Mauad, 2014, p. 3).

A fotografia, através de sua linguagem não-verbal, é uma fonte produtora de lembranças e narrativas. Inerente a ela está a sua capacidade de pre-

servar memórias, sejam elas ligadas às experiências individuais ou coletivas, como objeto da História ou em detrimento dos interesses do Estado, como nos ensinou Le Goff.

A conservação fotográfica é quase instintiva. No âmbito de nossas vidas privadas, não queremos que desapareçam os retratos de nossas companheiras ou companheiros, de um filho, sobrinho, neto ou amigo. Tampouco desejamos perder as fotografias de nossos batizados, casamentos, formaturas, das tantas paisagens registradas durante viagens ou das conquistas e eventos políticos e socioculturais dos quais participamos. Inúmeras são as memórias e emoções ali contidas. Esse apelo emocional e a percepção da fragilidade intrínseca à materialidade da fotografia nos levam a uma tentativa de prolongamento de sua existência. Assim, na intenção de preservá-la, adquirimos o hábito de guardá-la em caixas, álbuns de fotografia, dentro de um livro, em saquinhos plásticos e, em alguns casos, ainda moldurada e exposta na parede das residências.

Nas instituições de memória, como, por exemplo, os museus, existe uma área dedicada à conservação fotográfica, voltada à preservação desse suporte e das histórias e memórias ali contidas, muitas delas compreendidas como oficiais. Podemos dizer que a conservação fotográfica não se desassocia das reflexões sobre memória; ao contrário, ela contribui para a sua preservação. No âmbito das imagens oficiais, ela colabora, por exemplo, com a formação de um sentimento de pertencimento, de identidade. Quanto aos objetos fotográficos, sejam eles pertencentes aos arquivos privados ou públicos, a sua conservação se faz necessária e urgente para proporcionar um maior tempo de vida a eles, uma vez que, devido a sua natureza, apresentam inúmeras vulnerabilidades.

O apelo visual imediato causado pela fotografia aliado à inerente e visível fragilidade dela provoca um certo senso de que algo especial deve ser feito para preservá-las ainda que, em muitos casos, não se saiba, exatamente o que fazer. São muito frequentes os casos em que os objetos fotográficos recebem tratamento mais cuidadoso em termos de guarda do que aquele oferecido ao restante do acervo, seja em coleções particulares, seja em coleções institucionais. A percepção instintiva de que os componentes das fotografias correm risco permanente se encarrega de garantir proteção a esses objetos (Mosciaro, 2009, p. 9).

Compreender a estrutura físico-química dos materiais fotográficos é essencial para a realização dos procedimentos adequados de conservação. É fundamental que se conheça o tipo de objeto fotográfico (daguerreótipo, ambrótipo, ampliação fotográfica, diapositivo, negativo de vidro, flexível ou rígido etc.) e os elementos que fazem parte de sua composição. Reconhecer os processos fotográficos também é importante. Todos esses elementos contribuem para a definição dos instrumentos e materiais que serão utilizados durante o tratamento de conservação. Além disso, eles influenciam a tomada de decisão sobre o acondicionamento e a guarda, assim como as condições de exibição em possíveis ações de comunicação com o público, como, por exemplo, as exposições fotográficas.

A palavra conservação nos parece autoexplicativa, mas existe uma conceituação em torno dela, adotada através de uma resolução do Conselho Internacional de Museus/Comitê de Conservação (ICOM-CC). O documento intitulado “Terminologia Para Definir a Conservação do Patrimônio Cultural Tangível”²¹ teve como objetivo facilitar a comunicação entre os seus membros, os profissionais da área e o público em geral. Vejamos os conceitos e suas definições, segundo o documento citado:

Conservação: todas as medidas ou ações que tenham como objetivo a salvaguarda do patrimônio cultural tangível, assegurando a sua acessibilidade às gerações atuais e futuras. A conservação compreende a conservação preventiva, a conservação curativa e a restauração. Todas essas medidas e ações devem respeitar o significado e as propriedades físicas do bem cultural em questão.

Conservação preventiva: todas aquelas medidas e ações que tenham como objetivo evitar ou minimizar futuras deteriorações ou perdas. Elas são realizadas no contexto ou na área circundante ao bem, ou mais frequentemente em um grupo de bens, seja qual for a sua época ou condições. Essas medidas e ações são indiretas – não interferem nos materiais e nas estruturas dos bens. Não modificam a sua aparência. Alguns exemplos de conservação preventiva incluem as medidas e ações necessárias para o registro, armazenamento, ma-

21 O documento foi aprovado em Nova Dehli, em 2008, durante o 15.º Encontro Trienal do ICOM.

nuseio, embalagem e transporte, segurança, controle das condições ambientais (luz, umidade, poluição atmosférica e controle de pragas), planejamento de emergência, treinamento de pessoal, sensibilização do público, aprovação legal.

Conservação curativa: todas aquelas ações aplicadas de maneira direta sobre um bem ou grupo de bens culturais que tenham como objetivo deter os processos danosos presentes ou reforçar a sua estrutura. Estas ações somente se realizam quando os bens se encontram em um estado de fragilidade adiantada ou estão se deteriorando a um ritmo elevado, de tal forma que poderiam perder-se em um tempo relativamente curto. Estas ações às vezes modificam o aspecto dos bens. Alguns exemplos de conservação curativa incluem a desinfestação de têxteis, a dessalinização de cerâmicas, a desadificação do papel, a desidratação de materiais arqueológicos úmidos, a estabilização de metais corroídos, a consolidação de pinturas murais, a remoção de vegetação invasora dos mosaicos.

Restauração: todas aquelas ações aplicadas de maneira direta em um bem individual e estável, que tenham como objetivo facilitar a sua apreciação, compreensão e uso. Estas ações somente se realizam quando o bem perdeu uma parte de seu significado ou função através de alterações passadas. Baseia-se no respeito ao material original. Na maioria dos casos, estas ações modificam o aspecto do bem. Alguns exemplos de restauração incluem o retoque de uma pintura, reconstituição de uma escultura quebrada, a remodelação de uma cesta, a reintegração de perdas em um vaso de vidro (ICOM-CC, 2010, p. 2-3).

O documento ressalta, ainda, que as medidas e ações de conservação podem ter mais de uma finalidade, exemplificando que a “remoção de verniz pode ser tanto restauração como conservação curativa. A aplicação de camadas de proteção pode ser tanto restauro como conservação preventiva. A reposição de mosaicos pode ser tanto conservação preventiva como curativa” (ICOM-CC, 2010, p. 3).

A *conservação preventiva* é a prática adotada pelo setor de conservação do MIS-GO para o tratamento de suas coleções, tanto a de Samuel Costa como as demais que integram o acervo fotográfico do Museu. Em determinados casos, o material fotográfico pode passar por mais de um procedimento de conservação, como no caso do álbum do fotógrafo pioneiro Luiz Pucci, confeccionado na década de 1950. Antes de passar por tratamento, a capa

de couro, além de ressecada, estava separada do corpo do álbum; a sua moldura, desgastada, apresentava costuras e arremates desfeitos; as páginas de papel cartão (suporte), onde as fotografias estavam afixadas, manifestavam indícios de acidez e partes quebradiças (Figuras 6 e 7); e o entrefolhamento com papel manteiga, além de uma cor amarelecida – devido ao contato com as páginas acidificadas do papel cartão e da ação do tempo –, apresentava rasgos e dobras.

Para o tratamento, que empregou medidas de conservação e restauro, foi desenvolvido um projeto em parceria com Centro de Conservação e Preservação da Funarte –CCPF.²² O álbum foi desmembrado e compreendido como dois objetos: o álbum propriamente dito e os originais fotográficos dispostos em seu interior. As profissionais responsáveis por esse tratamento complexo nos contam como se deu a sua realização:

A proposta de intervenção nesse álbum foi amplamente discutida entre as conservadoras e a equipe técnica do acervo fotográfico do MIS-GO, pois envolveu a remoção das fotografias e a substituição do suporte original. A fragilidade e o estado de deterioração do suporte tornariam qualquer intervenção de conservação pouco efetiva, comprometendo a estabilização das fotografias. Por isso, foram adotadas, primeiramente, procedimentos que garantissem o reposicionamento das fotografias conforme a sua apresentação original [...]. A seguir foi realizada a remoção mecânica das fotografias, que estavam afixadas com adesivo à base de goma arábica (Figueiredo; Mosciaro; Silva, 2007, p. 284) (Figuras 8 a 11).

Essas fotografias passaram por tratamento de higienização mecânica e química, levando em consideração o estado de conservação de cada uma delas. Quanto ao álbum, o tratamento dado a ele foi o seguinte:

A capa foi encaminhada à encadernadora Sandra Calixto, que recuperou a encadernação em couro e substituiu os arremates, que se encontravam completamente deteriorados. O acetato deteriorado que recebia a foto da capa foi substituído por folha de poliéster, promovendo uma melhora na visibilidade da capa [...]. Para o novo corpo do álbum, foi escolhido papel de cor, gramatura e textura se-

22 Instituição de referência nacional em restauro e conservação fotográfica.

melhantes ao do original [...]. O entrefolhamento anterior, em papel de seda texturizado foi substituído por papel de japonês de baixa gramatura e tom amarelado (silk tissue). Houve a remoção da folha de papel com a recomendação 'É favor me olhar com cuidado', para um tratamento químico com água deionizada e solução de hidróxido de cálcio, visando a descalcificação [...]. Depois de seca e planificada, a folha retornou a contracapa do álbum recomposto (Figueiredo; Mosciaro; Silva, 2007, p. 285) (Figuras 12 e 13).

Figura 6 – Álbum Luiz Pucci desmontado para tratamento de conservação e restauro. Rio de Janeiro, 2005.



Fonte: Arquivo MIS-GO.



Figura 7 – Álbum Luiz Pucci – capa separada do restante do álbum, com folhas em papel cartão danificadas, contendo sujidades. Rio de Janeiro, 2005.

Fonte: Arquivo MIS-GO.



Figura 8 – Fotografias já removidas do álbum, respeitando a apresentação concebida pelo fotógrafo. Rio de Janeiro, 2005.

Fonte: Arquivo. MIS-GO.



Figura 9 – Remoção de papel cartão do verso da foto. Rio de Janeiro, 2005.

Fonte: Arquivo MIS-GO.



Figura 10 – Remoção da folha de papel (contracapa) com inscrição “é favor me olhar com cuidado”. Rio de Janeiro, 2005.

Fonte: Arquivo MIS-GO.



Figura 11 – Tratamento químico (contracapa do álbum) com água deionizada e solução de hidróxido de cálcio. Rio de Janeiro, 2005.

Fonte: Arquivo MIS-GO.

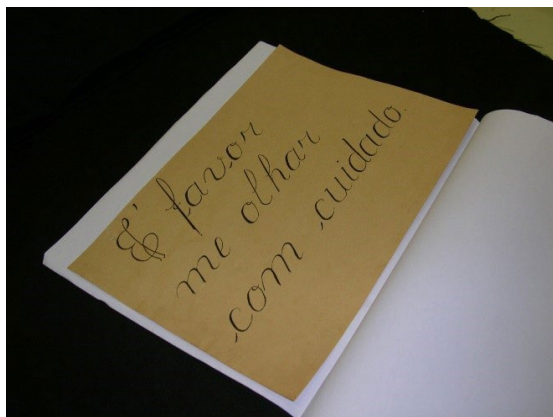


Figura 12 – Folha (contracapa) após o tratamento químico, seca e planificada. Rio de Janeiro, 2005.

Fonte: Arquivo MIS-GO.



Figura 13 – Fotografias reposicionadas após a substituição do corpo do álbum. Rio de Janeiro, 2005.

Fonte: Arquivo MIS-GO.



Figura 14 – Acondicionamento do álbum pelas conservadoras Ivy da Silva e Clara Mosciaro (CCPF). Rio de Janeiro, 2005.

Fonte: Arquivo MIS-GO.



Figura 15 – Álbum Luiz Pucci após o tratamento de conservação. Rio de Janeiro, 2005.

Fonte: Arquivo MIS-GO.

Após a finalização do tratamento de conservação e restauro, o álbum de Pucci foi acondicionado em uma caixa confeccionada para a sua guarda (Figuras 14 e 15) e colocado em um armário de metal apropriado para o recebimento desse tipo de material. É relevante ressaltar que, durante esse processo, após a higienização das fotografias, elas foram reproduzidas digitalmente e disponibilizadas em banco de dados para consulta.²³

No que tange à preservação de fotografias, de acordo com as autoras da publicação *Como Tratar Coleções Fotográficas* (2002), esta exige

Uma reflexão sobre vários aspectos: a diversidade do conjunto de registros fotográficos que se tem em mãos (negativos em preto e branco e em cores, álbuns, objetos e outros); o estado de conservação como um todo e, posteriormente, caso a caso; o sistema de acondicionamento de cada subconjunto, envolvendo tratamentos básicos de limpeza e estabilização; o manuseio sem danos aos materiais; a área de guarda, respeitando os padrões de armazenamento; o tipo de divulgação previsto para as imagens; o acesso às imagens (Filippi; Lima, Carvalho, 2002, p. 19).

Diagnóstico é o nome dado a uma avaliação do estado de conservação de um acervo, arquivo ou objeto, que requer conhecimentos técnicos específicos para a sua realização. Após a sua realização, efetiva-se o tratamento de conservação preventiva. Sobre o diagnóstico de coleções fotográficas, Clara Mosciaro ressalta que ele

Não pode ser confundido com descrição de conteúdo, inventário ou organização arquivística do material. A apreciação intelectual e estética da imagem fotográfica é uma atividade diversa daquela reali-

23 A preservação desse álbum do fotógrafo pioneiro Luiz Pucci nos mostra como tais ações são importantes para a preservação do objeto, das histórias e das memórias intrínsecas a ele, assim como possibilita a comunicação entre o museu e a comunidade. Como exemplo, podemos citar a Ocupação Cultural “O MIS é Nosso SIM”, de 2022, onde o Museu recebeu uma série de ações culturais promovida pela produtora WA Imagem Fotografia e Produção Cultural, dentre elas a exposição curada pelo professor Samuel José Gilbert de Jesus (UFG-GO), cujo título “É favor me olhar com cuidado”, inspirado pela inscrição homônima do fotógrafo, preservada na página do álbum, homenageia o trabalho desse fotógrafo, assim como (talvez de maneira indireta) da equipe de conservação que, ao prolongar o tempo de existência desse objeto, proporciona a realização dessa ação de investigação e curadoria e de tantas outras que ainda virão.

zada por quem irá planejar as estratégias de permanência da imagem [...]. O domínio do vocabulário específico e a prática na identificação dos processos, formatos e danos são requisitos fundamentais para que se evite o desperdício de tempo e recursos em um diagnóstico cujas informações apresentadas são vagas, incompletas ou então excessivamente detalhadas (Mosciaro, 2009, p. 12).

Para a realização do diagnóstico, é importante que se tenha um espaço apropriado, um ambiente preparado para receber tanto os objetos quanto os técnicos que ali permanecerem durante a realização do procedimento.

Em condições ideais, o diagnóstico deve ser realizado em ambiente limpo e arejado, em área reservada especialmente para esse fim. Esse espaço deve ser condizente com o formato, a quantidade de material a ser avaliado e com o número de pessoas envolvidas na tarefa. A realização de diagnóstico na área de guarda não é uma prática recomendável, mas pode ser a única opção em determinadas situações. Neste caso, todas as medidas de segurança tanto para os profissionais quanto para o acervo devem ser tomadas: entrada e saída de pessoa devem ser controladas, o tempo de permanência e o número de pessoas limitado, mobiliário de apoio deve ser providenciado (Mosciaro, 2009, p. 15).

A autora, ao nos dizer que não é aconselhável a realização do diagnóstico em área de guarda de acervo, mas que essa é, por vezes, a única possibilidade para a sua concretização, revela algo muito importante, pois nos coloca mais próximos da realidade que ocorre em considerável parte dos setores que se dedicam à prática da conservação de acervos. Nem sempre, ou na maioria das vezes, lidamos com as condições ideais para o desenvolvimento dessas ações de conservação e preservação. Os desafios são imensos: falta de espaço apropriado (reservas técnicas, laboratórios de conservação, áreas de trabalho); ausência de material e instrumentos; falta de equipe técnica especializada, entre outros. Em contrapartida, temos a dedicação e a resistência dos profissionais atuantes (gestores, museólogos, historiadores, técnicos, técnicos administrativos e equipe de limpeza), que se desdobram para adaptar e encontrar alternativas conscientes para dar continuidade a esse trabalho de conservação preventiva dentro das instituições de memória e preservação do patrimônio material, histórico e cultural.

Tomando como exemplo a Coleção Samuel Costa do MIS-GO, para a realização do diagnóstico de conservação, foi utilizada a *Ficha Diagnóstico - Conservação Fotográfica*, contendo campos como formato, processo, causas de deterioração (da imagem e suporte) e tratamento (proposto e executado). Ter clareza sobre a composição e a estrutura do objeto fotográfico, bem como saber identificar seus processos, é uma tarefa minuciosa, que requer prática, concentração e conhecimento específico relacionado aos elementos constitutivos da estrutura de cada tipo de material fotográfico. Tudo isso é essencial para que o diagnóstico seja realizado de maneira segura e eficaz, permitindo a tomada de decisão apropriada quanto ao tratamento de conservação e acondicionamento, as condições de exibição e a preparação de um espaço seguro para a sua guarda.

As técnicas para identificação dos processos, na maioria das vezes, de acordo com Clara Mosciaro, são realizadas através de exame visual direto. Aparecem descritas também na literatura voltada à História da Fotografia, mas não são o tema central dessas editorações.

Publicações sobre a história da fotografia, disponíveis no Brasil, podem ser um bom início, mas, não têm como objetivo principal levar ao reconhecimento físico dos processos fotográficos e da sua forma de produção. A maior parte da identificação dos processos é feita por meio do exame visual direta e da utilização de magnificação para a observação da superfície da fotografia em busca de características correspondentes a cada processo. Embora esse nível de observação permita a visualização tanto da estrutura em camadas das fotografias quanto de muitas de suas peculiaridades, somente a utilização de métodos analíticos permitirão conhecer com certeza a composição das fotografias estudadas (Mosciaro, 2009, p. 17).

Sandra Baruki e Nazaré Cury (2004, p. 1), conservadoras da área fotográfica e, assim como Clara Mosciaro, referências nacionais nesse campo de atuação, afirmam que “a correta identificação do processo utilizado e da estrutura (materiais do suporte, ligante e substância formadora da imagem) vai determinar a proposta de tratamento e o tipo de acondicionamento e guarda dos objetos fotográficos”. Essa identificação possibilita, ainda, a definição de cronogramas de trabalho, nos quais será considerado o estado de conser-

vação dos objetos identificados a partir do diagnóstico. Os dados obtidos durante o diagnóstico fotográfico também contribuirão para a escolha mais eficaz dos instrumentos de busca (pesquisa) e maneiras de as fotografias serem acessadas pelo público frequentador da instituição.

Os materiais fotográficos para o nosso estudo são determinantes, sobretudo no que tange às ampliações fotográficas, processo que permite a passagem da imagem do negativo para o papel fotográfico através do *amplificador*, equipamento que projeta a imagem negativa sobre o papel fotográfico, possibilitando a ampliação (ou a redução) do tamanho da imagem final.²⁴ Como o nosso trabalho se constitui pelo viés da materialidade, é importante compreendermos os conceitos e as terminologias específicas, assim como as estruturas físico-químicas da fotografia, as suas causas de deterioração e os procedimentos de conservação destinados a ela, como veremos nos parágrafos subsequentes.

Dessa maneira, além de adquirir um conhecimento mais aprofundado sobre a composição dos materiais fotográficos do arquivo de Samuel Costa, almejamos contribuir para a compreensão da necessidade de se conservar os objetos que integram os arquivos e acervos, sejam eles públicos ou privados. Assim, conserva-se a materialidade e também a Memória e a História. Busca-se contribuir com novas formas de percepção de um objeto com o qual lidamos no dia a dia e que pode ser uma fonte dinâmica de investigação e estudos em diversas áreas do saber.

Para a produção do seu material fotográfico, nos primeiros anos da década de 1980, Samuel Costa utilizou câmeras analógicas, como Nikon, Hasselblad e Olympus, com filmes de base plástica, resultando em ampliações fotográficas de tamanhos e formatos variados, como 18x24 cm, 10x15 cm, 15x21 cm e 30x40 cm. Tais informações foram acessadas através de seus cadernos de anotação (Figuras 16 e 17) do período em que trabalhou com fotografia publicitária. Além da identificação das câmeras fotográficas e dos

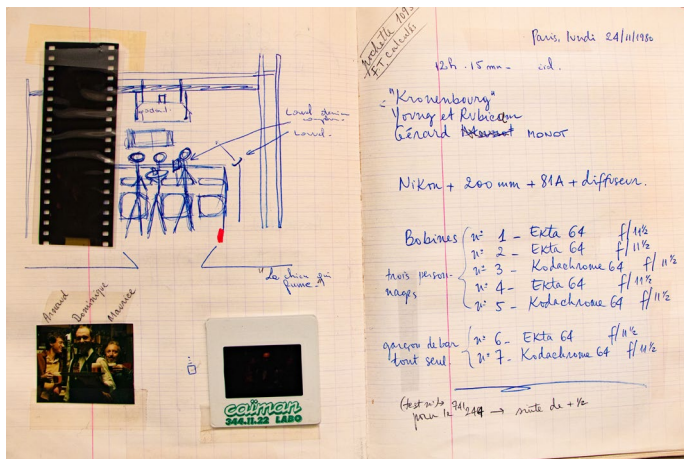
24 A revelação é outro processo ligado à fotografia analógica. Consiste na transformação da imagem afixada no negativo em positiva. Ela acontece por meio da utilização de produtos químicos, responsáveis pela fixação da imagem fotográfica.

filmes, esses cadernos apresentam estudos (composição, utilização de luz, enquadramento etc.) realizados pelo fotógrafo, identificação dos clientes e amostras do material produzido (testes). Stela Horta Figueiredo, no quinto volume do Cadernos de Fotografia do MIS, os descreve da seguinte maneira:

Os cadernos de fotografias e as anotações (Cahiers de prises de vues) compõem dois volumes elaborados por Samuel [...]. São anotações detalhadas das sessões de fotografia, incluindo os nomes dos fotógrafos e de membros da equipe de produção, além das identificações da agência (ou estúdio) e do cliente. Os cadernos são elaborados na forma de artefatos conhecidos hoje como *scrapbooks*, desenhos e objetos o registro das atividades desenvolvidas no estúdio. Em relação às sessões de fotografia são comuns as anotações de tipo e marca dos filmes utilizados, além de detalhes técnicos e desenhos da posição do objeto ou da pessoa retratada, câmera e fontes de iluminação (Figueiredo, 2014, p. 10).

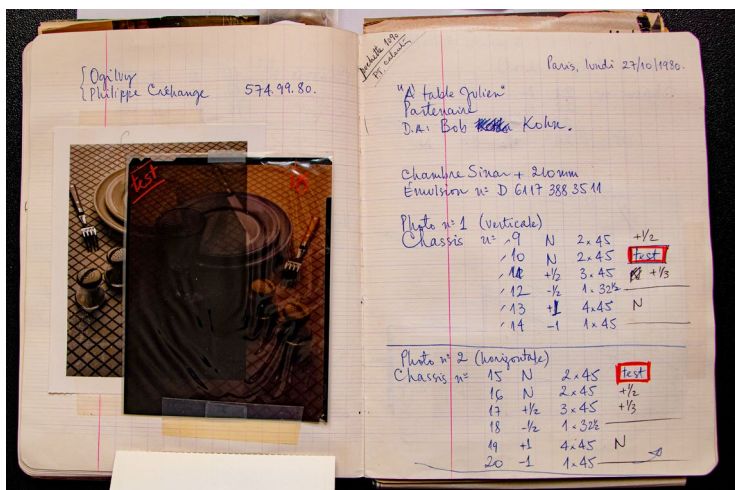
Os cadernos de anotações de Samuel Costa (Figuras 16 e 17) ainda não passaram por tratamento de conservação. Identificamos a presença de fitas adesivas e materiais de formatos diversos nesse suporte em uma parte considerável das páginas.

Figura 16 – Caderno de anotações de Samuel Costa com estudos e anotações sobre equipamento, cliente e material produzido (negativo flexível, ampliação e diapositivo), 24 nov. 1980



Fonte: Acervo MIS-GO. Foto da autora.

Figura 17 – Caderno de anotações de Samuel Cação e negativo rígido, cliente e estudos/testes, 27 out. 1980



Fonte: Acervo MIS-GO. Foto da autora.

Os elementos necessários para a composição dos objetos fotográficos do Arquivo Samuel Costa são o suporte, a substância formadora da imagem e o ligante. O *suporte* é qualquer superfície capaz de receber uma substância sensível à luz. O papel, o vidro e o plástico são os mais usuais. Os artistas visuais, através de suas técnicas, seus estudos e sua criatividade, expandiram os objetos a serem utilizados como suportes fotográficos e, assim, tecidos, cascas de ovo, azulejos, folhas de árvore e uma gama de outros objetos passaram a exercer essa função. A *substância formadora da imagem*, como a *prata*, é a responsável pela imagem que aparecerá no suporte. A prata tem sido a mais utilizada desde os tempos do daguerreótipo, considerado o primeiro processo da História da Fotografia. O *ligante* é uma substância transparente que fixa a substância formadora da imagem ao suporte. Ele determina as características da imagem, como brilho e cor. Um dos ligantes mais conhecidos e amplamente utilizados, principalmente no século XIX, é a *clara de ovo*. A conservadora de fotografias Clara Mosciaro (2009) ressalta que os ligantes mais encontrados são a albumina, o colódio e a gelatina, nos apresentando a definição de cada um:

A *albumina* é uma proteína existente na clara do ovo, inicialmente foi utilizada como ligante em negativos de vidro. Em 1850 passou a ser usada como ligante para papel fotográfico. O papel albuminado foi o mais utilizado meio de se produzir imagens positivas da segunda metade do século XIX. O *colódio*, que é o resultado da dissolução de nitrato de celulose em álcool e éter. É uma substância transparente, viscosa e muito volátil. Foi utilizado como ligante nos seguintes processos: negativos em colódio úmido, ambrótipos, ferrótipos, colódio por impressão direta e no processo mate colódio. Tem como característica a impermeabilidade após curto tempo de utilização, exigindo sempre que seja utilizado enquanto úmido. A *gelatina* é uma proteína animal. Tem sido utilizada até o presente como ligante em fotografias e negativos (Mosciaro, 2009, p. 20).

A gelatina é altamente higroscópica, ou seja, capaz de absorver a umidade do ar. As fotografias, quando expostas a locais que apresentam alta umidade, tornam-se suscetíveis à propagação de fungos (Figura 18). Se mantidas em ambientes com baixa umidade, ficam propensas a rachaduras, delaminações, abaulamentos (Figura 19), dentre outros.

A presença da água é necessária para que ocorra a maioria das reações químicas que causam a deterioração dos materiais fotográficos. Altos níveis de UR promoverão reações químicas prejudiciais em geral e, certamente, dentro dos materiais fotográficos. Acima de 60%, aumenta a probabilidade de germinação de esporos de fungos. Níveis impróprios de umidade relativa também têm um efeito devastador sobre a fotografia enquanto objeto físico. Quando elevados, causarão inchamento e amolecimento de alguns aglutinantes. Fotografias à base de gelatina são particularmente suscetíveis ao inchamento e, quando amolecidas, podem aderir a qualquer superfície com que estejam em contato. Uma vez em contato com fibras de papel, invólucros plásticos, vidros protetores ou a outras emulsões, o risco de danos físicos torna-se muito maior. Em níveis muito baixos de UR (inferior a 30%), a camada aglutinante e o suporte podem ressecar, causando rachaduras, delaminação ou um estado quebradiço generalizado. Visto que existem limites máximos e mínimos para os níveis recomendáveis de UR, a temperatura pode ser reduzida para desacelerar muitas reações químicas, sem causar efeitos adversos, desde que a umidade relativa seja cuidadosamente monitorada (Kennedy; Mustardo, 2004, p. 19).



Figura 18 - Fotografias expostas a UR elevada, 2015.

Fonte: Arquivo MIS-GO.



Figura 19 - Fotografias abauladas devido à baixa UR, 2015.

Fonte: Arquivo MIS-GO.

Trazendo para a realidade dos acervos fotográficos existentes em Goiânia, mais especificamente os pertencentes ao MIS-GO, instituição detentora da obra de Samuel Costa, ressaltamos que a baixa umidade da região é uma preocupação frequente para a equipe de conservação do Museu. Assim, os cuidados com a medição de UR (feita por um equipamento chamado termo-higrômetro) e temperatura são constantes. Através de seus resultados, são implementadas ações para estabilizar o ambiente. Por exemplo, se o clima está muito seco, criam-se meios para torná-lo úmido na medida apropriada. Desde 2014, entre os meses de agosto e setembro, têm sido registrados números muito baixos de umidade relativa do ar, chegando a 8%.²⁵

²⁵ Dados obtidos em matéria do Jornal O Popular, de 28 de julho de 2022. Disponível em ht-

Quanto à climatização das reservas técnicas, no MIS-GO, optou-se por manter os ambientes não climatizados, ou seja, sem utilização de equipamentos de ar-condicionado. O motivo norteador dessa decisão foi a falta de garantia orçamentária e de pessoal para o eficaz monitoramento desses equipamentos, uma vez que os sistemas de climatização exigem inspeção e manutenção constantes, não podendo ser ligados apenas durante o horário de expediente do Museu. Essa ação (liga/desliga) provoca bruscas alterações de temperatura, colocando em risco os materiais acondicionados nas reservas técnicas. A opção, de acordo com a realidade da instituição museológica, foi manter a temperatura ambiente, evitando, assim, a ocorrência de variações abruptas de temperatura, que, no caso, seria um fator a mais para a degradação dos materiais fotográficos.

Existem muitos outros fatores que contribuem para a deterioração da fotografia: a presença de poeira e gases poluentes (nas reservas técnicas onde está acondicionada a Coleção Samuel Costa, telas de proteção nas janelas evitam a entrada de insetos, poeira, folhas e minimizar a entrada de gases); a proliferação de insetos e roedores²⁶; a instalação de reservas técnicas em prédios ou salas inapropriadas (expostos a infiltrações, poluição ou próximos de áreas como refeitórios); a exibição indevida dos objetos à luz, lembrando que os raios ultravioletas (UV) causam o esmaecimento da imagem fotográfica; o manuseio inadequado por parte de quem lida com os documentos e coleções fotográficas; a inserção de clipes, grampos e cola; a utilização de papel ácido na fabricação de invólucros; e a presença de carimbos e anotações à caneta na frente e no verso das fotografias.

Todos esses fatores aceleram o processo de degradação dos materiais fotográficos. A deterioração é, portanto, motivo de grande preocupação dos conservadores de fotografias, que estão sempre atentos aos fatores

[tps://opopular.com.br/cidades/umidade-do-ar-esta-abaixo-do-normal-em-goiania-1.2499721](https://opopular.com.br/cidades/umidade-do-ar-esta-abaixo-do-normal-em-goiania-1.2499721).

²⁶ É proibida a ingestão de alimentos e bebidas nas estações de trabalho, no laboratório de conservação e nas reservas técnicas. Restos de comida atraem roedores e insetos, assim como líquidos, a depender de sua natureza. Além disso, há a possibilidade de derramamento acidental, que pode causar danos aos materiais.

intrínsecos a ela e aos ambientes e agentes externos, que contribuem para o seu aparecimento.

Nessa inter-relação entre a estabilidade física e química das fotografias e o meio ambiente em que vivem, este último tem papel fundamental, podendo funcionar como agente acelerador ou retardador do processo de deterioração fotográfica. Daí a necessidade de um microclima propício para a preservação dos materiais fotográficos, na qual será possível a preservação e a inibição de processos destrutivos, característicos da estrutura de todo material fotográfico independente do suporte e da camada formadora da imagem (Filippi; Lima; Carvalho, 2002, p. 17).

Por isso, torna-se fundamental o entendimento das causas de deterioração dos variados tipos de material. Isso contribui com a sua preservação e ajuda no planejamento e execução de seu acondicionamento e guarda. Anne Cartier-Bresson (2004, p. 3) estima que existe uma expectativa consensual de que “cabe à fotografia preservando-se a si mesma, prolongar a aparência das coisas, difundir o conhecimento e conservar a memória”. Nessa perspectiva, trouxemos o exemplo de como a equipe de conservação do MIS-GO tem trabalhado ao longo dos anos para garantir o prolongamento da existência dos materiais fotográficos, dentre eles, a Coleção Samuel Costa. Ao preservar os objetos do acervo fotográfico, preserva-se também, como mencionado anteriormente, a História e a Memória que os atravessam.

A partir das informações coletadas durante o diagnóstico de conservação – que incluem a identificação dos processos, formatos, dimensões e características de deterioração, como sujidades, perfurações, manchas, excrementos de insetos, ataque de fungos, perdas de emulsão etc.) –, são planejadas as ações para o tratamento de conservação preventiva, realizadas em espaços específicos para essa atividade, como as estações de trabalho e o laboratório de conservação.

A primeira etapa do tratamento de conservação é a *higienização mecânica* (Figuras 20 e 21) e/ou *química*.

A limpeza mecânica consiste na remoção de sujeiras superficiais tanto da base quanto da emulsão. Nesse caso, utilizam-se pincéis macios para não provocar abrasões nas superfícies ou pó de borracha. A limpeza química é feita para a remoção de resíduos de colas, fitas

adesivas, etiquetas, tintas, grampos, cliques, excrementos de insetos e outros tipos de substâncias alheias à superfície original da imagem. Utilizam-se solventes orgânicos ou leve aplicação de umidade, com muito cuidado e sem abrir mão de testes em uma pequena área do documento em questão, para garantir o sucesso da operação. Nessa etapa, deve-se ter muita atenção na manipulação de fotografias rasgadas, fragilizadas e ressecadas (Filippi; Lima; Carvalho, 2002, p. 44).

Os materiais mais fragilizados após o tratamento de higienização são submetidos à *estabilização e consolidação* para o tratamento de furos, rasgos, partes faltantes, dobras e demais problemas. Segundo Filippi, Lima e Carvalho (2002, p. 44), “Os reparos podem ser feitos com papel japonês e colados com o adesivo tipo metil celulose, comprado em pó e facilmente diluído em água. A água usada em qualquer fase desse trabalho deve ser sempre a água destilada, garantindo assim a sua pureza” (Filippi; Lima; Carvalho, 2002, p.44).



Figura 20 – Higienização mecânica com pó de borracha. Coleção Samuel Costa MIS-GO, 2022.

Fonte: Foto da autora.



Figura 21 – Higienização mecânica. Varredura com trincha. Coleção Samuel Costa MIS-GO, 2022.

Fonte: Foto da autora.

As imagens abaixo apresentam fotografias que passaram por tratamento de conservação. No primeiro conjunto (Figuras 22 a 25), retratam a retirada de papel e cola e a estabilização com papel japonês. O segundo (Figuras 26 a 29) é constituído pelas etapas de extração de fitas adesivas. Para a realização eficaz desses procedimentos, são utilizados instrumentos e materiais específicos para essa ação, como pinças, trinchas, bisturis, tesouras, pincéis sopradores, dentre outros.



Figura 22 – Fotografia (verso) antes de passar por tratamento de higienização química para retirada de papel e cola, s.d.

Fonte: Arquivo MIS-GO.

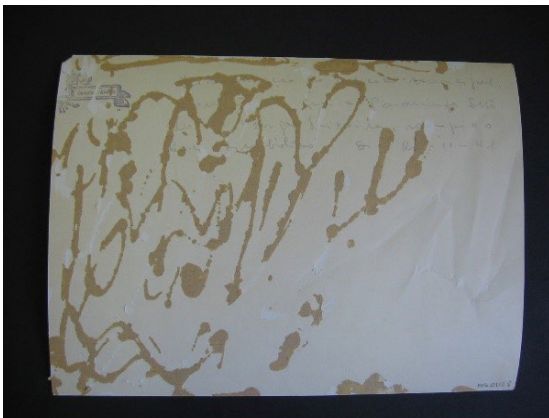


Figura 23 – Fotografia (verso) durante procedimento de conservação. Após a retirada do excesso de papel, a etapa seguinte foi a retirada de seus resíduos, juntamente com a cola que se evidencia na imagem, s.d.

Fonte: Arquivo MIS-GO.

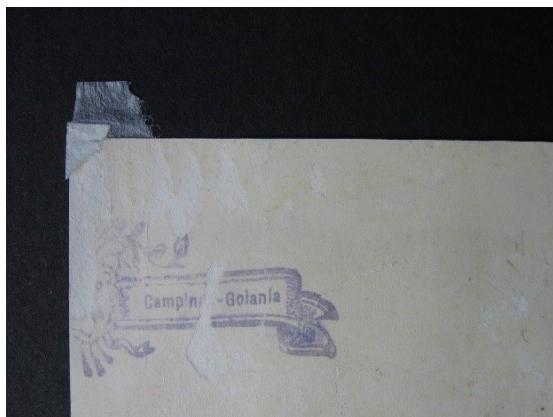


Figura 24 – Após a retirada de todos os resíduos de papel e cola, foi realizada a consolidação do suporte com papel japonês (acima à esq.), s.d.

Fonte: Arquivo MIS-GO.

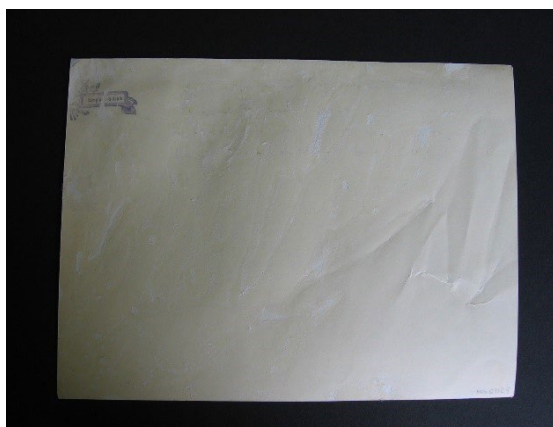


Figura 25 – Fotografia (verso) após o tratamento de conservação, s.d.

Fonte: Arquivo MIS-GO.

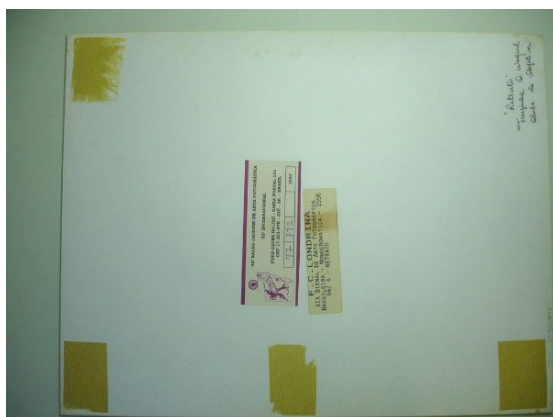


Figura 26 – Verso da foto antes de passar pelo tratamento de higienização química para remoção de fita adesiva (bordas), s.d.

Fonte: Arquivo MIS-GO.



Figura 27 – Retirada de fita adesiva utilizando cola metil celulose diluída em água destilada, s.d.

Fonte: Arquivo MIS-GO.



Figura 28 – Aplicação com swab de uma mistura de água destilada, álcool etílico PA e acetona PA para a remoção dos resíduos de cola deixados pela fita adesiva, s.d.

Fonte: Arquivo MIS-GO.

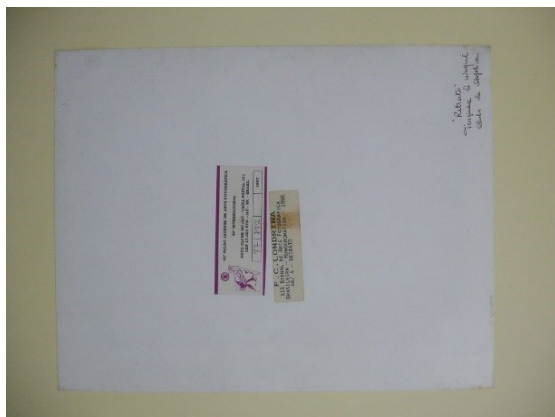


Figura 29 – Verso da foto após o tratamento de conservação. Nesse caso, ocorreu a higienização química para a retirada de fitas adesivas, s.d.

Fonte: Arquivo MIS-GO.

Após higienizados, estabilizados e consolidados, os objetos fotográficos passam pelo processo de *condicionamento*. Nessa etapa, eles geralmente são separados por tipo de suporte (papel, base plástica, vidro etc.); formato; e tamanho, emulsão (color/pb). Nesse momento, é essencial que ocorra uma separação física, levando em consideração as identificações feitas anteriormente no diagnóstico, evitando, assim, que um tipo de material interfira em outro. As autoras Filippi, Lima e Carvalho (2002) ressaltam que os materiais fotográficos, sejam eles fílmicos ou com suportes em papel, necessitam de proteção contra os danos físicos e também de contato direto com invólucros de boa qualidade. Esclarecem ainda que

Os papeis e os plásticos usados na confecção das embalagens devem estar de acordo com as Normas Técnicas Internacionais e testados para garantir que o usuário esteja consumindo produtos com qualidade necessária [...]. A escolha do tipo de embalagem a ser implantada no sistema de condicionamento vertical ou horizontal depende das características do material a ser arquivado e do tipo de manipulação prevista (Filippi; Lima; Carvalho, 2002, p. 45).

Os papeis utilizados nessas embalagens, principalmente os que ficam em contato direto com o material fotográfico, devem ser neutros, ou seja, ter ph próximo a 7. As fibras de papel fotográfico danificadas necessitam de um papel ligeiramente alcalino (ph de 7,5 a 8,5), assegurando assim, a neutralização da acidez proveniente desse papel fotográfico deteriorado. A equipe técnica do MIS-GO segue essas especificações para a fabricação das embalagens do acervo fotográfico, utilizando gramaturas específicas para a confecção de caixas, envelopes e entrefolhamento. Há também materiais encomendados/produzidos por empresas especializadas no ramo da conservação fotográfica. As ampliações da Coleção Samuel Costa chegaram ao MIS-GO em caixas de papel fotográfico (Figura 30) e, à medida que passavam pelo tratamento de conservação, eram transferidas para as pastas suspensas (Figura 31).



Figura 30 – Embalagens do Arquivo Samuel Costa antes do tratamento de conservação. Goiânia, 2021.

Fonte: Foto da autora.

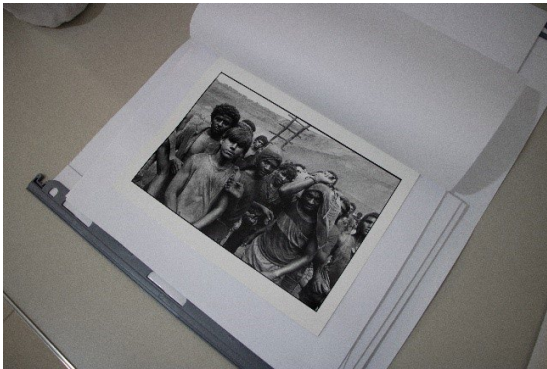


Figura 31 – Acondicionamento das ampliações fotográficas após tratamento de conservação (pastas suspensas e entrefolhamento). Goiânia, 2021.

Fonte: Foto da autora.

Mendes *et al.* (2001), em seus estudos sobre conservação, ressaltam que, devido ao número de objetos dos acervos de museus, nem sempre é possível que os conservadores realizem um tratamento completo de conservação de todos eles. Daí a importância, segundo eles, da realização de um levantamento que destaque quais objetos precisam de tratamento de conservação urgente.

Essa é uma realidade que também se aplica à rotina de trabalho do MIS-GO. No caso do tratamento de conservação destinado à Coleção Samuel Costa, a primeira etapa priorizou o trabalho junto às ampliações fotográficas. Priorizar um material em detrimento de outro acontece por vários motivos e em diversas instituições. Entre eles, obviamente, podemos citar o próprio estado de conservação do material e, ainda, a falta de material apropriado

para a realização de determinadas ações, lembrando que o custo de produtos e materiais de conservação fotográfica possuem preços elevados e, dependendo da realidade orçamentária da instituição à qual pertence, esses materiais, embora especificados, não são incluídos nas planilhas orçamentárias das instituições ou, quando inclusos, são substituídos por materiais de baixa qualidade, que podem danificar os materiais em vez de protegê-los. A falta de equipe técnica treinada e especializada para a realização das ações de conservação também é impedimento para a execução de determinadas ações de preservação junto às instituições de guarda de material fotográfico.

Ressaltamos que a guarda do material fotográfico no MIS-GO é feita em armários e mapotecas de aço com pintura antiferruginosa (Figura 32). Por estarem em reservas técnicas que possuem os índices de umidade relativa monitorados/estabilizados, o seu risco de oxidação também diminui, contribuindo para a preservação dos acervos ali acondicionados.

Figura 32 – Armários para a guarda de ampliações fotográficas. Reserva técnica do MIS-GO, 2021



Fonte: Foto da autora.

Quanto à digitalização, com exceção das fotografias que integram a publicação Samuel Costa: imagens do Brasil, o material fotográfico de Costa ainda não havia passado por esse processo até surgir a demanda do nosso estudo. Devido à urgência de acesso, a solução encontrada conjuntamente com a coordenação do MIS-GO foi estabelecer uma cooperação técnica para a digitalização desse material. Concomitantemente à digitalização, realizamos o tratamento digital dessas fotografias, seguindo as orientações de Vitória Bandeira, conservadora de fotografias e, à época, diretora do Museu, com cuidado para interferir minimamente nas imagens, mantendo-as o mais próximo possível das fotografias originais. Outra ação que desenvolvemos nesse período foi a realização da tradução das anotações contidas no verso e na frente das fotos (francês/português) e a sistematização dessas informações, acrescidas de outros dados.

Esse trabalho foi importante para os nossos estudos, no sentido de uma aproximação com o arquivo e também por nos proporcionar reflexões dialógicas com a literatura utilizada para a composição desse texto que se constitui. Acreditamos que isso também tenha sido importante para o Museu, que, a partir dessas ações, teve como retorno o aprimoramento das informações contidas nesse material e, ainda, a sua preservação digital. Essa parceria demonstra como pode ser profícuo o acolhimento de estudiosos da área pelas instituições museológicas e como estes podem contribuir para a preservação de seus acervos, assim como para a realização de estudos e outras atividades afins. Ações dessa natureza podem, ainda, abrir um leque de possibilidades e futuras parcerias – projetos de pesquisas, curadorias, exposições, publicações, dentre outros – entre a instituição museológica, o PPPG-ACV-UFG e estudiosos vinculados ao programa.

Os arquivos fotográficos se formam por diferentes razões e por meio das mais variadas composições de processos, formatos e conteúdo. A conservação de materiais fotográficos, juntamente com as atividades museológicas de documentação e estudo, nos alertam para a importância dessas ações. Esse conjunto de práticas demonstra a necessidade da existência de uma equipe

multidisciplinar e qualificada para a gestão de arquivos e acervos fotográficos, o que nem sempre é possível, devido a uma série de fatores, como a ausência de recursos financeiros destinados à área; a falta de concurso público para garantir a permanência de um quadro técnico, evitando assim, a interrupção das atividades; o esvaziamento e sucateamento das instituições a cada troca de governo; e a falta de compreensão, por parte de alguns gestores, sobre a importância de se preservar o patrimônio histórico, museológico e artístico. Faz-se urgente a efetivação de políticas públicas que garantam recursos financeiros e humanos para a preservação desse patrimônio. É primordial assegurar a sua sobrevivência e, ainda, sensibilizar a comunidade para a sua importância, para que ela se veja refletida nesses bens, compreendendo que as instituições de memória e os bens ali preservados fazem parte da sua história como indivíduo e como sociedade.

Apresentar de maneira minuciosa a composição dos materiais fotográficos, suas causas de deterioração, o passo a passo de um tratamento de conservação e a importância de realização do diagnóstico nos possibilitou outras maneiras de compreensão acerca de um arquivo/acervo fotográfico. Esse processo também orientou a efetivação de nossa metodologia de estudo, permitindo que acompanhássemos todo o processo de conservação de uma documentação fotográfica. Além disso, esteve presente no mapeamento e na efetivação de ações de preservação no interior de um acervo fotográfico. Esse estudo deslocou o nosso olhar, a nossa percepção em relação ao arquivo e em torno da fotografia. Nos fez perceber, ainda, que a preservação da materialidade fotográfica está ligada à preservação da Memória e da História.

Nos parágrafos acima, quando descrevemos as ações de reprodução digital e o tratamento da informação junto à documentação fotográfica de Samuel Costa, intencionamos mostrar o ir a campo, o contato direto com as fotografias e a vivência no espaço de guarda dessas fotos. Enfim, o percurso da autora durante o desenvolvimento de sua investigação. Todas essas ações endossam o nosso estudo como cartográfico, uma vez que essa

metodologia se constitui pela ideia do acompanhamento de processos, da importância do ir a campo e também de evidenciar os percursos trilhados durante a realização da investigação.

Neste tópico que se finda, por meio das ações de conservação e restauro, tivemos condições de evidenciar não somente tais atividades, mas também algumas das coleções fotográficas pertencentes ao acervo do MIS-GO, como a de Samuel Costa e a de Luiz Pucci, fotógrafo pioneiro, atuante na região na década de 1950, sendo o seu estúdio fotográfico um dos mais reconhecidos e frequentados pela comunidade goianiense nesse período.

Da preservação de uma materialidade, o enfoque será direcionado, nas linhas subsequentes, para as formas de circulação de algumas coleções fotográficas do MIS-GO, sendo elas as atribuídas aos *fotógrafos pioneiros* e ao *fotógrafo Samuel Costa*, o sujeito de nosso estudo e produtor do conjunto material que estamos analisando. A intenção é investigar os motivos que, até o momento, levaram uma coleção a ser mais comunicada que a outra, sendo que ambas possuem qualidades técnicas e estéticas dignas de integrarem o acervo de uma instituição museológica bem conceituada, tanto dentro quanto fora do Estado de Goiás. Para tais investigações, levaremos em consideração, dentre outros fatores, o contexto histórico e temporal em que cada uma dessas coleções foi produzida.

1.3. OS PIONEIROS DA FOTOGRAFIA EM GOIÂNIA E A COLEÇÃO SAMUEL COSTA²⁷

A produção de Samuel Costa se difere das demais que constituem o acervo fotográfico do MIS-GO. Estas, em sua maioria, são compostas por fotografias produzidas entre 1930 e 1950, por profissionais denominados

27 Trechos desse item também podem ser encontrados no artigo “Coleção Samuel Costa do MIS-GO: Fotografia, Memória, Homoerotismo”. In: TITO, Keith Valéria e JESUS, Samuel José Gilbert de. *Anais do Museu Histórico Nacional – Dossiê Memória, Museologia LGBTQ+ e Museus Nacionais*, Rio de Janeiro, v. 58, 2024.

pela instituição como *Pioneiros da Fotografia em Goiânia*²⁸, que intencionaram retratar o desenvolvimento urbano e social de uma capital que nascia no centro-oeste do Brasil, na primeira metade do século XX.

À exceção, temos a coleção da boate Jump, que dialoga com a produção de Costa (Figuras 33 e 34) ao retratar o ambiente de uma boate GLS, sigla criada em 1994 com o intuito de representar pessoas gays, lésbicas e simpatizantes com as suas causas.



Figura 33 – Homem. Boate Jump. Autor não identificado. Goiânia, 1998.

Fonte: Acervo MIS-GO.

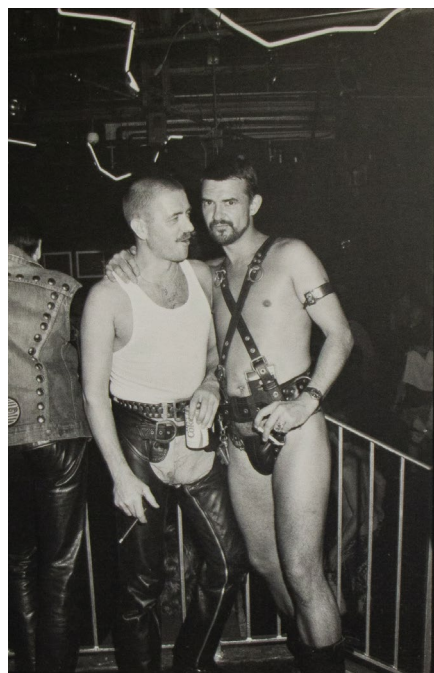


Figura 34 – Homens na boate em Londres. Samuel Costa. Inglaterra, déc. 1980.

Fonte: Acervo MIS-GO.

28 Referências sobre os pioneiros da fotografia em Goiânia também podem ser encontradas no terceiro volume da série *Cadernos de Fotografias do MIS*. No intuito de abordar o impacto da construção de Goiânia para Campinas, atualmente um setor de Goiânia, e justificar a obra de Hélio de Oliveira como objeto de estudo, abordamos sinteticamente, em 2008, o tema “pioneiros” em nossa dissertação de mestrado “Memória e identidade de um bairro: Campinas sob as lentes de Hélio de Oliveira, pela Faculdade de História da UFG.

A Jump foi uma boate frequentada pelos goianienses entre o final da década de 1990 e os primeiros anos dos 2000. Ficou conhecida por ser um espaço alternativo e acolhedor, apoiador das questões relacionadas à diversidade e gênero. O antropólogo Camilo Braz ressalta que

A criação de um mercado comercial voltado para o público “homossexual”, no Brasil, remete aos anos de 1960. É nessa década que foram abertas, na cidade de São Paulo, algumas boates declaradamente destinadas a um cliente “homossexual” de classe média [...]. O número de estabelecimentos tais como saunas, bares e boates, cresceu nas décadas seguintes, especialmente depois da abertura política, nos anos 1980. Nos anos 1990, tal movimento expandiu-se e chegou até a internet. Surgiu assim, a categoria GLS (gays, lésbicas e simpatizantes), propagada a partir do festival MixBrasil de 1994, que incluía um site e um festival de cinema e moda “alternativo, voltados para esse público” (Braz, 2014, p. 281).

Nesse contexto, as boates, incluindo a Jump e as que foram retratadas por Costa, tornaram-se muito mais que casas noturnas. Eram espaços de convivência, afetividade, empoderamento, resistência e solidariedade, onde as pessoas se encontravam para se divertir, mas, sobretudo, para a afirmação de uma identidade construída de forma antagônica aos padrões heteronormativos vigentes.

Apesar das aproximações temáticas entre as coleções Jump e Samuel Costa, constatamos que as demais, formadas em sua maioria pelas imagens dos fotógrafos pioneiros, se distanciam da produção de Costa. Compreender como se deu a formação dessas coleções e a sua circulação institucional e junto à comunidade, além de aproximar do método cartográfico, no sentido de acompanhamento desses processos, nos permite refletir sobre os diferentes alcances entre elas.

Os temas registrados pelos fotógrafos pioneiros e a forma como se estabeleceram em Goiânia possuem grande similaridade. Vieram de outras localidades em busca de melhores condições de vida, estimulados por uma política nacional do governo de Getúlio Vargas, a *Marcha para o Oeste*, relacionada à ideia de modernização (e modernidade) e progresso do país, buscando desta-

car as potencialidades do Centro-Oeste. Nessa política do governo federal, a questão da modernidade seria traduzida pela ideia de maior dinamismo econômico e estímulo do crescimento populacional a nível nacional.

A transferência da capital no Estado almejou destituir o poder vigente até aquele momento, ou seja, a oligarquia da família Caiado.²⁹ Essa mudança teve, na figura de Pedro Ludovico, interventor de Goiás, o seu mais significativo representante, que compreendeu que essa política de interiorização seria a oportunidade ideal para neutralizar o poder político em vigor, abrindo espaço para a implementação do seu projeto de governo e de poder. Em Goiânia, a Marcha para o Oeste se traduziu também por meio da arquitetura art déco, muito fotografada pelos pioneiros da fotografia.

Estes, ao chegarem à nova capital, montaram os seus estúdios fotográficos e foram contratados, em sua maioria, pelo governo de Goiás para registrar as ruas e avenidas, os eventos políticos e socioculturais, e a sociedade que ali se constituía. Outras similaridades podem ser ressaltadas na trajetória desses fotógrafos pioneiros, como a produção fotográfica em estúdios precários, que, em geral, eram adaptados e possuíam laboratórios improvisados nos cômodos das casas dos fotógrafos pioneiros. Além dos serviços prestados, dedicavam-se também à venda de materiais e equipamentos fotográficos.

Era recorrente a produção em estúdio de retratos individuais ou em grupos, como os familiares. Além dos retratos, a construção da nova capital favorecia a produção de imagens significativas para a propaganda oficial: a construção de avenidas e edifícios públicos, o surgimento da vida urbana no cerrado, a documentação de festividades como casamentos, batizados, formaturas, bailes, e eventos culturais e políticos, como o Batismo Cultural, um conjunto de solenidades ocorrido em agosto de 1942 para marcar a inauguração oficial de Goiânia, a nova e promissora capital de Goiás.

29 Na atualidade, essa família volta a exercer o poder político no Estado de Goiás, através do governador, o ruralista Ronaldo Caiado, tendo sido este integrante do partido político conservador União Democrática Nacional – UDN, fundado em 1945, em oposição às políticas de Getúlio Vargas.

Os retratos produzidos pelos pioneiros, principalmente nas décadas de 1940 e 1950, por vezes, remetiam à tradição da fotografia colorida à mão. Exemplos são encontrados nos trabalhos de Luís Pucci e Priscila Barbosa da Silva. A fotomontagem também esteve presente na produção desses profissionais da fotografia.

As coleções desses pioneiros que integram o acervo fotográfico do MIS-GO são provenientes de doações de suas famílias e também advindas de outras instituições, como o Museu Goiano Professor Zoroastro Artiaga. A grande quantidade de imagens de eventos políticos e que ressaltam o desenvolvimento urbano da cidade se deve ao fato de os fotógrafos terem sido, em sua maioria, prestadores de serviços do governo do Estado, construindo, assim, uma narrativa que ressaltou a ideologia daquele período histórico. À exceção, temos o fotógrafo Alois Feichtenberger, que evidenciou outros aspectos da cidade, para além das imagens representativas do seu desenvolvimento.

Feichtenberger é autor, talvez, das imagens mais icônicas desse período: as que retratam os carros de boi na Praça Cívica (Figura 35). Essas imagens cumprem o objetivo de corroborar a ideia do novo e do moderno através da arquitetura déco do Palácio das Esmeraldas, mas também evidenciam os carros de boi, tão presentes no cotidiano da antiga capital, a cidade de Goiás. Feichtenberger retrata a herança do agrário em diálogo com o urbano, que propicia a reflexão em torno das mesclagens econômicas e socioculturais da cidade, em seu “útero macunaímico”, como mencionado pelo historiador Nasr Chaul (2009, p. 110): “Goiânia tem útero macunaímico, formação geral entre o urbano e o rural, art déco, berrante sampleado em múltiplos tons”. Além dessas imagens icônicas, as lentes de Alois capturaram a precariedade da região habitada pelos trabalhadores que construíram a cidade³⁰ (Figura 36), eviden-

30 A mão de obra básica, de acordo com o historiador Nasr Chaul (2009, p. 105), “teve de ser trazida do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais e Bahia, para constituir um contingente operário que não havia se formado no Estado ao longo de seu processo histórico. Os quase quatro mil anônimos, a outra face dos construtores de Goiânia, viviam em condições subumanas de vida, e os salários, quando pagos, transformavam-se em vales, que por sua vez, vi-

ciando o contraste de realidades entre a parte periférica da capital e o centro urbano, amplamente retratado naquele período.



Figura 35 – Carros de boi na Praça Cívica. Alois Feichtenberger, 1936.

Fonte: Acervo MIS-GO.

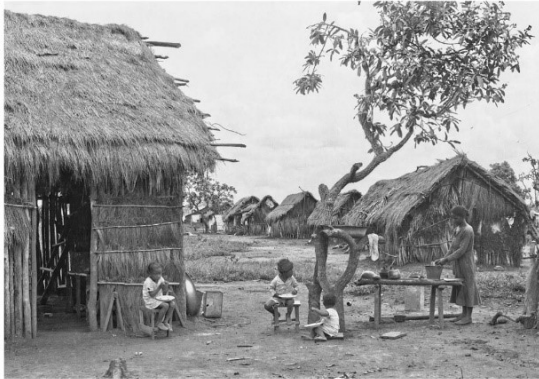


Figura 36 – Casas às margens do Córrego Botafogo. Alois Feichtenberger, 1936.

Fonte: Acervo MIS-GO.

De acordo com Arrais, Oliveira e Arrais (2016), a modernização goiana e brasileira resultaram da intervenção do Estado na vida social, visto que este tornou-se mais presente, irradiando sua influência em diversos setores da sociedade. Para esses autores, “a mudança da capital deu um forte impulso no campo artístico e cultural do Estado” (Arrais; Oliveira; Arrais, 2016, p. 83).

Essa intervenção se reflete no trabalho e no comportamento dos fotógrafos pioneiros em Goiânia, como foi o caso de Sílvio Berto. A sua atividade profissional contribuiu para o registro do desenvolvimento urbano

ravam dívidas nas mãos de agiotas, e acabavam como o lucro das cantinas dos exploradores”.

da cidade e também para intensificar e consolidar os laços de sociabilidade entre os goianienses.

Sílvio Berto tornou-se um fotógrafo consagrado em Goiânia: cultivava uma clientela de elite, que procura o seu estúdio para registro de casamentos, batizados, fotos pessoais e de família; viajava pelo interior, levando o seu equipamento fotográfico para documentar formaturas. O fotógrafo prestou serviços ao governo, fotografando eventos sociopolíticos; colaborou com a Revista Oeste, periódico que expressava durante o Estado Novo, os ideais desenvolvimentistas do Estado de Goiás; registrou a construção e o desenvolvimento da cidade, em imagens hoje históricas. Foi ainda o responsável pela primeira edição de postais coloridos de Goiânia e pela confecção do álbum encomendado pelo então prefeito Venerando de Freitas, para registrar o início da cidade (Museu da Imagem e do Som de Goiás, 2001, p. 9).

João de Paula Teixeira Filho, conhecido como Paratéca, assim como Berto, participou ativamente da vida sociocultural da cidade, e também da política.

Foi o primeiro fotógrafo nomeado em Goiás. Lotado na Chefatura de Polícia, era responsável pelo setor de identificação. Chegou em Goiânia no final dos anos 1930. Desenvolveu sua atividade fotográfica na capital até meados da década de 1940. Foi um dos fundadores do Atlético Clube Goianiense e do Goiânia Esporte Clube. Ocupou também o cargo de prefeito da cidade de 1955 a 1959 (Museu da Imagem e do Som de Goiás, 2002, p. 16-17).

Priscila Barbosa da Silva, assim como Paratéca, Feichtenberger e Berto, merece destaque entre os pioneiros da fotografia. Ela conquistou espaço num mercado predominantemente masculino: o da fotografia de estúdio, na primeira metade do século XX. Foi a única mulher identificada como pioneira da fotografia em Goiânia. Aprendeu a fotografar com o seu esposo Jaulino, que, ao ser acometido por uma doença que o deixou cego, ensinou o ofício à esposa. Suas fotos, em geral, são coloridas à mão. Priscila também produziu fotomontagem com flores emoldurando a pose e algumas fotografias de vistas externas. Uma outra característica do seu trabalho é a utilização de luz natural e plantas do seu jardim como paisagem de fundo.

Desde os anos 2000, período de reestruturação do Museu, que havia sido reaberto no ano anterior, a produção fotográfica desses pioneiros tem sido bem trabalhada pelo MIS-GO, tanto na área de conservação como nas de documentação e comunicação, através da realização de oficinas, palestras, atendimento ao público com o fornecimento gratuito de imagens digitais, exposições e publicações.³¹

As imagens desses fotógrafos pioneiros, já no século XXI, assim como nos tempos de Pedro Ludovico, continuam atendendo aos interesses do Estado. No primeiro semestre de 2020, durante o distanciamento social provocado pela pandemia da Covid-19, a Secretaria de Estado de Cultura de Goiás – Secult GO criou o *Projeto Cultura em Casa*, que visava manter o contato com o público de suas unidades através de uma comunicação virtual. Uma das ações desse projeto foi o *História de Goiás: Fatos e Fotos*, uma publicação semanal nas mídias sociais da Secretaria, utilizando fotografias do acervo MIS-GO produzidas de 1930 a 1950, com destaque para as personalidades, o desenvolvimento urbano de Goiânia e do interior e os acontecimentos históricos, políticos e sociais.³² Com isso, reforçou-se, portanto, a vocação dessas fotografias em atender aos interesses do poder público, cumprindo, assim, a sua função sociopolítica junto ao governo de Goiás.

Para Ana Maria Maud, a fotografia se torna pública para exercer uma função política capaz de assegurar a transmissão de mensagens que explicitem, de forma proeminente, as estratégias ou disputas de poder.

31 Algumas exposições e publicações de destaque realizadas nas últimas duas décadas utilizando fotografias dos pioneiros: **exposições**: O Fotógrafo Sílvio Berto (2001); Pioneiros da Fotografia em Goiânia (2002); Falando de Mim: Revendo Regina Lacerda (2003); Mulheres Ritos e Retratos (2010); Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira (2016); Centro Cultural Marietta Telles Machado: a Retomada para o Amanhã (2021); Iris: Uma História de Amor por Goiás (2022); **publicações**: Páginas da Memória (2000); O Fotógrafo Sílvio Berto (2001); Pioneiros da Fotografia em Goiânia (2002); Revendo Regina Lacerda: fotobiografia (2003); Anais do Museu Paulista (artigo) – Conservação da Coleção de Álbuns Fotográficos do MIS-GO (2007); Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira Através da Imagem (2016).

32 Os vídeos do Projeto Cultura em Casa/História de Goiás: Fatos e Fotos podem ser acessados através do Canal do Youtube da Secult GO. Eles estão disponíveis em <https://www.youtube.com/c/SecultGoi%C3%A1sCultura/videos>.

Esta fotografia é produzida por agências de produção de imagem que desempenham um papel na elaboração de uma opinião pública (meios de comunicação, estado, etc.). É, portanto, o suporte do agenciamento de uma memória pública que registra, retém e projeta no tempo histórico, uma versão dos acontecimentos. Essa versão é construída por uma narrativa visual e verbal, ou seja, intertextual, mas também, pluritemporal: o tempo do acontecimento, o tempo da sua transcrição pelo modo narrativo; o tempo da sua recepção no marco histórico da sua publicação, dimensionado pelas formas de sua exibição – na imprensa, em museus, livros, projetos, etc. A fotografia pública produz visualmente um espaço público nas sociedades contemporâneas, em compasso com as visões de mundo as quais se associa (Mauad, 2013, p. 13).

A autora nos diz, ainda, que a fotografia pública se refere à “produção de imagens fotográficas associadas ao registro de eventos sociais, por agentes históricos – os fotógrafos e fotógrafas – cuja prática de fotografar pode se realizar de forma independente ou associada a algum vínculo institucional” (Maud, 2013, p. 27). A forma de envolvimento com a causa fotográfica orientará escolhas, delineando a forma que a imagem irá assumir. A autora conclui o seu raciocínio da seguinte maneira:

Portanto, a fotografia pública se torna pública porque, se associa às funções de representação de diferentes formas de poder na cena pública; são, ainda, suportes da memória pública sancionada pelas diferentes culturas políticas. Entretanto, é na forma de agenciamento da fotografia pública que se deflagra o seu potencial de mobilizar as memórias concorrentes e de acionar representações históricas sobre acontecimentos e eventos passados. É na qualidade de memória-arquivo e memória-patrimônio que a fotografia pública revela a memória pública como espaço de disputa e abre caminho para a operação histórica de analisá-la como experiência social passada (Maud, 2013, p. 19).

O filósofo Paul Ricoeur (2017), ao discorrer a respeito da ruptura entre história e memória, conceitua memória-arquivo e memória-patrimônio. Da ruptura entre história e memória, da perda assumida da história-memória, emerge uma nova figura, a da “memória apreendida pela história”. Nessa, destaca-se a presença do arquivo, de uma *memória arquivística* que se constitui

através do sentimento da perda, justificando, assim, a “institucionalização da memória”. “Produzir arquivo é o imperativo da época. O arquivo não é mais o saldo mais ou menos intencional de uma memória vivida, mas a secreção voluntária e organizada de uma memória perdida”. Já a *memória-patrimônio* se caracteriza pela “transformação em bem comum e em herança coletiva das apostas tradicionais da própria memória” (Ricoeur, 2007, p. 414-417).

Compreendemos que a produção dos pioneiros da fotografia em Goiânia cumpriu a sua função política de reforçar, por meio de uma visualidade, a ideia da nova capital como moderna, sinônimo de progresso, convergindo, assim, com a política federal da Marcha para o Oeste e com os interesses também de Pedro Ludovico Teixeira, responsável pela transferência da capital. Essa visualidade é utilizada ainda hoje para atender aos interesses do Estado, conforme comentamos anteriormente.

Pensando na Coleção Samuel Costa em relação às coleções dos pioneiros da fotografia em Goiânia, quais são os pontos que distanciam essas produções? Há também pontos convergentes? Acreditamos que *moderno* seja a palavra que aproxima Costa dos pioneiros da fotografia. O moderno, associado ao progresso, se traduz pelas imagens desses pioneiros ao retratarem o nascimento de uma nova capital, representado pelo Art Déco, ou seja, o moderno vinculado a uma concepção desenvolvimentista, que se distancia da paisagem, da política e, até certo ponto, dos costumes vigentes na Cidade de Goiás, antiga capital.³³ No caso de Samuel Costa, o moderno está associado à forma como é compreendido pelo autor Marshall Berman, o moderno ligado “ao fato de viver uma vida de paradoxo e contradição, impulsionada a lutar para mudar o seu mundo, transformando-o no nosso mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades” (Berman, 1986, p. 9).

Samuel Costa viveu algumas dessas contradições ao sair de uma realidade conservadora em Goiás para viver em Paris, uma cidade cosmopolita,

33 Enfatizamos que pouco se retratou para além desses prédios e praças, ruas e avenidas com elementos Déco; à exceção das fotos de Alois Feichtenberger, das casas e das pessoas às margens do Córrego Botafogo.

a cidade “festa”, como diria Hemingway.³⁴ Uma cidade que lhe proporcionou descobertas, alegrias, liberdade, crescimento profissional e também a possibilidade de revelações pessoais que transformaram o seu universo, a sua percepção de mundo. Na França, dedicou considerável parte de sua produção às fotografias do corpo e da cena gay. Essa produção dialoga com a maneira pela qual ele se coloca no mundo, com os assuntos com os quais tem afinidade. A sua obra incorpora esse universo, por meio dos corpos fotografados em diversas situações: às margens do Rio Sena, no Jardim das Tulherias; nas manifestações de apoio à comunidade gay em 1985; nos clubes e boates, locais de afirmação de uma identidade construída pelo viés da diversidade, da resistência e da solidariedade; e, ainda, nos autorretratos, onde ele coloca o seu corpo duplamente em cena, ou seja, como fotografado e fotógrafo.

Modernidade e ser moderno, sob a ótica de Berman (1986), se aproximam do universo de Samuel Costa. O autor conceitua modernidade como um conjunto de experiências (de vida, tempo, espaço, possibilidades etc.) que é compartilhado pelas pessoas, enquanto ser moderno

É encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autoafirmação e transformação das coisas em seu redor – mas ao mesmo tempo, ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar” (Berman, 1986, p. 11).

Samuel Costa foi um sujeito que experienciou o rompimento de fronteiras geográficas, de nacionalidade, de religião e de sexualidade. Passou pelos

34 *Paris é uma festa* é um livro póstumo do escritor Ernest Hemingway, com memórias do tempo em que viveu na “cidade luz” (anos 1920). Parte dessa experiência, do convívio de Hemingway com outros escritores, como F. Scott Fitzgerald, Zelda Fitzgerald e Gertrude Stein, estão presentes no filme *Midnight in Paris*, do diretor Woody Allen, produzido em 2011.

“turbilhões de desintegração e mudança”. Ao se afastar da realidade vivida em Goiás, se reinventou, construiu uma carreira e se colocou dentro de um universo compatível com a sua visão de mundo. Contudo, é preciso o entendimento de que esses rompimentos são parciais. Os lugares de onde viemos e as relações que ali estabelecemos fazem parte do nosso ser, mesmo que tenhamos o desejo de afastamento. De alguma maneira, somos moldados por eles, por mais que desejemos nos distanciar desses ambientes e de tudo o que representam.

Mesmo tendo produzido um material de excelente qualidade técnica e estética, a nossa investigação tem apontado que as fotografias de Samuel Costa não tiveram o mesmo alcance que a produção dos pioneiros da fotografia e que ele é também pouco conhecido mesmo entre os seus pares. Em 2014, foi publicado o quinto volume da série Cadernos de Fotografia do MIS, homenageando Costa. A publicação privilegiou as paisagens e os retratos produzidos por ele no Brasil, o que demonstra o esforço institucional em divulgar a obra do fotógrafo. Essa publicação nos instigou a indagar sobre os motivos que levaram a curadoria a optar por essas temáticas, uma vez que parte considerável de sua produção, composta por fotografias que ressaltam o corpo (masculino, nu, erótico, travesti e, por vezes, militante), não foi contemplada nessa edição. Por quais razões foram suprimidas? Será que conseguimos mesmo romper com as fronteiras do atraso e do retrocesso tão debatidos e retratados desde os tempos dos pioneiros da fotografia em Goiânia? Ao que parece, ainda estamos longe de romper com o conservadorismo que nos assola desde a formação da nova capital de Goiás.

No caso da coleção fotográfica Samuel Costa, o MIS-GO avançou e rompeu com algumas barreiras. Aliás, faz-se relevante ressaltar que este museu é um dos poucos no Estado de Goiás a ter coleções disponíveis para estudo e consulta com temáticas LGBTQIA+. Mas, apesar de tais avanços, este não conseguiu ultrapassar certos limites, o que nos instiga a pensar que, ao suprimir tal comunicação, sucumbindo às demandas de instâncias superiores, ele reflete a homofobia existente nesses lugares de memória. Os avanços

não isentam o MIS-GO de estar atrelado a posturas conservadoras, que, infelizmente, se impõem dentro dessas instituições. Isso ocorre pelo fato de o museu ser um reflexo da sociedade.

Podemos afirmar que a *homolesbotransfobia museológica*, conceito pensado por Tony Boita (2020), está presente nos museus, assim como a misoginia, o racismo e os preconceitos de classe. Esses marcadores sociais fazem-se presentes nessas instituições, inserindo o MIS-GO nesse contexto, pelo fato de os museus espelharem a sociedade na qual estão inseridos, reverberando seus avanços e também retrocessos. O *museology*³⁵ Tony Boita, ao cunhar o conceito de homolesbotransfobia museológica, mencionado acima, nos ajuda a refletir sobre tais questões. Vejamos a definição do conceito segundo ele:

Chamo de homolesbotransfobia museológica todo e qualquer procedimento da cadeia operatória que é utilizado como argumento para inviabilizar e/ou ignorar as pessoas LGBT, priorizando, escondendo ou até estimulando a desinformação ou a deterioração dos bens culturais museológicos. Em resumo, ao estimular a invisibilização, os museus incentivam a homolesbotransfobia. Ignorar um objeto pertencente a esse grupo é negar o direito às memórias da população LGBT, tão humilhada e maltratada pela sociedade e pelo Estado (Boita, 2020, p. 107).

O autor também nos alerta para os perigos de um “olhar cultural contaminado de fobias da diversidade”, que, de acordo com o seu pensamento, estão presentes em todos as áreas das instituições museológicas.

[...] Não podemos esquecer que, infelizmente, a sociedade brasileira é contaminada pelo racismo, pelo machismo, pela homolesbotransfobia e por tantas outras fobias, e os profissionais dos museus não estão vacinados contra isso. Aprendemos a sermos preconceituosos, mas continuar sendo assim ainda é uma escolha! Também precisamos destacar que as práticas museológicas/patrimoniais foram produzidas em contextos fóbicos, nos quais alguns grupos foram

35 O termo ao qual o autor se autointitula pode ser encontrado no artigo “LGBTfobia Museológica: algumas reflexões sobre estratégias simbólicas utilizadas nos museus para invisibilizar pessoas LGBT”. Revista Eletrônica Ventilando Acervos, Florianópolis, n. 1, p. 104-115, 2020. Em sua apresentação, consta: “É Museology e atualmente dirige o Museu das Bandeiras, o Museu de Arte Sacra da Boa Morte e o Museu Casa da Princesa” (Boita, 2020, p. 104).

silenciados e exilados. De fato, esse olhar cultural contaminado de fobias da diversidade inviabiliza diversos grupos, entre eles a população LGBT. Essas fobias técnicas estão presentes em todos os setores do museu: pesquisa, documentação, conservação, ação educativa, expografia, comunicação e até mesmo na gestão. De fato, os museus, mesmo sendo criados há séculos, ainda reproduzem formas preconceituosas e permanecem inviabilizando a diferença e a diversidade (Boita, 2010, p. 2017).

Para além da Coleção Samuel Costa, evidenciaremos dois outros exemplos de homofobia institucional, o primeiro relatado por Heloisa Buarque de Hollanda³⁶ e o segundo, uma experiência vivenciada por nós durante a investigação para coleta de material para o nosso trabalho.

A escritora feminista Heloísa Buarque de Hollanda, ao buscar patrocínio junto às instituições financiadoras de projetos culturais para a comunicação da obra de Alair Gomes, fotógrafo brasileiro pioneiro na produção de imagens homoerótica, tendo sua obra reconhecida internacionalmente, nos traz o seguinte relato:

Tive um projeto, por exemplo, do fotógrafo brasileiro Alair Gomes, já falecido, que estava expondo na França. Eu tinha todo o material em mãos para produzir um livro e uma exposição; planejava um grande evento, pois o fotógrafo era muito bom. Ao procurar patrocínio, disseram-me que ele não era bom para a imagem da empresa porque gostava muito de fotografar rapazes na praia. A obra dele, porém, não é agressiva nem pornográfica; é simplesmente, uma questão de luz e sombra. Então, na verdade, tanto a pessoa dele quanto o tema por ele escolhido estavam sendo alvos de crítica injustamente negativa (Hollanda, 2011, p. 36 *apud* Pereira, 2017, p. 135).

Embora a nossa percepção a respeito da obra de Gomes a coloque em um lugar para além dos jogos de sombra e luz trazidos pela escritora (como

36 Em 2023, Heloisa Buarque de Hollanda anunciou a mudança de seu nome para Heloisa Teixeira, pelo motivo de não querer mais estar vinculada ao sobrenome de seu marido, o falecido Luiz Buarque de Hollanda. Em nosso texto, consta, ainda, o sobrenome antigo pelo fato de assim estar mencionado no material de referência utilizado. Disponível em <https://www.itatiaia.com.br/entretenimento/2023/07/18/heloisa-buarque-de-hollanda-anuncia-mudanca-de-nome-para-nao-ser-relacionada-ao-marido>.

veremos no Capítulo 4), o que nos interessa aqui é mostrar o impedimento institucional para a comunicação de suas fotografias. Ao ler o relato de Holanda, nos fizemos os seguintes questionamentos: e se houver agressividade e pornografia nesse conjunto imagético, qual o problema disso, qual o real problema na exibição dessas imagens? O que seria considerado pornografia no trabalho de Alair Gomes? Seria o nu frontal masculino exibido sem censura, de uma forma crua, com enquadramentos evidenciando as minúcias desse corpo? E se fossem imagens evidenciando o corpo de mulheres na mesma perspectiva trazida por Alair Gomes, o impacto seria o mesmo? As recusas seriam as mesmas? Essa circulação teria sido vetada?

Durante as nossas investigações sobre as paradas gays em Goiânia, percorremos várias instituições de memória da capital para a coleta de informações em jornais e revistas, como o Arquivo Histórico Estadual, o Cidarq da UFG, o IPEHBC da PUC-GO, o IBGE e o próprio MIS-GO, onde, em todas elas, fomos muito bem recebidas, tendo acesso a toda a documentação solicitada. Em outras instituições, uma em específico, tivemos uma experiência que nos deixou bastante impactadas pela forma como nos foi negado o acesso à documentação para estudo.

Ao chegar nessa instituição, assim como nas demais já visitadas, nos apresentamos como pesquisadores da Universidade Federal de Goiás, em busca de documentos textuais e imagéticos que retratassem as primeiras Paradas Gays na capital. O atendente, para a nossa surpresa, se recusou a fazer o atendimento, usando como argumento ser uma pessoa heterossexual. Pedi que aguardássemos a chegada da bibliotecária responsável por essa documentação. Quando esta chegou, também se recusou a fazer o atendimento, alegando estar com conjuntivite, onde o contato com o material, em suas palavras, “empoeirado”, agravaria o seu quadro de enfermidade. No entanto, observamos que, durante o tempo em que ainda permanecemos na instituição, ela manuseava outros documentos textuais de natureza semelhante aos quais havíamos solicitado acesso. Após insistirmos no atendimento, “o funcionário heterossexual” nos convidou a visitar a exposição em cartaz. Ao insistir na in-

investigação, ele nos levou até o local de guarda da documentação, onde havia uma outra pessoa utilizando o espaço para estudos acadêmicos. Mesmo havendo três outras mesas vazias, ele afirmou não ser possível o atendimento, pelo fato de o local estar ocupado. Nesse momento, desistimos de continuar nossa busca naquela instituição.

Fizemos uma reclamação via e-mail à direção, mas não obtivemos nenhuma resposta. Passada a indignação, começamos a refletir sobre algumas questões: 1) que o nosso corpo, enquanto estudiosos da área, também pode ser compreendido como um campo de batalha, a partir do momento que escolhemos o tema a ser trabalhado. Essa escolha e a forma como nos comportamos durante o desenvolvimento de nossas investigações também se tornam atos políticos; 2) que, talvez, uma das contribuições de nosso estudo seja no sentido de estimular as pessoas a refletirem sobre os seus preconceitos, na torcida para que consigam desconstruí-los, passando a compreender que o que é diferente das suas escolhas também precisa ser respeitado em todas as esferas, seja da vida privada, pública ou institucional, compreendendo que todos têm o seu direito de ser e de existir, com liberdade, segurança e dignidade, para além da visão limitada dos que, em pleno século XXI, destilam seus ódios e preconceitos aos que se distanciam de seus padrões comportamentais; e por fim, 3) que a homofobia institucional está mais próxima de nós do que imaginamos e que é preciso pensarmos em estratégias para enfrentá-la. No caso relatado, não esperávamos ser recebidas daquela maneira, tendo o acesso negado, num ato que consideramos como homofobia institucional.

O fato de não termos recebido nenhuma resposta por parte da administração do local acerca do acontecido nos parece um respaldo a tal atitude do funcionário, reafirmando o perfil homofóbico da instituição, ou, para utilizar o termo de Boita, o seu perfil homolesbotransfóbico do local. Nos fez pensar nos inúmeros silenciamentos que coleções com temáticas LGBTQIA+ sofrem cotidianamente nas instituições de memória, e que estes não ocorrem somente no campo da ação educativa, mas nas várias instâncias de sua comunicação, assim como nas ações de conservação, documentação e

estudo. Tais comportamentos influenciam diretamente o trabalho de todos nós que investigamos. E, passada a indignação, fica a pergunta: o que podemos fazer para combater atitudes como a relatada por nós, assim como a vivenciada por Hollanda?

Talvez o primeiro passo seja reconhecer a presença da homofobia nesses lugares de memória que são os museus e as instituições afins. Chamar para o debate tanto os servidores do espaço como a comunidade, reformular documentos, repensar a missão institucional e incluir pessoas LGBTQIA+ nos espaços museológicos, em suas várias instâncias, inclusive nos programas e missões institucionais, como mencionados por Tony Boita (2020) ao relatar suas experiências enquanto gestor do Museu das Bandeiras. Trabalhar para a efetivação de políticas públicas favoráveis às causas LGBTQIA+ também seria uma delas. O que importa é encontrarmos subsídios para romper com essas estruturas que validam e reforçam os preconceitos nesses espaços. Se não conseguimos de dentro das instituições, que saíamos para buscar meios do lado de fora.

O esforço por parte da gestão do MIS-GO, que, em 2010, recebeu a doação do Acervo Samuel Costa e que, juntamente com a equipe de curadores, trabalhou para a sua comunicação em 2014, não foi o suficiente para sustentar um projeto que pudesse, de fato, comunicar o recorte desse acervo que aborda temáticas LGBTQIA+. A nossa hipótese é que esta não é apenas uma decisão curatorial. Há fatores externos a ela, como outras esferas do poder público e da sociedade com valores conservadores/preconceituosos arraigados e impedidores desse feito. Uma esfera que se encontra, por vezes, acima do poder de decisão da curadoria e da gestão desse museu e, também, um certo “conformismo” por parte da gestão, que acaba por acatar tal realidade. Mesmo sabendo que as coleções Samuel Costa e Boate Jump, do MIS-GO, encontram-se preservadas de acordo com as normas técnicas e disponíveis para consulta e estudo, nos incomoda que ainda não tenham conseguido ultrapassar certas barreiras. Há que se encontrar recursos para fazê-las reverberar, aparecer, repercutir, romper com os alicerces dos preconceitos

que silenciam, discriminam e negam o direito de ser e existir desse conjunto documental e, conseqüentemente, da comunidade à qual pertence.

As gestões dos espaços de memória, como os museus, ao adotar posturas conservadoras, sejam elas explícitas ou veladas, impedem que esses locais sejam reflexos da sociedade plural e diversa à qual pertencem. Ou melhor, ao adotar tal perspectiva, ou estar em conformidade com ela, estão também refletindo uma parcela dessa sociedade, mas uma parcela que representa o retrocesso, o atraso e o preconceito. Cabe a nós, estudiosos da área, aos museólogos, aos historiadores, aos artistas visuais e a quem mais se juntar a essa causa, nos empenharmos com os argumentos e ferramentas disponíveis, na tentativa de alterar tal realidade, de romper com esses retrocessos. Ultrapassar barreiras como essas nos aproxima do pensamento dos autores Jean Baptista e Tony Boita, que, ao refletirem sobre o conceito de patrimônio, pensam os museus como “equipamentos culturais públicos, não formais, transformadores e capazes de estimular a superação de fobias sociais em nossa sociedade, podendo ser importantes instrumentos a servir como espaço pedagógico para um país com tanto a superar” (Baptista, Boita, 2017, p. 111).

Voltando às questões relacionadas à construção da capital (atrelada em nossos estudos, a história dos Pioneiros da Fotografia), o historiador Cristiano Arrais nos lembra que a estrutura política associada a Pedro Ludovico teve um “caráter mais de ruptura com a conjuntura política estadual do que um real aspecto de transformação estrutural da sociedade” (Arrais, 2007, p. 832). Mesmo ao tentar se distanciar da ideia de atraso, nos anos 1930, Goiânia não conseguiu se desvincular do conservadorismo.

Esse traço conservador reverbera inclusive nas instituições de memória, como os museus. Mesmo que parciais, temos que levar em consideração as tentativas de rompimento ou de afrontamento a esse conservadorismo, como, por exemplo, da integração das coleções Samuel Costa e boate Jump pelo MIS-GO. Esses conjuntos documentais desafiam os valores conservadores arraigados à sociedade goiana e goianiense, embora a difusão das imagens, que seriam ultrajantes aos olhos do *status quo* conservador, ainda não tenha se concretizado.

O acesso a essas coleções, juntamente com as questões colocadas acima, nos levou a pensar sobre a importância dos lugares de memória, dentre eles, o museu, para a sociedade. Muitos desses lugares trazem em sua essência a preservação e a comunicação de uma memória oficial, mas, ao mesmo tempo, como no caso do MIS-GO, podem subverter essa lógica.

Na perspectiva de Pierre Nora (1993), os lugares de memória surgem a partir do momento em que a memória espontânea, aquela que nasce e é preservada pelos próprios grupos sociais, perde o seu espaço para uma forma sistematizada, intencional e seletiva. Estes surgem com vocação para acumular vestígios, objetos e documentos sobre o passado, adquirindo status de testemunho dos acontecimentos. Os museus e demais instituições afins se apresentam como guardiões dessa memória. Para Ramos e Rios, as memórias

Constroem sentidos sobre o passado, e o papel da história não consiste em preservar e valorizar essas memórias e, sim, (re)pensar sobre os modos pelos quais as pessoas, em determinadas circunstâncias, assumem certas maneiras de configurar o passado, o presente e o futuro (Ramos; Rios, 2010, p. 221 *apud* Gomes; Oliveira, 2010, p. 42).

Essa configuração se dá também por meio dos objetos que integram os lugares de memória. Nos museus, agregam-se às coleções, nos fornecendo pistas a respeito dos sujeitos históricos e também sobre os acontecimentos vivenciados por eles. Apresentam indícios para que possamos interpretar os fatos do passado. Desse modo, o museu se constitui como um espaço dual, capaz de agregar memórias e esquecimentos, buscando, assim, atribuir sentido ao passado. As coleções museológicas, nesse contexto, nos sugerem

Indícios sobre as relações existentes entre a construção de formas de representação de temáticas e sujeitos e a formação de acervos de cultura material, a partir do momento em que concebemos como um processo social a atribuição de determinados significados, que ocorre desde a seleção de objetos até a construção de discursos sobre a cultura material enquanto patrimônio cultural³⁷, digno de ser “pre-

37 Patrimônio Cultural, de acordo com o Decreto-Lei n. 25, de 30 de novembro de 1937 (IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), é definido como um conjunto de bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação é de interesse público,

servado” no espaço museal. Neste sentido, os objetos “não apenas demarcam ou expressam posições”, mas “organizam ou constituem o modo como os indivíduos e os grupos sociais experimentam subjetivamente suas identidades e status” (Gomes; Oliveira, 2010, p. 44).

O nosso estudo converge com a perspectiva trazida por esses autores. Buscamos compreender a complexidade no que concerne à formação de um arquivo fotográfico, pensando na sua materialidade e também nos discursos e subjetividades intrínsecos a ele. Não nos interessa trabalhar as fotografias que o integram de um modo que seja priorizado apenas o seu conteúdo visual. É claro que este é relevante e imprescindível, mas nos importa mais pensá-las enquanto conjunto documental formador de um arquivo e, ainda, nos processos inerentes a ele. Assim, esse arquivo deixa de ser compreendido apenas como um emaranhado de documentos depositados em instituições públicas ou no âmbito do privado.

quer por sua vinculação a fatos memoráveis da História do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico. Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/126>.

CAPÍTULO 2

O Sentido dos Arquivos: Temporalidade e Resignificações³⁸

38 Parte desse capítulo também pode ser encontrado no artigo “Arquivo e tempo na produção artística contemporânea: um percurso por seis obras”, de nossa autoria em conjunto com a professora Ana Rita Vidica, para a Revista Internacional Interdisciplinar Art&Sensorium, Curitiba, v. 11, 2024.



Qual é o sentido dos arquivos? Foi com essa pergunta que Heloísa Bellotto (2014), especialista em arquivística, iniciou a sua palestra na Universidade Federal de Minas Gerais, durante o I Ciclo de Palestras da Diretoria de Arquivos Institucionais – DIARQ. Bellotto constatou que “a finalidade dos arquivos é a de ser o espelho da sociedade que o constitui, os conserva e os explora para fins administrativos, jurídicos, culturais, patrimoniais ou de pesquisa” (Rousseau & Couture, 1998 *apud* Bellotto, 2014). Esse espelho, de acordo com a autora, representa o somatório das informações constituintes dos arquivos em suas mais variadas tipologias, tanto no âmbito público quanto no privado. Nessa perspectiva, os arquivos podem ser compreendidos

[...] como criações sociais, no sentido de serem produtos da sociedade humana que, ao longo da sua história, vai acumulando, formando e transmitindo características que naturalmente se refletirão na natureza de seus produtos, estando os arquivos entre eles (Eastwood, 2010 *apud* Bellotto, 2014).

Jacques Derrida, em seu livro *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana*, propõe uma ampliação do conceito de arquivo. Ao romper com a sua concepção clássica, o insere numa visão de história oposta ao positivismo. Derrida, através de uma leitura crítica, reflete sobre as discontinuidades, lacunas e questões temporais intrínsecas ao arquivo. Priscila Arantes discorre a respeito de como esse teórico compreende o sentido dos arquivos.

Na sua versão clássica, o arquivo seria um conjunto de documentos estabelecidos como positivamente, representação “real/original” do que ocorreu de fato em determinado momento histórico; portanto, como verdade de fato de uma dada tradição. O arquivo, na sua versão clássica, seria o monumento dessa tradição construído pelo princípio da lei. É dessa falácia da concepção de arquivo, ou seja, dessa ideia de que o arquivo dá conta, no seu processo de arquivamento, da totalidade da realidade histórica-original, que Derrida se coloca: o arquivo seria necessariamente lacunar e sintomático, *i.e.*, descontínuo e perpassado pelo esquecimento (Birman); portanto, a constituição do arquivo implicaria necessariamente o apagamento e o esquecimento de seus traços [...]. Para Derrida, o arquivo não diz

respeito ao “registro” do passado somente, mas, principalmente, do futuro e do vir a ser. Repensar o “passado”, inscrever o passado no presente significa, paralelamente, abrir novas significações para o futuro, rompendo assim com um pensamento linear e homogêneo (Arantes, 2015, p. 94-95).

Assim, o arquivo não pode ser compreendido apenas como uma questão de passado. Em sua reflexão sobre os cruzamentos entre arquivo e tempo, Derrida nos mostra que esta é uma *questão de futuro*. Segundo ele, “é uma questão do futuro mesmo, a questão de uma resposta, de uma promessa e de uma responsabilidade para o amanhã. O arquivo se quisermos saber o que isso queira dizer, isso somente será do nosso conhecimento no tempo que há de vir” (Derrida, 2001, p. 88).

O autor Etienne Samain também reflete sobre as relações entre arquivo e tempo. Para ele, o arquivo não pertence somente ao passado, mas também não deve estar fadado a pertencer somente a um desejo de futuro. Este, em consonância com seu o pensamento, seria “um projeto de construção, de reconstrução possível, um recomeço. Os arquivos são, de certo modo, as articulações, as conjugações (passado simples, passado composto, presente, futuro, condicional, imperativo, particípio) e as declinações de nossas aventuras humanas” (Samain, 2012, p. 161).

Ao lidar com o arquivo de Samuel Costa, percebemos esse encontro de temporalidades. Passado, presente e futuro se sobrepõem em função de um arquivo que nos oferece pistas e evidências para a interpretação do passado e para o entendimento da trajetória de seu produtor. Além disso, ele contribui para nossas reflexões acerca da história da fotografia, ou seja, das relações entre fotografia, história e memória, e, ainda, sobre como um arquivo fotográfico pode ser trabalhado no campo das artes visuais.

O entrecruzamento de temporalidades percebido por Derrida, Arantes e Samain remete a outro teórico, o historiador Reinhart Koselleck. De acordo com o seu pensamento, é na relação entre o passado e o futuro que ocorre no presente que se constrói o *tempo histórico*. Este não é “tomado como algo natural e evidente, mas como construção cultural que, em cada época,

determina um modo específico de relacionamento entre o já conhecido e experimentado como passado e as possibilidades que se lançam ao futuro, no horizonte de expectativas” (Jasmin, p. 9 *apud* Koselleck, 2006, p. 9). Para refletir a respeito do tempo histórico e de suas sobreposições, o autor cria duas categorias: o horizonte de expectativa e o espaço de experiência. O *horizonte de expectativas* visa ao futuro, corresponde a todo o universo de sensações e prenúncios do que ainda acontecerá: nossos medos e esperanças, ansiedades e desejos, apatias e certezas, inquietudes e confianças. Tudo o que remete aos tempos que virão contempla esse horizonte de expectativas. O *espaço de experiência*, por sua vez, remete à ideia de passado que se faz atual, no sentido de o tempo presente agregar diversos tempos que o antecedeu. Isso de maneira simultânea, em que os tempos anteriores (passados) são preservados na memória e agregados à vida cotidiana. Assim, o tempo histórico, compreendido na perspectiva de Koselleck, seria uma construção cultural, resultado das aproximações entre *experiências* e *expectativas*.

Nas primeiras décadas do século XX, houve, por parte da historiografia da arte, questionamentos relacionados à concepção de tempo linear, homogêneo, assim como do método formalista de investigação, “que se fundamenta numa análise imanente das obras e condicionada ao sentido evolutivo”. Em oposição a esse método, temos o “que se poderia denominar cultural, que em detrimento da forma busca considerar as representações e as condições sociais, externas à criação das obras” (Bastos, 2010, p. 15 *apud* Arantes, 2015, p. 74). Nessa última perspectiva, situam-se os trabalhos do historiador da arte Aby Warburg, que se dedicou intensamente a compreender como o Renascimento (Florença) reinterpretou a Antiguidade e como esta sobreviveu ao Renascimento, considerando, assim, as sobrevivências do passado, do mundo antigo, no mundo moderno.

Etienne Samain se refere a Warburg como um *metapsicólogo do gesto*. Para ele, Warburg não é “somente um ‘historiador das imagens’, mas um desbravador que questiona o inconsciente, tanto o da história humana como o inconsciente intemporal das imagens” (Samain, 2012, p. 55). No que tange

aos métodos formalista e cultural, Warburg se opõe ao primeiro, investindo em estudos interdisciplinares, dando ênfase às experiências individuais dos artistas e aos sistemas simbólicos vinculados às práticas culturais. Durante seus estudos sobre Antiguidade/Renascimento, Warburg nos traz os conceitos de *sintomas* e *sobrevivências*. A ideia de sobrevivência permite a Warburg identificar as manifestações artísticas como

Fenômenos vinculados à história e a evidenciar os diferentes sentidos e temporalidades presentes nas obras. Ele trabalha essa noção a partir do processo de comparação entre as obras em distintos momentos históricos, tendo em vista verificar as razões dessas sobrevivências [...]. Segundo sua concepção de história, o passado não é um tempo concluído, já que emerge de forma recorrente no presente (Bastos, 2010, p. 16 *apud* Arantes, 2015, p. 75).

O Atlas Mnemosyne de Warburg (1923-1929), constituído por 63 pranchas que totalizam aproximadamente mil imagens, explicita a noção de comparação e também os sentidos múltiplos das temporalidades que permeiam as obras de arte. O Atlas é uma espécie de inventário, um arquivo de elementos visuais. Com ele, o autor ambiciona

Explicar, por meio de um repertório muito amplo de imagens e outro, bem menor, de palavras, o processo histórico de criação artística do que hoje chamamos de Idade Moderna, especialmente em seus momentos iniciais e no início do Renascimento Italiano, com foco em alguns aspectos essenciais do final do século XV em Florença, buscando seus fundamentos na Antiguidade (Checa *apud* Warburg, 2010, p. 138, tradução nossa).

Aby Warburg não assimila a história da arte de maneira cronológica, em que o sentido já esteja garantido *a priori*. Ele a concebe sob uma perspectiva coincidente. A sua análise comparativa possibilita uma “montagem” entre as obras de momentos históricos distintos, possibilitando a investigação e a compreensão das razões pelas quais ocorre a *sobrevivência* dessas obras. As análises das imagens, numa perspectiva warburguiana, “são efetuadas porque elas [as imagens] são consideradas como verdadeiros mediadores culturais, vivas, dinâmicas, e que contribuem para dar forma, sentido e existência ao

mundo” (Barros, 2010, p. 16 *apud* Arantes, 2015, p. 76). Através das pranchas de Warburg, torna-se possível perceber vestígios de certos períodos históricos. Os espaços que separam uma imagem das demais em seu trabalho também merecem atenção. Eles podem representar as lacunas ou os intervalos que se fazem presente diante dos estudos imagéticos.

O estudo da temporalidade sob a perspectiva de teóricos como Koselleck, Samain e Derrida – no caso dos dois últimos, a temporalidade associada às questões do arquivo – e, ainda, os conceitos de montagem e sobrevivência de Aby Warburg, nos ajudaram a compreender melhor a formação do arquivo de Samuel Costa, na sobreposição dos tempos que permeiam as suas fotografias e, claro, na questão de sua sobrevivência, associada às ações de conservação e preservação apresentadas no Capítulo 1. Para além dessas questões, os pensamentos e conceitos trazidos por esses autores também nos levaram a pensar a respeito da produção dos artistas contemporâneos e estudiosos da área.

2.1. ARTES VISUAIS: ARQUIVO, TEMPO E PRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA³⁹

Como os arquivos, essas “declinações das nossas aventuras”, nos dizeres de Etienne Samain, têm sido ressignificados e como influenciam as narrativas desses artistas/estudiosos da área? Como são utilizados na composição de suas obras? Alguns artistas garimpam objetos em feiras, recebem doação de terceiros e formam o seu próprio arquivo; outros realizam seus estudos em acervos de museus, galerias de arte ou arquivos particulares. Temos, ainda, os artistas que, no decorrer do seu processo de criação, acumulam objetos diversificados e, após a finalização de sua obra, estes passam a integrar o

39 Parte desse item também pode ser encontrado em TITO, Keith Valéria; VIDICA, Ana Rita. Samuel Costa em Cena na Fotografia Contemporânea. *Anais do IV Seminário Internacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes da Cena – SEMINAR/ Quando os Lugares Importam: Especificidades de Produzir, Pesquisar e Criar Artes da Cena*, de 9 a 11 de novembro de 2023. Editoria: Maria Ângela de Ambrosio Pinheiro Machado e Alexandre Donizete Ferreira.

arquivo desses artistas que optam por mantê-lo ou fazem o seu encaminhamento para museus e instituições afins.

O uso de documentos de arquivos é recorrente nas obras de Rosângela Rennó. Ela desloca esses arquivos para outras dimensões e subverte as normatizações de arquivamento, criando, assim, releituras, novos arranjos, ambientações e realidades. Ao utilizar objetos como jornais, fotografias, slides e álbuns de família, “arquivos mortos”, a artista permite que eles abandonem a condição de meros registros documentais. A artista se apropria de materiais advindos dos mais variados tipos de arquivo. Os seus trabalhos possibilitam que estes ganhem outras proporções, levando-nos a pensar sobre vários conceitos, como os de memória, apropriação, identidade e também esquecimento. Desde o final dos anos 1980, a obra de Rennó permeia

Pela elegância formal e pela denúncia social. Através de refinadas estratégias de apropriação, deslocamento e recontextualização, suas obras evocam um acúmulo de sentidos pessoais, sociais e culturais. Referências constantes ao apagamento da identidade, à amnésia social e às memórias familiares ou domésticas ressoam em obras abertas a múltiplas interpretações, nas quais o reconhecimento depende do contexto cultural de cada um. A beleza de uma configuração formal impecável permite que uma voz poética irônica se faça escutar persuasivamente. Ávidos por contemplar, os expectadores são impulsionados a refletir sobre os assuntos sociais tão delicadamente impregnados em suas obras (Melendi *apud* Rennó, 2003, p. 24).

Para a composição da obra *Bibliotheca [Library]* (1992-2002), Rosângela Rennó utilizou coleções de slides e álbuns fotográficos do final do séc. XIX até os anos 1980, angariados em feiras de artigos usados e também por meio da doação de familiares e amigos dos retratados. Através desse trabalho, ela busca instigar o seu público a refletir sobre esquecimento e memória. O contato com essas imagens faz com que nos sintamos próximos dos personagens ali retratados, talvez porque estas possuam temas comuns a muitos de nós. Todos estranhos, mas com memórias convergentes.

Ao mostrar para nós, que vivemos em outras terras e temos outras línguas, as fotos dos seus, esses desconhecidos se tornam, subita-

mente, familiares. Olhamos para eles, como eles olhariam para nós, nas mesmas circunstâncias. Nós nos reconhecemos na situação em que essas fotos foram feitas: no grupo escolar, na carteira de identidade, no colo da mãe, na festa de aniversário, nas férias. Essas fotografias são provas da existência que resistem a se incorporar ao campo da representação, pois, emergem irrefutáveis, como espelhos do real, detentoras privilegiadas dessa única verdade possível. Ao reconfigurar os álbuns perdidos, Rosângela Rennó realiza uma operação similar. Apropria-se das memórias dos outros e as levanta, como espelhos, para que nelas possamos ver a nós mesmos (Melendi *apud* Rennó, 2003, p. 24-25).

Esse trabalho consiste em um livro de artista com cerca de 350 fotografias dos álbuns reunidos para a obra e uma instalação composta pelos álbuns e slides adquiridos ao longo dos dez anos de investigação e aquisição desses objetos; um mapa-mundi, textos e um móvel de aço também integram a obra. Para essa instalação, a artista criou um sistema de cor para as vitrines que indica a origem das fotografias e o local de aquisição dos álbuns e slides (Figura 37). “Assim, a agrupação das vitrines, com seus álbuns e suas estruturas coloridas, cria uma nova cartografia, o mapa de um mundo nômade, atravessado por navegações e regressos” (Melendi *apud* Rennó, 2003, p. 25).

Figura 37 – Recorte da série composta por 37 vitrines contendo álbuns e fotografias digitais coloridas, montadas em Plexiglass, mapa e arquivo de aço. Dimensões variáveis, s.d.



Fonte: <https://www.mor-charpentier.com/es/artist/rosangela-renno/>.

Arquivos particulares provenientes de álbuns de família foram utilizados pela artista visual Virgínia de Medeiros na composição do *Studio Butterfly* (Figuras 38 e 39). Para a constituição dessa obra, Medeiros trabalhou de forma coparticipativa com as pessoas retratadas, utilizando-se de recursos documentais como fotografias e vídeos. Tudo isso, de maneira coordenada, se torna em seu trabalho um veículo para que ela consiga abordar temáticas que afrontam as estruturas hegemônicas de comportamento e de poder.

O Studio Butterfly foi criado entre os anos de 2003 e 2004, numa sala localizada no centro de Salvador-BA. Ali, a artista, inspirada por memórias advindas do convívio anterior com o universo das travestis, as estimulou a contar as suas histórias. Foi criado um espaço de convivência, vínculos de afeto e registros fotográficos e audiovisuais. A ideia era construir uma obra participativa, num ambiente de convivência pautado pelo afeto e pela criatividade. Medeiros nos conta um pouco mais a respeito desse local, que

Foi pensado como ponto de encontro com as travestis. Os elementos utilizados para a construção do espaço se baseiam na memória visual que guardei dos quartos das travestis que habitaram a pensão de Rosana – a primeira travesti que conheci e que me fez adentrar nesse universo. No Studio Butterfly, as travestis me traziam suas fotos antigas e recentes, junto a familiares, amigos, amores e, sentadas na “poltrona dos afetos”, me contavam algumas histórias de vida, que eu registrava em vídeo. Em troca, fazia com elas um ensaio fotográfico, e ao final lhes dava um book (Medeiros, 2006-2013).⁴⁰

40 Disponível em <https://virginiademedeiros.com.br/obras/studio-butterfly/>.

Figuras 38 e 39 – Fotografias do arquivo particular de uma das participantes (esq.) e seu retrato (dir.), produzido por Virgínia de Medeiros, para o projeto/obra *Studio Butterfly*, s.d.



Fonte: <https://virginiademedeiros.com.br/obras/studio-butterfly/>.

O nome escolhido para o projeto também nos chama a atenção pelo fato de ser dialógico com o universo das pessoas retratadas. A artista relata que a escolha está ligada à natureza das borboletas, que, depois do nascimento, pas-

sam por transformações radicais. “Mais do que crescer, esses seres se reinventam, passando por transformações que contribuem para a sua sobrevivência, ao contrário da maioria que se conforma com o corpo “dado”, ao uniforme, ao verdadeiro, as travestis se permitem a metamorfose” (Medeiros, 2014, p. 93 *apud* Santos, 2022, p. 11). É justamente essa capacidade de transformação e resistência que Medeiros enfatiza em seu Studio Butterfly, ao trazer a perspectiva de pessoas que são frequentemente invisibilizadas e negligenciadas. A artista cria ambientes e narrativas que retratam histórias de vida de uma parcela da sociedade que é cotidianamente violentada, atravessada por preconceitos e abandonos, e nos apresenta uma obra livre de estereótipos e julgamentos.

O fotógrafo e artista visual Eustáquio Neves, referência da fotografia conceitual brasileira, utiliza o seu arquivo pessoal para a criação de narrativas sobre escravidão e o lugar histórico da população negra na sociedade brasileira. Seu interesse pela fotografia surgiu em Goiás, onde viveu por um período trabalhando como químico e também como fotógrafo. Suas obras são elaboradas através de processos de experimentações com a fotografia analógica associada a outras linguagens: artes gráficas, pintura, desenho, escrita e também a procedimentos químicos trabalhados em seu laboratório, construindo, dessa maneira, camadas de sobreposições de imagens. Podemos considerar a sua produção como autobiográfica, uma vez que é a partir de sua origem e das pessoas do seu entorno que surgem as questões exploradas por ele. As temáticas abordadas por Neves tocam o universo das pessoas que se sensibilizam com elas, ao mesmo tempo que falam de si próprio.

Aberto pela Aduana é um livro de artista com duas edições (Figura 40). A primeira é constituída por um exemplar artesanal que integra o acervo do Museu Afro Brasileiro. A segunda possui tiragem para comercialização. Essa obra também gerou uma exposição de nome análogo. Aduana é o nome do órgão governamental responsável pelo controle de entrada e saída de mercadorias do Brasil. A ideia para a composição dessa obra ocorreu quando um pacote, vindo de outro país, contendo uma das obras de Neves foi aberto pela Aduana. A violação desse material serviu de gatilho para ele, que, naquele

momento, associou o ocorrido às múltiplas violações sofridas pelo corpo negro, do período da escravização aos dias atuais.

No que aconteceu isso, não tive dúvida, já pensei em um trabalho. Aberto pela Aduana me remete a essa coisa forte, de se apropriar de um corpo com violência, assim como foi o tráfico negreiro e a escravização. É também sobre essas fronteiras, sobre migração. Eu pego referências atuais, como um passaporte já vencido e uso algumas páginas dele. Todos os elementos lembram essa coisa do ir e vir (Neves, 2022).⁴¹

Esse trabalho de Neves é constituído por retratos do seu arquivo particular (mãe e avó), autorretrato, colagens e desenhos. Em algumas páginas, aparecem números que podem parecer aleatórios, mas, se observamos atentamente, estão associados às práticas do período da escravização do povo negro.⁴²

Figura 40 – Imagem do livro *Aberto Pela Aduana*



Fonte: Youtube Museu Afro Brasil, 2019.

Boa Aparência é uma série que tem como base uma fotografia do arquivo de Neves tirada aos 18 anos. Essa imagem é trabalhada juntamente aos classificados de oferta de emprego dos jornais impressos, onde exigia-se “boa

41 Cf. publicado no site <https://dasartes.com.br/livros/eustaquio-neves-lanca-museu-afro-brasil/>.

42 Ver vídeo “Aberto pela aduana – Livro de artista de Eustáquio Neves” / Entrevista. Youtube do Museu Afro Brasil. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2WQxnDINW4I>.

aparência” dos candidatos. Em muitos casos, uma pessoa negra, devido aos seus traços, já estava eliminada da seleção, mesmo antes de realizar a entrevista de emprego (Figuras 41 e 42). O artista confronta essa imagem com textos desses jornais, juntamente com os anúncios publicados nos periódicos do período de escravização, onde havia essa mesma inscrição (boa aparência), no intuito de valorizar os escravos como produtos comercializáveis.

Eu confronto essas ideias, estou sempre questionando isso na minha arte. Até mesmo quando um fotógrafo branco dizia que a pele negra na fotografia era muito bonita é uma polêmica. Essa é uma afirmação de redução da condição humana para um objeto. Temos que valorizar a nossa estética negra na fotografia com conteúdo (Neves *apud* Guimarães, 2021, p. 3).



Figura 41 – Série Boa Aparência #1. Fotografia com técnica mista, 2000.

Fonte: Sesc SP (<https://www.sescsp.org.br/estilhacos-de-memorias-obra-fotografica-de-eustaquio-neves/>).



Figura 42 – Série Boa Aparência #1. Fotografia com técnica mista, 2000.

Fonte: Sesc SP (<https://www.sescsp.org.br/estilhacos-de-memorias-obra-fotografica-de-eustaquio-neves/>).

Frida Orupabo é uma artista nigero-norueguesa que vive e trabalha em Oslo. Em 2021, teve a sua obra difundida no Brasil em dois momentos: na ex-

posição individual no Museu Afro Brasil e na exposição coletiva da 34ª Bienal de São Paulo, intitulada *Faz escuro mas eu canto*.⁴³ A sua produção de Orupabo é essencialmente digital. O seu perfil de Instagram, criado em 2013, tem sido o campo mais vanguardista de sua prática.⁴⁴ Nesse espaço, a artista constrói suas narrativas e se posiciona diante de questões vinculadas à raça, às relações familiares, ao gênero, à sexualidade, à violência e à identidade. Sobre a relevância do Instagram para a constituição de suas obras, ela relata que,

Desde 2013, o Instagram faz parte da minha jornada para encontrar como eu quero me expressar. É como escrever um diário: todo dia preciso trabalhar em alguma coisa. Porém, quanto mais seguidores eu ganhava, menos eu queria mostrar a minha vida privada, e mais pensar um caminho para falar das minhas experiências e de sentimentos como raiva, tristeza, depressão. Com as colagens digitais, criei também uma narrativa, uma expressão diferente para a mesma prática de colocar juntas coisas que não foram feitas para estar juntas. E assim criar novos significados e uma nova linguagem pra falar (Orupabo *apud* Veras, 2022, p. 3).

A sua poética se constitui de forma rizomática, juntando colagens, fotografias, esculturas e vídeos. Por estar vinculada a uma plataforma digital, o Instagram, o acondicionamento de sua produção artística ocorre através do *feed* e também do seu perfil. O entendimento de que esta também é uma maneira de acondicionamento arquivístico nos ajuda a perceber que as práticas de arquivamento e a compreensão sobre o conceito de arquivo são dinâmicas, sujeitas a mutações e adaptações, conforme o surgimento de novas tecnologias e padrões de comportamento da sociedade.

Orupabo se apropria de imagens disponíveis na internet para evidenciar, em seu perfil da rede social, os violentos processos de objetificação do corpo da mulher negra, do período colonial à atualidade. Dessas apropriações, surgem as suas obras (Figuras 43 e 44). A artista transita entre o digital e a mate-

43 Museu Afro Brasil: exposição individual Frida Orupabo (28 ago. a 05 dez. 2021). Pavilhão da Bienal: exposição coletiva *Faz escuro mas eu canto* (04 set. a 05 dez. 2021).

44 Para visitar o perfil de Frida Orupabo no Instagram, acessar: @nemiepeba.

rialidade ao trabalhar com as suas esculturas e também no momento de suas exposições. Lola Olufemi, em seu artigo para a Revista Zum (2021), ressalta que as imagens de Orupabo causam sentimentos incômodos que nos levam a outra região temporal. Para ela, a artista tem uma “extraordinária competência em construir imagens dotadas de diferentes texturas e cores, provocando um formigamento – uma onda de sensações afetivas e corpóreas – que nos deixam com um sentimento agudo de que há algo fora do lugar” (Olufemi, 2021, p. 49).



Figura 43 – Woman with a book. Colagem com alfinetes de papel. Mario Todeschini/Cortesia da Stevenson, 2020.

Fonte: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/255/frida-orupabo>.

Figura 44 – Baby in belly. Colagem com alfinetes de papel. Mario Todeschini/Cortesia da Stevenson, 2020.

Fonte: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/255/frida-orupabo>.



Ainda, segundo Olufemi (2021, p. 49),

Vivenciar o trabalho de Orupabo é sentir no nosso próprio corpo partido, observar distorções visuais que nos levam a pôr a nossa solidéz em dúvida. Ao cortar o corpo negro em pedaços, ao posicionar olhos, mãos e pés em lugares onde eles não deveriam estar, a artista identifica o deslizamento entre os domínios do vivo e do morto. É uma tarefa sombria: deslocar visualmente o que se espera da forma humana leva o espectador à contemplação e o incita a reconsiderar o que um corpo pode ser [...]. Em muitos casos, Orupabo responde a uma paisagem cultural na qual o corpo da mulher negra não passa de objeto: produto a ser consumido, posto em circulação, exposto à violência e, no processo, reduzido a nada além da dor que experimenta. Orupabo focaliza o esfolamento público da subjetividade da mulher negra, expondo a resplandecente carne viva desse ser a um outro tipo de consumo, que nos faz ir além da armadilha da corporeidade. Afinal de contas, não estamos todas fartas do corpo? Fartas do modo como o corpo nos arruma encrenca, nega nossa fala ou limita nossa possibilidade de ter uma existência expansiva? Orupabo registra essa frustração e tenta contorna-la, dotando-nos de corpos que não são corpos.

A forma como Orupabo lida com a questão do corpo da mulher negra nos causa incômodo. Esse desconforto também está presente na produção de Neves. O desconforto que sentimos ao deparar com a obra desses artistas nos faz confrontar os nossos preconceitos, refletir sobre a forma como lidamos com eles no cotidiano. As imagens de Samuel Costa também nos levam a reflexões sobre preconceitos. Isso ficará mais latente no capítulo seguinte, quando adentraremos sua série sobre o homoerotismo.

Um vestido do acervo do Museu Paulista é o principal documento da tese de doutorado *Boué Soeurs RG7091: a biografia cultural de um vestido*, de Rita Andrade, professora da Universidade Federal de Goiás – UFG. O seu estudo nos permite compreender a importância dos objetos que integram os acervos museológicos para a realização de estudos acadêmicos. Andrade (2008, p. 13) considera esse vestido como um objeto cultural que, em sua trajetória, “Recebeu marcas de corpos, sujeira, uso, armazenagem, enfim, marcas do tempo que são também marcas particulares de suas propriedades

físico-químicas, distintas de outros tipos de materiais e de documentos, como o textual e iconográfico”.

A autora estuda a trajetória desse vestido, a sua circulação social e cultural, desde a sua confecção em Paris, nos anos 1920 (confecção, compra, pessoas que o vestiu etc.), contextualizando-o também na cidade de São Paulo, até o seu acondicionamento, em 1993, no Museu Paulista, onde está catalogado como Boué Soeurs RG 7091. A investigação se detém, ainda, a compreender as evidências de inferências dos sujeitos e outros atores, como o tempo, o clima e as condições de armazenagem; e analisa as intervenções feitas no vestido após a sua confecção original, nas camadas de tecidos (Figura 45), e até mesmo seu avesso e acabamentos, propondo uma nova visão acerca das “roupas-documento”.

Nesse estudo histórico, também são abordadas questões referentes à materialidade desse objeto, ressaltando a importância e a complexidade das ações da conservação têxtil e como estas podem influenciar nos direcionamentos de uma investigação.

As atividades de conservação têxtil exigem uma formação bastante específica que, além de outras ações, inclui aprender a identificar fibras, fios e tecidos; diagnosticar problemas de conservação como ataque de insetos, oxidação, etc., além de prognosticar e conduzir intervenções manuais e químicas – lavagem, costuras, confecção de suportes, armazenagem etc. [...]. A conservação de têxteis é uma atividade que interfere sensivelmente sobre os encaminhamentos de uma investigação como aquela feita para esta tese. O destino de um objeto dentro de um museu poderá determinar a intervenção conservatória sobre ele [...]. As escolhas por mínima intervenção e o projeto de armazenagem para o acervo têxtil foram cabais para as questões que surgiram logo no início da pesquisa. Manchas, rasgos e descosturas foram preservados. Isso permitiu que a interpretação feita a partir do estudo dos vestidos considerasse essas características de deterioração de roupas, dos tecidos e outros materiais como o metal, de forma a perceber como cada um deles responde de determinada maneira à ação do tempo a outras intervenções ao longo de sua trajetória (Andrade, 2008, p. 12).

Figura 45 – Sobreposições de tecidos que compõem a saia do vestido RG 7091. Hélio Nobre, s.d.



Fonte: Acervo Museu Paulista. Tese Boué Soeurs RG7091: a biografia cultural de um vestido, 2008.

Laia Abril é uma artista multidisciplinar, que estuda e utiliza a fotografia, o texto e os recursos audiovisuais para uma produção que ressalta temas relacionados à sexualidade, distúrbios alimentares e igualdade de gênero. Suas obras integram coleções particulares e de museus.⁴⁵ *A História da Misoginia* é um de seus estudos visuais, que se desdobra em três capítulos: “Do Aborto”, “Do Estupro” e “Da Histeria Coletiva”. Todos muito impactantes, com questões que, embora difíceis, precisam ser abordadas. O capítulo “Do Estupro” apresenta inúmeros relatos em torno do tema, mas a “sacada”, a originalidade da artista, foi transferir a narrativa visual da vítima para as instituições. Ela trouxe para o debate a questão da cultura do estupro institucional, das injus-

45 Dentre eles, o Centre Pompidou e o FRAC, na França; o Musée de L’Elysée e o PhotoMuseum Winterthur, na Suíça; o MoCP, em Chicago; e o MNAC e a FotoColectania, em Barcelona.

tiças canceladas por um sistema que prevalece nas sociedades contemporâneas em diversas partes do mundo. O gatilho para que a artista encaminhasse a sua investigação nessa direção foi uma notícia que a impactou profundamente, conforme relatado por ela em seu site:

Essa notícia local mexeu profundamente comigo. O grupo de cinco homens espanhóis autodenominados La Manada (The Wolf Pack), que estuprou uma mulher de 18 anos, em 2016, foi considerado culpado apenas de um delito menor de “abuso sexual” devido à falta de provas”, de violência. A defesa argumentou que os 96 segundos de vídeo filmados pelos perpetradores – durante os quais ela estava congelada e com os olhos fechados – era prova de consentimento. Esse caso desencadeou o maior protesto feminista da história do país, exigindo que as leis de agressão sexual da Espanha fossem reescritas e a sentença aumentada. Com a ascensão do movimento #MeToo e o caso Harvey Weinstein⁴⁶ em todos os noticiários, eu queria tentar entender por que as estruturas de justiça e aplicação da lei não estavam apenas falhando com os sobreviventes, mas na verdade encorajando os perpetradores, preservando dinâmicas de poder e de normas sociais específicas (Abril, s.d., tradução nossa).⁴⁷

Laia Abril desenvolve um trabalho artístico, histórico, de investigação fotográfica, além de ser, sobretudo, uma denúncia ao identificar erros judiciais que acabam por cancelar uma cultura de estupro. A sua obra nos ajuda a compreender que existe um sistema jurídico que, muitas vezes, em vez de criar subsídios para a proteção de mulheres vítimas de agressão, cria estratégias que acabam por proteger seus agressores, sendo esses os maiores be-

46 “O movimento #MeToo, uma campanha que se multiplicou entre as atrizes de Hollywood [em 2017] contra a cultura de assédio sexual no principal cenário do cinema mundial, tomou conta desses eventos e repercutiu em todos os cantos do planeta. Tudo começou com um caso que veio à tona no jornal The New York Times acusando um dos maiores executivos de Hollywood, Harvey Weinstein, de assediado, abusado e até estupro de dezenas de atrizes [...]. Em 15 de outubro, a atriz Alyssa Milano sugeriu no Twitter que todas as mulheres que tivessem sido sexualmente assediadas ou agredidas respondessem para ela na rede social com a hashtag #MeToo (“Eu Também”, em tradução livre). A ideia era mostrar a dimensão do problema. Pelo menos meio milhão de mulheres enviaram suas respostas nas primeiras 24 horas”. Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/geral-44164417>.

47 Disponível em <https://www.laiaabril.com/project/on-rape/>.

neficiários do sistema, enquanto as vítimas são culpabilizadas. O seu trabalho nos ajuda na compreensão de que existe um poder jurídico, em diversos países, que, aliado a uma realidade política e sócio cultural, “normaliza” a violência sexual contra a mulher, subvertendo o seu papel de vítima. Para a criação dessa obra, que se materializa através de uma exposição e da publicação de um livro, a artista utiliza uma gama de materiais, incluindo mensagens via redes sociais, como o WhatsApp. Utiliza, ainda,

Testemunhos na primeira pessoa, fotografias, *stills* de vídeos de abusos sexuais, de jogos de vídeo que têm como missão a violação, recortes de jornais que relatam crimes sexuais, citações misóginas de juízes, de líderes de partidos, de governos (como a famosa frase de Jair Bolsonaro “não estupro porque é feia)⁴⁸ e entrevistas com especialistas em violência sexual (Maia, 2022, online).

Em *Do Estupro*, Laia Abril trabalha a interação entre texto e imagem de uma maneira muito habilidosa. Para ela, o texto é a sustentação de seu trabalho. É por meio dele que a artista reage à sua produção, seja através da escrita ou da visualidade.

O texto para mim é a base de tudo. Chamem de texto, informação, conteúdo, histórias [...]. Como aconteceu dessa vez [...], o texto é a própria obra. Assim, são citações que estão dispostas por cima da exposição fazendo referência às figuras autoritárias que ainda estão submergidas na cultura do estupro e mostram como esses mitos estão mais vivos que nunca. Podem ser a citação de Bolsonaro ou a de Trump, representando vozes do poder máximo, como constatações de minha pesquisa, de que ainda vivemos em culturas que naturalizam e inclusive promovem a violação sexual (Abril; Marrer, 2020, p. 5).⁴⁹

48 Essa frase foi dita em 2014 por Jair Bolsonaro, que, à época, ocupava o cargo de deputado federal pelo Estado do Rio de Janeiro. Ele afirmou na Câmara dos Deputados e, em entrevista a um jornal, que a sua colega de plenária, a deputada Maria do Rosário, “não merecia ser estuprada porque ele a considera ‘muito feia’ e porque ‘não faz o seu tipo’”. Disponível em <https://g1.globo.com/politica/noticia/2016/06/bolsonaro-vira-reu-por-falar-que-maria-do-rosario-nao-merece-ser-estuprada.amp>.

49 Disponível em <https://revistazum.com.br/entrevistas/laia-abril-da-violacao/>.

No segundo capítulo de a *História da Misoginia*, conjuntamente às fotografias das roupas das vítimas, em pb, a artista apresenta os depoimentos de mulheres vítimas de violência sexual em diversas situações (estupro conjugal, estupro punitivo devido à orientação sexual, estupro de poder/sequestro da noiva) e ambientes (escola, prisão, exército, igreja) (Figuras 46 e 47), conforme destacado pela Revista Zum:



Figura 46 – Ala Kachuu [sequestro da noiva].

Fonte: Revista Zum, 2021, n. 21, p. 83.

Alina, Quirguistão. Vi meu marido pela primeira vez no dia do meu casamento. Os amigos dele me levaram de carro até o lugar onde ele estava. Achei que não ia conseguir lidar com aquela situação, porque estava furiosa com ele; eu amava outro homem e sonhava tornar-me esposa dele. Em vez disso, fui obrigada a me casar com o homem que havia me sequestrado. No começo, quando o interpelei, ele ficou em silêncio, depois se desculpou. No passado, minha irmã também havia sido levada à força, mas ela fugiu. A cerimônia religiosa do meu casamento (Nike) foi organizada às pressas, e o registro oficial foi feito de imediato, por isso não tive como fugir. Até aquele

momento eu era uma estudante de 21 anos e cursava o quarto ano da Universidade de Arbaev. Queria me tornar uma designer de moda. Nas férias resolvi visitar a minha família [...]. Eu me lembro de estar feliz, assando alguma coisa na cozinha; depois fui visitar a minha irmã. No caminho de volta pra casa, fui sequestrada. Quando minha família chegou a casa do sequestrador, minha mãe quis me levar embora, mas minha avó pediu que eu não envergonhasse a família, sobretudo depois de minha irmã ter fugido, tornando-se assunto das conversas da aldeia por muito tempo. Chorei, mas minha avó implorou para que eu permanecesse alo. Por isso fiquei (Revista Zum, 2021, n. 21, p. 83).



Figura 47 – Estupro na escola, s.d.

Fonte: Revista Zum, 2021, n. 21, p. 89.

Melissa, Colômbia. Comecei a perceber suas alterações subidas de humor: ela ficava irritada com muita facilidade, tinha pesadelos e já não se alimentava bem como antes. Fiquei preocupada com todos esses sinais, e um dia, quando ela me contou que seu professor “a lavava quando ela ia ao banheiro”, entendi tudo. [...]. Nesse país, o abuso sexual de crianças é algo tão normalizado que os pais acreditam mais no professor do que na própria filha de 5 anos. Sei disso porque fui ameaçada por eles, em defesa do professor. No entanto, outros pais ouviram os filhos, e hoje existe a suspeita que pelo menos 20 colegas de minha filha também tenham sido vítimas [...].

Aparentemente, o professor tinha uma história de abuso sexual que já vinha de vários anos. Desde que tudo começou, tive que enfrentar uma depressão profunda. Não conseguia dormir, perdi 17 quilos, esse assunto se tornou uma obsessão, tentei me matar [...]. Mas, em breve teremos eleições para a prefeitura de Bogotá, e, com as mudanças na administração, o caso será arquivado provavelmente sem consequência nenhuma, seja para ele, seja para os que acobertaram os seus crimes (Revista Zum, 2021, n. 21, p. 89).

Laia Abril assim como Rita Andrade se dedica ao estudo acadêmico e tem na vestimenta um suporte para o desenvolvimento de sua investigação. Embora Andrade tenha desenvolvido o seu trabalho no campo acadêmico e Laia, fora dele, ambas recorrem a metodologias que, em algum momento, as colocam em contato com arquivos documentais, acessados de maneira física ou virtual/online. Nos materiais aos quais tivemos acesso, referentes a essa obra da artista catalã, não a vimos especificar os locais, as instituições que investigou, como faz Rita Andrade ao mencionar os arquivos e acervos do Museu Paulista. No entanto, a sua narrativa nos oferece pistas

de que recorreu à documentação de arquivo, como, por exemplo, ao mencionar fotografias, *stills* de vídeos, mapa, recortes de jornais, utilizados para a composição de sua obra. As duas estudiosas da área possuem, cada uma a sua maneira, uma proximidade com os museus. Rita Andrade revela isso ao investigar e utilizar os documentos de arquivo, em especial, o vestido RG 7091; e Laia Abril, como artista, ao utilizar o espaço museológico (e das galerias de arte) para comunicar as suas obras.⁵⁰

A nossa investigação tem evidenciado que os arquivos são dinâmicos, capazes de oferecer inúmeros subsídios tanto no campo do estudo, em diversos domínios do saber, quanto para o processo criativo dos artistas visuais. A cartografia, metodologia que norteia o estudo, aborda a importância de demonstrar os percursos trilhados durante o desenvolvimento de uma investigação e também dos que são percorridos por aquele que a realiza. Nessa metodologia, é importante que ele se insira no processo, que não se coloque distante do material analisado, mas que seu caminhar também seja evidenciado. Assim, nesse item, onde se evidencia o trabalho de artistas visuais e estudiosos da área, salientando maneiras múltiplas em que o arquivo pode ser ressignificado e também como ele se mostra potente, decidimos discorrer sobre outra experiência nossa com o Arquivo Samuel Costa: uma forma de compartilhamento dos nossos percursos, tendo como “norte” o arquivo pessoal de um fotógrafo. Tal decisão ressalta a capacidade que este possui de se reinventar, de se abrir para inúmeras possibilidades e experiências, dependendo da maneira como é acessado. Mostra, ainda, que aquele que investiga também pode se reinventar, descobrir novas aptidões, afetar e deixar ser afetado durante as suas aventuras e desventuras mediadas pelos arquivos.

Em 2018, nos tornamos integrantes do Núcleo de Produção e Pesquisa em Fotografia Contemporânea (coordenado por Mariana Capeletti e Luciana Fars, à época, responsáveis pelo coletivo Mira Espaço da Imagem).

50 Até o momento, em nossa investigação, não identificamos instituições museológicas que detenham obras de Laia Abril em seus acervos, somente a galeria que a representa na atualidade: Gallerie Les Filles du Calvaire, em Paris (ver @galeriefillesdulcaire).

Dentre as atividades propostas para aquele semestre, estava o desenvolvimento de um projeto autoral: “Da ideia ao projeto: possíveis caminhos da linguagem autoral”. Ação desafiadora, uma vez que a nossa zona de conforto esteve, na maioria das vezes, associada ao estudo, à conservação fotográfica e, posteriormente, ao campo da gestão, tanto de acervos, como administrativa. Embora tivéssemos conhecimento na prática em fotografia, até mesmo para compreender melhor a produção dos fotógrafos e de suas coleções, a produção artística era um campo distante de nossa atuação. Naquele estímulo, vimos uma oportunidade para exercitar a nossa capacidade criativa e inventiva enquanto fotógrafa. Então, a nossa proposta para o projeto autoral foi a criação da *Carta para Samuel*, que, à época, foi caracterizado como livro de artista.⁵¹

O livro de artista é um objeto que suscita inúmeras discussões e polêmicas a seu respeito. Por vezes, é confundido com fotolivro, criticado por alguns pelo seu caráter “artesanal” e acusado por outros por se render aos encantos do mercado editorial. Discussões, algumas superadas, outras tantas capazes ainda de instigar teóricos e artistas visuais a refletirem a seu respeito. No Brasil, Annateresa Fabris e Cacilda Teixeira Costa podem ser consideradas precursoras nas reflexões que abordam tal temática. Em 1985, realizaram um extenso estudo, reunindo trabalhos de mais de 200 artistas, que se configurou como uma espécie de panorama relacionado ao tema. O resultado foi comunicado através de uma exposição curada por elas no Centro Cultural São Paulo, intitulada *Tendências do Livro de Artista no Brasil*.⁵²

51 Esse tópico do trabalho, que envolve o livro *Cartas para Samuel*, assim como as referências conceituais e demais assuntos vinculados a ele, também podem ser encontrados no artigo TITO, Keith Valéria; VIDICA, Ana Rita. Samuel Costa em Cena na Fotografia Contemporânea. In: *Anais do IV Seminário Internacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes da Cena – SEMINAR/ Quando os Lugares Importam: Especificidades de Produzir, Pesquisar e Criar Artes da Cena*, de 9 a 11 de novembro de 2023, p. 60-76. Editoria: Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado e Alexandre Donizete Ferreira.

52 Em 2016, Amir Brito e Paulo Silveira revisitaram esse trabalho de Fabris e Costa, com uma nova edição considerada comemorativa e intitulada *Tendências do Livro de Artista no Brasil: 30 anos depois*, rerepresentando algumas obras expostas em 1985 e apresentando

No texto curatorial para divulgação da exposição, Fabris e Costa (1985) afirmaram que, “mesmo na acepção mais ampla, o livro de artista constitui um veículo para ideias de arte, uma forma de arte em si”. Naquele momento, as autoras também apontavam para outras características específicas do livro de artista.

Nos exemplos até agora apontados, o livro de artista configura-se como uma unidade expressiva que veicula uma determinada ideia de arte e que incorpora em seu processo estrutural o elemento fundamental na construção do livro: sua natureza sequencial. Assim como o pintor que ao fazer um quadro, explora dados inerentes à natureza desse suporte – superfície, enquadramento, dimensão, etc. – ao fazer um livro, o artista trabalha com uma sequência coerente de espaços – as páginas –, o tempo que é necessário para virá-las, o gesto do leitor e a intimidade que estabelece entre o livro e a pessoa que o manipula. Por mais variadas que possam ser as técnicas, por mais variadas que possam ser as diretrizes estéticas, o livro de artista explora sempre as características estruturais do livro: a obra não é cada página e sim, a soma de todas elas, percebidas em diferentes momentos. O livro de artista configura-se, portanto, como uma sequência espaço-temporal, determinada pela relação cinética entre página e página, ou como diria Mirella Bentivoglio, pela “página, em seu diálogo com o contexto da página, o livro” (Fabris; Costa, 1985, p. 11).

O autor Paulo Silveira (2008) dedicou parte de seu livro *A página violada* ao estudo das “definições e indefinições acerca do livro de artista”. Dentre tantas questões por ele abordadas, destacam-se:

(1) livro de artista pode mesmo designar tanto a obra como a categoria artística; (2) o conceito é ainda muito problemático, pondo em xeque pesquisadores com pesquisadores, artistas com artistas, e pesquisadores com artistas, além de envolver outras especialidades, como estética, literatura, biblioteconomia e comunicação; (3) que a concepção e a execução pode ser apenas parcialmente executada pelo artista, com colaboração interdisciplinar; (4) que não precisa ser um livro, bastando ser a ele referente, mesmo que

outras 120 pertencentes aos acervos do Centro Cultural São Paulo, adquiridas após a primeira exposição.

remotamente; e (5) que os limites que envolvem questões do afeto expressadas através das propostas gráficas, plásticas ou de literatura (Silveira, 2008, p. 26).

A autora Viviane Baschirotto reflete sobre as complexidades que envolvem o livro de artista sob as perspectivas da palavra, da imagem e do objeto. De maneira muito objetiva, ela define o seu conceito: “o livro de artista nada mais é que a produção de um artista, de seus processos criativos tornado livro, ou mesmo quando esses processos, essas palavras ganham o espaço expositivo” (Baschirotto, 2016, p. 110).

Após explicitar algumas reflexões acerca do livro de artista, nos sentimos prontas para a apresentação do nosso livro, lembrando que, para a sua composição, contamos também com “colaborações interdisciplinares”. *Cartas para Samuel* (Figura 48) possui tiragem única, com capa de tecido e costura aparente. Foi confeccionado manualmente, com páginas fabricadas com papel neutro de alta gramatura; sua cor e formato são inspirados nos álbuns de fotografia com circulação na primeira metade do século XX e, por vezes, encontrados ainda hoje, entre os demais objetos afetivos guardados em arquivos pessoais⁵³ e acervos fotográficos institucionais. Fotografias com objetos do Arquivo Samuel Costa e dos objetos utilizados para a sua conservação integram as páginas desse livro, buscando instigar reflexões sobre esses objetos não somente com a conservação material desse arquivo, mas também das memórias e histórias atreladas a ele. O livro é constituído, ainda, por uma carta da autora destinada a ele.

53 Durante as nossas visitas à família de Samuel Costa, tivemos acesso a modelos de álbuns semelhantes ao formato que optamos por trazer para o nosso livro *Carta para Samuel*. Infelizmente, não encontramos registros fotográficos para serem compartilhados. Esse formato assemelha-se também a alguns álbuns integrantes dos acervos do MIS-GO, os quais foram pesquisados para a constituição deste trabalho.

Figura 48 – Interior do livro *Carta para Samuel*, 2018



Fonte: Foto da autora.

Para a confecção do livro, contamos com a colaboração interdisciplinar de Telma Camargo, profissional atuante no mercado de papelaria e encadernação artesanal, antropóloga, artista visual, professora aposentada da UFG e amiga de Samuel Costa. A presença dela nesse processo foi fundamental.⁵⁴ Juntas, fizemos a seleção dos tecidos, da cor, das técnicas de costura, da gramatura e da escolha do papel, que, por motivos óbvios, deveria ser neutro, uma vez que a conservação seria parte constituinte desse projeto.

Enquanto Telma se dedicava à materialização do suporte, nós nos concentramos na produção escrita e fotográfica do livro. Os nossos encontros foram produtivos, cercados por memórias e afetos revisitados e compartilhados. Tudo fluiu bem. Telma nos entregou a encomenda que, aos poucos, foi se configurando como o livro *Carta para Samuel*.⁵⁵ Durante essa produção, de maneira intuitiva, criamos um método de trabalho em que todo o processo

54 Assim como a de Vitória Bandeira e a equipe do MIS-GO. Vitória, coordenadora do museu e conservadora de fotografias, nos ajudou a pensar nas maneiras de afixar as fotografias, assim como a carta, e a equipe nos auxiliou na montagem dos equipamentos fotográficos, nos atendimentos fora do horário convencional e em tantos outros apoios.

55 Nos capítulos seguintes, voltaremos a mencionar Telma Camargo. Em nossa atual investigação, encontramos cartas suas na documentação epistolar do Arquivo Samuel Costa, assim como um retrato seu produzido pelo fotógrafo.

foi acompanhado por audições dos discos da Coleção Samuel Costa: a seleção das cartas, fotografias e discos; dos objetos de conservação, as primeiras tentativas de confecção do livro; as conversas; nossa produção fotográfica; o tratamento digital dessas imagens; a escrita de nossa carta; a escolha do papel para a carta; o trajeto até a loja de papel; e a inserção das fotografias nas páginas do livro.

Nesse processo, também realizamos a leitura de algumas cartas. Ao adotar essa metodologia, a intenção foi buscar uma proximidade maior com o arquivo, inspirações e também momentos de contemplação e descanso. Sim, o descanso, assim como o prazer, precisa ser mencionado e mais valorizado durante o percurso de nossas produções intelectuais. E, dessa maneira, foi se configurando o nosso livro. O contato com os discos, a leitura das cartas recebidas por ele, os modos de escrita daquele período, o contexto no qual foram elaboradas e encaminhadas ao fotógrafo, assim como o que estávamos vivendo, tudo nos levou à vontade de uma escrita que se concretizou através da nossa carta para Costa, que virou também o título do livro.

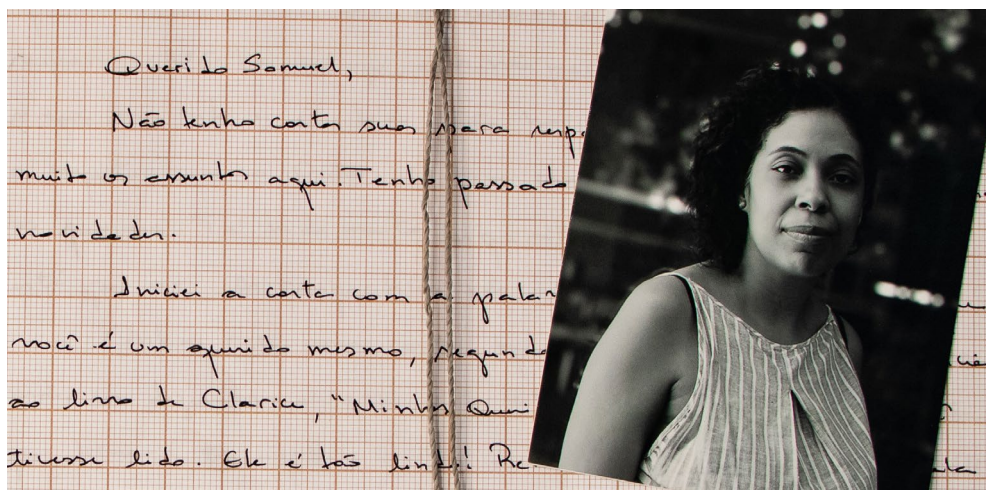
Foi um momento desafiador em vários sentidos: nos trouxe momentos de alegria e produtividade, mas, ao mesmo tempo, vivíamos um momento histórico/político muito fatigante: a eleição presidencial que colocou no poder um presidente e um grupo conservador e de extrema-direita.⁵⁶ Foi nesse contexto que desenvolvemos o nosso primeiro livro de artista. Infelizmente, nos sentimos próximas a Samuel Costa não somente pelas afinidades mediadas por seu arquivo, mas também pela configuração política daquele momento, que dialogava com outro período histórico difícil vivido pelo fotógrafo. O tempo se sobrepôs, nos colocando diante de dois períodos políticos autoritários da História do Brasil: a ditadura militar e a ascensão do bolsonarismo. Sentimos que, naquele momento, precisávamos nos

56 Foi a consolidação de um projeto político que ganhou força em 2015, com o afastamento da presidente da República pelo Congresso Nacional. Toda a configuração política que se constituiu a partir daquele ano gerou muita tensão no país. Com a eleição presidencial em 2018, vimos a materialização de um projeto político voltado a práticas conservadoras, autoritárias e antidemocráticas.

expressar de alguma maneira, externalizar as nossas indignações, angústias, medos e inseguranças. Mas expressar de que maneira, para quem? Havia uma percepção individual e coletiva de que aquela situação política que se concretizava era péssima. Foi então que percebemos que poderíamos manifestar a nossa indignação e tristeza através do trabalho que aos poucos se configurava. À medida que tínhamos acesso às notícias sobre o cenário que se consolidava, por vezes, nos perguntávamos: e se fôssemos amigos, como seriam as conversas com Samuel Costa sobre tudo isso? Não havia uma possibilidade de contato real com ele para “lhe portar as novidades”, que ficavam cada dia mais difíceis de digerir. Mas era preciso sobreviver e “ninguém podia soltar a mão de ninguém”.⁵⁷ Era preciso resistir, cuidando de si e de tantos outros que pudéssemos acolher. Então, “fomos levando, com muito choro, samba e rock in roll” e também com alguns copinhos de “cachaça pra segurar o rojão”. Assim, como num exercício de catarse, escrevemos a ele, Samuel, “nos permitindo remeter algumas notícias frescas”, não em uma fita cassete, mas numas poucas linhas escritas de maneira despretensiosa a um amigo que nunca conheceríamos de fato (Figura 49).⁵⁸

57 Em 2018, após o resultado da eleição presidencial, a frase “Ninguém solta a mão de ninguém” viralizou nas redes sociais. Ela acompanha um desenho de autoria da tatuadora mineira Thereza Nardelli, que retrata duas mãos dadas segurando uma rosa.

58 As frases destacadas por aspas são referências à música “Meu caro amigo”, de Chico Buarque, escrita em 1976, durante o regime militar no Brasil. Essa música, que tem melodia de Francis Hime e letra de Chico Buarque, é uma espécie de “carta-canção”. Buarque a gravou numa fita cassete e a encaminhou ao seu amigo, o dramaturgo Augusto Boal, que se encontrava exilado em Portugal. A música também foi gravada no disco de Buarque, de 1976, com título homônimo. A letra está disponível para consulta no site Correio IMS, do Instituto Moreira Salles (<https://correio.ims.com.br/carta/meu-caro-amigo/>).

Figura 49 – Carta integrante do livro *Carta para Samuel*, 2018

Fonte: Foto da autora.

Querido Samuel,

Não tenho cartas suas para responder, o que diminui e muito os assuntos aqui. Tenho passado dias rotineiros, sem grandes novidades.

Iniciei a carta com a palavra “querido”, primeiro porque você é um querido mesmo, segundo, por ela ser uma referência ao livro de Clarice, “Minhas Queridas”, que gostaria que você tivesse lido. Retrata a correspondência dela com as irmãs por duas décadas, onde ela sempre inicia a escrita com “querida irmãzinha”, “minha queridinha pequena”, “minha florzinha de Paty de Alferes”, e por aí vai.

Tenho me sentido próxima a você nas últimas semanas. Talvez por estar manuseando suas fotos, revistas, correspondências e discos. Aliás, estou há quase um mês escutando os Rolling Stones e tantos outros discos de sua coleção, que só não é melhor porque não tem nada do Bob Dylan (risos). Por falar nos seus discos, quero que saiba que cuidamos muito bem deles. Assim como suas fotos, eles também foram higienizados, catalogados e acondicionados de maneira adequada. Continuo muito ligada à conservação de acervos, de fotografias principalmente, embora não tenha tido tempo de me dedicar como gostaria. É uma atividade que amo e que muito me anima.

Por outro lado, estou bem desanimada com outras coisas, como ver um candidato à presidência dizer que o Mandela não é “isso tudo”, que o Herzog suicidou, que a escravidão é culpa dos africanos, que não houve golpe militar em 1964 e que não existe pesquisador no Brasil. Me pergunto sempre o que está acontecendo com as pessoas, e sinceramente, não sei responder. Não há diálogo, elas não param pra refletir sobre o que tem dito e escutado, não há mais a preocupação e o respeito com o Outro. O bem comum deixou de interessar as pessoas. Tá tudo muito esquisito. Tenho medo do que está por vir. As perspectivas não são das melhores.

Ontem reli uma carta que Alain enviou para a sua mãe em dezembro de 1987. Ela está em português. Foi escrita por Irina (traduzida). É uma carta muito bonita e melancólica. Ele agradece à família por ter cuidado tão bem de você, sempre com amor e carinho. Fala sobre o medo da morte, relembra o tempo que estiveram juntos em Paris e de como você “aos pouquinhos” adentrou a sua vida: “Samuel foi para mim uma revelação, como se revela uma foto, a imagem aparece aos pouquinhos”. Achei bonito ele fazer uma analogia à fotografia, nesse momento de perda e de dor. Ele sentiu muito a sua falta e se arrependeu por não ter estado com você nos últimos dias. São atitudes difíceis de serem tomadas num momento de dor, medo e insegurança. Espero que com o passar dos tempos, ele tenha abrandado o coração e seguido a vida de maneira mais leve e alegre.

Gostaria de saber notícias suas se isso fosse possível. Fico imaginando o que estaria fazendo se ainda estivesse por aqui. Será que estaria fotografando ainda? Será que teríamos ido juntos ao Festival Bananada pra você reencontrar Gil e fazer outras fotos dele? O “Refavela 40” foi maravilhoso. Cheio de referências africanas, cheio de familiares no palco, todos tocando e cantando. Uma festa linda!

Me despeço, com uma citação que Alain fez de um livro de Kundera que estava lendo quando veio ao Brasil: “a vida humana, só se passa uma vez e nós nunca mais poderemos verificar qual foi a boa ou a má decisão tomada, porque em toda situação, só se pode tomar uma decisão”.

Goiânia, agosto de 2018

Com amor,

Keith

A ideia do retrato junto à correspondência surgiu como referência a uma prática recorrente entre as pessoas que se comunicavam por meio de cartas, muitos retratos traziam consigo dedicatórias. Esse projeto oportunizou adentrar outras searas do Arquivo Samuel Costa. Assim como os arqueólogos, fomos a campo e realizamos cuidadosamente as nossas escavações, penetrando camadas de um solo em busca de objetos, de peças e de vestígios que nos transportassem para outros tempos e contextos históricos. Nossas escavações nos levaram à “descoberta” de um material bruto, ainda inexplorado naquele arquivo: as cartas e a sua coleção fonográfica. Inexplorado no sentido de, até aquele momento, não terem sido trabalhados fora da esfera institucional. O nosso acesso foi o primeiro para além desse âmbito. Desenvolvemos um projeto autoral e, posteriormente, acadêmico, utilizando não somente as fotografias (estas, sim, já estudadas e comunicadas através de uma publicação do MIS-GO), mas também a parte epistolar e fonográfica do Arquivo Samuel Costa.

Foi a primeira vez que nós voltamos à sua coleção fonográfica, não como técnica em conservação, gestora ou curadora. Não estávamos ali para higienizá-la, catalogá-la ou realizar curadorias. Foi a primeira vez, ainda, que o tempo dedicado àquele arquivo se tornou diferente. Não havia um prazo “apertado” para a conclusão de nenhuma tarefa. Não havia a necessidade de realizar um relatório ao final do mês para comprovar uma produtividade. O tempo do arquivo se transformou para nós naquele período. Esse contato, para além de nossa produção fotográfica e das inúmeras e repetidas audições que fizemos, nos estimulou a reflexões e percepções diversas. Retratar aquelas capas estimulou a nossa percepção para as possibilidades de estudo inerentes a elas. No processo de seleção da parte fonográfica a ser retratada, trabalhamos com os discos dos Rolling Stones, por serem obviamente integrante da Coleção Samuel Costa e também pela relevância histórica da banda e pelos projetos gráficos de suas capas, que podem ser estudados numa perspectiva da Arte e da Cultura Visual.

Os Rolling Stones são uma banda inglesa de rock conhecida e aclamada mundialmente. Está na ativa há mais de meio século. Surgiu na década de

1960, refletindo o comportamento daquela época por meio de sua musicalidade e postura de afrontamento aos costumes vigentes, expressados pelas letras e *riffs* de guitarras, pelas performances “agressivas” e irreverentes no palco e por toda a estética do período, traduzida através dos cortes de cabelo, dos olhos pintados, das roupas e de tantos outros atributos. A força dessa estética foi transportada para as capas dos discos dos Stones através dos trabalhos de fotógrafos e artistas como Andy Warhol, Billy Name, Robert Frank e Ethan Russell.

Em *Carta para Samuel*, trabalhamos com as capas dos discos *Through the Past, Darkly, vol. 2* e *Exile on Main St.* (Figuras 50 e 51), que agora serão revisitados e ressignificados, inseridos em outra produção: a deste livro. O primeiro disco mencionado é uma coletânea lançada em 1969, após a saída de Brian Jones da banda e seu posterior falecimento. Russell foi o produtor da capa desse disco e também o principal fotógrafo da banda de 1968 a 1972. Ele é um renomado fotógrafo americano, diretor de filmes, designer e escritor. Produziu capas para os discos de bandas como The Who, Beatles, Rolling Stones e Cream, além de artistas como Janis Joplin, Jim Morrison, Eric Clapton e Jerry Lee Lewis. Dentre seus trabalhos mais conhecidos, estão as fotografias das capas dos discos e todo o material de divulgação de *Let it Be*, dos Beatles, e *Through the Past, Darkly, vol. 2*, dos Stones, com o seu formato hexagonal.

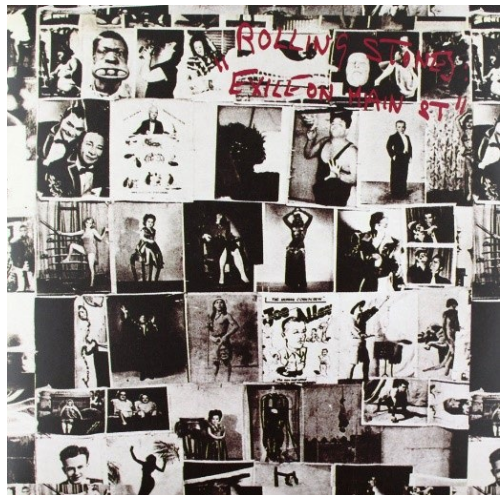


Figura 50 – Capa do disco *Exile on Main St.* The Rolling Stones, s.d.

Fonte: Acervo MIS-GO. Foto da autora.



Figura 51 – Disco e verso da capa – *Through the Past, Darkly, vol. 2*. The Rolling Stones, s.d.

Fonte: Acervo MIS-GO. Foto da autora.

Para evitar o pagamento de altíssimos impostos aos cofres londrinos, em 1971, os Rolling Stones mudaram-se para o sul da França, onde viveram uma espécie de autoexílio. Nas proximidades de Nice, o guitarrista Keith Richards alugou uma casa e, assim, começou mais uma aventura da banda, que resultou na gravação do disco *Exile on Main St.*, lançado em 1972. Este é o único álbum duplo da banda (com material para ser triplo) gravado em estúdio e um dos mais inspirados no blues, música negra americana. A história por trás desse disco, em suas devidas proporções, nos faz lembrar de Samuel Costa e dos motivos que o levaram a partir para a França. Será que a sua partida também pode ser considerada um autoexílio, como uma maneira de fugir de uma realidade indesejada?

Existem muitas camadas de histórias e sentidos atreladas a essa capa assinada por Robert Frank, a começar pela homenagem dos Stones à cultura negra americana, presente nos registros do fotógrafo e também na sonoridade do álbum. Frank é conhecido pelas imagens que capturou entre os anos 1955 e 1957, quando fotografou cerca de 48 estados, retratando a “realidade” de um país segregado racialmente e também nos âmbitos econômico e sociocultural. Registros esses que resultaram na publicação do livro *Os Americanos*. O escritor Jack Kerouac, da famosa *geração beat*⁵⁹, é o responsável pela introdução desse livro, onde comenta:

59 A geração *beat* surgiu da insatisfação de um grupo de jovens intelectuais – os escritores Allen Ginsberg, Jack Kerouac e William Burroughs – com os costumes vigentes em meados dos anos 1950, período Pós-Segunda Guerra, onde a sociedade americana defendia os valores conservadores e a prosperidade econômica. Em contraposição, os *beats* defendiam a igualdade social, o

Robert Frank captou nas tremendas fotos tiradas enquanto rodava praticamente por 48 estados num velho carro usado e, com a agilidade, o mistério, o gênio e a estranha discrição de uma sombra, registrou cenas jamais vistas em filme fotográfico. Pelo feito, será definitivamente aclamado como um grande artista em sua área. Depois de ver essas fotos, terminamos por não saber se uma vitrola automática é mais triste que um caixão (Kerouac. *In*: Frank, 2017, p. 1).

Os Americanos impactou gerações. Existem vários depoimentos a seu respeito, dentre eles, o do cantor Bruce Springsteen, que entrou em contato pela primeira vez com a obra aos 24 anos. Ele relata que “o tom das fotos, como ele nos deu uma visão de diferentes tipos de pessoas, me impressionou de alguma forma. Eu sempre desejei poder escrever músicas do jeito que ele tira fotos”⁶⁰ (Springsteen in Sexton, 2019, p. 4, tradução nossa).

Robert Frank, o “homem que capturou a América”, também capturou imagens do vocalista Mick Jagger e de seus companheiros de banda na Main Street de Los Angeles. O fotógrafo em posse dessas imagens criou uma espécie de montagem – fazendo, aqui, uma associação ao *Atlas Mnemosyne*, livro de Aby Warburg – e, dessa maneira, surgiu a capa de *Exile on Main St.* Robert Frank, autor da frase “o olho deve aprender a ouvir antes de olhar”, foi responsável não somente pela capa desse álbum dos Stones, mas também pela direção do documentário *C_Ksucker Blues*, que registrou a turnê de divulgação desse disco pelo mundo a fora.⁶¹

Sticky Fingers é um disco da banda de 1969, no qual Jagger propôs trazer uma vertente mais erótica para a capa. Para a realização do projeto, convidou Andy Warhol, artista ícone da Pop Art daquele período. Esse disco também

amor livre e as experiências com substâncias químicas e naturais não legalizadas. *Beat* era uma espécie de gíria daquele período, atribuída muitas vezes ao universo do jazz. Significava quebra-do, pobre e sem domicílio, atributos que reforçavam o título vinculado a eles de “geração perdida”.

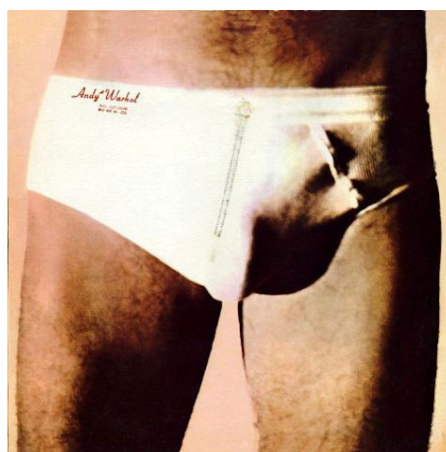
⁶⁰ Texto original: “and the tone of the pictures, how he gave us a look at different kinds of people, got to me in some way. I’ve always wished I could write songs the way he takes pictures”. Disponível em <https://www.udiscovermusic.com/news/robert-frank-rolling-stones-photographer-dies/>.

⁶¹ O documentário *C_Ksucker Blues* está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=p1WFblgwKCQ>.

está presente na coleção fonográfica de Samuel Costa e é relevante ser ressaltado aqui, pois sua característica erótica dialoga com o trabalho desse fotógrafo. Outro fator relevante é o fato de essa capa ter sido produzida por Warhol, também criador do The Factory, um local que reuniu grandes nomes da cena artística dos anos 1960/70, em Nova Iorque, dentre eles, o casal Patti Smith – mencionada no Capítulo 1 – e Robert Mapplethorpe, com quem o trabalho de Samuel Costa apresenta semelhanças, como veremos no Capítulo 4.

A capa desse disco (Figuras 52 e 53) apresenta um zíper real junto à fotografia, que pode ser manuseado. Nos bolsos da calça, nota-se uma inscrição em vermelho com o título do disco e o nome da banda. Para protegê-lo dos arranhões pelo contato direto com o zíper, foi criada uma capa interna. Ao puxá-la, revelava-se o mesmo corpo masculino trajando roupa íntima. A ideia era provocar, durante o manuseio do disco, a sensação de estar despindo aquele corpo.

Figuras 52 e 53 – Capas do disco *Sticky Fingers* dos Rolling Stones assinadas por Andy Warhol, s.d



Fonte: Acervo MIS-GO. Foto da autora.

Discorrer sobre esses álbuns, além de evidenciar outras formas de estudo em arquivos para além da fotografia, o nosso mote de investigação, nos ensina a compreendê-los como objetos que transcendem sua sonoridade.

Contribui para a compreensão de que os álbuns musicais são artefatos singulares, que apresentam diversas camadas de sentido e significados. Sendo assim, podemos considerá-los como fontes de estudo para a Arte e para a Cultura Visual. Tais características, além de torná-los únicos, estimula a nossa capacidade de análise e apreciação, nos deixando mais sensíveis às obras e, conseqüentemente, ao grupo de pessoas responsável por sua produção: guitarristas, vocalistas, bateristas, técnicos de som, artistas gráficos, designers, fotógrafos etc.

Trazer o livro *Carta para Samuel* para esta obra nos ajuda na reflexão sobre um mesmo arquivo nos oferecer inúmeras possibilidades de estudo e produção em Arte e em Cultura Visual. No caso do Arquivo Samuel Costa, tal possibilidade se tornou plausível no momento em que, para além das fotografias, também conseguimos trabalhar com as documentações epistolares e fonográficas, ressaltando, no caso do arquivo fonográfico, suas capas, encartes e o disco em si.

Quando nos dedicamos à apreciação de um LP, a primeira interação que temos com a obra ocorre por meio do material gráfico: o manuseio da capa e do encarte, observando informações como a duração das faixas e a ficha técnica, onde as fontes, cores e texturas foram minuciosamente pensadas pelos artistas gráficos. Tudo isso influencia a experiência que temos com o disco. Lembrando, ainda, que os materiais utilizados para a sua fabricação, associados à criatividade dos artistas visuais e designers, permitem, por exemplo, que sejam transparentes ou coloridos, tornando-os mais atrativos visualmente.

A criatividade dos músicos e a sua interação com o público são fatores que também despertam a curiosidade e o interesse pelo disco, como é o caso do *Jogo das semelhanças*, de Edgard Scandurra, guitarrista, compositor e cantor brasileiro. O artista, durante a pandemia da Covid-19, com o acesso restrito aos estúdios de gravação, compôs⁶² e executou a obra, tocando todos os instrumentos e capturando os áudios através de seu celular. Lançado em 2021, a sua distribuição também foi realizada por ele, que, através do chat de

62 Com exceção da música "Contente", composta por Juliana R.

sua rede social, combinava os valores e a entrega com os interessados. Com esse gesto, em *tempus incidis*⁶³, Scandurra ressignifica a forma de produção, circulação e também consumo do disco de vinil, tornando-o mais significativo e simbólico. No que tange à musicalidade da obra, Kiko Dinucci, autor do texto do encarte, ressalta:

Desta vez, no Jogo de Semelhanças – Músicas de Celular, ele encontra Bach, esbarra as esquinas do pós-punk, na poeira caipira e seresteira, nas velas de uma feira marroquina, no sorriso de ouro de um cigano errante, na ressonância de um bolero que vaga longe, num samba apressado. Em pleno fim do mundo, Edgard Scandurra nos mostra, apenas com um violão e um Thomas Organ, uma maneira tão simples e singela de fazer música, de exercitar a criação, de se alimentar de arte em tempos turbulentos. O sol nascerá (Dinucci, 2021).

Figuras 54 e 55 – Capa interna de papel, pôster, disco de vinil (LP) e capa do álbum *Jogo das Semelhanças*, de Edgard Scandurra, 2021



Fonte: Arquivo particular. Foto da autora.

O disco *Jogo das Semelhanças* (Figuras 54 e 55) dialoga profundamente com o propósito desta obra – em parte realizada também durante a pande-

⁶³ Em referência à faixa 6, lado B, do disco *Jogo das Semelhanças*.

mia –, ao trazer elementos que podem ser investigados pelo campo da Arte e da Cultura Visual, da História, da Memória, da Museologia e do Arquivo. A capa⁶⁴ apresenta uma imagem refletida, porém não idêntica, o que nos remete aos jogos pedagógicos e lúdicos, criados com o intuito de ativar a nossa percepção e análise ao nos depararmos com duas imagens que, a um primeiro olhar, parecem iguais, mas, ao colocarmos atenção, percebemos as diferenças camufladas em pequenos detalhes. Assim como nós, seres humanos, tão semelhantes e, ao mesmo tempo, únicos, com as nossas especificidades, visões de mundo, olhares e percepções distintas.

A ilustração do *Jogo das Semelhanças* apresenta diversos objetos que acreditamos fazer parte do universo musical e afetivo de Scandurra, como a máquina de escrever, o relógio de parede, o despertador, a poltrona, o disco de vinil, o disco de ouro etc.; instrumentos, dentre eles, uma guitarra, um violão, um teclado e um órgão; referências musicais importantes para o artista, como Jimi Hendrix e o universo *mod*⁶⁵, tão presente no The Who, uma de suas bandas favoritas; e também imagens de gatos e cachorros mostrados na capa, elementos que nos aproximam de seu universo, através do carinho que muitos de nós nutrimos por esses animais.

64 Com ilustração de Vinícius Patrial e design de Taciana Barros.

65 Mod, abreviatura de modernistas, é um movimento comportamental britânico que surgiu no final dos anos 1950, representado no estilo de bandas como The Who e Small Faces. No Brasil, ganhou força nos anos 1980, tornando-se uma importante vertente do rock underground de São Paulo. “Os mods encontrariam na São Paulo da virada dos anos 80 para 90 terreno fértil para se reproduzir. Corroborando com a teoria de Pete Meaden produtor musical que trabalhou com The Who, mod é isso: viver pressionado pelas dificuldades, mas sem perder a elegância (Carmona, 2016, p. 29). “Postura. Estética. Conceito. Estilo de vida. Difícil precisar. Mas, o fato é que muitos pesquisadores do assunto, como o jornalista Richard Banes, os mods começaram a dar as caras no leste de Londres já no fim da década de 50 e, inicialmente, eram jovens de origem judaica ligados ao comércio de tecido. Beneficiados pela sensação de liberdade do pós-guerra, esses primeiros indivíduos compartilhavam duas peculiares obsessões. A primeira girava em torno de tendências de moda, em especial, a predileção pelos ternos italianos de corte justo, influência direta de jazzistas como Miles Davis e John Coltrane. A segunda por tendências musicais (Carmona, 2016, p. 28). Disponível em https://abraji-bucket-001.s3.sa-east-1.amazonaws.com/uploads/publication_info/details_file/a570f9fc-b2e3-4fd7-acb4-5af6ee7fe000/47b23124-8652-415f-ab86-a19878ef8d6c.pdf.

Nessa ilustração, destacamos a presença de alguns retratos, dentre eles, o de Dona Neninha, mãe de Scandurra, o que sugere a utilização de seu arquivo pessoal para a produção desse projeto gráfico, nos mostrando uma vez mais que este, o arquivo, é uma fonte dinâmica, viva e inerente às questões tangentes à memória, à saudade, aos afetos e às sobreposições das temporalidades. Por fim, destacamos um outro objeto que nos chamou a atenção na imagem da capa desse disco: uma seringa. Esta, ao nosso olhar, reflete a angústia dos tempos sombrios da pandemia vivenciados pelo músico, mas também a sua esperança e a de muitos de nós, pela chegada da vacina contra a Covid-19. Angústia e esperança aparecem projetadas, ainda, nas faixas que compõem o seu disco.⁶⁶

Desse modo, o *Jogo das Semelhanças* pode ser considerado como uma *cartografia sentimental*⁶⁷ do universo de Scandurra, que apresenta a história de um período marcado por suas angústias, tristezas, medos, saudades, luto, solidão, criatividade, afeto, esperança e produção artística. Assim como os arquivos, a sua obra pode ser considerada testemunha e narradora de um tempo que reflete a sua historicidade.

O universo retratado nesse “Jogo” de Scandurra está repleto de referências, lembranças e vestígios de si e do Outro, de todos nós, que nos identificamos (ou não) com o conteúdo ali presente. Há uma convergência que nos coloca numa dimensão semelhante, a de sermos sujeitos de um mesmo tempo histórico, capazes de compartilhar ou de nos identificar com determinados padrões estéticos, musicais, políticos e também socioculturais. O seu disco, assim como os dos Rolling Stones mencionados anteriormente, produzidos em períodos tão distintos, provocam sensações, mexem com as nossas emoções e nos colocam em ambientes capazes de despertar curiosidades e reflexões acerca do tempo no qual vivemos.

Os discos de vinil apresentam uma narrativa que envolve a capa, o encarte, o selo, o pôster e as faixas musicais. Há uma conexão entre esses ele-

66 Para audição do disco, acesse <https://open.spotify.com/album/2MjzYRi8c5IvnKdsgYbc-WY?si=l29ebQKnSgWSR-aXT1Pxgg>

67 Em referência à autora Suely Rolnik, 2016.

mentos e, por isso, a importância de se compreender o disco como um todo, faixa a faixa, dedicando um tempo para apreciar todo o artefato. A arte gráfica e as informações dispostas nesses objetos, assim como as letras, as vozes, os *riffs* de guitarra, a marcação da bateria, o *groove* do baixo etc., tornam o álbum mais significativo, influenciando, inclusive, o tempo dedicado à sua apreciação, que é diferente, por exemplo, da forma de consumo da música através das plataformas digitais, onde o tempo é mais dinâmico e a escuta, mais aleatória. Algo similar ocorre com o tempo dedicado às visitas aos museus, às galerias de arte e aos arquivos históricos. Nos arquivos, como nos ensinou a historiadora Arlette Farge (2017), a forma de acesso e o ritmo temporal são outros. O tempo se prolonga, é mais lento e, por vezes, silencioso.

Evidenciar a maneira como os artistas contemporâneos e estudiosos da área recorrem aos arquivos pessoais e institucionais para a composição de suas obras reforça o nosso entendimento sobre arquivo, para além de uma concepção que o enxerga essencialmente, como local para o acúmulo de documentos. O estudo nesse ambiente é um processo vivo, sensível, criativo. A compreensão de arquivo na perspectiva trabalhada neste livro implica a afirmação de que a sua formação se dá através de deslocamentos, multiplicidades, conflitos, poder, descontinuidades, lacunas, encantamentos e metamorfoses.

Os conceitos de sintoma e sobrevivência em Warburg; de arquivo, em Derrida e Samain; assim como o de temporalidade presente em todos eles e também em Koselleck, através de suas categorias temporais e históricas, têm nos ajudado a compreender melhor os usos e as funções dos arquivos. Na nossa compreensão, o arquivo é tido como espaço de encontro de tempos suplementares, anacrônicos e heterogêneos, que, mesmo exposto às intempéries múltiplas, possui vocação para a resistência e sobrevivência e, conforme acesado, é capaz de provocar ardências, no sentido pensado por Didi-Huberman (2012)⁶⁸ ao refletir sobre a imagem fotográfica. Para ele, a imagem é uma im-

68 Parte das referências a Didi-Huberman também podem ser encontradas no artigo "Coleção Samuel Costa: uma reflexão sobre a materialidade dos arquivos fotográficos". In: TITO, Keith

pressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também dos outros tempos. Para esse autor, saber olhar a imagem supõe, de certo modo,

Tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um “sinal secreto”, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou. [...]. Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis [...]. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes (Didi-Huberman, 2012, p. 215-216).

Didi-Huberman nos mostra a complexidade de seu pensamento sobre a ardência da imagem a sua vocação para a sobrevivência, “apesar de tudo”. Em sua concepção, ela

Arde com o real do que, em um dado momento se acenou [...]. Arde pelo desejo que a alma, pela intencionalidade que a estrutura, pela enunciação [...]. Arde pela destruição, pelo incêndio que quase a pulveriza, do qual escapou e cujo arquivo e possível imaginação é, por conseguinte, capaz de oferecer hoje. Arde pelo resplendor [...]. Arde por seu intempestivo movimento [...]. Arde por sua audácia, quando faz com que todo retrocesso, toda retirada sejam impossíveis [...]. Arde pela dor da qual provém e que procura todo aquele que dedica tempo para que se importe. Finalmente, a imagem arde pela memória, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo (Didi-Huberman, 2012, p. 216).

Além de provocar ardências à medida que são acessados, os arquivos – sejam eles imagéticos, fonográficos, bibliográficos etc. – tornam-se rizomáticos.⁶⁹ São capazes de estabelecer raízes com a sociedade, criam elos que podem ser desatados em tempos distintos. O estudo em arquivo aflora a sensibilidade, a criatividade e a nossa capacidade inventiva, tudo isso associado de maneira harmônica às metodologias e teorias inerentes a ela.

Valéria e VIDICA, Ana Rita. 29.º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Dispersões 2020. Disponível em https://www.anpap.org.br/anais/2020/pdf/Keith_Valeria_Tito_e_Ana_Rita_Vidica_Fernandes_ANPAP_2020_ArtigoFinal-244.pdf.

69 Em referência ao conceito de rizoma de Deleuze e Gattari, presente no volume 1 do livro *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, de 1995.

2.2. ARQUIVO E INVENÇÃO: A CONSTRUÇÃO SIMBÓLICA DO PASSADO

Dentre os significados de *invenção* estudados, encontramos “mentira inventada com o objetivo de enganar; balela; boato; fantasia” (Dicionário Michaelis, s.d.).⁷⁰ É provável que muitos de nós já tenham sido interpelados por nossas mães com essa expressão. Por exemplo, quando, na infância ou adolescência, passávamos horas jogando videogame, deixando alguns compromissos para depois: “ao invés de estudar, fica aí *inventando* moda”. Ou ainda, quando estamos contando uma história para um amigo que duvida de sua veracidade: “mentira, isso que você está me dizendo é pura *invenção*”. No entanto, essa palavra, para além das conotações negativas, associa-se a uma capacidade criativa ou de imaginação produtiva. Na etimologia, “inventar está localizado no latim como *inventio*, expressando uma descoberta e afirmando a ideia de criação sobre alinhamentos de criatividade e inovação em relação aos padrões conhecidos ou para destacar algo que tenha tais características” (Etimologia, s.d.).⁷¹

No campo das artes, por vezes, associamos “inventar” ao processo criativo dos artistas. Na História da Fotografia, quando se discorre a respeito de sua descoberta, é recorrente encontrarmos o uso do termo *invenção*. Boris Kossoy (2006), em seu texto *As múltiplas invenções da fotografia*⁷², confronta o fato de a descoberta da fotografia ter sido atribuída a Daguerre e Niépce. Ele afirma que, antes de 1839⁷³, em diferentes lugares, diferentes estudiosos almejavam alcançar um antigo desejo: tornar permanentes as imagens dos

70 Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/inven%C3%A7%C3%A3o/>.

71 Etimologia, origem do conceito. Disponível em <https://etimologia.com.br/invencao/>.

72 Subtítulo do capítulo II do livro *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil* (2006).

73 1839 é considerada a data oficial da descoberta da fotografia por Daguerre e Niépce.

objetos externos formados no interior da câmera escura. Assim, essa não poderia ser uma invenção atribuída somente aos seus “criadores oficiais”.

Devemos frisar, novamente, o fato de que uma descoberta nunca surge do nada; ela é o resultado de um processo cumulativo de outras descobertas que vão sendo elaboradas ao longo do tempo, por vezes, ao longo dos séculos: a descoberta da fotografia bem exemplifica isso. Ela ocorreu em função de desdobramentos químicos e ópticos anteriores, que, num dado momento, foram utilizados por determinados pesquisadores com um propósito semelhante (Kossoy, 2006, p. 119).

Por volta da segunda metade do século XX, a palavra *invenção* começou a ser utilizada com frequência, sobretudo na área acadêmica, por historiadores e estudiosos de áreas afins. Tal tendência aponta para uma mudança de paradigma que rompe com as metodologias formais. Esse rompimento não se dá somente no campo metodológico, onde deixa-se de buscar uma forma de produção baseada somente em dados obtidos pela documentação formal – ou seja, os documentos textuais, científicos e oriundos dos arquivos históricos. A verdade “única” obtida através desses documentos cede espaço às múltiplas interpretações. Há nesse momento a ampliação das fontes documentais, além dos documentos escritos, passam a ser consideradas, por exemplo, as fontes iconográficas e orais, dentre outras. Deve-se mencionar, ainda, que, além da mudança metodológica, ocorre uma mudança conceitual, na qual altera-se a percepção de “invenção”, que, a partir de então, passa a ser associada a uma maneira criativa de produção historiográfica. É importante ressaltar que tais mudanças paradigmáticas não estão associadas ao abandono de uma prática científica para a construção do conhecimento histórico.

No livro *A invenção do cotidiano*, o historiador Michel de Certeau (1998) analisa a construção das relações do cotidiano diante da sociedade na qual estamos inseridas e inseridos. Ele investiga como as pessoas criam condutas habituais a partir de uma cultura, intitulada por ele como *cultura ordinária*. Na concepção do autor, é através da cultura ordinária que surge a invenção do cotidiano. Por meio dela, as práticas cotidianas passam a ser inventadas pelo

sujeito. Ele vê na invenção do cotidiano uma liberdade que opera em microespaços e microações.

O filósofo e sociólogo Maurizio Lazzarato, estudioso do capitalismo contemporâneo, também reflete sobre o termo “invenção”. Para ele, “a invenção é um processo de criação da diferença que coloca em xeque, a cada vez, o ser em sua individuação. Toda invenção é ruptura de normas, regras e hábitos que definem o indivíduo e a sociedade” (Lazzarato, 2006, p. 46).

Os historiadores Eric Hobsbawm e Terence Ranger consideram a invenção como “um processo de formalização e ritualização caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas por imposição da repetição” (Hobsbawm; Ranger, 2008, p. 13). Por tradição inventada, os autores a compreendem da seguinte maneira:

Um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado [...]. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas ou que assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável aos menos alguns aspectos da vida social que torna a “invenção da tradição” um assunto tão interessante para os estudiosos da história contemporânea (Hobsbawm; Ranger, 2008, p. 9-10).

Hobsbawm e Ranger nos chamam a atenção para as distinções entre “tradição” e “costume”. Para eles, a tradição deve ser categoricamente diferenciada dos costumes vigentes das sociedades ditas “tradicionais”.

O objetivo e a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição. O “costume”, nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua fun-

ção é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação), a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história (Hobsbawm; Ranger, 2008, p. 10).

Mas por que as tradições são inventadas? Na perspectiva desses historiadores, elas são inventadas para validar ideologias e também para a perpetuação do poder. As tradições são reguladoras de poder, possuem finalidade política de manter a ordem social. Essa é a ideia central, a norteadora desta obra. Ela evidencia como diferentes tradições (as antigas tradições) foram criadas e são mantidas por determinados grupos e atores sociais. Um dos elementos-chave para a sustentação das tradições inventadas é o *ritual*. Ele é realizado para reforçar e sustentar a permanência das tradições junto à sociedade.

A ideia de *invenção*, na concepção de Albuquerque Junior (2007), indica uma certa maneira de conceber o trabalho do historiador, onde se faz presente a descontinuidade, o dessemelhante, a ruptura, a diferença e a singularidade. O ofício do historiador é associado a um modo subjetivo de produção histórica, de acessar documentos, de se relacionar com o passado, com a temporalidade e também com a memória. Essa alteração na produção historiográfica, com destaque para o conceito de invenção, segundo ele, passou a ocorrer a partir da década de 1960, graças à virada linguística, movimento que também defendia a aproximação da História com outras disciplinas. Esse movimento oportunizou o questionamento da

Ideia de universalidade do homem e da razão ou da consciência, da racionalidade do sujeito, tanto do agente dos eventos históricos, como do próprio historiador e se enfatiza o caráter político, interessado, construtivo do próprio saber histórico. O sujeito do conhecimento histórico deixa de ser pensado como uma presença ausente, uma consciência plena que fala e vê sem a interferência de dimensões irracionais, afetivas, morais, ideológicas ou inconscientes. O retorno da preocupação dos historiadores com a questão da narrativa, da escrita da História, de como esta participa da própria elaboração do fato, tanto quanto a recepção do texto, vai levando a esta ênfase na dimensão ficcional, poética, ou seja, inventiva do discurso do historiador [...]. A redescoberta do indivíduo como personagem da História, como forma de se contrapor àquela historiografia centra-

da nas categorias coletivas, em conceitos macro-estruturais e abstratos, também contribuiu para a colocação da dimensão inventiva das práticas humanas como uma preocupação dos historiadores [...]. Objetos e sujeitos de desnaturalizam, deixam de ser metafísicos e passam, pois, a ser pensados como fabricação histórica, como fruto de práticas discursivas ou não, que os instituem, recortam-nos, nomeiam-nos, classificam-nos, dão-nos a ver e a dizer (Albuquerque Junior, 2007, p. 20-21).

Uma das formas inventivas de produção intelectual trazida por Albuquerque Junior está associada à maneira como acessamos o passado e as nossas fontes de estudo.⁷⁴ Está na interdisciplinaridade, na dimensão poética que podemos atribuir aos nossos trabalhos, e no nosso comportamento, na maneira como lidamos com os nossos pares, com o nosso entorno. Destaca-se, ainda, em sua *arte de inventar o passado*, o sentimento da amizade.

Esta é para mim, a maior conquista de qualquer pensamento, de qualquer escrita e de qualquer atividade profissional. Creio que escrevemos para fazer conquistas, para seduzir os leitores, para fazer amigos, porque não dizer amantes no pensamento e do pensamento. Espero que cada texto seja tomado como um gesto de carinho, mesmo na crítica mais dura, pois a crítica sincera é a base de qualquer amizade. O que torna o amigo indispensável não são os elogios que nos faz, mas as críticas, os reparos, as broncas amorosas que nos pode fazer, é a fala carinhosa que retifica e corrige, que nos faz pensar, que nos faz rever nossas certezas e relativizar nossas verdades (Albuquerque Junior, 2007, p. 14).

Em tempos de pandemia e tantas outras destemperanças enfrentadas no período de desenvolvimento deste estudo, acessar autores como Albuquerque Junior nos encheu de ânimo e estímulo. Trabalhar com um autor que nos ensina a lidar de maneira mais generosa com as nossas inseguranças e limitações (assim como faz Patti Smith), que destaca a importância da amizade no processo de produção intelectual, nos tirou o peso e a rigidez inerentes

74 Buscamos ressaltar aspectos inventivos de nossa produção junto ao arquivo de Samuel Costa quando discorremos, por exemplo, sobre o nosso livro de artista *Cartas para Samuel*, produzido em 2018.

a ela. Fez-nos valorizar e reinventar as nossas relações com as pessoas que contribuem de forma eficaz para o nosso crescimento intelectual: orientador, parentes, amigos, professores, servidores administrativos e colegas do programa de pós-graduação.

Albuquerque Junior, assim como os demais autores aqui mencionados que lidam com a categoria invenção, nos levou a compreender que o arquivo que estudamos, assim como o sujeito de nossa investigação, Samuel Costa, são atravessados por essa temática. Há uma dimensão inventiva quando optamos por trabalhar com indivíduos, em vez de optarmos por categorias coletivas ou conceitos macroestruturais; quando redimensionamos o nosso papel no processo de estudo, nos afastando de uma postura de “sujeito ausente”. Quando compreendemos que a nossa subjetividade influencia a forma como lidamos com a documentação, estamos nos aproximando de um modo inventivo de produção.

O conceito de invenção, associado às questões do cotidiano, ao indivíduo, aos seus hábitos e à forma como tudo isso é absorvido pela sociedade, tem nos ajudado no entendimento da trajetória de Samuel Costa, um indivíduo que se reinventou inúmeras vezes, construindo novas maneiras de “ser e estar no mundo”. Tem contribuído, ainda, para a compreensão que temos de seu arquivo documental, no sentido de desnaturalizá-lo e de assimilar que as evidências que ali se encontram possuem traços inventivos. A evidência que buscamos nos documentos não se encontra em um material puro, que está ali esperando que alguém faça uma pergunta correta para que ele se manifeste.

A evidência é produto de uma certa vidência, é construção de uma forma de ver, de uma visibilidade e de uma dizibilidade social e historicamente localizada. É o próprio conceito, é o discurso lançado sobre a empiria que a transforma em evidência. Nada é evidente antes de ser evidenciado, ressaltado por alguma forma de nomeação, conceituação ou relato. Os documentos são formas de enunciação e, portanto, de construção de evidências ou de realidades (Albuquerque Junior, 2007, p. 25).

Tal perspectiva nos remete uma vez mais a Derrida (2001), quando nos diz que os arquivos são frutos de operações políticas e de sentido que foram

produzidos no seu tempo, obedecendo a intencionalidades. Isso significa dizer que as evidências em seu próprio tempo são fabricadas e que os documentos a que temos acesso não estão ali por acaso – foram criados com uma intenção.

Constatamos essa afirmação de Derrida ao analisar as coleções dos pioneiros da fotografia em Goiânia. As evidências ali encontradas nos levaram à percepção de que aquelas imagens foram produzidas de acordo com os interesses políticos vigentes no período, nos quais buscava-se evidenciar as imagens de Goiânia, a nova capital do Estado, na perspectiva do moderno e do arrojado. Intencionava-se romper não somente com o poder político vigente, mas também com os costumes e tradições ali instituídos. No caso do Arquivo Samuel Costa, as fotografias publicitárias, por exemplo, são criadas para atender a uma demanda de trabalho, mas, ao mesmo tempo, sua produção se constitui imbuída de sentidos que vão de acordo com a visão de mundo do próprio fotógrafo.

2.3. CONSIDERAÇÕES SOBRE ARQUIVOS PESSOAIS: RELEVÂNCIA E SINGULARIDADES

Por que guardamos documentos? Se não por uma prática voltada ao colecionismo, podemos associá-la a uma maneira de atestarmos a nossa existência, como a representamos e, ainda, de como queremos ser lembrados. Mas será que essa prática ocorre de maneira intencional? Temos o controle de tais ações ou elas ocorrem fortuitamente? E, ainda, o que define um arquivo como pessoal; o que o faz diferente das outras categorias de arquivamento?

Os arquivos pessoais são capazes de retratar, através de seus conjuntos documentais, as atividades e as relações estabelecidas entre seus produtores e interlocutores, seja no campo profissional ou afetivo. São compostos por documentos e objetos diversos que explicitam as suas atividades e relações familiares, de trabalho, amorosas, políticas, dentre outras. Para Catherine Hobbs (2018, p. 262),

Um aspecto essencialmente importante dos arquivos pessoais é documentar as atividades dos indivíduos, mas o que também neles fica registrado é a visão particular, idiossincrásica e singular das pessoas quando estão fazendo as coisas que fazem e comentando a esse respeito. Portanto, tais arquivos não apenas se referem aos negócios e atividades formais de caráter oficial do indivíduo, como também uma importante fonte de informação sobre a vida e as relações cotidianas e pessoais, quase que por sua própria natureza. De modo genérico, os arquivos de um indivíduo são o lugar onde personalidade e fatos da vida interagem em forma documental. Certamente, como diriam Michel Foucault e outros críticos pós-estruturalistas, o indivíduo, por meio de suas palavras e pensamentos, costuma refletir, em geral de modo subconsciente, várias práticas e normas sociais.

Podemos dizer que os recortes pessoais realizados pelo produtor do arquivo, de maneira subconsciente ou não, descortinam suas relações pessoais, dentre elas as de caráter íntimo –considerando as múltiplas faces dessa intimidade. Isso não diz respeito somente aos assuntos de caráter sexual, mas também àqueles relacionados à estreiteza que pode se estabelecer entre arquivo/produtor e aqueles que o investigam, além das demais pessoas que venham a ter acesso a ele. Em muitos casos, os arquivos pessoais podem expor a intimidade de seus produtores no primeiro sentido aqui mencionado. Nesses arquivos de temáticas “sensíveis” aos olhos de muitos, exige-se, por parte dos estudiosos da área, bom senso, empatia e ética não somente durante o manuseio e estudo, mas também durante a comunicação desses documentos, para não expor de maneira indesejada e inconveniente determinadas informações. Essa sensatez se constrói através do conhecimento das normas de acesso a esse tipo de documentação, que ainda se mostram inconsistentes, juntamente com o diálogo estabelecido entre estudiosos, arquivistas, historiadores, museólogos, familiares e, quando possível, com o produtor do arquivo.

Os autores Oliveira, Macêdo e Sobral (2017) também se dedicam aos estudos dos arquivos pessoais. Eles os conceituam como um “conjunto de documentos produzidos, ou recebidos e mantidos por uma pessoa física ao longo de sua vida e em decorrência de suas atividades e funções sociais” (Oliveira,

2016 *apud* Oliveira; Macêdo; Sobral, 2017, p. 3). Segundo eles, os arquivos pessoais são capazes de

Identificar as diferentes personas do titular a partir dos diferentes papéis que o mesmo desempenha em sociedade [...]. Nesses arquivos, podem ser encontrados registros da relação entre o produtor e o Estado, das suas relações profissionais e de negócios, dos aspectos culturais e sociais de sua vida, e de suas relações íntimas. É por isso que tais documentos se tornam fontes úteis para as perspectivas sociológicas, uma vez que representam uma saída da formalidade coletiva e da organização sistêmica, características típicas e documentos frutos de atividades administrativas (Oliveira; Macêdo; Sobral, 2017, p. 3).

Uma das características da documentação pessoal, como dito há pouco, é a informalidade destinada ao seu arquivamento e as razões que levaram o produtor a acumular determinados documentos. Para transpor esse pensamento, Sue Mckemmish (2018) ressalta que a prática de arquivar documentos pessoais é compreendida como uma maneira de “evidenciar e memoriar” nossas vidas, o nosso lugar no mundo. Arquivar equivale a produzir evidências, “*a provas de mim*”.⁷⁵ Essa prática está associada à noção de testemunho.

Os registros, sob qualquer forma, nos oferecem em primeiro lugar, testemunhos de nossas interações com os outros, no contexto de nossas próprias vidas e do lugar que ocupamos nas deles – são provas “de nossa existência, de nossas atividades e experiências”. Fabricamos e guardamos os registros que compõem um arquivo pessoal para assegurarmos nosso lugar no presente e no futuro (Mckemmish. *In*: Travancas; Rouchou; Heymann, 2013, p. 24).

Luciana Heymann, em sua reflexão sobre o tema, discorda de Mckemmish. Para ela, nem toda prática de arquivamento pode ser associada a uma vontade de memória ou a um testemunho.

Se é sugestivo pensar o arquivo pessoal com uma forma de “narrativa de si”, também é preciso lembrar que nem todo gesto de arquivamento pode ser associado a uma vontade de memória ou de um testemunho. Buscar essa motivação em todos os documentos guardados

75 Referência ao artigo de Sue McKemmish, “Provas de Mim...” (2018), publicado originalmente em 1996 com o título em inglês, “Evidence of me... Archives and Manuscripts”.

pelo indivíduo equivaleria a atribuir um significado único (muitas vezes conferido *ex post*) a diferentes gestos, operados em momentos distintos e com motivações as mais variadas (Heymann, 2013, p. 74).

Na concepção de Luciana Heymann, o arquivo está para além do acúmulo paulatino de uma documentação que, de maneira premeditada, forneça provas de uma existência pessoal. A autora questiona, ainda, as associações tradicionais que fazemos entre trajetória de vida e documentos. Para validar a sua tese, discorre sobre a formação do arquivo do antropólogo Darcy Ribeiro, constituído por documentos do período em que ocupou cargos públicos e também no exercício de suas atividades literárias e acadêmicas. Heymann ressalta que existem, ainda, documentos no arquivo do antropólogo que não dialogam com essas atividades. São aqueles produzidos e acumulados posteriormente a elas. Nessa documentação, segundo a autora, é observado um padrão diferente, desassociado da intenção de acúmulo de documentos que intencionam evidenciar a sua trajetória pessoal. Em uma parte da documentação do arquivo de Ribeiro,

[...] de acumulação mais tardia, observa-se um padrão distante daquele associado ao acúmulo progressivo e “natural” de registros que remetem às expectativas de vida, ao desempenho de atividades e ao gesto intencional de guardar documentos que sirvam como evidências de um passado pessoal [...]. Sobretudo, nos últimos anos, quando a urgência na realização de suas “utopias” aumentou – com a perspectiva da doença e a da morte –, o arquivo parece ter adquirido importância como instrumento de trabalho capaz de municiar Darcy. Seu arquivo apresentava, portanto, uma dimensão prospectiva e se aproximava, nesse particular, mais de uma agenda aberta do que de um arquivo. A etnografia do processo de constituição desse conjunto documental revelou um uso distinto daquele classicamente associado à guarda de papéis por um indivíduo. Nem registro do vivido, nem prova de ação, os documentos acumulados por Darcy – ou, ao menos, uma parcela deles – se afastam da representação tradicional do “arquivo-memória”, e parecem estar mais próximos do “arquivo-projeto” (Heymann, 2013, p. 74-75).

O pensamento de Luciana Heymann trouxe uma outra perspectiva ao nosso estudo. Até então, estávamos seguindo a linha de raciocínio mais pró-

xima à visão de McKemish, vinculando o arquivo à trajetória de vida do seu produtor e, claro, aos demais sentidos atribuídos a ele, como trabalhamos nos itens anteriores. A partir da leitura de Luciana Heymann, nos demos conta de que, assim como Darci Ribeiro, Samuel Costa tinha a consciência de sua finitude, devido à gravidade da doença que o acometia. Será que esse fator o levou à produção de documentos desvinculados dos que temos trabalhado até o momento? Se houver traços do que foi trazido por Heymann – ou seja, uma documentação de arquivo que apresente dimensão prospectiva, intitulada por ela como “arquivo-projeto” –, acreditamos que serão encontrados na documentação à qual, até o momento, não tivemos acesso ou foi trabalhada de maneira menos aprofundada.

As reflexões dessa autora nos ajudaram a sair da zona de conforto em que muitas vezes a investigação nos coloca. Embora tenhamos convergência com as argumentações de McKemish, também concordamos com Luciana Heymann no sentido de não enxergarmos a documentação somente sob uma perspectiva. O confronto de ideias é sempre um fator estimulante e que, se bem aproveitado, pode contribuir de maneira positiva com as nossas investigações. A desnaturalização dos documentos pessoais, em consonância com a visão de Heymann, ou seja, no sentido de serem compreendidos para além de “produtos naturais”

Pode nos ajudar a desvendar significados e a avançar na tarefa de refletir sobre procedimentos que possam auxiliar no seu tratamento. Investimentos pessoais, imagens públicas e visões de mundo se objetivam nos arquivos pessoais e nos usos de seus titulares ou seus herdeiros. Lhe conferem, e fornecem chaves para compreender o arquivo que vão além das tradicionais associações entre trajetória e documentos (Heymann, 2013, p. 75).

Trabalhar com arquivo pessoal é uma experiência única e desafiadora. O seu conjunto documental possibilita a nossa aproximação com partes íntimas da história e da memória de seu produtor e de seus interlocutores, assim como da sociedade à qual pertence. Por vezes, temos a tendência de nos afeiçoarmos de tal maneira ao conjunto documental e ao seu produtor, que per-

demos a capacidade de lançar um olhar crítico e de enxergar as fragilidades e as inconsistências inerentes a eles. Por não acreditarmos na isenção daquele que investiga diante dos fatos e documentos estudados, o desafio é encontrar um equilíbrio em que o sujeito de nossa investigação não se transforme em um astro do rock – no sentido de nos tornarmos fãs, e não estudiosos da área – e em que seu arquivo não seja encarado como aquele álbum perfeito, onde tudo se encaixa com maestria: capa, encarte, toda a beleza de seus textos, de suas imagens, de seu selo e, claro, das faixas que compõem o disco.

CAPÍTULO 3

Corpus Documental,
Homoerotismo
e os *Corpos* Descobertos



O *corpus* documental que compõe o arquivo de Samuel Costa é bastante amplo, constituído de documentos em suporte de papel de variados tipos e formatos: correspondências, livros, periódicos, diários, cartazes e catálogos de arte; ampliações fotográficas pb e em cores, cartões postais impressos e gravuras; suportes fílmicos, como negativos em preto e branco, em cores e diapositivos; e também por objetos pessoais e de trabalho, como discos, cadernos de anotação e um portfólio. Para este estudo, como é sabido, o nosso mote é a fotografia. Nos capítulos anteriores, mostramos que o *corpus* fotográfico desse arquivo também é substancioso em volume quantitativo e de temáticas; ressaltamos a relevância da conservação para a preservação de sua materialidade, assim como das memórias individuais e coletivas intrínsecas a ela; e também evidenciamos outras tipologias documentais, como a epistolar e a fonográfica, trabalhadas a partir do projeto *Carta para Samuel*.

Neste capítulo, o que nos interessa é o *corpus* documental fotográfico homoerótico e os corpos que se desdobram por meio dele, ou seja, partiremos do *corpus* documental constituído pelas ampliações fotográficas de autoria de Samuel Costa para evidenciar a diversidade de corpos descobertos a partir de nossa investigação – sendo “corpo descoberto” entendido tanto no sentido de despir-se de suas vestimentas quanto, sobretudo, do pudor, dos preconceitos e das opressões a ele atrelados.

Destacaremos o corpo militante, o travesti, o festivo e o de artistas que enfrentaram e enfrentam o *status quo* através de sua postura e de sua obra – todos fotografados por Costa ou que dialoguem com as imagens de seu arquivo. Também será foco deste capítulo reflexões sobre a nudez masculina, temática que desperta o interesse de artistas e fotógrafos desde o século XIX, com a chegada do *carte-de-visite*. Temática esta também recorrente no Arquivo Samuel Costa e comunicada, sobretudo, através de seus trabalhos para a revista francesa *Gai Pied Hebdo*. O intuito é trabalhar essa pluralidade de corpos na perspectiva do corpo político, gay e erótico, sem perder de vista que este é um estudo que se constitui pelo viés da Arte e da Cultura Visual em diálogo com outros campos do saber, como a História e a História

da Arte, que nos ajudam a compreender os contextos nos quais esses corpos encontram-se inseridos.

Ao longo da História da Arte, o corpo tem sido representado por meio de inúmeras técnicas e suportes, dentre eles, a imagem fotográfica. Para as autoras Chiodelli e Schwambach (2017, p. 83), “a fotografia enquanto linguagem artística permitiu a significação do corpo como objeto e suporte para a proliferação de conceitos e questionamentos nos temas da arte contemporânea”. Yves Michaud (2011), ao pensar as relações entre o corpo e as artes visuais, relata que na arte do século XX, este passa a ser compreendido como sujeito e objeto do ato artístico e também como mecanismo de reflexão e transformação social.

O próprio corpo se torna um meio artístico: passa da condição de objeto da arte para a de sujeito ativo e de suporte da atividade artística. No discurso do século XX ocorre uma des-realização das obras em benefício do corpo enquanto veículo das experiências artísticas. O movimento começa a partir dos anos de 1910. Uma vez levado a seu termo, transforma completamente a cena da arte e é significativo de transformações sociais também consideráveis (Michaud, 2011, p. 558).

O autor Willian Ewing aproxima a temática do “corpo” das questões políticas. Para ele, “todas as representações fotográficas do corpo são potencialmente políticas, na medida em que representam valores e atitudes sociais” (Ewing, 1996 *apud* Fabris, 2009, p. 416). Já Annateresa Fabris, em seu artigo “O corpo como território político”, nos mostra que a categoria “corpo político” tem inspirado artistas contemporâneos que buscam colocá-lo no centro de suas obras.

A força inegável desse tipo de imagem, sua possibilidade de atingir o imaginário social [...] tem servido de alimento para muitos artistas contemporâneos interessados em colocar a problemática do corpo no centro de uma reflexão, ora sistemática, ora esporádica. A metáfora do “corpo como campo de batalha” emprestada de um dos trabalhos mais conhecidos de Bárbara Kruger (*Seu corpo é um campo de batalha*, 1989), parece ser um instrumento eficaz para a análise da complexa situação do indivíduo na sociedade contemporânea (Fabris, 2009, p. 417).

O corpo como escreve Juan Antonio Ramírez, ao analisar o trabalho da artista norte-americana – “é um âmbito conflituoso difícil de delimitar, um lugar de convergência ou disputa de complexas pulsões morais, biológicas e políticas. A batalha social, a luta de gêneros e de classes desenvolve-se em seu corpo, mesmo que, nem sempre, você se dê conta disso” (Ramírez, 2003, p. 14 *apud* Fabris, 2009, p. 417-418).

Os autores Willian da Silva e Rosa Blanca (2018) ressaltam que muitos artistas têm utilizado a fotografia como recurso para a criação de uma “espécie de *arquivamento pessoal do desejo*”⁷⁶ que confronta os sistemas de circulação das representações de masculinidade convencionadas culturalmente. No que tange ao homoerotismo apresentado pela nudez masculina, eles ressaltam que esta

Sugere a abertura dos paradigmas da masculinidade hegemônica e estabelece outras relações com o corpo e a sexualidade. A arte contemporânea proporciona o entrelaçamento das vivências e saberes artísticos e pessoais para a criação poética. A manifestação do desejo, junto das reivindicações por outras visualidades torna-se potente para o desenvolvimento de novos olhares sobre o corpo e a cultura (Silva; Blanca, 2018, p. 9).

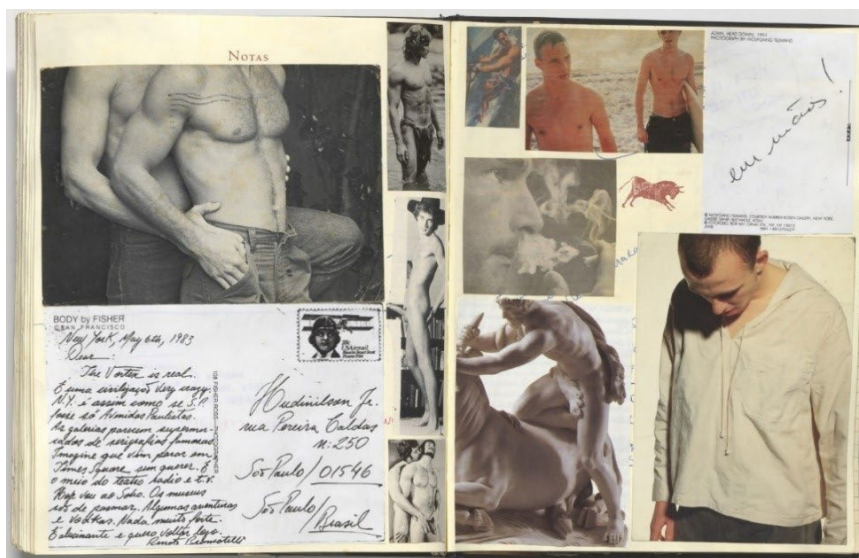
Um exemplo desse arquivamento pessoal do desejo conceituado por Silva e Blanca pode ser encontrado nos Cadernos de Referências de Hudinilson Jr.⁷⁷ (Figura 56), que começaram a ser produzidos na década de 1980. Foi o momento em que o artista, ao se preparar para sair da casa de seus pais, se deparou com um móvel repleto de fotografias, cartas e muitos recortes de artigos de revistas e jornais. Em contato com esse material, teve a ideia de ordená-lo na forma de álbuns e diários, aos quais passou a denominar

76 Grifo nosso.

77 Hudinilson Jr. faleceu em 2013, aos 53 anos de idade. “Cursou artes plásticas na FAAP entre 1975 e 1977 e em 1979 fundou com os artistas Rafael França (1957-1991) e Mário Ramiro (1957), o grupo 3NÓS3, que até 1982 realizou intervenções artísticas na paisagem urbana de São Paulo. Em 1984 participou da 1.ª Bienal de Havana e da exposição Arte Xerox Brasil, na Pinacoteca de São Paulo, da qual foi curador. Expôs na 16.ª e na 18.ª Bienal Internacional de São Paulo (1981-1985) e na 3.ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, em 2001”. Disponível em https://www.artequacontece.com.br/hudinilson-jr-explicito-na-pina_estacao/.

Cadernos de Referências. Muitos deles tiveram como suporte agendas que, após o término de cada ano, não tinham mais a incumbência de registrar os fatos e compromissos do período de sua vigência. A criação desses cadernos foi uma atividade realizada até o fim da vida do artista, resultando em aproximadamente 140 volumes.

Figura 56 – Caderno de Referência n. 70. c. 2000. Álbum de recortes com fotocópias e papel impresso recortado e colado sobre papel. Dimensões: 27x21x7 cm. Doação do espólio do artista através do Fundo Latino Americano e Caribenho



Fonte: MoMA (<https://www.moma.org/collection/works/203429>).

Tais cadernos são constituídos por recortes de revistas e jornais, trechos de livros (reproduções), cartas e envelopes, cartões postais, bilhetes de seus amigos, bulas de remédios, recorte de HQ's etc. Outro aspecto de destaque em seus cadernos diz respeito às reproduções fotográficas de corpos masculinos, sobretudo nus, onde o artista as sobrepõe, sobre imagens acopladas em vários suportes e temáticas. Para o autor Gabriel Lima Retti,

Colagens, sobreposições, esculturas, performances, graffiti ou qualquer outra mídia capaz de articulação dessas imagens é também um

trabalho de subversão do vocabulário pelo qual as experiências sexuais de homens gays foram inscritas e espelhadas. A decodificação da subjetividade como exercício experimental do desejo e a reelaboração desses termos dentro de significados, sensibilidades e visualidades permeadas de homoerotismo é um tipo de performatividade característica da subjetividade queer, que posiciona o trabalho do artista dentro de um ethos da transgressão e de uma busca por imagens dessa insuficiência do desejo – castrado (Retti, 2020, p. 51).

Assim como o “arquivamento pessoal do desejo” e o “trabalho de subversão do vocabulário pelo qual as experiências sexuais de homens gays foram escritas e espalhadas”, a obra de Hudinilson Jr. também se aproxima do conceito de atlas trazido por Aby Warburg, historiador da arte já mencionado anteriormente nesta obra. No caso dos trabalhos desse artista, a autora Verônica Stigger, em seu artigo para a edição 18 da Revista Zum, reforça tal ideia quando ressalta que

Mais que um diário, porém, os volumes se configuram como um atlas de imagens, nos moldes daqueles que o historiador da arte Aby Warburg criou a partir de 1924. Na definição do filósofo e historiador francês Didi-Huberman, “o atlas é uma *forma visual do saber*, uma forma sábia do ver”. Hudinilson se valia de uma formulação muito semelhante, ao salientar que um dos objetivos dos cadernos era “o constante exercício do ver”. Segundo Didi-Huberman, o atlas que tem a montagem como seu centro organizador, “introduz o múltiplo, o diverso, a hibridez”, em contraposição à “toda pureza estética”, perturbando assim, “quaisquer limites de inteligibilidade”. Seria, pois, “uma ferramenta, não do esgotamento lógico das possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura às possibilidades não dadas ainda” (Stigger, 2020, p. 145).

As imagens produzidas por Hudinilson Jr. através de suas xerografias também podem ser consideradas um constante exercício do ver. A xerografia recorrente em seu trabalho é uma prática advinda dos anos 1960, quando as impressões eram realizadas através de uma máquina copiadora, como o próprio nome sugere. As imagens fragmentadas do corpo nu de Hudinilson Jr., reproduzidas pelas copiadoras, além de instigar os nossos modos de ver, nos ajudam a perceber que estas são também rastros que se fragmentam e se

desdobram através do tempo. Fazem-nos compreender que o seu processo de captação possui um elevado caráter performático.

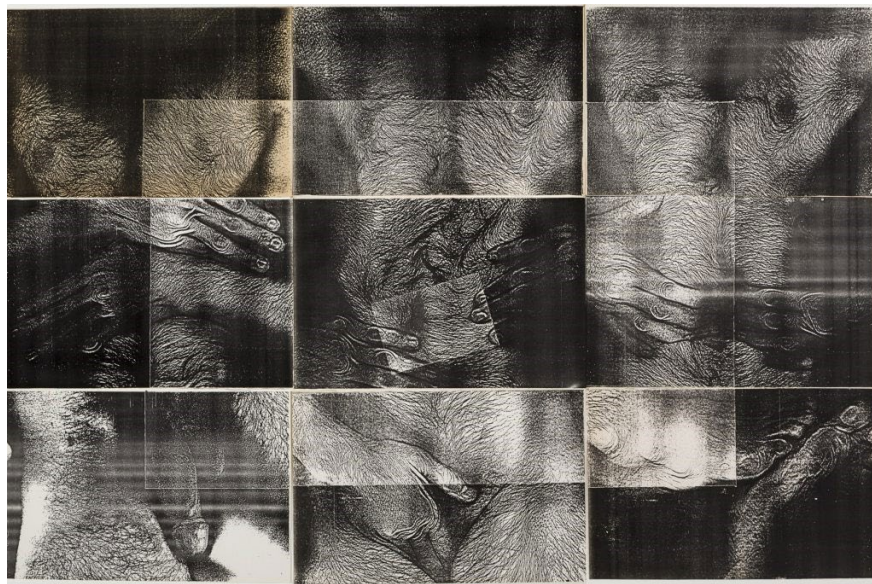
As práticas performáticas de Hudinilson Jr. estimulam o seu próprio desejo (e também do outro) e erotizam as imagens por meio das quais o artista constitui a sua poética. A partir da prática de se inscrever na imagem, ele trabalha corpo e máquina copiadora num processo criativo, simbiótico, chegando, por vezes, a simular uma transa entre ambos (Figuras 57 a 59). Há um tensionamento que fornece a escritura do seu corpo, que possibilita que tal operação seja repetida à exaustão – quiçá, infinitamente.

Figuras 57 e 58 – Registros da performance Exercícios de me ver II, com a máquina xerográfica do MAM/RJ. Hudinilson Jr., 1982



Fonte: https://issuu.com/falonart/docs/falo_08/s/125245.

Figura 59 – Xerografias da série Exercícios de me ver, a partir da utilização do xerox. Hudinilson Jr., 1980-1984



Fonte: Pina Estação, São Paulo (https://www.artequaeacontece.com.br/hudinilson-jr-explicito-na-pina_estacao/).

Tal performatividade, além de penetrar a vida pessoal do artista e de tantos outros, se vale de uma espécie de transgressão dos códigos e das normas comportamentais. Ele joga com os limites estabelecidos, atrai o expectador para perto, mas, muitas vezes, atrai também reações não muito receptivas, como no episódio de uma encomenda de trabalho que recebeu para o evento Arte nas Ruas, em 1993, sob curadoria do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC (Figura 60). Sobre o ocorrido, Clara Balbi (2020), em sua matéria sobre a exposição de Hudinilson Jr. na Pinacoteca, reviveu esse acontecimento. Ela nos conta que

A reprodução da glândula do pênis do Hudinilson não foi decifrada até que a obra gigantesca, de dez metros de comprimento, tivesse começado a ser montada. Quando a diretora do museu enfim reconheceu a genitália, Hudinilson simplesmente pôs uma tarja vermelha no centro da imagem – e passou a grafitar por aí a frase “pinto não pode” (Balbi, 2020, online).

Figura 60 – Campanha Pinto não pode. Xerografia, déc. 1980



Fonte: https://issuu.com/falonart/docs/falo_08/s/125245.

A autora Andrea Paiva Nunes (2004), em sua dissertação de mestrado sobre arte postal nos anos 1970-80, realizou uma entrevista com Hudinilson Jr., onde ele narra esse acontecimento de maneira detalhada, mostrando que essa obra, para além de polêmica, foi também um gesto político.

Fiquei oito anos trabalhando na Pinacoteca. Então, eu tinha conseguido uma máquina da Xerox para a minha exposição, ou seja, eu fui o primeiro a receber o convite para participar desse “Artdoor” [...]. Eu quis mostrar essa linguagem, já que eu trabalho com o corpo masculino, eu vou colocar o corpo masculino, e o que botei, o próprio, que ficou imenso, dizem que eu tenho o cacete maior do país [...]. Na véspera, uma outra amiga que trabalhava no museu, a Elvira [Vernac], ela me telefonou me avisando que o meu *outdoor* não iria ser colocado. Eu disse, a Aracy que ouse, porque se tem uma coisa que eu não admito é censura. Na sexta-feira, eu estava dando aula na Pinacoteca e vieram me avisar que tinha o telefone, era a Aracy Amaral. Ficamos quase uma hora brigando no telefone, que ela achava que era um absurdo, ainda mais pelo momento polí-

tico que nós estávamos passando. Eu achando, inclusive, que o meu trabalho também era político. Claro que era. Em uma outra visão, não estava falando de fome, mas estava falando da posição erótica das pessoas. Por que bundas e peitos, e não caralhos? Foi bem isso que eu falei pra ela no telefone. Eu sei que foi uma briga horrível e ficou estabelecido que o meu *outdoor* não iria ser colocado. Eu não acreditei. Ela disse que não era censura. Mas, o trabalho está aí há um mês, e que a gente poderia ter discutido. No dia seguinte eu fui lá e não colocaram o meu *outdoor*. Encontrei a Elvira, que estava supervisionando. Em determinado momento, a gente resolveu parar para tomar um café, tipo num botequim de esquina, quando eu olho para o outro lado da rua, eu vi uma loja de armarinho, e vi uns papéis pendurados e me chamou a atenção, obviamente, o vermelho. Aí eu fiz uma *performance*, sem perceber. Pena que a Elvira estava sem a máquina fotográfica. Eu simplesmente largue o copo com o café em cima do balcão, e fui comprar os tais dos papéis. Me deu um estalo, já sei como resolver o *outdoor*. Quando eu voltei, eu comprei todos os papéis, era carbono para costureira. Comprei todos os papéis que tinha e voltei, com aquele canudo, feliz da vida. Quando eu olhei para o bar, estava o bar inteiro na porta, assim. Gente, o que foi que aconteceu? Eu fui lá, tomar o meu café. Quando eu cheguei a Elvira estava branca. O que foi que aconteceu? Hudinilson, você viu o que você fez? Eu não, só fui comprar esses papéis aqui, tive uma ideia ótima. Hudinilson, você não viu como é que está todo mundo aqui? Eu simplesmente atravessei uma avenida sem olhar para o farol. Só teve breque, por sorte não bateu carro nenhum. Mas eu, só vi o papel lá na frente. A Elvira achou que eu ia me suicidar. Elvira, você acha que eu vou me suicidar por causa da Aracy Amaral? (Hudinilson Jr. *apud* Nunes, 2004, p. 165-166).

A narrativa de Hudinilson Jr. continua com uma escuta bem posicionada de Nunes. Ele segue dizendo que ficou mais de uma década sem se falar com Aracy Amaral, e que o acontecido foi parar na imprensa, via revista Isto É, afirmando não ter sido a pessoa a passar as informações ao editorial. Vejamos o desfecho dos fatos, segundo Hudinilson Jr.:

Eu conhecia o pessoal da revista, mas não procurei ninguém. Alguém foi lá falar pra eles. Os meus outros *outdoors*, eles já tinham dado nota, falado deles. Falaram que o Hudinilson tinha sido censurado e publicaram o *outdoor* com a faixa. E a Aracy tinha entendido que eu ia cobrir de vermelho, o *outdoor*. O fato de eu ter colocado a

faixa chamou mais atenção ainda, piorou a situação. E o mais grave é que quando chegou no fim do ano, em dezembro, a “Isto é” coloca os melhores do ano. Nesse ano a “Isto é” teve a ideia de colocar os dez melhores de cinema, televisão, literatura, artes plásticas. Mas, em todas as áreas eles colocavam um quadradinho escrito errata, pior filme do ano, pior livro... no caso das artes plásticas, errata: a censura de Aracy Amaral do *outdoor* do artista [...]. Então para o meu ego fez muito bem. Mas, eu também fiquei muito incomodado, porque era uma exposição que tinha 60 artistas e, o único *outdoor* que todo mundo lembra é o meu, e tinha artistas maravilhosos: Siron, Alex Flemming, Alex Vallauri, Paulo Bruscky, não lembro se Vera Chaves, Diana Domingues. Eu acho que essa é a função da arte, essa contestação. Não precisa ser... por eu falar isso, trabalhar com uma coisa de violência ou extremamente política. Qualquer atitude que você está tomando é política, não é? (Hudinilson Jr. *apud* Nunes, 2004, p. 166).

As obras de Hudinilson Jr. exploram limites que sobrepõem corpo-imagem-máquina. De acordo com Julia Daudén (2020, online), em seu artigo O corpo apesar ⁷⁸, “o artista subverte a autonomia da máquina ao criar um jogo de tensão entre a intenção da matriz, seu corpo e a intenção da própria máquina, da cópia”. A autora afirma que

Nisso parece residir seu interesse, nas expectativas que esse tensionamento fornece à leitura do corpo, lançadas à possibilidade de repetir tais operações infinitamente [...]. A tensão entre corpo apoiado e a máquina vai se evidenciando conforme um desafia o limite do outro no transparecer da imagem final. Quanto mais incompatíveis ou distantes de uma matriz ideal à cópia, mais as partes do corpo produzem respostas diversas no trato do equipamento, distantes do acerto passivo das cópias, lançadas à manifestação visual do erro, do curto-circuito no programa, o que produz um tipo específico de expressividade e novidade a cada recorrência do encontro entre intenções inconciliáveis, o que abre a gama de possibilidades de composição ao incalculável. Entender a forma como Hudinilson Jr. se valeu dessas possibilidades passa impreterivelmente pelo reconhecimento desse exercício como procedimento repetido. Ele passou praticamente a década de 1980 inteira se debruçando sobre a máquina e estabelecendo uma verdadeira parceria criativa com o aparelho, que permitia processar seu corpo real e conjugá-lo enquanto

78 Ver artigo completo em <https://revistarosa.com/2/o-corpo-apesar>.

corpo-imagem. Essa mediação entre sujeito da obra e o real se dá, repetidamente, através da imagem (Daudén, 2020, online).

A performatividade em Hudinilson Jr. pode ser compreendida como uma forma de resistência que afronta os padrões comportamentais estabelecidos. Ela é uma estratégia usada contra a “normalidade” e a aceitabilidade de determinadas práticas. Em outras palavras, refere-se a

Um estado constante de reinvenção da autoprojeção no mundo. É a resposta epistemológica que desautoriza a inscrição da heteronormatividade. E Hudinilson entendeu isso. O corpo é o território de batalha no qual a ideia de posse encontra um terreno, entre muitos discursivo. No trabalho de Hudinilson, esse terreno não é apenas ativo, no sentido de empreender ação e inscrever o movimento dessa ação como imagem do corpo. É também reativo, pois a partir do momento que essas imagens se multiplicam e assumem diferentes texturas, elas evidenciam a precariedade da imagem sobre a qual o discurso hegemônico da semelhança pôde ser afirmado e reafirmado (Retti, 2020, p. 52).

O corpo de Hudinilson Jr. foi o suporte a partir do qual ele executou a sua obra. O artista tinha consciência do cunho político intrínseco ao seu trabalho. Nesse sentido, se aproxima do pensamento e fazer artístico de Bárbara Kruger, cujo corpo também se aproxima das questões políticas, sendo compreendido por ela como um campo de batalha. A sua obra, citada há pouco por Annateresa Fabris, dialoga com o pensamento dessa citação de Retti, que finaliza a nossa abordagem em torno de Hudinilson Jr., no sentido da compreensão do corpo como um território de batalha.

Kruger, em 1989, criou um pôster-manifesto para a Marcha das Mulheres, em Washington, que reivindicava o direito à legalização do aborto (Figura 61). O pôster suscita a discussão sobre o direito de a mulher decidir sobre o próprio corpo, evidenciando como ele pode ser compreendido como uma zona de combate. O corpo, esse campo de batalha que adquire ao mesmo tempo a forma material e simbólica, nos mostra que a conquista pela liberdade de decisão sobre ele só se torna possível, só pode ser conquistada, através de lutas individuais e coletivas.

Figura 61 – Obra Your body is a battleground. Bárbara Kruger, 1989



Fonte: <https://arteref.com/arte/o-mundo-de-kruger-o-orgulho-feminista-e-o-seu-real-significado/>.

Feminismo, capitalismo, violência e discriminação são temas recorrentes nas obras dessa artista conceitual. Para tratar tais temáticas, ela remete à linguagem da publicidade ao mesmo tempo em que a questiona. Suas obras são constituídas por colagens fotográficas em pb, acrescidas de slogans em letras brancas sobrepostas a tarjas vermelhas que utilizam pronomes pessoais e possessivos (*you/your*). Nesse conjunto, a fotografia torna-se o atrativo visual da obra, e o texto subverte o que ela – a imagem – apresenta, questionando a mensagem inicialmente comunicada. Kruger, ao se apropriar de uma linguagem tipográfica advinda da publicidade, cria uma estratégia irônica e criativa para criticar estruturas como o consumismo e o patriarcado.

As fotomontagens de Kruger são constantemente comparadas ao estilo da revista de design gráfico “Mademoiselle”, que por onze anos foi o trabalho da artista. As fotos em preto e branco com frases de impacto e slogans ambíguos fizeram grande sucesso e rapidamente acabaram sendo veiculadas em sacolas, camisetas, outdoors e outras alternativas também utilizadas pela propaganda (Paula, 2016, online).

A artista associa uma representação visual, por meio da fotomontagem e da tipografia, ao caráter político do corpo feminino.

Ao valer-se de uma imagem estereotipada da mulher – perfeita, simétrica, voluptuosa –, recortá-la ao meio, e distorcer o seu lado esquerdo, Bárbara complica a sua própria narrativa, explicitando os efeitos destrutivos dos estereótipos. Com a frase “o seu corpo é um campo de batalha”, ela nos convoca à reflexão de que o corpo feminino não detém uma essência, mas ao contrário, é construído – tanto enquanto sujeito como objeto – em um processo de disputa de narrativas e representações. No campo da batalha, a liberdade e a capacidade de se autoafirmar só pode ser conquistada através da luta, que é tanto material quanto simbólica (Assis, 2015, online).

Esse trabalho de Kruger possui um caráter atemporal. Passados mais de 30 anos, permanece atual, uma vez que o corpo da mulher, não somente nos EUA, mas em várias partes do mundo, inclusive no Brasil, continua sendo um campo de batalha em constante alerta. Nos serve também como inspiração para pensarmos nos silenciamentos sofridos por uma gama de outros corpos, como o preto, o pobre, o indígena e os que não se encaixam em um padrão heteronormativo. Todos esses corpos vivem em constante batalha pelo seu direito de existir e de aparecer.

Em consonância com Kruger, que faz do corpo um campo de batalha, temos o grupo de ativistas feministas Guerrilla Girls, fundado em 1985 também nos EUA, por mulheres que, com os seus rostos cobertos por máscaras de gorila, objetivam combater o sexismo, o machismo, o racismo e a corrupção no mundo da arte. As Guerrilla Girls

São artistas ativistas anônimas que usam manchetes perturbadoras, imagens ultrajantes e estatísticas para expor preconceitos de gênero e étnicos e corrupção na arte, no cinema, na política e na cultura pop. Acreditamos num feminismo interseccional que luta pelos direitos humanos de todas as pessoas. Minamos a ideia e uma narrativa dominante ao revelar o subtexto, o que é negligenciado e o que é totalmente injusto. Realizamos centenas de projetos (cartazes de rua, banners, ações, livros e vídeos) em torno do mundo. Também fazemos intervenções e exposições em museus de arte, criticando-os nas suas próprias paredes pelo seu mau comportamento e

práticas discriminatórias, incluindo uma projeção furtiva na fachada do Whitney Museum sobre a desigualdade de rendimentos e os super-ricos que sequestram arte [...]. Nosso lema: faça uma coisa. Se funcionar, faça outro. Se não, faça outro de qualquer maneira. Continue desbastando (Guerrilla Girls, s.d.).⁷⁹

O grupo surgiu para expressar a indignação e o descontentamento diante da exposição *Survey of Recent Painting and Sculpture*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), onde a curadoria selecionou 165 artistas e, dentre esses, somente 13 eram mulheres.

O primeiro pôster produzido pelas Guerrilla Girls foi “What do these artists have in common?”⁸⁰, onde listaram os artistas homens indiferentes à participação minoritária de mulheres no campo das artes. Em 1989, a obra-cartaz que se destacou foi “Do women have to be naked to get into the Met Museum?” (Figura 62), onde evidenciam a porcentagem de mulheres artistas com obras expostas nas seções de arte moderna e contemporânea do Metropolitan Museum of Art em Nova Iorque, comparado ao número de obras que tinham o corpo nu da mulher como temática nessas mesmas seções.

As artistas descobriram, a partir da contagem do número de nus femininos versus nus masculinos, e artistas masculinos versus artistas femininos, que menos de 5% são artistas mulheres nas seções de arte moderna, em contrapartida, 85% das obras com nus são do sexo feminino (GUERRILLA GIRLS, 2014, p. 11). Numa recontagem 22 anos da primeira, no ano de 2011, as artistas se depararam com pouco progresso. Somente 4% das exposições de arte moderna e contemporânea. Contavam com artistas mulheres, porém, ainda era significativo o número de nus femininos como temática das obras expostas nessas mesmas seções (Lima, 2014, p. 9).

79 Disponível em <https://www.guerrillagirls.com/about>.

80 O que esses artistas têm em comum? (tradução nossa).
As mulheres têm que ficar nuas pra entrar no Met Museu? [tradução nossa].

Figura 62 – Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Guerrilla Girls, 1989



Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>.

No Brasil, tivemos a oportunidade de refletir sobre tais questões a partir de uma curadoria do MASP, que apresentou, em 2017, de acordo com informações de seu site⁸¹, uma retrospectiva baseada nos trabalhos mais conhecidos das Guerrilla Girls, exibindo uma retrospectiva com 116 trabalhos, dentre eles, dois cartazes nacionais alertando sobre ser uma artista em um mundo da arte dominados por homens. Os curadores da exposição ressaltam que, no país, temos uma história da arte com nomes importantes, como os de Lygia Clark e Pape, Mira Schendel, e também das mulheres modernistas Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, mas reconhecem que muito ainda precisa ser feito para diminuir tamanha desproporção, “particularmente no que se refere a artistas (e curadores) de ascendência africana e ameríndia, bem como de contextos sociais menos privilegiados” (Pedrosa; Bechelany, 2017, online). Sobre a atuação das Guerrilla Girls, eles afirmam que

É interessante considerar como o discurso humorado das Guerrilla Girls se articula com questões mais abrangentes e profundas como o eurocentrismo, o privilégio branco, a heteronormatividade e o domínio do masculino. Em paralelo às várias, e às vezes, conflitantes ondas de feminismos e políticas LGBT e aos movimentos negro e in-

81 Cf. <https://masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017>.

dígena, ainda é importante trabalhar em direção a uma aliança múltipla, diversa e plural entre as minorias oprimidas pela supremacia branca, masculina, heterossexual e socialmente privilegiada. Não se trata de fundir esses discursos em uma massa única e homogênea, mas de desenvolver uma prática que crie espaços e plataformas para que muitos expressem suas ideias, necessidades, desejos e culturas. Bem como mostrem sua arte (Pedrosa; Bechelany, 2017, online).

As Guerrilla Girls, ao se indignarem com a hegemonia masculina no sistema da arte e buscar caminhos para alertar e, sempre que possível, alterar tal realidade, abrem um leque para reflexões a respeito do tema. Elas, assim como Kruger, utilizam os seus corpos como um campo de batalha, nos instigando não somente a refletir, mas a contribuir para que haja maior equidade nesse sistema. E essa contribuição pode ocorrer a partir de uma curadoria, como ocorreu no MASP e em tantas outras instituições museológicas e galerias de arte, mas também através de nossas ações cotidianas, como, por exemplo, “o microativismo” através das postagens que fazemos regularmente nas redes sociais. Estas, ao longo dos anos, tornaram-se espaços propícios para trocas e compartilhamento de ideias, assim como facilitadoras de mobilizações sociais e políticas, tantos online quanto presencial. As mobilizações realizadas através das redes sociais são capazes de estimular a consciência política de pessoas que tendem a estar cada dia mais conectadas a esse universo virtual. Esse microativismo pensado aqui pode contribuir de maneira positiva para reflexões como as trazidas pelas Guerrilla Girls, estimulando o questionamento dos visitantes de museus e galerias de arte em relação à pouca ou quase inexistência de obras de arte produzidas por mulheres nesses espaços, que insistem em ser hegemonicamente masculinos, brancos e heteronormativos.

Após discorrer sobre as Guerrilla Girls e também sobre Bárbara Kruger, percebemos que o ponto de convergência entre ambas e a produção de Samuel Costa é o registro de corpos combativos e também resistentes – dentre eles, o do próprio fotógrafo. Podemos evidenciar os corpos de gays ativistas que participaram das manifestações homossexuais dos anos 1980⁸², e os cor-

82 Optamos pela utilização do termo *Manifestação Homossexual* por ser esta a denomina-

pos de artistas que, em plena ditadura militar no Brasil, foram instrumentos de resistência e inspiração. Estes fizeram dos seus corpos veículos potentes para uma mudança estética, política e comportamental, mantendo um tom de crítica social e política e reinventando o jeito de fazer música no país através do Tropicalismo.⁸³ Estamos nos referindo aos corpos de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa, que produziram experimentalismos característicos dos movimentos de vanguarda, tudo de forma muito etérea, para driblar os sensores de plantão.

Os registros de Samuel Costa foram realizados no pós-exílio de Gil e Caetano, quando já haviam retornado ao Brasil. Ele realizou a cobertura fotográfica de seus shows em São Paulo, eternizando momentos desses artistas no palco e também nos bastidores (Figuras 63 e 64).

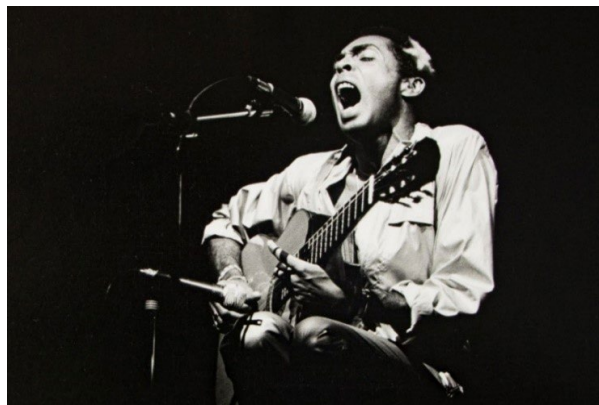


Figura 63 – Gilberto Gil. Compositor e intérprete brasileiro. Teatro Olympia. Paris, 12 jun. 1985.

Fonte: Acervo MIS-GO.

ção encontrada na documentação do fotógrafo Samuel Costa (Manifestation Homosexuelle). Nesta, aparece também o termo *marche* (Marche Nationale Homosexuelle).

83 “O termo tropicália nasce como nome de uma obra de Hélio Oiticica (1937-1980) exposta na mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), em abril de 1967 [...]. A Tropicália – seu projeto e realização – encontra eco em outras manifestações artísticas do período: no cinema, com Glauber Rocha (1939-1981), no teatro do Grupo Oficina, na nova música popular criada pelo grupo em torno de Caetano Veloso (1942) e Gilberto Gil (1942). Não por acaso, a obra vai batizar o álbum musical dos baianos de 1968, nomeando em seguida um movimento cultural mais amplo, o Tropicalismo. Guardadas as diferenças existentes entre as diversas artes e a variada produção abrigada sob o rótulo, as produções tropicalistas compartilham o experimentalismo característico das vanguardas com o tom de crítica social. Em todas elas, a mesma tentativa de superar as dicotomias arte/vida, arte/antiarte” (Enciclopédia ItaúCultural, s.d.). Disponível em <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia>.



Figura 64 – Caetano Veloso. Cantor/compositor – Música Popular Brasileira. “Palace” em São Paulo, 1986.

Fonte: Acervo MIS-GO.

Samuel Costa também capturou a clássica cena de Gal tocando violão com suas pernas abertas, em Paris, no conceituado Teatro Olympia (Figura 65) – imagem que pode ser considerada um protesto visual da cantora. Nos tempos atuais, talvez possa parecer banal, mas, naquele período de repressão, representou uma atitude de afronta ao sistema e à política dos bons costumes.

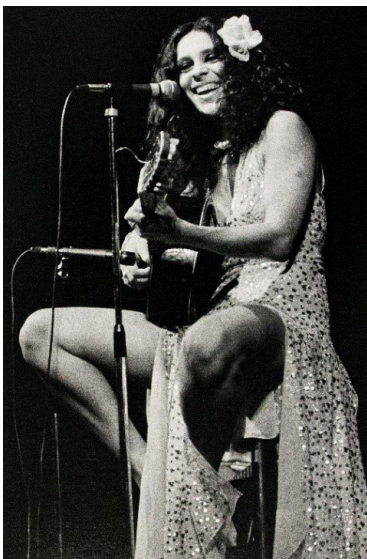


Figura 65 – Gal Costa. Cantora. Teatro Olympia, Paris, 1978

Fonte: Acervo MIS-GO.

No período em que Caetano e Gil estiveram exilados⁸⁴, Gal permaneceu no Brasil, mantendo, junto com outros artistas – como Waly Salomão, Tom Zé e os integrantes dos Mutantes –, a irreverência, a criatividade musical e os afrontamentos ao regime ditatorial de uma maneira muito habilidosa. Gal eternizou, em suas apresentações, uma postura de ultraje ao sistema através de suas performances, gestos, maquiagem, figurino e, claro, o seu jeito de cantar.

Com a promulgação do ato institucional AI-5, em 1968, Gal perdeu os companheiros Caetano, Gil e Guilherme Araújo, exilados do Brasil. “Ela relatou que não foi com eles porque não conseguiria arcar com a passagem para Londres e as despesas para permanecer no exterior. Então ela ficou no Brasil e precisou de novos aliados artísticos”, conta o jornalista e sociólogo Renato Contente, autor do livro *Não se Assuste, Pessoa!* [...]. A partir desse momento, Gal entrou em uma fase mais contestadora, e tornou-se a voz que cantava as letras dos exilados da ditadura. A interpretação explosiva da musa tropicalista para a música Divino Maravilhoso, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, virou uma de suas marcas registradas e músicas de protesto nos anos de chumbo (Niederauer; Grigori, 2022, p. 3).

É nesse sentido e conjuntura de remoções forçadas que entendemos a postura de Gal, assim como de Gil e Caetano, como um meio possível para a interpretação desse período que se constitui como um verdadeiro campo de batalha exercido pela ditadura e combatido com muita criatividade e postura crítica por parte desses artistas, ambos fotografados por Samuel Costa.

84 No dia 1º de abril de 2023, data em que se completaram 59 anos do início da ditadura militar no Brasil, a página de Instagram @tropicáliaviva fez uma postagem intitulada “Ditadura nunca mais”, com fotografias de artistas tropicalistas que foram perseguidos pelo regime, acompanhadas por informações que teriam sido consideradas “subversivas”. Vejamos o caso de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Rita Lee: “**Gilberto Passos Gil Moreira**: Preso em 1968 sob acusação de ser uma pessoa subversiva e por atividades nocivas aos consagrados princípios moralizadores; exilado em 1969; canções censuradas; aberta investigação por beijos em Caetano Veloso na Televisão. **Caetano Emanuel Viana Teles Veloso**: Preso em uma solitária em 1968 sob falsa acusação de “cantar o hino nacional em ritmo da Tropicália”; exilado em 1969; canções censuradas; aberta a investigação por trejeitos homossexuais no palco. **Rita Lee Jones**: Mulher mais censurada do Brasil durante o período militar; presa em 1976, quando estava gestante, sob falsa alegação de porte de drogas; inquéritos abertos por atos não condizentes com a feminilidade e a moral.

Além dos retratos desses artistas combativos, o fotógrafo também fez registros importantes no tocante aos corpos que foram às ruas durante as primeiras “Paradas Gays” na França, descritas em suas anotações como “Manifestations Homosexuelles” (manifestações homossexuais), cujo objetivo era manifestar contra a homofobia e lutar pelo direito de ser e existir. Em Paris, essas manifestações inspiradas em Stonewall tiveram início nos anos 1970, e, na década seguinte, como dito a pouco, Samuel Costa realizou inúmeros registros desse acontecimento, alguns publicados pela revista *Gai Pied Hebdo*.

3.1. AS PARADAS GAYS E OS CORPOS PARTICIPANTES

A revolta de Stonewall é um marco muito importante de resistência para a comunidade LGBTQIA+. Ocorreu em 28 de junho de 1969, quando, em Nova Iorque, os frequentadores do bar de nome homônimo resolveram resistir às investidas policiais, até então constantes naquele local. O acontecimento foi tão simbólico que a data passou a ser “oficialmente” o dia do orgulho gay. Na década de 1960, as leis nos EUA contra os homossexuais eram muito rígidas, e a demonstração de afetos não heterossexual em locais públicos colocava a vida das pessoas em risco. Entretanto, como aponta o autor Rafael Carrano Lelis,

O bar localizado em Greenwich Village, coração gay de Nova York, era um dos únicos lugares onde pessoas LGBTQ+ encontravam conforto em meio a seus pares e podiam dançar e ter momentos de lazer que permitiam uma fuga momentânea da repressão constante em suas vidas (Hirshman, 2012, p. 95-96). Ainda que longe da atmosfera ideal, esse precário refúgio somente se mantinha devido ao pagamento regular da propina à polícia realizado pela máfia [proprietária do local]. (Duberman, 1993, p. 338) [...]. De início a resistência se deu de forma comedida: algumas pessoas se negaram a apresentar suas identidades; outras resistiram às tentativas de prisão realizadas pelos agentes; travestis e drags se recusaram a serem levadas para os banheiros para serem examinadas. Ao invés de se afugentarem

com a presença da força policial e se dispersarem, como era usual, as pessoas LGBTQ+ se mantiveram em seus lugares (Hirshman, 2012, p. 99). No entanto, quando os policiais intensificaram suas investidas violentas, receberam uma resposta à altura. Os transviados que estavam no bar, em quantidade imensamente maior que os agentes da força policial, começaram a reagir, também com violência. Em um primeiro momento, lançaram moedas, e o que conseguiram encontrar no chão, contra os policiais. À medida que o confronto se acentuou, arremessaram tijolos e coquetéis molotov improvisados. A reação violenta e inesperada obrigou os oficiais a se abrigarem dentro do bar e a criarem barricadas para impedir a entrada da multidão que se voltava contra eles (Stonewall, 2010) (Lelis, 2019, p. 4-6).

Em Paris, os movimentos ligados à luta gay e lésbica, inspirados tanto pelo Maio de 68 como pelos acontecimentos de Stonewall, ganham força em 1971, quando a Frente Homossexual de Ação Revolucionária e o Movimento de Liberação das Mulheres, mesmo enfrentando resistência, se unem pela primeira vez ao sindicato dos trabalhadores e aos partidos políticos, durante os eventos comemorativos do Dia do Trabalho.

A FHAR [Frente Homossexual de Ação Revolucionária] e o MLF [Movimento de Liberação das Mulheres] marcharam pela primeira vez ao lado dos sindicatos durante a marcha do Dia do Trabalho em 1º de maio. Cerca de 500 homossexuais estão presentes, apesar da relutância dos sindicatos. Para a CGT [Confederação Geral do Trabalho] trata-se de “uma tradição alheia à classe trabalhadora”. Para o Partido Comunista Francês, as reações são ainda mais violentas, já que uma figura histórica do PCF [Partido Comunista Francês], Jacques Duclos, vai convidar os gays a “irem se tratar” declarando que “o PCF [Partido Comunista Francês] está saudável”. Só os anarquistas se divertem com a presença de homossexuais ao seu lado (Hexagone Gay, s.d., tradução nossa).⁸⁵

Por iniciativa do Movimento Lésbico Francês, sob o slogan “o gueto está ferrado, os gays estão na rua”, em 1977, acontece a primeira manifestação homossexual desvinculada dos sindicatos e partidos políticos. Contudo, é na década seguinte, em 1981, que o *Orgulho Gay de Paris* aglomera, pela primeira vez, uma grande quantidade de pessoas, reunindo em torno de dez mil manifestan-

85 Texto em língua francesa disponível em <http://www.hexagonegay.com/70.html>.

tes. Foi a primeira vez que a manifestação foi noticiada previamente em espaços como a revista *Gai Pied Hebdo*. Ela foi organizada em 4 de abril daquele ano e

[...] gerou pela primeira vez, uma informação prévia no semanário *Gai Pied*. Foi organizada em 4 de abril de 1981, antes das eleições presidenciais, para pressionar os políticos. A esquerda apoia o movimento gay que exige que a maioria sexual seja igual para gays e heterossexuais [...]. Essa Parada do Orgulho Gay nacional de 1981 ficará inscrita na memória coletiva dos homossexuais franceses, como o fim de uma era, a primeira grande manifestação de envergadura e de visibilidade homossexual na França. Ela ainda será lembrada pelo movimento gay como o primeiro Orgulho Gay Francês, ofuscando completamente as manifestações anteriores de 1977, 1979, 1980. Dentre as personalidades presentes que desfilaram, veremos o político (Jacques Lang), os escritores (Jean-Paul Aron, Yves Navarre), figuras da noite (Fabrice Emaer). Apenas o Clube Arcadia não querendo se posicionar politicamente, não foi representado. Afinal, com 10 mil manifestantes diante de Beaubourg foi um choque para quem ainda não havia entendido que os homossexuais podiam representar uma força política. Não se trata mais de alguns agitadores de esquerda, mas de um movimento fundamental de jovens que não querem mais ver o seu modo de vida imposto a eles. A imprensa (rádio, televisão, jornais), com exceção do jornal *Libération*, permaneceu em silêncio sobre esse evento, mas os políticos perceberam que já não podiam ignorar esta evolução da sociedade. Em 28 de abril de 1981, o candidato presidencial, François Mitterrand, irá, pela primeira vez, declarar que a homossexualidade não deve mais ser compreendida como um delito. Ele foi eleito Presidente da República em 10 de maio e o registro de gays foi proibido em junho. A homossexualidade foi retirada da lista de doenças mentais e, em 1982, a maioria sexual foi fixada em 15 anos para gays e heterossexuais (Hezagone Gay, s.d., tradução nossa).⁸⁶

A manifestação de 1981 despertou o interesse da classe política, chamando a atenção inclusive do candidato à presidência da república, François Mitterrand, que, após eleito, tirou a homossexualidade da lista de doenças mentais. Tais acontecimentos nos remetem ao pensamento de Judith Butler, quando diz que um grupo, quando se reúne nas ruas de maneira organizada para reivindicar direitos, está lutando pelo seu direito de existir e de ser visto,

⁸⁶ Disponível em <http://www.hexagonegay.com/70.html>.

de aparecer. Ele está naquele local reivindicando justiça e a possibilidade “de uma vida que possa ser vivida”.

Quando os corpos se unem como o fazem para expressar sua indignação e para representar a sua existência plural no espaço público, eles também estão fazendo exigências mais abrangentes: estão reivindicando reconhecimento e valorização, estão exercitando o direito de aparecer, de exercitar a liberdade, e estão reivindicando uma vida que possa ser vivida (Butler, 2018, p. 33).

No tocante às manifestações de 1981, mencionadas pelo site Hexagone gay⁸⁷, também buscamos informações no arquivo fotográfico de Samuel Costa, intencionando realizar um cruzamento de dados. Entretanto, não encontramos registros desse ano no conjunto documental fotográfico. O arquivo retrata o assunto entre 1983 e 1985, totalizando 16 imagens (ampliações fotográficas), das quais selecionamos algumas, conforme exposto abaixo (Figuras 66 a 68).

Figura 66 – Beijo durante a manifestação homossexual. Rua de Rivoli. Paris, 1985.



Fonte: Acervo MIS-GO.

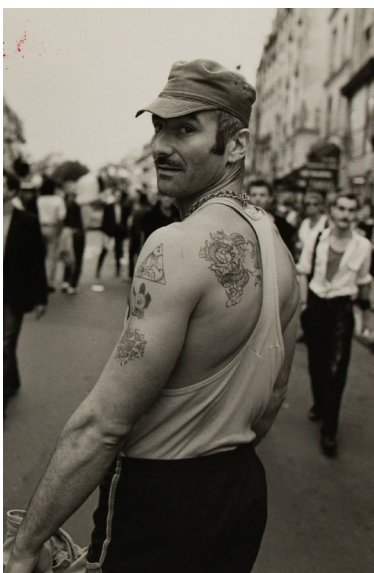
87 Cf. <http://www.hexagonegay.com/80.html>.

Figura 67 – Participantes da Manifestação Homossexual. Rua de Rivoli. Paris, 22 jun. 1985.



Fonte: Acervo MIS-GO.

Figura 68 – Homem tatuado. Manifestação Homossexual. Rua de Rivoli. Paris, 1985.



Fonte: Acervo MIS-GO.

Embora tenha feito uma cobertura substancial desses eventos em Paris, Samuel Costa não teve oportunidade de fotografar as Paradas Gays (ou Manifestações ou Marchas Homossexuais, como eram chamadas na França, nas décadas de 1970/80) no Brasil e, conseqüentemente, em Goiás, uma vez que a sua primeira edição aconteceu na década seguinte ao seu falecimento.

No Brasil, as paradas surgem também influenciadas pelos eventos de Stonewall. Como todo movimento social e político, podemos dizer que as Paradas LGBTQIA+ surgem a partir de resistências e embates contra mecanismos e discursos de poder, nesse caso, estimulados por uma sociedade heteronormativa. É relevante ressaltar que, mesmo antes de seu surgimento, descontentamentos e protestos já aconteciam tanto no Brasil quanto nos EUA, França, Inglaterra e Alemanha, países precursores das paradas gays.

Diferente dos países mencionados acima, que iniciaram esse movimento na década de 1970, no Brasil, tais eventos iniciaram-se duas décadas depois. Fatores como a ditadura militar (1964-1988) e o surgimento e o avanço da aids retardaram a chegada desse movimento no país. A década de 1990 foi de muita importância para as iniciativas de grupos não-governamentais e da Organização Mundial da Saúde (OMS), através de suas campanhas voltadas à prevenção da aids e de outras IST's.⁸⁸ Essa movimentação contribuiu para que a militância gay organizasse as Paradas em várias partes do país. Nesse período, ocorreu, ainda, a criação da Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Transgêneros – ABGLT, que também fortaleceu e contribuiu para o surgimento das primeiras paradas no país, mostrando, dessa maneira, a importância de ações coletivas e organizadas para a criação de movimentos político-sociais.

Foi com o nome *Marcha pela Cidadania Plena de Gays e Lésbicas* que ocorreu a 1.^a Parada LGBTQIA+ no Brasil. Esta aconteceu no Rio de Janeiro, no

88 IST – Infecções Sexualmente transmissíveis. Essa terminologia substitui a DST – Doença Sexualmente Transmissível, “porque destaca a possibilidade de uma pessoa ter e transmitir uma infecção, mesmo sem sinais e sintomas” (Governo do Estado do Espírito Santo, s.d.). Disponível em <https://saude.es.gov.br/o-que-sao-ist>.

dia 25 de junho de 1995, durante o evento de encerramento da 17.^a Conferência da Associação Internacional de Gays e Lésbicas – ILGA, no Rio Palace em Copacabana. O ato, organizado pelo Grupo Arco-íris de Conscientização Homossexual – GAI, reuniu em torno de aproximadamente duas mil pessoas. Esse grupo começou a organização do ato em janeiro do mesmo ano, através das mobilizações nacionais e de pessoas fundadoras da ABGLT.

O jornalista Vinícius Lisboa (2023) relata que o evento atraiu a presença de figuras históricas da comunidade, como a travesti Jane di Castro e a drag queen Isabelita dos Patins. Segundo ele, outro símbolo da parada gay do Rio foi a bandeira arco-íris, de 214 metros. A autora Cristina Câmara (2015), em seu artigo sobre o ativismo LGBTQIA+ no Rio de Janeiro, também relata que a magnitude desse evento foi determinante, reunindo figuras importantes, como ativistas brasileiros e estrangeiros, representantes governamentais e vários políticos, que abordaram questões relativas a direitos, união civil e adoção. A autora também aponta que essa Conferência da ILGA propiciou a realização da 1.^a Parada no Brasil, corroborou para a rearticulação do movimento em São Paulo e que, desde 1997, a Parada do Orgulho Gay acontece na Avenida Paulista, sendo considerada uma das maiores do mundo. Câmara nos traz um depoimento importante, o de Paulo Giacomini, da Folha de São Paulo (1996), sobre as articulações para a realização da parada em São Paulo.

Estava chegando perto de 28 de junho quando eu comecei a ligar para os grupos de gays e lésbicas aqui de São Paulo e perguntei se São Paulo ia fazer alguma coisa ou se eu ia ter que dar a Parada do Rio de Janeiro. Então, aí que surgiu [a ideia], em 96, os grupos Identidade e o Expressão, de Campinas, a Apta [Associação de Prevenção e Tratamento da Aids], o Corsa [Cidadania, Orgulho, Respeito, Solidariedade, Amor] e a Rede de Informação Um Outro Olhar se reuniram. Eram quatro grupos mais a Apta, e organizamos um ato público na Praça Roosevelt. Aquele ato foi significativo porque era um ano em que os skinheads estavam atacando os gays lá em cima, no bar Burger & Beer, na Consolação (Depoimento de Giacomini – RNP+/Brasil *apud* Câmara, 2015, p. 388).

Foi com o nome *Ato Público Alegre no Dia do Orgulho Gay*⁸⁹ que aconteceu em Goiânia, no dia 28 de junho de 1996, a primeira Parada do Orgulho LGBTQIA+. Ela foi organizada pela Associação Ipê Rosa e pelo Grupo Pela Vidda e, assim como em outras localidades, teve como inspiração os acontecimentos de Stonewall nos EUA e a luta contra a opressão e discriminação da comunidade GLS, como era intitulada naquele período. Houve gritos de ordem pedindo liberdade de expressão e também tolerância da sociedade local para com a comunidade de gays, lésbicas e simpatizantes.

Os manifestantes se concentraram na Praça Cívica, centro administrativo da cidade, junto ao monumento às Três Raças.⁹⁰ À ocasião, foi noticiado que os participantes vestiriam o monumento “com trajes GLS” e também que ocorreria uma festa junina gay no Castetinho, um espaço situado dentro do parque Lago das Rosas. Nos anos subsequentes, o evento passou a acontecer periodicamente em espaços simbólicos para o seguimento LGBTQIA+. No início dos anos 2000, a Parada Gay passa a acontecer nas ruas da capital, como veremos adiante. Um dos acontecimentos que nos chamou a atenção, nesse evento de 1996, foi o fato de a quantidade de policiais ser maior que a de integrantes do evento. Foram nove manifestantes e 20 policiais.

No dia 28 de junho de 1996, fazendo memória de Stonewall, aconteceu na Praça Cívica um ato público que entrevistados/as consideraram como sendo a I Parada do Orgulho LGBT de Goiás, embora não tenha recebido esse nome naquele momento. A manifestação contou, nas palavras de alguns ativistas, com a presença de “9 gays, 20 policiais e a imprensa local”, e foi articulada a partir da ação de integrantes da Associação Ipê Rosa e do Grupo Pela Vidda. O evento consistiu em um abraço desses nove corajosos rapazes ao Monumento às Três Raças, que se encontra no centro dessa que é a principal praça da capital goiana. Nas palavras de um dos entrevistados: “teve uma reação muito grande do Estado, parecia que iam ocupar a Praça Cívica, iam desmontar o Monumento das Três Raças. Só que

89 Conforme legenda da fotografia publicada no Jornal Cinco de Outubro de 1996.

90 O Monumento às Três Raças é uma escultura/homenagem de autoria da artista Neusa Moraes. Representa a etnia das pessoas que trabalharam durante a construção de Goiânia, cidade planejada.

não era nada disso, né, eram só nove gays com um monte de panos coloridos (ativista)” (Braz *et al.*, 2013, p. 20).

Carlos Eduardo Santos Maia (2015), que estudou a Parada do Orgulho LGBTQIA+ Goianiense, também destaca, em seu artigo, a primeira Parada do Orgulho de Goiás:

O primeiro evento considerado pelos organizadores como “parada” ocorreu em 28 de junho de 1996, rememorando Stonewall. Nesta data o jornal O Popular, noticiava “Movimento GLS comemora Dia de Orgulho Gay”, divulgando o acontecimento de um ato às 10 horas, no Monumento às Três Raças, e de uma quadrilha gay, no Castelinho, situado no Lago das Rosas, às 21 horas. Na mesma matéria, atribuíam-se o evento à Associação Ipê Rosa que, segundo informava o seu presidente ao referido jornal, contava com cerca de 30 associados. A reportagem ainda mencionava o poder de consumo dos gays. (O Popular, 28.06.1996, p. 2). Segundo depoimento que obtivemos de um dos organizadores eram 9 manifestantes e 20 policiais [...]. Esta se materializou num abraço ao Monumento, situado na Praça Cívica, centro político da cidade, e na tentativa dos participantes do ato de colocarem perucas e roupas femininas nas estátuas (três homens representando o branco, o negro e o índio), o que foi reprimido pela polícia (Maia, 2015, p. 203).

A quantidade excessiva de policiais durante um evento pacífico, com uma quantidade reduzida de participantes, nos leva a crer que essa foi uma ação que, além da demonstração de força e poder por parte do Estado, também expõe o lado conservador da sociedade goiana e goianiense. À época, o comandante da Guarda do Palácio das Esmeraldas alegou que o ato tinha sido reprimido pelo fato de o Monumento às Três Raças, onde estava concentrado o grupo de nove pessoas, ser um bem público que não poderia ser descaracterizado. Argumento muito frágil, quando confrontado por um integrante do grupo: “a intenção do Grupo Gay Ipê Rosa, que organizou a manifestação, era mostrar que os homossexuais também foram responsáveis pela construção de Goiânia” (Diário da Manhã, 29 de junho de 1996, p. 2). Sobre esse acontecimento (Figura 69), Maia destaca as seguintes informações:

Um ato de protesto irreverente e bem humorado dos homossexuais foi reprimido pela polícia e segurança do Palácio das Esmeraldas [...].

Integrantes da Associação Ipê Rosa realizaram a primeira manifestação GLS [...], em Goiás, no Dia do Orgulho Homossexual. Mas, não puderam vestir as estátuas do índio, branco e negro [...] com roupas GLS – saias de tule, cetim e perucas. A polícia apreendeu as fantasias num gesto interpretado como violência psicológica pelo presidente do Ipê Rosa [...]. “Aconteceu o que prevíamos”, observou o pastor evangélico assumidamente homossexual. O sargento Mello, da segurança do Palácio das Esmeraldas explicou que a ordem partiu do Gabinete Militar sob a alegação de que o monumento é um patrimônio público e não privado de alguns grupos. O sargento só não soube explicar por que a polícia não entrevistou com esse argumento quando o artista plástico Leo Pincel vestiu as estátuas com fraldas em protesto contra a proibição do nu artístico nas aulas da Fundação Pedro Ludovico [...], em maio de 1995. O representante dos GLS argumentou que a praça é do povo que paga impostos e que não havia a intenção de sujar ou mutilar o monumento. Depois de uma rápida conversa, as vestimentas foram liberadas pela polícia para os manifestantes vestirem e posarem para fotos junto com a bandeira do movimento com um triângulo cor de rosa (O Popular, 29/06/1996, p. 2.) (Maia, 2015, p. 204).

Figura 69 – Participantes do Ato Público no Dia do Orgulho Gay. Jornal Cinco de Outubro, 28 jun. 1996



Fonte: Arquivo CIDARQ – UFG.

Durante a nossa análise nos arquivos do Centro de Informação, Documentação e Arquivo (CIDARQ UFG), coletamos informações relevantes a respeito dos dez primeiros anos da Parada do Orgulho em Goiânia. Para melhor leitura desses dados, elaboramos uma tabela no intuito de sistematizar tais informações.

Tabela 4 - Dados. Parada do Orgulho LGBTQIA+ em Goiânia. 1996-2006

Ano	Tema	Local	Público Participante (Quantitativo)
1996 (1.ª Parada do Orgulho em Goiânia)	Pela valorização, Integração e Dignidade do Doente de Aids	Praça Cívica Monumento às Três Raças	9 manifestantes (e 20 policiais + imprensa local)
1997	Parada do Amor – Orgulho LGBT	Avenida Goiás Praça do Bandeirante	30 participantes
1998	Não teve	-	-
1999	Orgulho de Ser Gay	Bosque dos Buritis	Não encontrado
2000	Todas as Formas de Amar Valem a Pena	Rua do Lazer/Rua 8 Centro	Não encontrado
2001	Somos Gays, Lésbicas, Travestis e Transexuais, SIM!	Rua do Lazer/Rua 8 Centro	60 participantes
2002	Construindo a Cidadania, Respeitando a Diversidade	Rua do Lazer/Rua 8 Centro	15 mil participantes
2003	I Parada Unificada do Orgulho LGBT de Goiânia – Unidos Somos Mais Fortes	Bosque do Botafogo até Praça Universitária	3 mil participantes

2004	Direito à Diversidade	Praça Cívica – Marcha da Av. Goiás ao Bosque do Botafogo	3 mil participantes, de acordo com o Jornal O Popular; 4 mil, segundo o Jornal Diário da Manhã; e 10 mil, segundo os organizadores do evento
2005	Direitos Iguais: Nem Mais, Nem Menos	Bosque do Botafogo – Marcha nas avenidas Paranaíba, Tocantins e Araguaia (Centro da Cidade)	20 mil participantes
2006	Orgulho Sim, Preconceito Não: Homofobia é Crime	Bosque do Botafogo – Marcha nas avenidas Paranaíba, Tocantins e Araguaia (Centro da Cidade)	30 mil participantes

Fonte: Documentação Cidarq UFG.

Nesse período de dez anos, nos chamou a atenção ver que o número de participantes aumentou de maneira estrondosa: em 1996, havia apenas nove participantes; em 2006, 30 mil. Na primeira década da Parada goianiense, ela não ocorreu apenas em 1998.

“Em vez de celebrar o Dia do Orgulho Gay, os homossexuais preferiram pedir apoio a outras minorias e, em conjunto, fazer um ato cultural em defesa da diversidade humana” (O Popular, 1998, p. 13). Já o jornal Diário da Manhã publicou que “pela primeira vez em Goiânia gays, lésbicas, travestis, negros, jovens e mulheres se unem para protestar por dignidade. O encontro comemora o Dia da Diversidade Humana, e acontece hoje, às 17 horas no Bosque dos Buritis” (Diário da Manhã, 1998, p. 8).

Foi no ano de 2002 que o número de participantes aumentou de forma descomunal, de 60 participantes em 2001 para 15 mil em 2002. Podemos considerar esse aumento como um “divisor de águas” no quesito quantitativo. Ele é também reflexo de uma mudança de perspectiva ideológica do movimento. A partir desse ano, o evento deixou de ser promovido exclusivamente por grupos militantes, passando a ocupar as ruas da cidade e não somente pontos específicos, como praças e parques, ganhando, ainda, maior espaço nas mídias. Para Maia (2015), tais mudanças acabaram “por hipotecar apoio a determinadas normatividades” às paradas goianienses. Vejamos as suas considerações:

Mas, o que mudou? Queremos nesse texto destacar, entre outras mudanças, que a parada perdeu paulatinamente seu caráter de manifestação promovida pontualmente por um grupo de militantes, tornando-se festa, circulando pelas ruas centrais com ampla visibilidade (e as suas referências nas primeiras páginas dos jornais pesquisados ratificam isso) para celebrar o orgulho e, contraditoriamente, desejos de normatividade. Melhor dizendo, a parada goianiense, como outras que aqui ocorrem, acabou por hipotecar apoio a determinadas normatividades (valores religiosos judaico-cristãos expressamente manifestos, ideais de família e união, modelos de comportamento, concepção de “cultura gay” tomada de empréstimo dos EUA e Europa, etc.), ainda que protestos de “minorias contra minorias” sejam notados, como no caso, os cartazes acerca da passivofobia a serem vistos adiante [...]. Vejamos isso melhor a partir do momento que a parada passa a se realizar em circuito pelas ruas e afasta-se a data de 28 de junho, configurando nossas territorialidades. O marco desse novo período é o ano de 2003 quando as comemorações estenderam-se de 22 a 29 de junho, ocorrendo, nesse último dia, a Parada Unificada do Orgulho GLBT de Goiânia, com concentração no Bosque Botafogo e término na Praça Universitária. As cores do arco-íris pincelaram o folder de divulgação de modo sensível, notando-se o folheto grande quantidade de entidades organizadoras do evento, que seria encerrado com um show. Esta área de concentração da edição 2003, o Bosque Botafogo, se tornaria área de concentração e dispersão da parada goianiense a partir da edição de 2004 até 2010 (Maia, 2015, p. 209).

Pesquisar sobre as paradas gays foi importante para nos ajudar a pensar sobre a relevância de um grupo, por menor que seja (como o composto

inicialmente por apenas nove pessoas), de se organizar para reivindicar o seu direito de ser, aparecer e existir. Vimos que as Paradas do Orgulho Gay foram se transformando ao longo do tempo, se adaptando a algumas demandas e acompanhando as mudanças daquele tempo.

Em Goiânia, com o passar dos anos, à medida que o grupo de militantes foi se afastando da organização do evento, este passou a adquirir um perfil mais festivo, como bem nos mostrou Maia na citação acima. Tais mudanças, de acordo com ele, acabaram chancelando apoio a uma perspectiva, digamos, “mais conservadora”, além de importar comportamentos de uma “cultura gay” americana. Essas considerações feitas por Maia nos trouxeram o seguinte questionamento: será que o caráter festivo adicionado às paradas gays enfraquece o aspecto político do movimento?

A autora Jorgeanny de Fátima Rodrigues Moreira, em sua tese doutoral, apresenta características da parada LGBTQIA+ de Goiânia que a identificam como uma festa. Segundo ela, tal denominação “não desabona o seu aspecto político, mas acrescenta fatores que envolvem a ruptura com o cotidiano de opressão, isolamento social e negação” (Moreira, 2016, p. 34). De acordo com seu pensamento,

Os assuntos voltados para o ativismo ou militância não são, muitas vezes, conscientes, mas, agregam-se à festividade, tendo em vista que estar naquele espaço e realizar ações que subvertem as *condutas normatizadas* do cotidiano, significa expressar-se e questionar os discursos da heteronormatividade que induzem preconceito, homofobia e violência (Moreira, 2016, p. 33).

Os corpos festivos também lutam por seus direitos de existir, de aparecer, de construir memórias e de reforçar suas identidades. É o que nos mostram algumas fotografias do carnaval da Bahia, de autoria de Samuel Costa, produzidas nos anos 1980. Elas se aproximam das referências trazidas por Butler, no que diz respeito à ideia de resistência coletiva e ao direito de aparecer e existir; e também do pensamento de Raquel Soihet, historiadora cultural, que, em seu livro *A subversão pelo riso* (1998), analisa o carnaval carioca de 1890 até o período Vargas, em 1945, com enfoque na Festa da Penha do Rio

de Janeiro. Uma das subversões indicada por ela está associada à impressão da cultura africana em uma festa primordialmente europeia (portuguesa). A autora também destaca o riso dos negros durante a festa de carnaval, como já mencionado no próprio título da obra. Segundo Soihet (1998), o riso no carnaval carioca desse período tornou-se um mecanismo eficiente no combate às hierarquias e opressões impostas pela classe dominante.

Por meio de canções, representações teatrais, cartas anônimas, inversões e utilizações jocosas de signos de poder, os populares demonstraram sua resistência a situações que lhes eram opressivas. Para esses segmentos excluídos, o Carnaval, particularmente, representou uma possibilidade de participação da qual não se omitiram. Muito pelo contrário, através de formas alternativas de organização, nele investiram toda a sua energia. Valendo-se de metáforas, explorando sua criatividade, tendo o riso como arma, procuraram reagir às diversas formas de opressão que sobre eles incidiam. Não foram, portanto, passivos e impotentes, nem ficaram à mercê de forças históricas externas e dominantes. Pelo contrário, desempenharam um papel ativo e essencial na criação de sua própria história e na definição de sua identidade cultural (Soihet, 1998, p. 15-16).

A obra de Raquel Soihet nos ajuda no sentido de pensarmos sobre a obra de Samuel Costa referente ao carnaval baiano dos anos 1980 (Figuras 70 e 71). Como esses corpos fotografados por ele também foram subversivos no contexto carnavalesco? Embora a sua obra analise períodos distintos da produção fotográfica de Samuel Costa e não faça referências aos corpos gays e travestis, a prática da subversão pelo riso aproxima a autora do fotógrafo e vice-versa.

Figuras 70 e 71 – Travestis durante a “cerimônia” de lavagem das escadarias da Penha (Praça Castro Alves): uma outra visão de uma festa religiosa tradicional no Brasil. Carnaval de Salvador-Bahia, mar. 1984⁹¹



Fonte: Acervo MIS-GO.

Durante as festividades do carnaval carioca, os retratados por Samuel Costa no carnaval da Bahia, assim como as pessoas mencionadas no estudo de Raquel Soihet, utilizaram a criatividade, a ironia e a jocosidade como resistência aos padrões sociais, culturais e políticos opressores e excludentes. Adicionalmente ao que estudamos em Judith Butler, podemos acrescentar que são corpos que se organizaram e se reuniram em espaços públicos para afirmar a pluralidade de sua existência. Viram no carnaval uma forma de expressão de sua identidade e, sobretudo, de resistência às discriminações.

91 Tradução nossa das legendas das figuras 169 e 170. Segue o texto original localizado no verso das fotografias: “Travesti pendant la ‘cérémonie’ de lavage des escaliers de Penha (Place Castro Alves): une autre vision d’une fête religieuse traditionnelle au Brésil. Carnaval de Salvador-de-Bahia, mars 1984”.

O perfil festivo de um evento não o torna “vazio” de significado e, muito menos, pouco combatente. Ele mantém o seu caráter político e de protesto. A festa muda a perspectiva do evento, mas não o esvazia de sentido. No caso das paradas gays, seus participantes continuaram a manifestar as suas insatisfações e o desejo de combate à violência e às inúmeras formas de discriminação à comunidade LGBTQIA+, sendo os seus corpos, instrumentos para a execução do ato de manifestar.

Os corpos gays e travestis registrados por Samuel Costa durante as Manifestações de Paris e no carnaval baiano, bem como os corpos dos “9 gays” que corajosamente se reuniram na Praça Cívica para celebrar a *I Parada do Orgulho de Goiânia*, foram às ruas em defesa dos seus direitos e também para o enfrentamento de um sistema opressor. Artistas como os tropicalistas Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa fotografados por Samuel Costa utilizaram os seus corpos e vozes para afrontar o sistema autoritário e violento da ditadura militar. Todos esses corpos reafirmam e chancelam o pensamento de Ewing (1996) ao dizer que “as representações fotográficas do corpo são potencialmente políticas, uma vez que, representam valores e atitudes sociais”. Após discorrermos sobre os corpos militantes nas paradas gays da segunda metade do século XX, daremos sequência à nossa escrita e às reflexões sobre o corpo, agora sob a perspectiva da nudez masculina, adentrando a produção de Samuel Costa para a revista masculina francesa *Gai Pied Hebdo*.

3.2. NUDEZ MASCULINA: DO CARTE-DE-VISITE ÀS REVISTAS HOMOERÓTICAS

Neste tópico, faremos um percurso a respeito da circulação de fotografias do corpo erótico masculino do *carte-de-visite* às revistas masculinas. O conceito de homoarte⁹² será o fio condutor desse panorama, uma vez que

92 Esse conceito, assim como outros trechos desse tópico, também pode ser encontrado no artigo “Coleção Samuel Costa do MIS-GO: Fotografia, Memória, Homoerotismo”. In: TITO,

contribui para a nossa compreensão sobre as estéticas e as subjetividades inerentes às imagens do corpo masculino eternizadas por fotógrafos de tempos históricos distintos. Trabalharemos o conceito sob a perspectiva de Wilton Garcia, no sentido de o fotógrafo, dentre eles Samuel Costa, “interpelar a experimentação com alteridades e julgar a experimentação pela condição sensível da erótica” (Garcia, 2012, p. 161). Para o autor, esse conceito

Está atrelado à noção de arte, apresentando uma expressão complexa de aspectos de subjetividade, tendo em vista as características de inspiração, criação e manutenção das experiências contextuais para o desenvolvimento de um produto artístico. A construção do conceito de homoarte não visa a estabelecê-la como temática à margem, à parte no universo das artes visuais; pelo contrário, visa a (re)dimensionar os critérios das condições adaptativas das fronteiras que canonizam o sistema da linguagem hegemônica. Torna-se desnecessário afirmar que a arte traz consigo uma teia de significações marcadas pelas experimentações do artista com o evento e seu contexto cultural (Garcia, 2012, p. 136-137).

Wilton Garcia nos ajuda a compreender que a homoarte não é uma categoria tradicional para o estudo das artes e que ela se constitui diante da construção de um olhar atento às diversidades, às alteridades, às relações com o Outro e, conseqüentemente, às relações interdisciplinares, estabelecendo, desse modo, um diálogo com a Arte e a Cultura Visual, com a estética, a performance, a poética, dentre outras. O seu conceito é abrangente e ao mesmo tempo acolhedor, uma vez “que amplia e representa a sua designação para a arte homoerótica, para a arte gay, lésbica ou queer” (Garcia, 2012, p. 135). Ainda sob a perspectiva desse autor,

O conceito de homoarte deve ser compreendido a partir de um grande guarda-chuva que abarca a diversidade de imagens, experiências, práticas, teorias, subjetividades, formas e conteúdos para além de uma arte homoerótica, da qual não se configura como sinônimo textual. A homoarte, aqui, negocia uma noção que amplia e representa a sua designação, tanto para a arte homoerótica, quanto

para a arte gay, arte lésbica ou arte queer. Dito de outra forma, esse conceito deve ser visto/lido como leque de possibilidades enunciativas sobre a dinâmica de alteridades homoeróticas, cujas resultantes deslizam sobre as estratégias discursivas (ambiguidade, corpo, diferença, resistência e ironia). No campo da arte contemporânea, torna-se necessário (re)dimensionar os princípios que servem de coordenadas do percurso específico dessa manifestação híbrida da arte homoerótica [...]. O conceito de homoarte está atrelado à noção de arte, apresentando uma expressão complexa de aspectos de subjetividade, tendo em vista as características de inspiração, criação e manutenção das experiências contextuais para o desenvolvimento de um produto artístico (Garcia, 2012, p. 136-137).

A homoarte contribui para o entendimento de que o erótico engloba uma série de subjetividades, como desejo, prazer, poder, comportamento e cumplicidade. Elementos que vão muito além do ato sexual em si. Para Adelaide Oliveira de Oliviera,

O erotismo tem na arte talvez o veículo mais adequado para manifestar suas delicadezas, cumplicidade, revelações e relações psicológicas. Tudo isso percebido em vários níveis: o social, o político, a orientação e a identidade sexual, camadas que vão dar significados ao erotismo quando expresso em imagens (Oliveira, 2012, p. 88).

A palavra homoerotismo, embora englobe quaisquer relações eróticas entre pessoas do mesmo sexo, refere-se, nesta obra, prioritariamente às imagens que reportam as relações, os desejos e os afetos intermasculinos, por serem estas as características existentes na obra do principal sujeito de nosso estudo, Samuel Costa, assim como dos fotógrafos mencionados neste tópico.

O fotógrafo incorpora a sua escrita de si na imagem e, conseqüentemente, no universo no qual transita. O autor Alexandre Santos, ao refletir sobre o assunto, nos diz que

O operador [fotógrafo] é um personagem que, mergulhado em sua atividade, configura-se também como ator singular desde o processo de significação também singular, pois é ele quem imprime na imagem uma escrita pessoal, relacionada ao universo em que circula. A noção de escrita pessoal prevê a presença de um operador que tem o papel fundamental, entendendo a imagem menos como decalque e mais

como mapa das coisas fotografadas, visíveis ou invisíveis na imagem. Um sujeito autor cujo trabalho trafega na trilha da expressão idiossincrática (Santos, 2006, p. 61-62).

Ao imprimir em suas fotografias uma escrita de si (ou escrita pessoal, como intitula o autor), o fotógrafo as institui de significação e de sentido. E umas dessas impressões pode ser percebida nas fotografias homoeróticas do corpo masculino. Ainda no século XIX, após o início da produção dos daguerreótipos e outros processos fotográficos, como o *carte-de-visite*, fotógrafos como Barão de von Gloeden e Wilhelm von Plüschow se dedicaram à realização de fotografias do corpo masculino erótico, onde a nudez era bastante evidenciada.

Ao longo da História da Arte, a representação da nudez tem sido uma constante. Ela é referenciada da pintura rupestre às obras do tempo presente. Ao contrário da nudez e da erotização já naturalizada do corpo feminino⁹³, a representação do corpo masculino, nu e erótico, diante de uma perspectiva artística,

Sugere problematizações a partir de suas relações de aceitação ou recusa nos discursos culturais e na interlocução da obra de arte e seu público. Se supõe que a história da arte se constrói através dos discursos da heteronormatividade, tendo como foco uma masculinidade formatada sob o domínio heterossexista, onde se percebe a não naturalização da nudez masculina, se comparado com a apresentação feminina do mesmo tema. Nesse sentido, salientar a erotização do corpo masculino na arte contribui para desestabilizar as políticas heteronormativas e realizar estratégias de abertura para ressignificar imagens e imaginários sobre as sexualidades na cultura (Silva; Blanca, 2018, p. 2).

Esses fatores convergem com a nossa proposta de investigação, no sentido de examinar as imagens numa postura de contravisualidade, trabalhada

93 “A nudez feminina, por exemplo, culturalmente naturalizada, talvez não causasse tanto espanto e tampouco não seria abjeta, devido a sua banalização, idealização e exploração pela indústria midiática, mas também pelo próprio discurso canônico da história da arte” (Silva; Blanca, 2018, p. 8). As exposições sobre a nudez na arte, tradicionalmente, se fundamentam na produção de imagens do corpo feminino em contraposição à falta de artistas mulheres nesses espaços de circulação da arte, como museus e galerias. Será que mulheres “só podem entrar nos museus se tirarem as roupas?” Esse é um dos questionamentos mais conhecidos do Guerrilla Girls, coletivo de artistas anônimas dos EUA que combatem o machismo e o sexismo no mundo da arte.

por Nicolas Mirzoeff, e à contrapelo, na perspectiva de Walter Benjamin, conforme mencionado nos capítulos anteriores.

Trabalhar o homoerotismo na perspectiva do corpo masculino possibilita rompermos com os paradigmas atrelados a uma masculinidade hegemônica e a pensarmos outras formas de relação com o corpo e a sexualidade. E a fotografia, nesse contexto, tem um papel relevante, no sentido de transgredir os códigos dessa masculinidade hegemônica.

Muitos artistas utilizam a imagem fotográfica como recurso para a criação de uma espécie de arquivamento pessoal do desejo que confrontam os sistemas de circulação das representações de masculinidade convencionada culturalmente. O desejo sobre o corpo masculino na arte contemporânea desestabiliza o olhar heterossexual até então predominante na história da arte. A fotografia como recurso formal de erotização proporciona um efeito de imediatez através do enfoque sobre as narrativas corporais. Estas imagens, muitas vezes, produzem um estreitamento das relações artista/modelo e ampliam os campos de sensualidade (Silva; Blanca, 2018, p. 9).

O estreitamento dessas relações pode ser identificado na produção de Samuel Costa. Percebemos em seus retratos uma espécie de cumplicidade entre fotógrafo e fotografado. Há uma entrega por parte do retratado que só acontece pela confiança estabelecida entre ambos. Existe uma negociação do olhar entre eles, constituída não somente por cumplicidade, mas também pelo reconhecimento no outro, fazendo com que as imagens adquiram sentido numa relação dialógica e intersubjetiva. Nesse sentido, podemos dizer que Samuel Costa, mediante a essa negociação, expressa, através do ato fotográfico, uma experiência subjetiva intrínseca ao seu tempo histórico e em consonância com a sua forma de enxergar o mundo. Assim, conforme a historiadora Ana Maria Mauad (2008, p. 37), “o fotógrafo atua como mediador cultural ao traduzir em imagens técnicas a sua experiência subjetiva frente ao mundo social”. Há, nessa negociação do olhar, uma atribuição de valores tanto para o fotógrafo quanto para o fotografado. Essas imagens são definidas pelo senso de individualidade, diferença e também pela escolha de suas temáticas. Ainda de acordo com Mauad,

Não basta enquadrar um rosto, ou uma pessoa; é necessário distingui-la das demais, da multidão, atribuir-lhe um valor que, ao diferenciá-la como um ser humano, a identifica como sujeito social. A diferença entre mostrar e revelar, ou fazer uma foto e tirar uma foto, implica a negociação do fotógrafo com o fotografado sobre o valor atribuído à pose, no confronto de olhares, na construção de uma relação social diferente da que se estabelece entre a fotografia-denúncia e o retrato consentido. O retrato pode ser só de rosto ou de corpo inteiro. Quanto mais a parte do corpo fica exposta, tanto maior será a possibilidade de historicizá-la. Todos os atributos relacionados ao corpo são, portanto, definidos historicamente por meio de práticas culturais e sociais concretas (Mauad, 2008, p. 41-42).

Aqui nos interessa pensar a nudez masculina no campo da fotografia, que, desde o seu surgimento, tem possibilitado, através de seus variados formatos, novas maneiras de as pessoas olharem para si, para o seu corpo e para o Outro. Os avanços tecnológicos vinculados à fotografia do século XIX trouxeram, a partir do fotógrafo Andre-Adolphe-Eugène Disdéri e de seu *carte-de-visite*, a possibilidade de reprodutibilidade da imagem, que, até então, através do daguerreótipo, permitia a produção de uma única imagem positiva, formada diretamente sobre uma placa de metal revestida com prata, polida e sensibilizada por vapores de iodo. A partir da segunda metade do século XIX, por volta de 1860, com a chegada do *carte-de-visite*, têm-se o início da industrialização da fotografia. Ela se popularizou entre a burguesia europeia⁹⁴, tornando-se parte do cotidiano dessas pessoas, uma recordação a ser compartilhada através dos seus retratos e de seus familiares. Tal compartilhamento passou a ser uma práxis da etiqueta social daquele período.

A popularização do *carte-de-visite* propiciou, para além dos retratos da burguesia, a circulação de fotografias eróticas do corpo masculino. A “descoberta” da fotografia no século XIX oportunizou que os corpos também fossem descobertos de suas vestimentas: os corpos femininos, com os daguerreótipos eróticos, que, mesmo com os preços altíssimos, mantinham uma procura intensa; e os corpos masculinos, com a chegada do *carte-de-visite* e a sua versatilidade de formato, que facilitava a sua circulação e também a troca

94 É relevante ressaltar que esse é também o período de potencialização da industrialização na Europa e, conseqüentemente, da classe burguesa/dominante.

entre as pessoas. A pesquisadora Júlia Schwarz (2020) ressalta que, à época, a procura por esses tipos de imagem era tanta que

Cerca de cinco mil exemplares [de daguerreótipos] haviam sido produzidos já em 1860. Entretanto, embora os nudes femininos fossem produzidos em maior quantidade e com certa permissividade em meio aos rigores da moral burguesa, os corpos masculinos não estiveram ausentes desse movimento. A utilização do formato *carte-de-visite*, que possibilitava alguma discrição na compra e armazenagem das fotos, propiciou a circulação de nus masculinos ainda no século XIX, não obstante, o maior tabu em torno deles (Schwarz, 2020, p. 65).

Nesse contexto de circulação de imagens do corpo masculino, destacam-se duas referências do pioneirismo da fotografia erótica masculina: os alemães Barão de von Gloeden e seu primo Wilhelm von Plüschow (Figuras 72 e 73), que produziram uma significativa quantidade de imagens em regiões diferentes da Itália, transformando os moradores locais – geralmente homens muito jovens – em seus modelos. As imagens desses fotógrafos apresentam uma aproximação visual muito forte com o mundo grego, mas, ao mesmo tempo, inovações, como a produção de seus registros nos estúdios e fora deles, trazendo seus modelos para as ambientações externas.



Figura 72 – Fotografia produzida por Wilhelm von Plüschow (1852-1930).

Fonte: <https://garystockbridge617.getarchive.net/media/pluschow-wilhelm-von-1852-1930-n-8869-pompei-et-in-arcadia-p-43-88905c>.



Figura 73 – Fotografia produzida por Wilhelm von Plüschow (1852-1930).

Fonte: [https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Pl%C3%BCschow,_Wilhelm_von_\(1852-1930\)_-n._12592_recto_-_ex_Texbraun_Collection,_Galerie_David_Guiraud,_Paris.jpg](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Pl%C3%BCschow,_Wilhelm_von_(1852-1930)_-n._12592_recto_-_ex_Texbraun_Collection,_Galerie_David_Guiraud,_Paris.jpg).

Em relação ao trabalho de von Goeden, a autora Adelaide Oliveira de Oliveira (2012) resalta duas características que achamos relevantes: a representação da nudez por homens jovens e a dificuldade de acesso do público feminino a essas imagens. Segundo ela,

Durante o século XIX, a maioria dos entusiastas e compradores dos trabalhos do artista era de um público majoritariamente homossexual, já que era difícil priorizar a criação de um mercado consumidor feminino em função das diversas restrições às quais essas mulheres eram submetidas [...]. A representação da nudez, nesse período e, trabalhos é quase uma exclusividade da juventude. Raramente encontramos registros dos corpos enrugados ou desnudos ou a exploração da sexualidade na velhice – nesse sentido, ou no fotográfico em nada se difere da tradição do nu na pintura e na escultura (Oliveira, 2012, p. 35-36).

Tais características aplicam-se também aos trabalhos de Plüschow. E, no que diz respeito ao consumo dessas imagens pelo público gay, levantamos a hipótese de que estas também tenham sido comercializadas por um público masculino heterossexual “enrustido”, que, no privado de sua intimidade, se deleitava com essas imagens eróticas do corpo masculino. A respeito das imagens de homens idosos citados por Oliveira, estamos de acordo com a autora. Em nossas investigações, encontramos poucos registros sobre a temática, dentre eles, os produzidos por Plüschow com imagens diferentes, mas se utilizando do mesmo modelo, como vemos abaixo (Figuras 74 e 75).

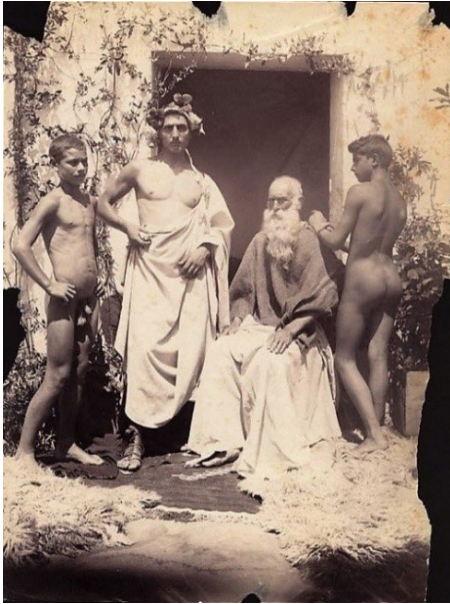


Figura 74 – Dois homens nus. Von Plüschow, 1907

Fonte: [https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Pl%C3%BCschow,_Wilhelm_von_\(1852-1930\)_-_n._10628_-_Deux_hommes_nus.jpg](https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Pl%C3%BCschow,_Wilhelm_von_(1852-1930)_-_n._10628_-_Deux_hommes_nus.jpg).



Figura 75 – Reconstrução da antiga Academia Platônica. Von Plüschow, 1903

Fonte: [https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Pluschow,_Wilhelm_von_\(1852-1930\)_-_n._7666_-_Platonic_Academy.jpg](https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Pluschow,_Wilhelm_von_(1852-1930)_-_n._7666_-_Platonic_Academy.jpg).

A produção e a circulação da fotográfica do século XIX, referente ao corpo nu masculino, afetou também o universo dos pintores desse período, que, a

partir de então, começaram a utilizar a fotografia para o estudo de suas pinturas e, assim, gradativamente, os modelos vivos de seus ateliês, que passavam muitas horas na mesma pose, foram substituídos por suas fotografias. A pesquisadora Adelaide Oliveira de Oliveira, em sua dissertação de mestrado, aponta que de acordo com historiador da arte David Leddick (1998) essa é “a verdadeira origem do nu masculino, homens posando de maneiras não usuais e que pudessem servir ao trabalho dos pintores”. Tais imagens segundo o historiador foram as precursoras das revistas de conteúdo adulto (Oliveira, 2012, p. 33).

Quanto a essas revistas, já em meados do século XX, podemos evidenciar as *beefcakes*, publicações dedicadas ao fisiculturismo, ao corpo e à saúde, com imagens de jovens musculosos, quase nus, em poses atléticas. Com o passar dos anos, o contexto histórico e as transformações de seus editoriais, as *beefcakes* assumiram-se para o público gay. Foram publicadas, sobretudo, nos EUA. No decorrer da década de 1950, houve um aumento significativo de revistas que se dedicavam ao fisiculturismo⁹⁵, como a *Physique Pictorial* e a *Tomorrow's Man* (Figuras 76 a 78). Esta última, considerada na década de 1950 como de maior circulação nos Estados Unidos, foi idealizada por Irvin Jonhson, à época, proprietário de uma academia em Chicago, que, através dessa revista, divulgava os produtos relacionados ao condicionamento físico. Não faltava em suas páginas imagens de homens jovens em poses atléticas e matérias relacionadas ao mundo fitness. A revista esteve em circulação de 1952 a 1971.

A *Physique Pictorial* possuía características mais ousadas, destacando o nu masculino, uma vez que permitido pela legislação vigente daquele país. Algumas de suas características ressoam até hoje nas publicações eróticas/pornográficas masculinas, como o culto a um corpo definido (atlético, malhado). Ela foi fundada em 1951 por Bob Mizer, um fotógrafo que, na década anterior, em 1945, havia criado o estúdio *Atletic Model Guild* – AMG, uma

95 Nesse período, descaram-se também: em 1952, *American Manhood*; em 1954: *Adonis*, *Men and Art*, *American Apollo*, *Body Beautiful* e *Grandeur*; em 1955, *Grecian Guild Pictorial*; em 1956, *Male Figure* e *Hercules*; em 1957, *Male Classics*, *Popular Man* e *Male Pics*; em 1958, *Mr. America*; e, em 1959, *Gym*, *Male Physique* e *Manual* (Krömer, Francisco, A. Frisuelos, 2013, p. 197).

agência de representação de modelos masculinos musculosos, antes mesmo do *boom* das revistas desse ramo. Ele também tinha um estúdio em sua casa, onde produziu uma grande quantidade de fotografias homoeróticas.

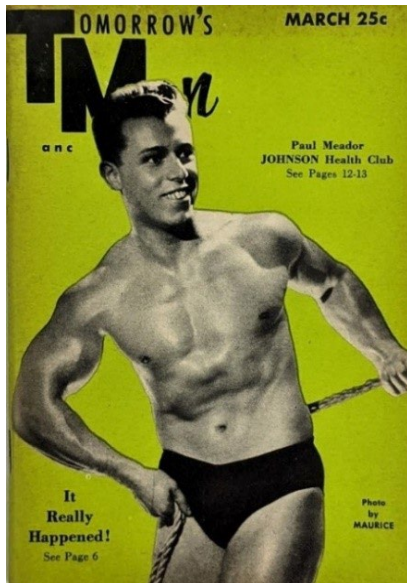


Figura 76 – Revista Tomorrow's Man, vol. 1, n. 9. Irvin Johnson. Health Studios. Chicago, 1955.

Fonte: <https://www.thebookmerchantjenkins.com/product/tomorrows-man-volume-iii-number-4-march-1955/>.

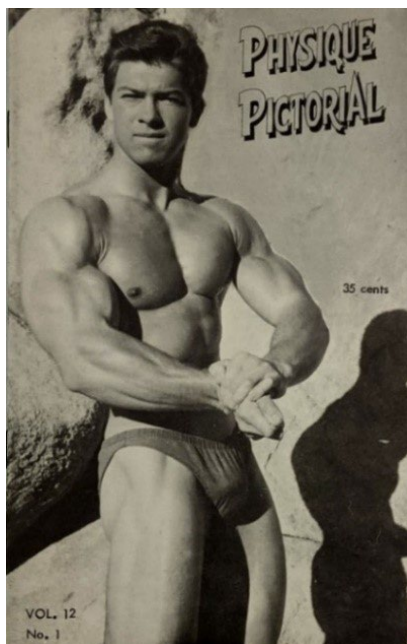


Figura 77 – Physique Pictorial, vol. 6, n. 2. Bob Mizer. Athletic Model Guild. Los Angeles, 1962.

Fonte: <https://www.thebookmerchantjenkins.com/product/physique-pictorial-volume-12-number-1-july-1962/>.

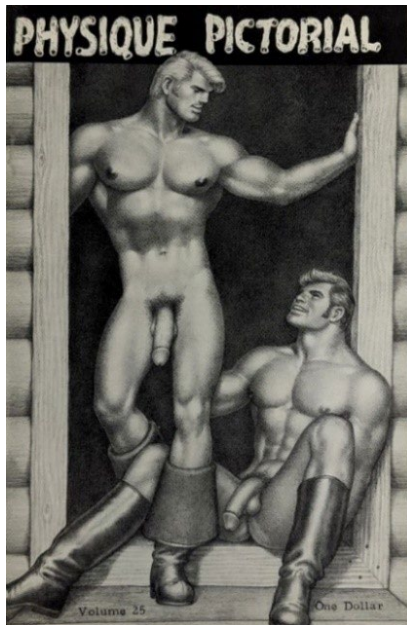


Figura 78 – Physique Pictorial, vol. 25. Bob Mizer. Athletic Model Guild Los Angeles, 1974.

Fonte: <https://www.thebookmerchantjenkins.com/product/physique-pictorial-volume-25-may-1974/>.

Mizer ficou conhecido por popularizar a representação do homoerotismo masculino no século XX. Suas primeiras imagens datam da década de 1940. Ele chegou a ser condenado pela justiça americana por circulação ilegal de “material obsceno”. No final dos anos 1960 e início de 1970, à medida que as leis relacionadas à censura foram mudando, a sua revista passou a ficar mais explícita no tocante ao conteúdo homoerótico. Faz-se relevante mencionar que essa abertura está ligada ao contexto histórico daquele período. Na década de 1960, estava acontecendo nos EUA, e também em outros países, como o Brasil, os movimentos de contracultura responsáveis por contestações políticas e socioculturais, transformando o comportamento de parte considerável daquela sociedade. Dentre as pautas do movimento estava a luta pela liberdade sexual.

No contexto da arte contemporânea, abriu-se um leque de possibilidades para reflexões e produções relacionadas às questões de gênero sob a perspectiva do homoerotismo na fotografia.

A partir dos anos 1960, com a liberação sexual propiciada pelos movimentos de contracultura e pela influência de teorias como as de Hebert Marcuse (1898-1979), que o modelo tradicional falocrático vai sendo

repensado, à medida que uma nova noção de corpo aparece. Por outro lado, a pós-modernidade teórica abre caminhos para entrarem em cena identidades anteriormente transparentes aos estudos das ciências humanas. O sistema de artes teve papel proeminente nesse encaminhamento, trazendo à baila novos olhares sobre o mundo e contribuindo para desestruturar a virilização dos costumes. Desde as ditas artes do corpo, como as ações, as *performances* e os *happenings* – há um processo que propicia tanto a banalização do nu masculino quanto a revisão dos comportamentos corporais convencionais. Nos vastos territórios de incursão da arte contemporânea há um lugar privilegiado para a manifestação de novas falas sobre a diferença, com um comprometimento que extrapola aquele veiculado pela banalização da cultura midiática. Nessa trilha se manifestam tanto a arte feminista dos anos 1970, quando a arte homoerótica dos anos 1980 (Santos, 2002, p. 5)

No que tange às revistas eróticas, na década de 1970, outro nome que se destaca é a Gai Pied, já mencionada. No item subsequente, na intenção de aprofundar a temática das revistas homoeróticas, e pelo fato de a revista supracitada ter sido, na década de 1980, uma fonte de trabalho para Costa, sujeito de nosso estudo, apresentaremos parte de sua historiografia, que se inicia no final da década de 1970. Como fonte, utilizaremos documentos textuais e fotográficos, sites e, obviamente, exemplares da Gai Pied Hebdo, pertencentes ao arquivo documental de Samuel Costa.

3.3. POR DENTRO DA REVISTA GAI PIED HEBDO: HOMOEROTISMO NAS FOTOGRAFIAS DE SAMUEL COSTA

O nome Gai Pied, inspirado na palavra francesa *guêpier*⁹⁶, foi sugerido pelo filósofo, historiador e colaborador da publicação, Michel Foucault. A revista foi fundada por Jean le Bitoux, em 1979. A sua primeira edição⁹⁷ chegou

96 Disponível em <https://web.archive.org/web/20090525023311/http://www.france.qrd.org/media/gai%20pied/>.

97 As capas da revista Gai Pied de abril de 1979 a outubro de 1982 podem ser acessadas

às bancas de jornal da França com dois mil exemplares. A última edição, de número 541, data de 1992⁹⁸ (Figuras 79 e 80). Ela apresenta uma capa que nos faz refletir sobre os vários motivos que teriam levado ao seu fechado. Ao analisá-la, temos um misto de sensações que talvez possa ser resumido por palavras e expressões, como caos, salve-se quem puder, decadência, queda, fim e, quiçá, suicídio (sentido figurado), se levarmos em consideração o depoimento de seu fundador sobre as alterações sofridas pela revista em meados dos anos 1980, que, mais cedo ou mais tarde, poderiam causar o fechamento da revista. Nos chamou a atenção também o fato de até as letras de sua logomarca estarem caindo. É tudo muito simbólico e ao mesmo tempo triste, uma vez que se encerrava ali um canal importante de comunicação e visibilidade gay.



Figura 79 – Capa da 1.^a edição, 1979.

Fonte: <https://www.memoire-sexualites.org/category/accueil/fond-documentaire/magazines/>.

através do link <https://www.memoire-sexualites.org/le-gai-pied/>.

98 Tivemos acesso a duas informações relacionadas às datas da última edição da revista: 29 de outubro de 1992 (<http://www.archiveshomo.info/>) e 28 de novembro de 1992 (<https://fr.shopping.rakuten.com/>). Assim, optamos por mencionar no texto, assim como nas legendas, somente o ano de 1992, como referência temporal.



Figura 80 – Revista Gai Pied Hebdo, n. 541. Última Edição, 1992.

Fonte: <https://fr.shopping.rakuten.com/offer/buy/16692632/Collectif-Gai-Pied-N-541-Dernier-Numero-Revue.html>.

Nesses 18 anos de existência, a revista se mostrou de grande relevância para a história do movimento gay e também para uma geração que se fez ousada e corajosa, destacando os seus criadores e o público apreciador, que tiveram ousadia e coragem para administrá-la e também adquiri-la. Essas ações podem ser compreendidas como um ato político, uma vez que a linha de publicação seguida pela revista sofria constantes repressões. Quanto às primeiras edições da revista, o seu criador relata que

Muitos ativistas homossexuais decidem, no entanto, deixar de favorecer o ativismo militante e optam por investir no lançamento de uma imprensa para a informação, ligação e visibilidade homossexuais. Esta presença nas bancas é, na verdade, um desafio político em si, quando toda a imprensa homossexual foi proibida no ano anterior e o *Libération* ou o *Le Nouvel Observateur* são regularmente levados a tribunal por ousarem publicar pequenos anúncios de encontros. Esses ativistas que se tornaram jornalistas pertenciam ao GLH, aos Grupos de Libertação Homossexual, e principalmente, ao GLH Politique et Quotidien de Paris. Muitos líderes do GLH nas regiões se tornaram correspondentes da *Gai Pied* [...]. No que diz respeito às finanças, no início da *Gai Pied* beneficiou para o seu lançamento, de projetos relativos à imprensa da Liga Comunista Revolucionária. Ela também se beneficiou

de mais de um ano de acomodação em meu apartamento no número 188 do Boulevard Voltaire, ao final do qual, pudemos alugar uma pequena loja na rue de la Folie Méricourt, número 64, antes de investir nos anos Mitterand, nas instalações confortáveis da rue Sedaine 45, ainda no décimo primeiro distrito de Paris. Quanto ao primeiro funcionário, foi o telefonista que acumulou também as funções de recepção, informação e orientação (Le Bitoux, 2002, online, tradução nossa).⁹⁹

Nos anos em que estive à frente da revista, le Bitoux ressalta que fez questão de manter regularmente uma coluna lésbica, mesmo sabendo que a proporção desse público era de apenas 1% a 2%. Quanto ao conteúdo da revista, este era dividido entre notícias nacionais e internacionais, política e crítica cultural, contando, ainda, com artigos de diversos intelectuais, anúncios, classificados e a coluna “carta de leitores”, um espaço dedicado à publicação das opiniões de seus leitores e leitoras. Nessas quase duas décadas de existência, a Gai Pied passou por várias fases, a de trabalhar com conteúdos substanciosos, como referido acima, até uma outra mais comercial, atendendo às demandas publicitárias quase que em detrimento de seus conteúdos, o que posteriormente provocou, em 1983, a renúncia de Le Bitoux à direção da revista. Quanto a essa mudança no perfil, ele relata que

Um debate insidioso, o do dinheiro, mudou a história da revista. A princípio muito relutante, acabei por admitir que a mudança dessa revista mensal só poderia aumentar o seu impacto a nível político e midiático. Mas o ritmo da publicidade aumentou. Foi-me gentilmente informado que um anúncio valia milhares de leitores em potencial. Tivemos que escolher entre um público leitor agora cativo mas não exponencial e os enormes recursos de um campo publicitário que se abria. No entanto, e apesar dos meus esforços, particularmente, com os editores, esta utopia estagnou rapidamente. Os lucros inesperados da publicidade limitaram-se, portanto, a acompanhar a expansão econômica da comunidade gay, para a qual tínhamos aberto e apoiado muitos novos espaços de liberdade como ativistas, alguns anos atrás. Na direção preocupado com a mediocridade que nos ameaçava, um gerente me respondeu: “Afinal, os homossexuais

⁹⁹ Para ter acesso ao texto em língua francesa e na íntegra, acessar: <https://web.archive.org/web/200905252023311/http://www.france.qrd.org/media/gai%20pied/>.

só recebem a imprensa que merecem!” Os leitores foram insultados, os jornalistas foram humilhados. Com a transição para o semanário, no outono de 1982, a publicidade gay invadiu tudo: a capa, os publicitários que copiavam o nosso modelo, as páginas de consumo que se referiam à publicidade, os anúncios classificados falsos, etc. David Girard publicava encartes (“David, 20 anos, massagista) a preços elevados ou por cumplicidade que muito se assemelhavam à prostituição [...]. Como resultado, muitas prostitutas, por sua vez, pediram para serem publicadas. Como gerente e diretor da revista, arrisquei ser preso por proxenetismo. Solicitei, portanto, a demissão do gerente de publicidade, que obtive. Mas, nunca tive acesso a estratégias de negociação publicitária. Foi então que me coloquei a questão de continuar a ser responsável por um barco à deriva (Le Bitoux, 2002, online, tradução nossa).

É nessa fase de transição que Samuel Costa começa a trabalhar para a revista. No material analisado por nós, oriundo de sua coleção (periódicos) pertencente ao MIS-GO, que contempla os anos de 1984 a 1987, constatamos que ele realizou ensaios e coberturas fotográficas de inúmeras edições, mostrando, ainda, a sua produção textual através de matérias sobre aspectos da cultura brasileira. Nesse material, percebemos que considerável número de páginas das revistas eram dedicadas aos anúncios e campanhas publicitárias, como mencionado a pouco por Le Bitoux. Dentre as mudanças estruturais da revista narradas por ele, destaca-se a sua forma de circulação, que, de mensal, tornou-se semanal. Tal mudança provocou, naturalmente, a alteração do nome da revista, que teve acrescentado a palavra *Hebdo*¹⁰⁰, *Gai Pied Hebdo – Hebdomadaire homosexuel d’information*.

Na seção *Rézo*, dedicada a anúncios domiciliares, correio do amor (anúncios para encontros), correio dos leitores, horóscopo, palavras cruzadas etc., Samuel Costa produziu inúmeras fotografias, como a do cantor e compositor Caetano Veloso para uma matéria sobre música brasileira. Produziu também fotografias para capas, pôsteres e reportagens, prevalecendo imagens eróticas, contendo ou não nus masculinos. Executou, ainda, ensaios fotográficos, como o

100 “Hebdo” é uma abreviação da palavra francesa “hebdomadaire”, que, em português, significa semanário.

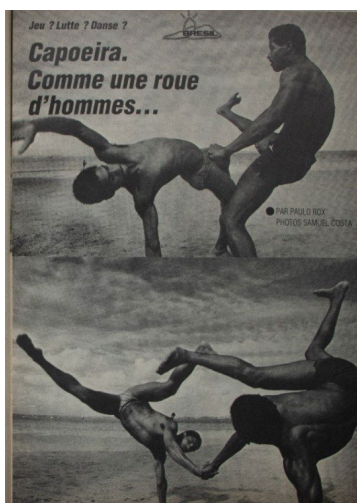
dedicado a mostrar imagens do Brasil, evidenciando a praia de Itapoan, na Bahia. A capoeira, o carnaval e o garimpo de Serra Pelada também estiveram entre os temas trazidos por Samuel Costa para a Gai Pied Hebdo (Figuras 81 a 87).

Figura 81 – Revista Gai Pied Hebdo. “Avant la douche. Goiânia, Goiás, Brésil 1984. S. Costa”. Foto da página 45, publicada na seção Rézo, Edição 146, de 1º a 7 de dezembro de 1984



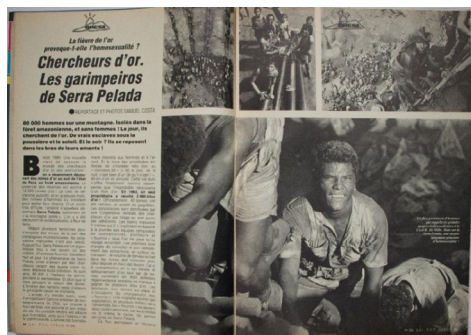
Fonte: Acervo MIS-GO. Foto das páginas produzidas pela autora.

Figuras 82 e 83 – Revista Gai Pied Hebdo. Edição 256, de 07 a 13 de fevereiro de 1987. Fotos das páginas 29, 30 e 31. Samuel Costa. Matéria de Paulo Rox



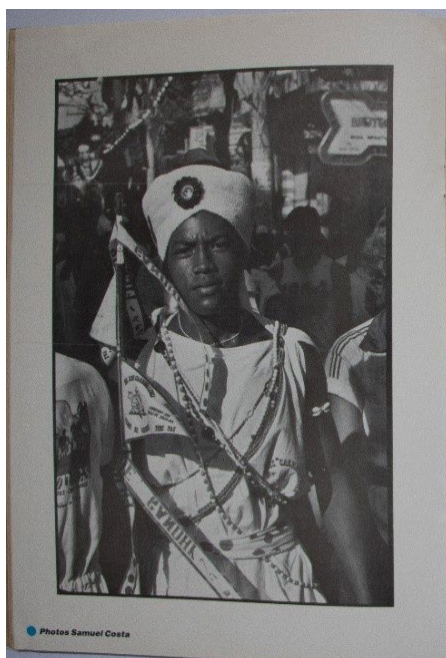
Fonte: Acervo MIS-GO. Foto da página produzida pela autora.

Figuras 84 e 85 – Revista Gai Pied Hebdo. Edição 256, de 07 a 13 de fevereiro de 1987. Pág. 32 e 33 (esq.): fotos e matéria de Samuel Costa. Pág. 41 (dir.): foto Samuel Costa. Legenda “Caetano Veloso. Son tube. Menino do Rio est devenu la chanson fétiche des gays”



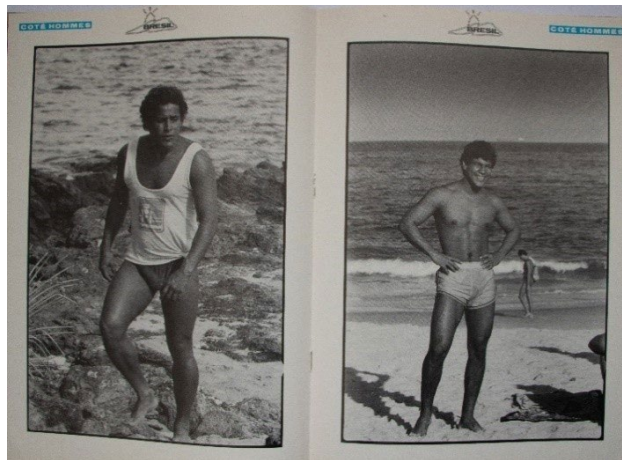
Fonte: Acervo MIS-GO. Fotos das páginas produzidas pela autora.

Figura 86 – Carnaval de Salvador. Revista Gai Pied Hebdo. Edição 206, de 08 a 14 de fevereiro de 1986, p. 42



Fonte: Acervo MIS-GO. Foto da página produzida pela autora.

Figura 87 – Ensaio para a seção Cotê Hommes. Revista Gai Pied Hebdo. Edição 256, de 07 a 13 de fevereiro de 1987, p. 32-33



Fonte: Acervo MIS-GO. Fotos das páginas produzidas pela autora.

Nas imagens capturadas por Samuel Costa, a capoeira, que não sabemos ao certo ser uma dança, um jogo ou uma luta, como mencionado na chamada da matéria, chega mostrando corpos com os seus músculos bem definidos, movimentos e ângulos que instigam a nossa percepção, como, por exemplo, a *Figura 82*, que retrata dois capoeiristas. De um lado, está a imagem de um homem inclinado para frente, se apoiando em uma das pernas, mantendo a outra elevada; do outro, um homem que ampara o peso do seu corpo com um dos braços, inclinando-o para frente. Nesse misto de dança, jogo e luta, ambos coreografam um movimento que subjetivamente desagua em uma erotização, simulando uma espécie de ato sexual. Já na imagem que retrata os garimpeiros de Serra Pelada, no Estado do Pará, para além dos corpos, ela nos mostra uma interação entre o fotógrafo e um dos fotografados, que parece se sentir à vontade durante o ato de ter a sua imagem capturada.

A edição de número 256, de 1987, foi uma das últimas a ser publicada com fotografias de Samuel Costa. Do material estudado até o momento, essa foi a edição onde mais apareceu a sua produção, com quinze fotografias e uma matéria assinada por ele. Essa revista chegou às bancas de Paris

num momento avançado de sua doença, quando ele retorna ao Brasil de mudança e percorre várias localidades, como Rio de Janeiro, Salvador e o interior de Goiás, como Jataí, sua cidade natal, e a fazenda de sua família, próxima à região, onde aproveita para se despedir e realizar “os últimos” retratos de familiares e amigos. Nas edições de 1987, posteriores a esta de número 256, de 7 a 13 de fevereiro, às quais tivemos acesso¹⁰¹, não há fotografias assinadas por Samuel Costa e o seu nome também não aparece em “cobertura” e seções como Port-folio e Rézo. Entretanto, em todas as edições, incluindo a 299-300, de 19 de dezembro de 1987 a 1º de janeiro de 1988, já após o falecimento do fotógrafo, que ocorreu em 16 de outubro de 1987, o seu nome continua sendo mencionado na ficha técnica da revista, o que nos leva a crer que Samuel Costa, mesmo não tendo imagens com a sua assinatura, tenha colaborado com a revista com material suficiente para as publicações até o final daquele ano.

No que se refere às fotografias de estúdio produzidas para a Gai Pied Hebdo, várias passaram por manipulação de luz em laboratório durante o processo de ampliação. Algumas, inclusive, mencionadas por ele mesmo, numa correspondência encaminhada a sua mãe, a senhora Ambrosina Costa, no dia 4 de dezembro de 1984, e publicada junto com essas imagens, na edição 149/150, de 22 de dezembro de 1984 (Figura 88), na qual relata, dentre outras coisas, a chegada de seu amigo a Paris e as fotos que fizeram para serem veiculadas antes do Natal daquele ano, como vemos no trecho abaixo.

Querida mamãe: Marco chegou a Paris e há dez dias não paramos. Ele quer saber tudo de uma vez. Os monumentos não podem mais ser contados! Na frente deste cartão, tirei-o no Jardin du Trocadéro com a Torre Eiffel ao fundo. Clássico, você vai me dizer... Vejo que ele mudou muito em dez anos. Ele é um rapaz agora. Dançar tem algo a

101 Sendo elas: ed. 268-269, de 2 a 15 de maio; ed. 276, de 27 de junho a 3 de julho; ed. 282, de 22 a 28 de agosto; ed. 283, de 29 de agosto a 4 de setembro; ed. 287, de 26 de setembro a 2 de outubro; ed. 288m de 3 a 9 de outubro; ed. 289, de 10 a 16 de outubro; ed. 290, de 17 a 23 de outubro; ed. 291, de 24 a 30 de outubro; ed. 292, de 31 de outubro a 6 de novembro; ed. 293, de 7 a 13 de novembro; ed. 296, de 28 de novembro a 4 de dezembro; e ed. 299-300, de 19 de dezembro de 1987 a 1º de janeiro de 1988.

ver com isso, com certeza! Além disso, já o fotografei para um jornal que sairá antes do Natal. Nas fotos terão muitas estrelas ao fundo, essa ideia nos faz rir porque lembra as árvores de Natal das igrejas protestantes, quando éramos crianças (Costa, 1984, tradução nossa).

Figura 88 – Correspondência e fotos com luzes ao fundo. Samuel Costa. 1984. Edição 149/150. Revista Gai Pied Hebdo, 22 dez. 1984



Fonte: Acervo MIS-GO. Foto da página produzida pela autora.

Outro fator que nos chama a atenção sobre o trabalho de Samuel Costa para a revista refere-se às imagens onde o seu corpo está em exposição, como as publicadas na seção *Port-folio*, da edição número 120, de 19 a 25 de maio de 1984, composta exclusivamente por imagens de sua autoria. Uma delas mostra Samuel Costa em um local público (1983); outra, em ambiente privado (1982), evidenciando, dessa maneira, a sua ousadia, o seu olhar criativo e as formas de inserção desse corpo, agora desprovido de roupas, colocado em evidência, sob uma nova perspectiva.

Autoportrait d'une branlette [autorretrato de uma punheta] (Figura 89) foi produzido em setembro de 1983, em um banheiro da SNCF, empresa de transporte ferroviário de passageiros e mercadorias da França, provavelmente

te durante uma viagem realizada por Samuel Costa – viagem no sentido literal e também figurado, onde o fotógrafo cria um enquadramento e uma composição que proporciona, através de sua imagem refletida no espelho, durante a masturbação, uma comunicação fálica com a torneira, estando o pênis direcionado para cima e a torneira inversamente proporcional a esta posição. A sua mão, fechada em círculo, numa linha imaginária, interage com o ralo da pia, sendo ambos receptores de líquidos, digamos, distintos, mas que irão se misturar após o ato ser finalizado. Essa fotografia, para além de suas técnicas e da carga erótica inerente a ela, reflete um distanciamento em relação às questões ligadas ao pudor e inspira o sentimento de liberdade associada a um certo perigo, como, por exemplo, o risco de a porta se abrir e ele ficar exposto aos olhos dos passageiros. A fotografia demonstra um lado audaz de Samuel Costa e nos faz pensar sobre a linha tênue que permeia o nosso comportamento e as nossas ações nas instâncias entre o público e o privado.

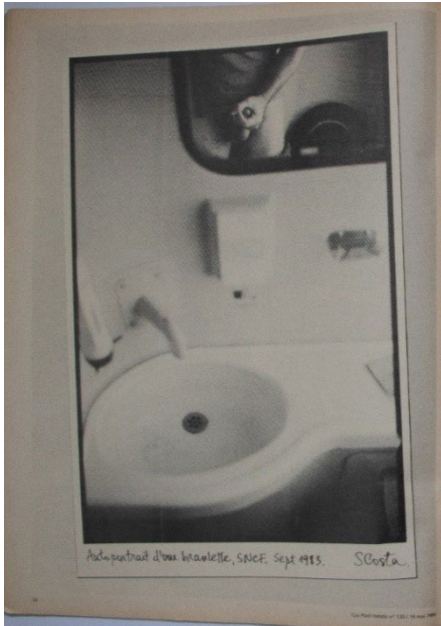


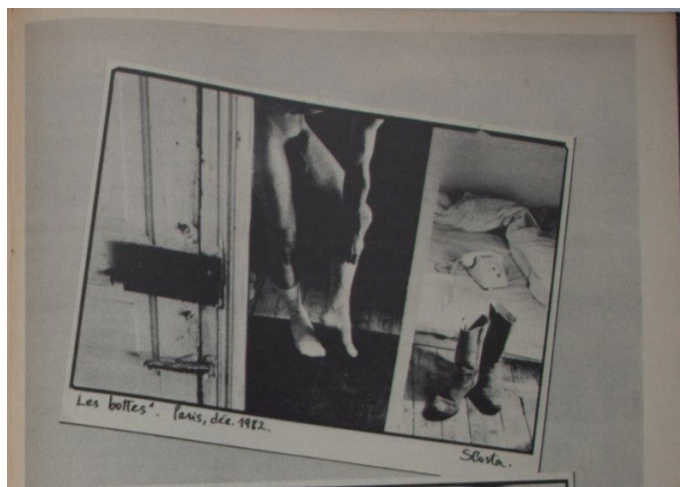
Figura 89 – Autorretrato de uma punheta, SNCF, set. 1983. Fotografia publicada na revista *Gai Pied Hebdo*, edição n. 120/19 de maio de 1984, p. 32

Fonte: Acervo MIS-GO. Foto da página produzida pela autora. A imagem pode ser encontrada no acervo fotográfico do Museu, na Coleção Samuel Costa, também em ampliação fotográfica tam. 15x10 cm, com registro de número SC735 e em negativo flexível: número da tira 290 e do fotograma OA.

O autorretrato *Les bottes* [As botas] (Figura 90), realizado em ambiente privado – o apartamento de Costa –, apresenta um enquadramento que posi-

ciona o seu corpo (vestido somente por um par de meias) ao centro, separado por um portal, deixando à esquerda a imagem detalhada de uma porta e, à direita, as botas (título dado à fotografia). Nesse quadro, aparece, ainda, um telefone apoiado numa cama ainda desfeita. Os elementos assim dispostos nos remetem à ideia de um tríptico, em que o corpo masculino, elemento central da fotografia, é marcado por uma espécie de moldura que o separa da porta e do quarto com seus elementos constitutivos. Em outras palavras, o enquadramento pensado por Costa contempla um conjunto de imagens “distintas” (porta, corpo e ambiente com as botas) que, em sua totalidade, forma uma só imagem. Os elementos formativos dessa fotografia nos reportam a uma cena da vida cotidiana/privada de Costa: o despertar para um novo dia. O que aponta para isso? O lençol desarrumado, o corpo nu que começa a se vestir, as botas aguardando para serem usadas e a porta que em breve proporcionará a saída desse corpo para um *universo de expectativas* que o espera.

Figura 90 – “Les bottes. Paris, déc. 1982”. Fotografia publicada na revista *Gai Pied Hebdo*, edição n. 120/19 de maio de 1984, p. 33



Fonte: Acervo MIS-GO. Foto da página produzida pela autora. A imagem pode ser encontrada no acervo fotográfico do Museu, na Coleção Samuel Costa, também em ampliações fotográficas tam. 30x40 cm, com registros de números SC1785 e SC1786 e em negativo flexível: número da tira 245 e do fotograma 35.

Outra imagem desse conjunto a ser mencionada localiza-se na página 30 dessa publicação. Agora não se trata mais do corpo de Costa a ser colocado em evidência através de seus autorretratos no âmbito do público e do privado, e sim da fotografia de um dorso nu, que divide a página com um anúncio, ambos produzidos pelo fotógrafo.

A fotografia à qual nos referimos é a “Morceaux d'académie” [pedaço de academia] de 1984 (Figura 91), na qual Costa nos mostra um corpo sob um ângulo que, além de ressaltar o corpo “de academia” em forma, retrata o corpo como forma. Ele é representado de maneira quase abstrata, ganha efeitos de distorção; uma figuração escultural imóvel, cuidadosamente recortada pela luz. Fotógrafos como os norte-americanos Irvin Penn (1917-2009) e Mapplethorpe (1946-1989) também foram adeptos de produções fotográficas com tais características. Teria Samuel Costa bebido em suas fontes?

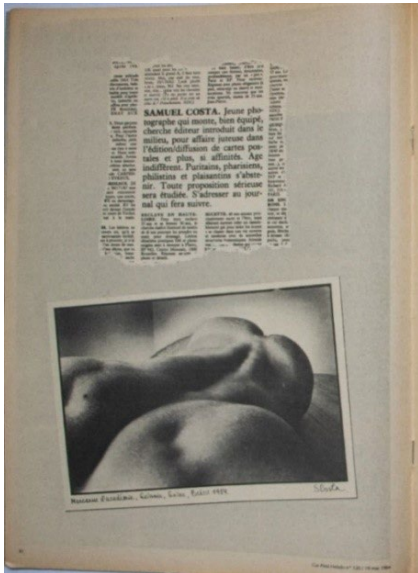


Figura 91 - “Morceaux d'académie, Goiânia, Goiás, Brasil 1984”. Fotografia publicada na revista Gai Pied Hebdo, edição n. 120/19 de maio de 1984, p. 30

Fonte: Acervo MIS-GO. Foto da página produzida pela autora. A imagem pode ser encontrada no acervo fotográfico do Museu, na Coleção Samuel Costa, também em formato cartão-postal tam. 11x17 cm, com registros de números SC71 e SC72, e em negativo flexível com os respectivos números: tira 307 e 307; fotogramas 26 e 60 A.

“Samuel Costa. Jovem fotógrafo em ascensão, bem equipado, procura editor na área para encontros lucrativos na edição/distribuição de cartões-postais e muito mais, se estiver interessado. Idade indiferente. Puritanos, fariseus, filisteus e engraçadinhos se absterem. Quaisquer propostas sérias serão estudadas. Entre em contato com a revista que irá encaminhá-lo”. (tradução nossa)

Nos chamou a atenção a maneira encontrada por Costa, no âmbito da revista, para usá-la a seu favor. Junto a uma série de imagem fotográficas publicadas naquela edição (o que deu ao seu trabalho maior evidência), ele utiliza os serviços de anúncios oferecidos pela revista para a divulgação de sua obra fotográfica, na intenção de expandi-la ainda mais. Utiliza termos ambíguos que ora reporta a um encontro profissional sobre edição de circulação de seus cartões-postais e, ora, as expressões “bem equipado” e “e muito mais, se estiver interessando” nos levam a crer que tais encontros poderiam ultrapassar os limites do trabalho. Assim, Costa se coloca como fotógrafo contratado pela revista, fotógrafo independente e, ainda, consumidor “em várias instâncias” dos serviços oferecidos por ela.

Partindo para a finalização deste capítulo, destacamos a produção textual do fotógrafo para revista. A nossa análise de seu arquivo nos levou às seguintes edições:

Número 206, de 8 a 14 de fevereiro de 1986:

- Matéria (e fotos): Mard Gras: de Salvador-de-Bahia a la Nouvelle Orléans, par Samuel Costa et Jérôme Beaune (p. 22-28);
- Matéria (e fotos): Défilé de Carnaval a Salvador-de-Bahia, par Samuel Costa.

Número 256, de 7 a 13 de fevereiro de 1987:

- Matéria: Chercheurs d'or: les garimpeiros de Serra Pelada (p. 32-33);
- Ensaio fotográfico: Côté Hommes (p. 34-36), já mencionado anteriormente.

Nessa edição, para além das produções de Costa, há outras matérias sobre o Brasil, sendo elas:

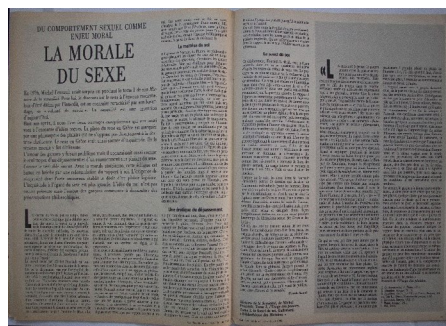
- Brésil: garçons de Copacabana, par Jean de Rico;
- Les mystères (très sexuels) du candomblé à Bahia, par Armindo José Bião;
- La capoeira comme une roue d'hommes, par Paulo Rox;
- Le Brésil à Paris, par Luc Coulavin et Musiques: femmes fatales et machos sublimes, par Kevin Fratz (com fotografia de Costa).

Interessa-nos discorrer, ainda, sobre a **edição número 187, de 28 de setembro a 4 de outubro de 1985**, na qual Costa trata de uma temática muito

cara àquela geração dos anos 1980: a aids, ou Sida, como era chamada em países como a França e os EUA, uma doença desconhecida, com vírus letal e tratamento inconsistente.

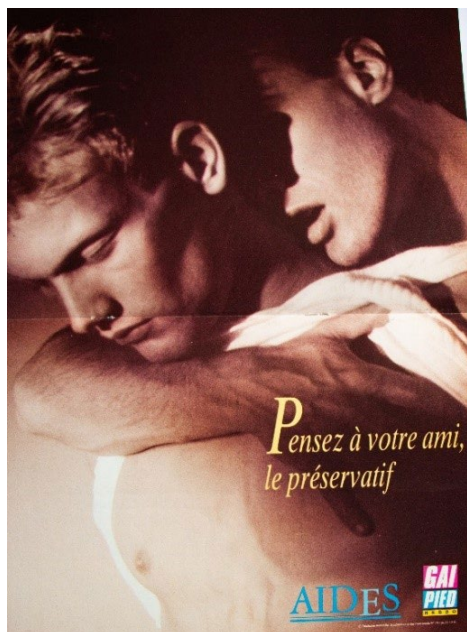
Nesse período, a Gai Pied Hebdo contribuiu substancialmente para a divulgação de diversas notícias sobre a doença. Foi um período histórico parecido, em suas devidas proporções, ao da pandemia da Covid-19, que vivenciamos recentemente, em que o medo, a incerteza e a falta de conhecimento prévio a respeito dizimaram um elevado número de pessoas, causando danos irreparáveis à população mundial. À época do surgimento da aids, o preconceito com a comunidade gay foi estrondoso, gigantesco. Muitos lhe atribuíram o nome de “peste gay”. Nesse contexto, a Gai Pied Hebdo se tornou um espaço ativo para a divulgação de informações sobre a doença. Foi também acolhedora ao abrir espaço para médicos e associações divulgarem os seus trabalhos de informação e atendimento à comunidade gay. Repercutiu as mortes causadas pela doença, como a de um dos seus grandes colaboradores, Foucault. À ocasião, a revista, sob o título *Mort d'un philosophe*, publicou uma entrevista realizada com ele em 1981, cujos temas centrais foram “A amizade como modo de vida” e o seu livro *A História da Sexualidade, vol. I* (Figuras 92 e 93).

Figuras 92 e 93 – Entrevista com Michel Foucault, de 1981, publicada em 1984, por ocasião de seu falecimento. Revista Gai Pied Hebdo, n. 26, de 30 de junho a 06 de julho de 1984



Fonte: Acervo MIS-GO. Fotos das páginas produzidas pela autora.

A revista criou uma seção chamada *Info's Sida*, na qual eram publicadas notícias sobre o atendimento nos hospitais, e a *Actu*, que também divulgava notícias sobre a aids na França e no mundo. Nos anúncios, era possível se informar a respeito da doença. Associações como a L'AIDES e a Associação de Médicos Gays dedicavam-se a cuidar das pessoas e a informá-las sobre a aids. Inúmeras matérias sobre possíveis vacinas, atuação omissa do Ministério da Saúde, prevenção e riscos de contaminação foram veiculadas pela revista. Havia espaço, ainda, para campanhas de prevenção (Figura 94) e “matérias especiais” sobre aids e outras infecções sexualmente transmissíveis.



Figuras 94 – Pôster – Campanha para o uso de preservativo. Revista Gai Pied Hebdo, n. 291, 24 out. 1987*

Fonte: Acervo MIS-GO. Foto da página reproduzida pela autora.

*Esta foi a primeira edição a ser lançada após o falecimento de Samuel Costa, vítima do vírus HIV (16 out. 1987).

Através do panorama trazido por Costa (em seus trabalhos para a Gai Pied Hebdo), que também teve o seu corpo vitimado pelo vírus HIV, percebemos o medo, a falta de informação e o preconceito como fios condutores de sua narrativa a respeito da aids em terras brasileiras. Buscar no arquivo do fotógrafo a sua coleção de revistas Gai Pied Hebdo reafirmou o nosso pensamento sobre este ser uma fonte de estudos que nos oferece um leque de possibilidades para reflexões e interpretações sobre os acontecimentos históricos ocorridos

no passado ou no tempo presente. No caso das revistas, elas possibilitaram o nosso acesso a referências estéticas da fotografia produzida em determinado período, estimulando ainda a nossa percepção em relação ao homoerotismo intrínseco nas fotografias de Costa e de seus contemporâneos fotógrafos.

Seu trabalho para uma revista do alcance da Gai Pied Hebdo, independentemente de ter começado em seus anos dourados ou não, contribuiu para a maior circulação de suas fotografias e, como apontam alguns indícios, ofertando, ainda, a realização de novos contatos para o seu campo de atuação profissional e pessoal. Reforça também a nossa tese de que a sua mudança para Paris, assim como a maneira como constituiu a sua carreira, propiciou a ele uma vida de acordo com os seus quereres. Ele se tornou uma espécie de Narciso dos tempos pós-modernos que, ao olhar para o lago, consegue ver a sua face refletida, só que, agora, também enxerga todas as outras que convergem com a sua, contribuindo, assim, para a sua constituição enquanto sujeito que pode simplesmente existir sem o peso de ser julgado e discriminado diante dos núcleos (familiares, religiosos etc.) deixados para trás. Costa trilhou o seu percurso com dificuldades, acertos e deméritos, mas sempre de uma maneira criativa, ousada e “subversiva”, onde as suas escolhas influenciaram a vida profissional e vice-versa. Tudo isso nos leva a crer que, em sua trajetória, *“décidément, la subversion s’infitre partout!”*¹⁰²

3.4. A POÉTICA DA DOR: OS CORPOS ADOECIDOS PELA AIDS

Eu costumava pensar que não perderia ninguém se fotografasse essa pessoa. Na realidade, minha fotografia me mostrou o quanto perdi.

*Nan Goldin, 1995*¹⁰³

102 Decididamente, a subversão se infiltra em todos os lugares (tradução nossa). Essa frase integra a legenda criada por Samuel Costa para a fotografia de registro número SC1787, acondicionada no acervo fotográfico do MIS-GO.

103 GOMES, Priscyla. Testemunhos contra o nosso desaparecimento: Nan Goldin, a AIDS e a fotografia de intimidade. *Revista Ara*, n. 12, outono-inverno, 2022, p. 319. Disponível em

Seria a dor uma experiência estritamente pessoal? Se pensarmos sob o ponto de vista físico, levando em consideração apenas fatores biológicos e psicológicos, provavelmente. Mas, se a conectarmos ao campo da experiência social, ela passa a ser compreendida de maneira individual e também coletiva. Se pensarmos, por exemplo, num contexto de guerra ou como vivemos recentemente, de pandemia, essa dor ultrapassa os limites do pessoal, embora tal esfera ainda nos afete de forma particular. Nessas circunstâncias, nos colocamos *diante da dor do Outro*¹⁰⁴ e também das nossas mazelas, transformando-a numa experiência coletiva, histórica e artística, sem desconsiderar as experiências pessoais intrínsecas a ela.

Refletir sobre a dor pode nos colocar numa situação de desconforto, uma vez que vivemos em uma sociedade que se utiliza de muitos recursos paliativos para afastá-la, como analgésicos (dor física), ansiolíticos e antidepressivos (dor psicológica) e alguns conteúdos das redes sociais e programas televisivos, que nos roubam a capacidade de percepções subjetivas e do sentimento da dor – sendo que ela também se faz importante para a nossa formação enquanto sujeito. Quando nos dispomos a pensar sobre a dor associada ao corpo, numa perspectiva histórica e das artes visuais, nos colocamos num lugar de tangenciar as nossas próprias subjetividades, assim como as do Outro. Quanto mais adentramos nesse universo, mais podemos entender sobre nós mesmos e sobre o mundo que nos cerca. Para o historiador Alain Corbin (2012), a história da dor está relacionada à história do corpo, sendo o corpo, para ele, um objeto histórico.

Tentar escrever uma história da dor, ou do prazer, equivale a fazer a história do corpo, propriamente dito. Esse é um objeto histórico que se define no fim do século XVIII e permite que emergjam, com o processo de desenvolvimento e expansão da alma sensível, os relatos dos sofrimentos pessoais, a análise da idiosincrasia e da cenestesia (Corbin, 2012, p. 328).

<http://www.museupatrimonio.fau.usp.br/>. Acesso em 14 jan. 2023.

104 Em referência ao livro de Susan Sontag com título homônimo, da editora Companhia das Letras, 2003.

Em relação ao corpo, o historiador ressalta que ele passou a ser compreendido como objeto de estudo “a partir de trabalhos dedicados às parturientes, aos agonizantes, ao desgaste do trabalho, aos sofrimentos e às fadigas da guerra, mas apenas como sinal, como apêndice que visava responder a outras curiosidades” (Corbin, 2012, p. 328). Ele nos traz, ainda, uma reflexão de Paul Ricoeur, no tocante à relação entre dor e sofrimento.

Haveria um consenso quanto a reservar-se o termo dor aos afetos sentidos, como algo localizado nos órgãos particulares do corpo ou no corpo inteiro, e o termo sofrimento aos afetos que se abrem à reflexividade, à linguagem, à relação consigo mesmo, com os outros, com os sentidos e o questionamento (Ricoeur, 1999 *apud* Corbin, 2012, p. 328-329).

No campo das artes visuais, a dor pode ser, dentre outras coisas, um gatilho, um elemento substancial para experiências criadoras, uma sensação provocativa de sensações múltiplas. Diante dessa perspectiva subjetiva, a dor pode estimular a criatividade, estabelecendo vínculos entre o artista e o seu corpo e o artista e outro corpo.

Na arte, a dor e a subjetividade são questões que transcendem nos/as artistas reverberam em suas produções. A partir dos anos 1950, quando os/as artistas passaram a explorar o corpo como potência criadora na arte, inevitavelmente a dor também se tornou uma parte integrante das ações performáticas realizadas, seja ela como um ato de resistência física, seja ela como um elemento transbordante do processo artístico. As criações poéticas, por vezes, levaram o/a artista a testar os seus próprios limites corporais, o que por si só já demonstra um caráter subjetivo (Bottene, 2023, p. 2).

Ainda reverberando a temática trazida nos últimos parágrafos do item anterior e no intuito de refletirmos um pouco mais a respeito dessa seara que envolve a dor, o corpo e as artes, discorreremos sobre o trabalho de quatro artistas, três nos domínios da fotografia e um no âmbito da literatura, embora a fotografia também seja uma das formas de sua expressão artística. Estamos nos referindo a Samuel Costa, Nan Goldin, Gideon Mendel e Hervé Guibert. Embora separados geograficamente e tendo formas distintas de produção

artística, há um aspecto em comum entre eles: o fato de todos terem sido, de alguma maneira, atravessados pelo vírus HIV e terem encontrado maneiras de expressar a dor e o luto através de seus trabalhos e de suas percepções a respeito da epidemia que tanto impactou as décadas de 1980 e 1990.

Costa, pouco antes de sua volta definitiva ao Brasil, em 1987, produziu em Paris um conjunto de autorretratos, dos quais destacamos quatro (Figuras 95 a 98). Tais registros transmitem angústia, dor, desespero, raiva, transformação e até uma certa apatia, como se ele estivesse “anestesiado” diante desse turbilhão de emoções. Esses autorretratos nos fazem pensar sobre despedidas, medos, abandonos e desapegos, mas também nos conectam aos sentimentos de coragem e enfrentamento. Costa se afasta de qualquer tipo de vitimismo quando encara a câmera, posicionando o seu corpo quase nu diante das lentes, registrando suas emoções ao mesmo tempo em que suas mudanças físicas são capturadas. O gesto de encarar a câmera se mostrando de frente, com altivez, também pode ser compreendido como um ato político, uma vez que, naquele mesmo tempo histórico, tantos outros corpos estavam sendo silenciados pelo preconceito, pelo medo, pela ignorância e pela falta de atendimento médico de qualidade. Este é um corpo que se mostra consciente de suas escolhas, que reafirma a sua existência diante de uma realidade que insiste em dizimá-lo. O corpo de Costa também se distancia da autocomplacência quando inserido no processo de retorno às terras brasileiras. Esse é o momento em que ele se prepara não somente para uma mudança geográfica, mas também para as transformações atreladas ao seu cotidiano. O fotógrafo se despede de uma vida construída durante duas décadas, numa cidade escolhida por ele para viver de acordo com os seus desejos e convicções, para retornar a uma cidade que já não “lhe cabe mais”, tendo, assim, que enfrentar as incertezas e tantos outros sentimentos que se materializam com a aproximação de sua finitude.

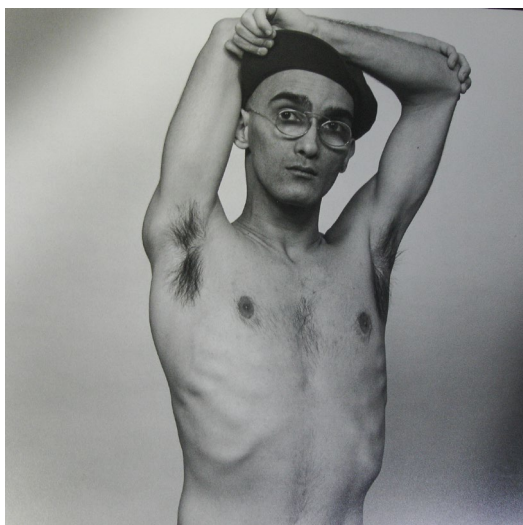
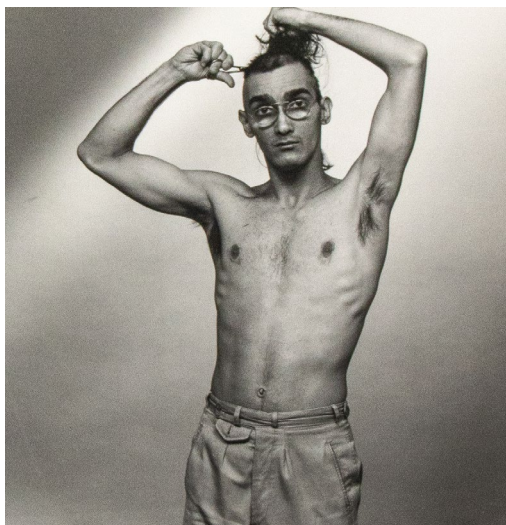
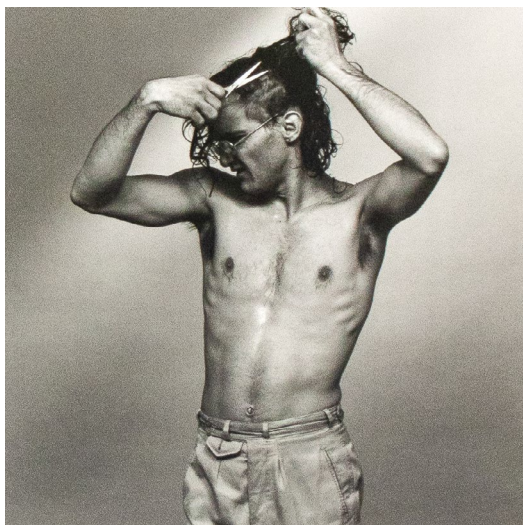


Figura 95 a 98 – Autorretrato.
Samuel Costa. 11º Distrito. Paris,
fev. 1987.

Fonte: Acervo MIS-GO.

A dor transmitida através do corpo fotografado de (e por) Samuel Costa, principalmente na figura 95, nos leva uma vez mais às reflexões de Corbin (2012), agora no tocante às associações entre dor, subjetividade, corpo e memória.

A dor é uma expressão subjetiva, um “evento psicológico” que se inscreve no corpo e modela a memória. As práticas da dor pessoal, as maneiras de escutá-la, o modo como é acolhida e exprimida formam, aos poucos, a identidade. Através dela, lê-se a história do indivíduo (Corbin, 2012, p. 330).

Os autorretratos de Samuel Costa dão sentido às categorias trazidas por Ricoeur, citadas por Alain Corbin, no que se refere aos *afetos sentidos e o sofrimento aos afetos* (Ricoeur, 1999 *apud* Corbin, 2012, p. 328-329). Através das fotografias de seu corpo, percebemos, já com alguns sinais de adoecimento, os tais *afetos sentidos*, que seriam uma espécie de “algo localizado nos órgãos particulares do corpo ou no corpo inteiro”. Na imagem em que aparece cortando os cabelos, a sua linguagem corporal (facial) nos passa uma sensação de dor, que parece associar-se à angústia, ao incômodo, à revolta e à tristeza. Ela “se abre à reflexividade, à linguagem, à relação consigo mesmo, com os outros, com os sentidos e o questionamento”, aproximando-se, assim, do *sofrimento aos afetos*.

A dor e a tristeza também perpassam o universo de Nan Goldin, fotógrafa norte-americana, quando retrata, por exemplo, as marcas em seu corpo provenientes das agressões sofridas por seu namorado e também ao retratar o corpo adoecido de pessoas próximas a ela, por vezes fotografados em leitos hospitalares. Aliás, esta é uma forte característica de sua obra, a produção de fotografias que surge a partir de seus relacionamentos, sendo eles românticos ou no âmbito da amizade. O seu trabalho consiste na captura de forma sensível, dóida e ao mesmo tempo poética dos momentos íntimos de seus amigos, amantes e artistas. Revela corpos destoantes dos padrões heteronormativos, alterados por substâncias químicas e naturais ilícitas, e os acometidos pela epidemia da aids nas primeiras décadas de seu surgimento. Por tais características, muitas vezes, o atributo de “marginalizado” é destinado a esses corpos, fator veementemente contestado pela fotógrafa: “nunca fomos marginalizados. Nós éramos o mundo. Éramos o próprio mundo e poderíamos

ter nos importado menos com o que as pessoas ‘heterossexuais’ pensavam de nós” (Goldin, 2022, online, tradução nossa).

Nan Goldin é uma artista conhecida pelos registros de uma vida pautada em “sexo, drogas e rock’n’roll”. Suas imagens retratam os momentos íntimos de um sexo boêmio, transgressor, repleto de ousadia, beleza, autenticidade e, por vezes, violência e melancolia. Em certos momentos, a artista se coloca como sujeito de suas imagens. Nesses casos, se expõe sem disfarces, como no caso de alguns de seus icônicos autorretratos, em que exibe o rosto marcado pelas agressões sofridas por Brian Burchill, à época, seu namorado (Figura 99). Para a captura dessas imagens, Goldin posiciona a sua objetiva sem rodeios, sem sentir a necessidade de se esconder através de filtros ou rebuscamento de técnicas fotográficas.

Figura 99 – Autorretrato. Nan Goldin, déc. 1980



Fonte: <https://nitidafotografia.wordpress.com/2016/03/04/nan-goldin/>.

A artista não se retém de forma severa às técnicas. O seu foco está na captura da essência do momento, da cena e das pessoas envolvidas. Suas obras se constituem como uma espécie de *diário visual escrito através da luz*, onde as imagens fotográficas constroem narrativas do cotidiano (da fotógrafa e de seus fotografados). Em alguns momentos, a composição se dá de forma quase orgânica, no sentido de a fotógrafa “deixar fluir”, interferindo muito pouco no preparo da cena. Para Alexandre Santos (2022, p. 8), a sua obra “é

uma verdadeira antropologia do corpo que vem sendo desenvolvida há mais de 20 anos como crônica visual de nossa época”.

*The Ballad of Sexual Dependency*¹⁰⁵ (Figuras 100 a 103) é uma das obras mais representativas desse universo criado por Nan Goldin, fruto da relação entre as artes visuais, a música e os instantes da vida cotidiana. Nessa narrativa/diário visual, a artista mostra momentos íntimos de seus amigos e namorados, nos quais são evidenciadas cenas de sexo, agressões, afetos e solidão. Inicialmente, através de projeções de diapositivos, a obra apresentada foi exibida inúmeras vezes pela própria artista, que mostrava imagens sequenciadas contundentes, acompanhadas por trilhas sonoras diversificadas, sendo *I'll be your mirror*, de seu amigo Lou Reed¹⁰⁶, uma das mais recorrentes, tornando-se também trilha para outros trabalhos da artista.

Figura 100 – Trixie na cama. Nova Iorque, 1979.



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

105 GOLDIN, Nan. *The ballad of sexual dependency*. New York: Aperture Foundation, 1986, p. 6. A obra em formato de livro está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kTdDwgtzXSs>.

106 A música “I’ll be your mirror”, interpretada por Nico, foi composta por Lou Reed, vocalista da banda Velvet Underground, em março de 1967. Integra o álbum *Velvet Underground & Nico*, cuja capa foi criada por Andy Warhol, ícone do movimento Pop Art (mencionado anteriormente quando estudamos os álbuns dos Rolling Stones, no capítulo 2). Faixa musical disponível em <https://open.spotify.com/track/4PINSJIBWsnVeveicq1S8?si=kzr9OGRoSHa1rkwAAWd2MA>.



Figura 101 – Festa de aniversário de Nan Goldin. Nova Iorque, 1980.

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



Figura 102 – Misty, Taboo e Jimmy Paulette dressing. Nova Iorque, 1991.

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



Figura 103 – O abraço. Nova Iorque, 1980.

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

Segundo Sílvia Mazzucchelli (2017), uma das primeiras exposições de *A Balada da Dependência Sexual*, de Nan Goldin, ocorreu em 1979, numa boate novaiorquina, durante o aniversário do músico Frank Zappa. Na década seguinte, essa série de diapositivos, exibidos inicialmente de forma independente, adentrou os museus e galerias e também teve a sua forma de exibição expandida para outros formatos, como ampliações fotográficas, instalações multimídias e também em livro. Uma das primeiras galerias nos anos 1980 a receber o trabalho de Goldin foi a de seu amigo Gilles Dusein, sobre quem vamos discorrer nos próximos parágrafos. Em 1996, as suas imagens começam a ser projetadas através de instalações multimídias¹⁰⁷, seguindo a mesma lógica de acompanhamento das trilhas sonoras, conferindo à obra uma camada a mais de sentidos e significados. Em 2016, trinta anos após as suas primeiras exposições, o MoMA, de Nova Iorque¹⁰⁸, um dos primeiros a ter um departamento específico de fotografia em suas dependências, recebe a *Balada da Dependência Sexual* da fotógrafa. O evento contou com exposição fotográfica, instalações multimídias e uma nova edição do livro, com título homônimo.

A autora Silvana Boone (2018) realizou um estudo sobre essa exposição da obra de Nan Goldin no MoMa, trazendo os seguintes dados:

Para além do caráter comemorativo e alusivo à primeira exposição em Nova York, em 1986, trinta anos depois, essa nova exposição rei-

107 A instalação multimídia favorece a combinação entre várias linguagens (vídeos, computação gráfica, filmes, esculturas e música) com o universo digital em suas inúmeras possibilidades de utilização e acesso. "O termo instalação foi incorporado ao vocabulário das artes visuais na década de 1960, designando assemblage ou ambiente construído em espaços de galerias e museus [...]. A instalação é uma forma de arte que utiliza a ampliação de ambientes que são transformados em cenários do tamanho de uma sala. Pintura, escultura e outros materiais são utilizados conjuntamente para ativar o espaço arquitetônico. O espectador participa ativamente da obra e, portanto, não se comporta somente como apreciador [...]. Uma instalação pode ser multimídia e provocar sensações táteis, térmicas, odoríferas, auditivas, visuais, dentre outras. O conceito, a intenção do artista, ao formular seu trabalho é em grande parte a essência da própria obra, na medida em que a instalação emerge no contexto da Arte Conceitual" (História das artes [site], s.d.). Disponível em <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/instalacao/>.

108 A exposição ficou aberta à visitação de 11 de junho de 2016 a 16 de abril de 2017. Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/93097>.

tera a legitimação que o MoMA imprime à artista como ícone da arte contemporânea, já que detém em seu acervo praticamente todas as imagens presentes na exposição. A equipe curatorial do MoMA [...] apresentou os slides no seu formato original de 35mm, exibidos em nove projetores sequenciados, mantendo a mesma aura original da exposição iniciando com um grande corredor que serviu como ambientação histórica ao público, quase uma orientação didática, exibindo algumas das fotografias mais conhecidas e integrantes das apresentações de slides, os catálogos originais, livros editados, folhetos, pôsteres e os cartazes, alguns feitos à mão, das primeiras exposições, incluindo o pôster de Berlim, em 1984. Considerada como um diário de memórias, a exposição apresenta imagens capturadas entre Boston, cidade de origem de Goldin, Nova York e Berlim, acompanhadas de uma trilha sonora intensa que vai do rock americano da banda Velvet Underground à ópera clássica de Maria Callas, o que lhe dá o tom exato da atmosfera carregada das imagens e torna o conjunto expositivo muito mais do que uma exibição de fotos, mas um ato cênico dramático, ou ainda, uma pseudo-tragédia, na qual o amor, o sexo, as drogas, as perdas e a dor dividem o espaço com os protagonistas fotografados (Boone, 2018, p. 2).

Ressaltar a obra de Nan Goldin exposta numa instituição museológica pioneira na constituição de um departamento exclusivo para fotografia é também uma forma de aproximação entre ela e Costa, para além da temática central deste tópico. Assim como em Samuel Costa, na explanação sobre Nan Goldin, fica evidente a relevância dos museus, não somente para a comunicação de seus arquivos e acervos, mas também para a preservação de suas memórias e histórias através da fotografia e dos suportes ligados a ela, seja o papel através das ampliações fotográficas, seja através dos suportes plásticos como os diapositivos.

Em sua exposição, quando se optou pela apresentação dos diapositivos (slides) em formato original de 35 mm, isso também remete ao trabalho de conservação preventiva desenvolvido pelas equipes de conservação fotográfica do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, que mantiveram a coleção de Goldin estabilizada, permitindo, assim, o seu acesso naquele momento e, ainda, para futuras exposições e demais ações de comunicação.

A referida exposição ocorrida no MoMA também foi importante para reafirmar o lugar dessa fotógrafa, Goldin, no contexto da arte contemporânea.

Pode-se dizer que a “balada” de Goldin é uma exposição emblemática no contexto da arte contemporânea se pensarmos que poucas exposições foram reeditadas ao longo da história e, nesse caso, praticamente com o mesmo formato [...]. Reapresentar a mesma exposição após trinta anos pode ser pensado como uma estratégia de curadoria para reforçar a importância da artista no contexto contemporâneo, mas deve-se ressaltar que em 1985 a mesma produção já era significativa para os moldes da época (Boone, 2018, p. 4).

Talvez pelo fato de serem filhos das décadas de 1960 e 1970 – período de grandes acontecimentos ligados à liberdade de expressão, como o Maio de 1968, o surgimento da pílula anticoncepcional, o festival Woodstock e a revolta de Stonewall –, os anos 1980 tenham representado para a artista, e para muitos de seus contemporâneos, tempos de liberdade que andavam de mãos dadas com os sentimentos de imortalidade e invencibilidade, inerentes à juventude, pelo menos à juventude daquele tempo histórico. Infelizmente, a partir da década de 1980, paradoxalmente a esses sentimentos, entram em cena o medo da morte e as privações em suas mais variadas vertentes. Os tempos de liberdade foram interrompidos pela chegada devastadora da aids, que mudou essa configuração na qual Nan Goldin e seus contemporâneos haviam pautado toda a sua existência.

A AIDS rachou a terra. Com todos morrendo, tudo mudou. Nossa história foi cortada. Perdemos uma geração inteira. Perdemos uma cultura. Não perdemos apenas atores, perdemos o público. Restam poucas pessoas com esse tipo de intensidade. Havia uma atitude perante a vida que já não existe, está tudo tão limpo. Ultimamente, quando estou trabalhando com as fotos dos meus amigos desaparecidos, é como se elas estivessem congeladas em âmbar. Por longos períodos esqueço que eles não estão neste planeta. Mas, as fotos me mostram o quanto perdi; as pessoas que me conheceram melhor, as pessoas que carregaram a minha história, as pessoas com quem cresci e com quem planejei envelhecer se foram. Eles levaram minha memória com eles. As fotos da *Balada* não mudaram. Mas, Cookie está morto. David está morto. Greer está morto. Kenny está morto. Falo com eles o tempo todo, mas eles não respondem mais. O luto não acaba, ele continua e transmuta. Este livro é agora um volume de perdas, mas também uma balada de amor (Goldin, 2022, online, tradução nossa).

É nesse contexto devastador que destacamos dois personagens marcantes na biografia de Nan Goldin, assim como em sua produção fotográfica: *Gilles* e *Gotscho*, retratados durante os dois anos que antecederam o falecimento de Gilles, em 1993, em decorrência da aids (Figura 104). O casal, assim como os amigos Kenny, Cookie e David, também está presente em sua *Balada da dependência sexual*, onde ganha uma sequência variada de imagens e trilhas sonoras diversas. Gilles Dusein foi amigo próximo de Goldin. O artista Gotscho adquire visibilidade nesta série de imagens pelo companheirismo dedicado ao seu parceiro durante o seu processo de adoecimento e morte.

Figura 104 – Gilles e Gotscho. Reprodução das imagens de Nan Goldin por Thomas Widerberg, 1991-1993



Fonte: <https://www.afmuseet.no/en/artwork/gilles-and-gotscho-paris/>.

As imagens mostram os contrastes entre os corpos desses personagens. Um vai se esvaindo e o outro, mesmo diante de um físico potente, vai ser tornando fragilizado diante da dor de seu companheiro. No tocante ao ambiente hospitalar, as imagens são contundentes, frias, transmitem dor, solidão e falta de esperança, onde nem mesmo o colorido de suas imagens consegue amenizar tais sentimentos. Sobre as fotografias de Nan Goldin relacionadas à epidemia da aids, a autora Priscyla Gomes (2022) ressalta que,

Diante desse contexto de traumas e números significativos de mortes, é importante ressaltar o papel da arte como propositora de iniciativas e reflexões. A proposta de Goldin, diante da epidemia que afetava diretamente seus amigos e artistas foi buscar algo no sentido contrário de representar o “irrepresentável”. Ela resgata o testemunho não como

forma de banalização da imagem, mas como apologia à vida e às formas de expressão da sexualidade e do afeto, mesmo diante das grandes restrições impostas pela epidemia da aids (Gomes, 2022, p. 322).

Notamos, assim, a importância de ressaltar o papel da arte como caminho para reflexões e ações em torno da temática. Trazer o universo transgressor de Nan Goldin apresentando alguns personagens que, em plena juventude, só queriam experimentar a vida nas suas mais diversas possibilidades, nos faz pensar a respeito da desumanidade à qual seus corpos foram expostos, seja por meio de julgamentos, preconceitos e/ou negligências múltiplas, inclusive por parte do poder público. Tudo isso pelo fato de terem os seus corpos e, sobretudo, o seu comportamento, associados a uma doença, até então, desconhecida e aterrorizante. A obra de Nan Goldin desse período específico é uma importante fonte para se pensar a respeito das implicações do vírus no corpo e no dia a dia das pessoas afetadas por essa nova realidade que tanto impactou e dizimou vidas. Ao revisitá-la para a construção deste texto, agora sob um olhar mais atento, percebemos, nas imagens manuseadas, que a artista, em seu fazer fotográfico, talvez tenha querido apenas mostrar para as pessoas capturadas por suas lentes o quão amadas e autênticas elas poderiam ser, apenas por serem elas próprias, sem a intenção de frear os seus instintos, sem construir camadas de sentido que não lhes pertenciam e que, durante muito tempo, tentaram lhes ser impostas, seja por um núcleo mais próximo, como o familiar, ou mais amplo, pensando na sociedade de uma maneira geral.

Durante uma entrevista para a revista *Zum* do Instituto Moreira Salles (2017), foi perguntado a Goldin se ela “gostava de refazer os outros”. E, com a sua resposta, arrematamos esse breve percurso por sua obra – percurso trilhado por nós com o intuito de perceber a comunicação entre o seu trabalho e dos outros três artistas trazidos aqui e, ainda, para nos ajudar a pensar, a sentir e a discorrer sobre os lutos e as dores provenientes da aids, na intenção também de compreender melhor o contexto do seu surgimento, e como as artes visuais, com ênfase na fotografia, lidaram com tudo isso. Como essa dor dilacerante atravessou tantos corpos? Como lidar com tanta perda, medo e

sentimento de impotência? E, nos dias atuais, agora já num outro tempo histórico que garante a esses corpos prevenção, tratamento eficaz e garantias jurídicas no âmbito trabalhista, como eles estão? Como são tratadas as suas angústias, inseguranças, medos e também os preconceitos e as violências aos quais são expostos? Enquanto maturamos tais indagações, chega a resposta de Nan Goldin ao entrevistador da Zum, sobre a sua pergunta provocativa:

Não. Gosto de levá-los ao que têm de melhor. Gosto de lhes mostrar quem são [...]. Mas, muitas vezes vejo isso na pessoa e ela não vê em si mesma. Então é uma maneira de fazer a pessoa sair do armário, não sexualmente, mas sair de si mesma [...]. Estou falando do teu senso de um eu, de aceitar, na verdade de reconhecer como você é bonito. É esse o meu trabalho, sempre foi. I'll Be Your Mirror. O título parece idiota, mas é isso mesmo. Vou ser teu espelho para te mostrar como você é bonito. Vou ser a luz à tua porta para te ajudar a encontrar o caminho de casa. Esse é o meu trabalho. Devolver as pessoas a si mesmas, como se estivessem perdidas (Goldin, 2017, p. 74).

O fotógrafo sul-africano Gideon Mendel, assim como Nan Goldin, adentrou os leitos hospitalares para fotografar pacientes que viviam com aids. Essa é uma dentre as variadas temáticas que constituem o seu trabalho, que se preza pelos caminhos da fotografia documental.

Dentre os temas de seu interesse, estão as lutas políticas, econômicas, raciais, de saúde pública e ambientais. No caso desta última, faz-se importante destacar que, desde 2007, o fotógrafo tem registrado o impacto das alterações climáticas em várias partes do mundo, especialmente sobre pessoas em situação de pobreza. As imagens de Mendel possuem um elevado teor de consciência social e política. Desde o início de sua carreira, ele tem registrado os inúmeros dramas que assolam a sociedade contemporânea, demonstrando uma preocupação latente em relação aos mais vulneráveis. Diante de uma gama de pautas relevantes e necessárias, uma em particular nos chama a atenção, pelo fato de dialogar com o assunto abordado neste item de nossa obra: os registros produzidos com pacientes adoecidos pela aids.

Em 1993, Mendel teve acesso, pela primeira vez, a uma ala hospitalar de Londres dedicada ao tratamento de pacientes infectados pelo vírus HIV. Trata-

-se da *Ala Broderip*, do Middlesex Hospital, inaugurado pela Princesa Diana em 1987. Essa foi a primeira enfermaria dedicada ao tratamento da aids na Inglaterra. Foi também onde Mendel desenvolveu um de seus trabalhos mais inovadores, *The Ward*, que objetivava fotografar os pacientes, seus acompanhantes e diversos profissionais da saúde que ali trabalhavam. Tal obra surgiu como parte integrante do projeto *Positives Lives*, coordenado por Lyndall Stein, almejando o afastamento da vitimologia e do extremo, ambos protagonistas de vários trabalhos convencionais ligados aos registros fotográficos sobre aids. *The Ward* foi um trabalho muito importante para a desconstrução de estigmas e preconceitos atrelados aos pacientes com aids. Teve como protagonistas quatro pacientes que aceitaram participar do projeto: Steven, John, Ian e André. Mendel conta que não foi fácil a adesão desses pacientes ao projeto. Segundo ele,

De certa forma, foi um desafio impossível. Havia tantas pessoas que não podiam ser fotografadas e a confidencialidade era um grande problema. Na verdade, isso aconteceu porque muitas pessoas que foram infectadas e suas famílias não sabiam que eram gays. Havia muito medo e estigma. Mas certas pessoas queriam muito ser fotografadas. Acho que porque o que lhes ofereci foi uma espécie de testemunho. Todos sabiam que estavam morrendo. Então, eu acho que esses quatro homens, de forma muito notável e muito corajosa, queriam ser testemunhados e mostrados para combater o estigma, para combater a doença [...]. Todos faziam parte daquela enfermaria – os médicos, os consultores, as enfermeiras, os assistentes sociais, a família, os amigos – era como um eixo com muitas linhas pessoais passando por ele. Todos foram afetados por isso. Os pacientes foram realmente ativos na promoção de respostas médicas e na exigência de medicamentos. Houve um ativismo dos pacientes que era completamente sem precedentes e que era um fenômeno global. Alguns pacientes tinham muito conhecimento. A equipe médica realmente aceitou isso (Mendel *apud* Wilkes, 2023, p. 3-4).

A força desse projeto consiste em combater a percepção negativa associada aos pacientes adoecidos pela aids, mostrando a sua humanidade, que aos poucos foi roubada por parte de uma sociedade também adoecida, infectada pelo “vírus” do preconceito e da falta de empatia. *The Ward* consegue mostrar como os pacientes, seus familiares, companheiros, amigos e a equipe hospitalar ressig-

nificaram a rotina de uma enfermaria terminal – não no sentido de camuflar uma realidade, mas de tirar o peso e o estigma atrelados aos pacientes acometidos pela doença (Figuras 105 a 110). Infelizmente, todos os pacientes retratados por Mendel morreram logo após as suas imagens terem sido capturadas por suas lentes. Seus corpos adoeceram severamente antes da chegada do medicamento AZT, único tratamento à época que conseguiu dar uma sobrevida aos doentes.



Figura 105 – “Para John, seu companheiro, pais e amigos, a ala tornou-se quase um lar”. A ala, 1983.

Fonte: <https://gideonmendel.com/the-ward/>.

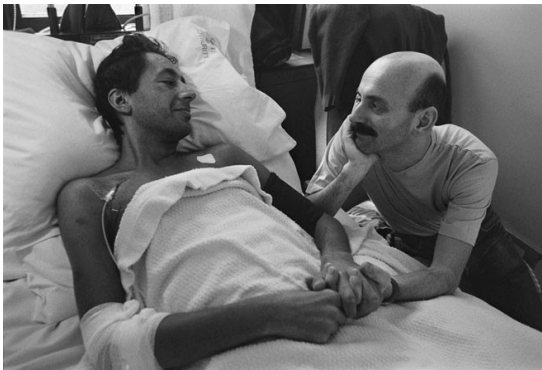


Figura 106 – André e seu parceiro. A ala, 1983.

Fonte: <https://gideonmendel.com/the-ward/>.



Figura 107 – André em cena do cotidiano (fazendo a barba). A ala, 1983.

Fonte: <https://www.another-mag.com/art-photography/gallery/12741/the-ward-revisited-by-gideon-mendel/11>.



Figura 108 – Steven na sala de visitas com um amigo. A ala, 1983.

Fonte: <https://gideonmendel.com/the-ward/>.



Figura 109 – “John passa tempo com parceiro e seus pais dedicados”. A ala, 1993.

Fonte: <https://gideonmendel.com/the-ward/>.



Figura 110 – “Steven brinca com a sobrinha na sala de visitas”. A ala, 1993.

Fonte: <https://gideonmendel.com/the-ward/>.

Em 2023, a *Another Magazine* publicou uma matéria assinada por Tony Wilkes sobre o projeto *The Ward – Revisited*¹⁰⁹, um documentário lançado 30 anos após a realização do projeto original de Mendel. Nela, interessa-

109 Para acessar o documentário *The Ward – Revisited*, acessar <https://vimeo.com/787678327>.

-nos compartilhar os trechos onde o fotógrafo ressalta como era a rotina da enfermaria e a importância do amparo dado aos pacientes por parte de seus familiares, amigos e equipe médica. E também trechos nos quais Wilkes cita a fala de Sarah Macauley, uma enfermeira que vivenciou o período retratado por Mendel em 1993, no Middlesex Hospital. Começemos pelos dizeres de Macauley:

“A Ala Broderip era diferente”, diz Sarah Macauley, enfermeira do Middlesex Hospital, em Londres [...]. “Todo mundo que morreu tinha a minha idade, mas também havia muita diversão”, lembra ela. “Isso era o mais estranho. Provavelmente foi o lugar onde eu mais ri”. Certa vez, Sarah foi verificar um paciente e encontrou sua cama vazia. “Onde está Steven?” “Ele saiu para dançar”, disseram a ela. “Ele simplesmente ainda não voltou” (Macauley *apud* Wilkes, 2023, p. 2).

Em *The Ward*, Mendel capturou de maneira sensível a relação dos doentes com os médicos e, em especial, com as enfermeiras, atentando-se ao fato que estes também criam laços de afetividade e que sofrem com as condições às quais os pacientes são expostos (Figuras 111 a 113).

Percebi muito rapidamente que o que estava vendo era único e maravilhoso. Apenas ver os pacientes sendo autorizados a ter uma intimidade com os seus parceiros e familiares. Isso está documentado com John, vendo pessoas sendo capazes de se deitar e se abraçar. Era um tipo particular de sentimento que a intimidade gay era muito permitida. E acho que é essa intimidade que significa que as pessoas podem olhar para estas fotografias e sentirem-se envolvidas por elas. O que é realmente interessante para mim é a resposta que estamos obtendo à apresentação. Para as pessoas que não estão ligados ao mundo médico ou ao HIV, a resposta parece realmente significativa (Mendel *apud* Wilkes, 2023, p. 4).



Figura 111 – “Sarah, a enfermeira de Steven, o visita em casa”. A ala, 1993.

Fonte: <https://gideonmendel.com/the-ward/>.



Figura 112 – “Uma das enfermeiras dá um beijo de despedida em John antes que ele vá pra casa. Nessa fase, ele entrava e saía da enfermaria com bastante frequência”. A ala, 1993.

Fonte: <https://gideonmendel.com/the-ward/>.



Figura 113 – “Sarah, uma enfermeira que trabalha na enfermaria de Broderip, faz uma sessão de Shiatsu. As sessões estavam disponíveis gratuitamente para os membros da equipe que trabalhava nas enfermarias de aids, para ajudar a aliviar um pouco do estresse resultante do trabalho nesse ambiente”. A ala, 1993

Fonte: <https://gideonmendel.com/the-ward/>.

Gideon Mendel, em seu trabalho *The Ward*, afasta os pacientes do vitimismo e mostra a delicadeza e o amor que permeiam as relações humanas diante da dor. Ele também nos mostra a importância da fotografia sob várias perspectivas, como, por exemplo, aquelas ligadas à preservação de lembranças que, mesmo em tempos de sofrimento, nos mostram o poder da empatia e do cuidado com o Outro.

No que tange à narrativa do cotidiano hospitalar, a obra do escritor francês Hervé Guibert se constitui sob uma perspectiva oposta à de Mendel. Assim, como a tríade dos fotógrafos Samuel Costa, Nan Goldin e Gideon Mendel¹¹⁰, Guibert também foi uma pessoa que teve a sua vida afetada pela aids. Ele iniciou a sua carreira trabalhando em veículos de comunicação como o jornal *Le Monde*, onde fez história por ter sido o seu primeiro colunista fotográfico. Em paralelo a esse trabalho, se dedicava a outras produções fotografias e também a textos literários. No tocante à literatura, a sua produção foi bastante intensa, tendo publicado 25 livros, uma quantidade elevada para uma pessoa que viveu apenas 36 anos. Às vezes, em uma única obra, mesclava os seus campos de interesse e produção, como no livro *Suzanne et Louise*, publicado em 1980, onde associou fotografias de sua autoria a pequenos textos, formando uma espécie de diário sobre a vida cotidiana de duas irmãs idosas, cujos nomes intitulam a obra. Guibert, sobrinho dessas mulheres, expõe a complexidade da relação estabelecida entre elas, que, por vezes, chegava ao limite da tirania. A obra nos mostra a maneira peculiar em que essas mulheres viviam em Paris, de maneira reclusa, numa espécie de “hotel particular”. Podemos dizer que esse livro se assemelha a um dossiê da vida cotidiana, que se constitui através do diálogo entre as fotografias e os textos, ambos de autoria do referido autor.

Em seus escritos, Hervé Guibert faz uso da autoficção, que, como o próprio nome sugere, se constitui por aproximar as suas experiências do ficcional, sem perder de vista elementos como a autorreflexão e os questionamentos em seus mais variados contextos. A autoficção é diferente da autobiografia ou biografia, que se concentram na narrativa dos acontecimentos, almejando

110 Os fotógrafos Gideon Mendel e Nan Goldin não tiveram seus corpos adoecidos pelo vírus HIV, como no caso de Hervé Guibert e Samuel Costa. Eles foram contagiados sob uma outra perspectiva, através da dor do Outro, ao conviver com as precárias condições de tratamento e o preconceito devastador sofrido pelos doentes com os quais tiveram contato no momento da produção de suas obras; ora sendo muito próximos a eles, como no caso de Goldin, que retratou seus amigos de longa data, considerados por ela como membros de sua família, ora tendo os laços criados a partir do encontro para a produção de seu trabalho, como Gideon Mendel na sua referida criação fotográfica *The Ward*.

completude e linearidade em torno dos fatos vivenciados por uma pessoa, seja ao se autorreferenciar ou ao referenciar o outro.

Para Guilherme da Silva Cardoso (2022), estudioso da obra de Hervé Guibert, a autoficção pode ser compreendida como um processo de sentidos múltiplos nas “fraturas do subjetivo”. Ao refletir sobre o conceito, trazendo filósofos como Rousseau e o escritor Serge Doubrovsky, Cardoso discorre a respeito da escrita de Guibert no campo da autoficção.

Por isso, entendemos a escrita de Hervé Guibert no espectro da *autoficção*, concebida como gênero literário, e também uma “prática”, dimensionando o sujeito que se (auto) narra a partir de anseios e afetos bem diferentes daqueles de Rousseau em suas *Confissões*, considerada “a primeira autobiografia”. Sendo uma “invenção” elaborada inicialmente pelo crítico e escritor francês Serge Doubrovsky com o nome *Fils* (1977), o termo visava ocupar, literalmente, uma lacuna entre os quadros do “pacto autobiográfico” do teórico Philippe Lejeune (1975), uma ampla proposta de estudo sobre a autobiografia. A autoficção atua como gênero/prática que, para além de um “borramento” nas fronteiras do fictício e o do biográfico, tem sua base e projeção justamente nesse espaço onde os limites se confundem. Indissociável das influências da psicanálise, Doubrovsky estabeleceu a autoficção como “a ficção que eu decidi, como escritor, dar a mim mesmo e de mim mesmo, incorporando, no sentido pleno, a experiência de análise, não somente na *temática*, mas também na *produção do texto*. Bem lembra o teórico ao pontuar que inventou o conceito, mas não a *prática*. Enquanto um modo de treino/prática de si, as *ficções de si* tiveram grande papel na história da escrita desde a antiguidade. Mas o ímpeto de criação e questionamento da autoficção em sua rejeição ao essencialismo, refere-se a outros sujeitos, suas “fragmentações” (Cardoso, 2022, p. 22-23).

Hervé Guibert, no uso da autoficção, elabora um texto “sem rodeios”, impactante, duro. Ele mostra a sua angústia diante de uma premissa que o coloca face a face com a aids, seja no momento em que se depara com o seu corpo acometido pela doença, seja quando narra sobre os últimos anos de vida do seu amigo, Foucault, filósofo referenciado na obra através do nome fictício *Muzil*. Guibert também se vale desse recurso literário quando se refere ao companheiro de Foucault, que aparece como *Stéphane*. Em outros mo-

mentos, os personagens são identificados apenas pelas iniciais de seus nomes verdadeiros. Em outros momentos, o autor prefere citar o nome completo de seus personagens sem qualquer subterfúgio, como é o caso de seu “quase *affair*” Roland Barthes, autor de *A Câmera Clara*, importante obra para quem se interessa pelo estudo da teoria da fotografia.

A narrativa de Hervé Guibert mostra que, logo após a confirmação de seu diagnóstico clínico para aids, em dezembro de 1988, ele partiu sozinho para Roma e começou a escrita de *Para o amigo que não me salvou a vida*.¹¹¹ A sua revolta, misturada ao medo e a tantos outros sentimentos, o afastou de todos naquele momento e, ao mesmo tempo, foi propulsora para a inspiração que o levou à escrita dessa obra, uma das mais conhecidas e comercializadas na França e em vários outros países, dentre eles, o Brasil, que possui a sua versão para a língua portuguesa.

Eu começo um novo livro pra ter um companheiro, um interlocutor, alguém com quem comer e dormir, junto do qual sonhar e ter pesadelo, o único amigo suportável no momento. Meu livro, meu tão rigoroso em sua origem e premeditação, já começou a me levar para onde quer, embora aparentemente seja eu o mestre absoluto nessa navegação sem instrumentos. [...] Percebo a arquitetura desse novo livro que retive em mim todas essas últimas semanas, mas ignoro completamente o seu desenrolar, posso imaginar vários finais para ele todos por enquanto no terreno da premonição ou da vontade, mas o conjunto de sua verdade ainda me é oculto: digo a mim mesmo que esse livro só tem razão de ser nessa franja de incerteza, que é comum a todos os doentes do mundo (Guibert, 1995, p. 10).

Os escritos de Hervé Guibert também indicam o momento e para quem o livro seria dedicado, no caso, o amigo Muzil (Foucault), que só teve o diagnóstico de sua doença revelado após o seu falecimento.

[...]. Alguns meses depois daquele acesso de riso que eu provocara em Muzil, ele caiu numa depressão profunda, estávamos no verão,

111 Optamos por nos referir à obra *À l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* em sua versão traduzida para a língua portuguesa, em conformidade com a tradução de Mariza Campos da Paz feita para a 3.ª edição do livro, publicado no Brasil em 1995, pela editora José Olympio. Em nossas pesquisas, também encontramos traduções como “Ao amigo que não me salvou a vida”.

percebia sua voz alterada ao telefone, do meu apartamento olhava desolado a varanda do meu vizinho, foi assim que discretamente tinha dedicado um livro a Muzil, “Ao meu vizinho”, antes de ter que dedicar o seguinte “Ao amigo morto”, temia que ele se atirasse dessa varanda, estendia redes invisíveis da minha janela até a sua para socorrê-lo, não sabia qual era o seu mal, mas compreendia pela sua voz que era grande, soube em seguida que não o confessou a ninguém exceto a mim, e me disse naquele dia: “Stéphane está doente de mim, me dei conta finalmente de que sou a doença de Stéphane, não importa o que faça vou continuar sendo durante toda a vida dele, a não ser que eu desapareça; o único meio de livrá-lo de sua doença, estou certo disso, seria me suprimir”. Mas, não havia mais nada a fazer (Guibert, 1995, p. 15).

A “ironia do destino” contida nesse trecho é que quem se suprimiu por meio de uma grande quantidade de remédios ingerida, causando complicações que o levaram à morte dias depois, em 27 de dezembro de 1991, foi o próprio Hervé Guibert. Voltando à narrativa, no decorrer de seu desenvolvimento, o autor encontra “brechas” para falar sobre o andamento de sua escrita a respeito do livro ao qual tem se dedicado, assim como de outros trabalhos, em processo de feitura ou já concluídos. Nos chama a atenção também vê-lo citar o nome dos remédios à disposição para o tratamento daquele período, os exames que eram feitos, o impacto dos sintomas em seu corpo e no corpo de seus amigos e as angústias tão sentidas por ele, que consegue ver a morte chegar através de seu olhar no espelho: “senti a morte chegar no espelho, em meu olhar no espelho, muito antes que ela realmente ali se tivesse alojado. Eu já projetava essa morte, através do meu olhar, nos olhos dos outros?” (Guibert, 1995, p. 12). Teria Costa sentido algo parecido quando se olhou no espelho e decidiu fazer o seu autorretrato cortando os cabelos? Tal imagem capta uma dor e uma angústia, que nos fez associá-la a essa descrição contundente de Guibert.

No que tange ao espaço hospitalar, também é possível estabelecer um diálogo entre Hervé Guibert, Gideon Mendel e Nan Goldin. A narrativa de Guibert sobre esse ambiente é bastante sombria, onde a dor e o sentimento de impotência se apresentam de uma maneira muito dura, contundente, o que nos reporta às fotografias de Nan Goldin, em que Gotscho beija o rosto de Gilles, já bastante abatido pela doença, e também à imagem que evidencia apenas o braço de Gilles

envolto por lençóis brancos. Mendel, ao contrário, mesmo estando numa ala dedicada a doentes em fase terminal, prioriza o registro de momentos de “leveza”, mostrando excepcionalidades, como a ambientação adaptada com objetos pessoais, na tentativa de fazer os pacientes se sentirem mais confortáveis, e também no tocante à aproximação dos corpos dos pacientes com os seus entes queridos. Em vários momentos, nota-se em sua produção os companheiros deitados junto ao leito dos doentes, visitantes que abraçam seus amigos hospitalizados etc. Há também registros da forma humanizada como os pacientes eram tratados pelos médicos e enfermeiros, como já exposto. Hervé Guibert enquadra toda austeridade do ambiente hospitalar e no trato dispensado aos pacientes, colocando-nos numa situação de constante desconforto onde, querendo ou não, assim como ele, somos “obrigados” a lidar com todo aquele cenário de hostilidade.

Muzil passou toda uma manhã no hospital fazendo exames, contou-me até que ponto o corpo – tinha se esquecido disso –, lançado no circuito médico, perde toda a identidade, não passa de um pacote de carne involuntário, atirado daqui para lá, apenas uma matrícula, um nome que passa por uma máquina administrativa, exangue de sua história e de sua dignidade (Guibert, 1995, p. 20). [...] Muzil tinha sido transferido para o tratamento intensivo no fim do corredor, Stéphane tinha me avisado que era preciso desinfetar as mãos na entrada, enfiar luvas e chinelos de plástico, e colocar um guarda-pó e um boné anti-sépticos sobre as roupas. No interior da unidade de tratamento intensivo estava uma confusão incrível, um negro recriminava a irmã de Muzil porque tinha lhe trazido comida escondido, jogava no chão os potinhos de pudim de baunilha dizendo que era proibido e que até mesmo tudo o que estava reunido em cima da mesinha-de-cabeceira era proibido, por razões de higiene e de comodidade dos movimentos dele, enfermeiro do centro de tratamento intensivo, em caso de urgência. Disse que não se estava em uma biblioteca, agarrou os dois livros de Muzil que Stéphane havia lhe trazido da editora e que acabavam de sair da impressão, e decretou que mesmo aquilo não era desejável ali, que era preciso apenas o corpo do paciente e os instrumentos para os cuidados. Com um olhar Muzil me pediu que não dissesse nada e saísse, moralmente ele também sofria de modo atroz. No pátio do hospital, iluminado por aquele sol de junho que se tornava a maior injúria à desgraça, compreendi pela primeira vez, porque quando Stéphane me contara eu não tinha querido acreditar, que Muzil ia morrer imediatamente dali a pouco, e essa certeza me

desfigurou ao olhar dos passantes com que cruzava, meu rosto fervendo escorria no meu pranto e voava em pedaços nos meus gritos, estava louco de dor, eu era o *Grito* de Munch (Guibert, 1995, p. 58).

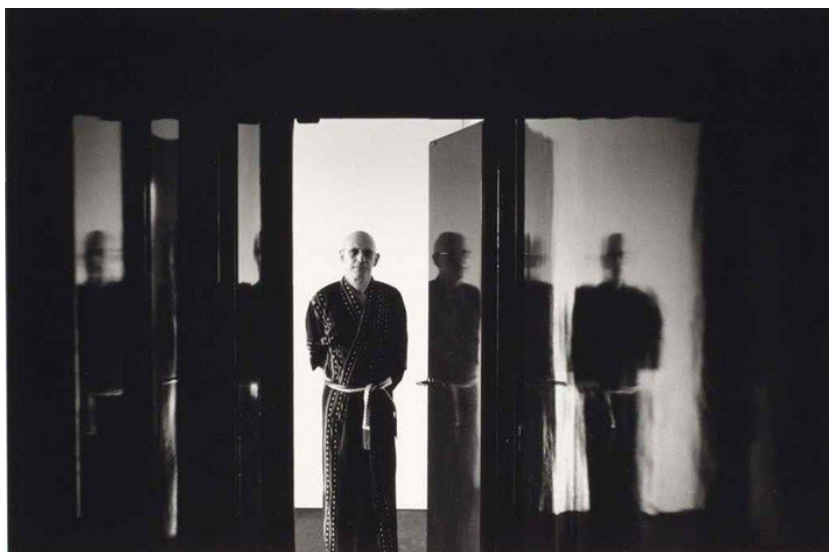
Ao expor dessa maneira os acontecimentos ligados à vida de seu amigo Muzil, assim como o desespero que sente ao ter o seu próprio corpo tomado pela doença, enfim, ao viver em tempos tão desesperançosos, podemos dizer que a escrita de Hervé Guibert está ligada a um intenso processo de traumas e também de luto. Escrever sobre esse processo talvez tenha sido a forma de suportar toda a sua dor. O historiador Guilherme Cardoso (2022) faz um paralelo entre esse luto vivenciado por Guibert e a sua forma de escrita, destacando a literatura de testemunho e a autoficção, já mencionada neste estudo.

Apesar das ambiguidades em relação à verdade, a obra de Guibert pode ser vista a partir de reflexões das literaturas de testemunho, uma vertente literária que, por noções referentes às tragédias antigas, elabora eventos traumáticos e adquirem traços particulares [...]. Dessa forma, viver o luto em Muzil (e também de si próprio) é escrevê-lo no que julga ser a verdade dos eventos, que em sua oficialidade, ocultavam o adoecimento de seu personagem. A autoficção se dá como uma trama, em seu aspecto de processo de um autor, recriando experiências com o tempo a partir da escrita - e apresentando os personagens da “era da infelicidade” de sua obra (Cardoso, 2022, p. 29).

Quando optamos por trazer a obra literária de Hervé Guibert, buscamos construir uma narrativa sem a utilização de imagens, ao contrário do que fizemos ao retratar Samuel Costa, Nan Goldin e Gideon Mendel. Porém, durante toda a nossa escrita e estudos relacionados a ela, uma imagem insistia em rondar o nosso pensamento: o retrato feito por ele, Guibert, do “amigo que não lhe salvou a vida”. E, assim, ao findarmos a nossa incursão em seu universo dilacerante, cedemos. Vamos, sim, nos dispor dessa imagem (Figura 114), que chega como uma espécie de “arremate” dos nossos apontamentos acerca de sua obra e de como esta contribuiu para o nosso entendimento sobre temas tão difíceis de trabalhar, estando esses não só presentes no sentido “do acontecimento”, mas também servindo de inspiração para a produção artística de muitas pessoas.

O amigo de Hervé Guibert tornou-se, “por tabela”, um amigo de todos nós, tanto pelas descrições do escritor francês, que, ao mostrá-lo no âmbito de sua vida privada, nos fez, por vezes, esquecer que estávamos lidando com histórias que dizem respeito a um dos mais importantes pensadores do século XX, quanto por nossas próprias referências e afinidades relacionadas aos temas trabalhados por ele ao longo de sua existência, como o estudo das sexualidades, do discurso, do sujeito. E, ainda, por ele também ser uma inspiração por ter feito do seu corpo um *campo de batalha* à frente das lutas nas quais acreditava. Tudo isso, sem desvincular o seu corpo dos prazeres, dos deleites e das alegrias de ordens múltiplas. Assim sendo, findamos inspiradas pelo desejo de que os prazeres, a liberdade, o sexo livre, a beleza e a “vontade de saber”¹¹², mesmo em tempos desesperançosos, sombrios e aterrorizantes, prevaleçam e se multipliquem, assim como nessa imagem de Foucault.

Figura 114 – Michel [Foucault]. Hervé Guibert, 1981



Fonte: <https://www.lesdoucheslagalerie.com/artists/2427-herve-guibert/works/3396-herve-guibert-michel-1981/>.

112 Em referência ao livro de Michel Foucault, *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

O estudo sobre Hervé Guibert, Samuel Costa, Nan Goldin e Gideon Mendel foi relevante para nos ajudar na compreensão de como os acontecimentos – a nível individual e coletivo, como a dor, o trauma e o luto – atravessam os corpos desses artistas e de como eles conseguem, cada um à sua maneira, ecoar tais sentimentos em suas práticas artísticas. Lidar com a dor transportada em suas imagens e escrita em decorrência da aids foi uma experiência devastadora e desafiadora. Felizmente, na contemporaneidade, a relação com a aids mudou, tanto no desenvolvimento de medicamentos e nas formas de acesso quanto no que diz respeito às campanhas de prevenção. A desmitificação da doença e a garantia de um tratamento eficaz destinado às pessoas que vivem com aids só foi possível devido aos investimentos pesados em estudos na área e destinação de recursos públicos para a sua continuidade, assim como investimento em educação, prevenção e saúde coletiva. Mas a luta é constante: precisamos ficar alertas.

Em 2 de junho de 2023, o Senado Federal publicou uma matéria identificando um compilado de informações baseadas nos **Documentos dos Arquivos do Senado e da Câmara**, em Brasília, a respeito da doença, mostrando como os políticos brasileiros têm agido nessas quatro últimas décadas. E, para a surpresa de poucos, nota-se que, desde os tempos de elaboração da Constituição Federal, em 1988, parte considerável dos políticos brasileiros têm tratado o tema da aids com descaso e de maneira preconceituosa, o que influencia diretamente – e de forma negativa – a vida dos pacientes. Diante da análise realizada em tais documentos, Ricardo Westin (2023), com base em dados da Agência Senado, ressalta, dentre outras, as seguintes informações:

Documentos dos Arquivos do Senado e da Câmara, em Brasília, mostram que a aids foi uma preocupação constante da Assembleia Nacional Constituinte reunida em 1987 e 1988. Senadores e deputados encarregados de elaborar a atual Constituição chamaram a doença de “peste do século”, “desgraça que aflige o mundo” e “a maior tragédia na humanidade em todos os tempos”. Os papéis históricos indicam também que aqueles primórdios da epidemia foram dominados por preconceito, terror, desconhecimento e opiniões equivocadas. O deputado constituinte Nelson Aguiar (PMDB-ES), presidente da Subcomissão da Família, do Menor e do Idoso e integrante da bancada evangélica, discursou sobre a aids recorrendo à *Bíblia*: – Lemos

o apóstolo Paulo dizendo que os homens que se deram ao luxo de manter relações sexuais com homens receberiam em si mesmos a justa retribuição. Eu, que acredito nas profecias do Sagrado Livro, digo que muitas dessas profecias já foram cumpridas e que agora se está cumprindo outra. Aí está a aids. O deputado Orlando Pacheco (PFL-SC) [...] se queixou das campanhas do governo federal que incentivavam o uso da camisinha como método de prevenção do HIV: – Os lares brasileiros têm sido invadidos por expressões indecorosas e por verdadeiras aulas de prostituição e homossexualismo. Em vez de se combater o mal maior, que são as práticas atentatórias à moral, agressoras da natureza do homem como Deus o fez, promove-se a apologia do despudor. E as famílias, indefesas, ficam ao sabor da proposta de verdadeiras taras, que exercem influência sobre crianças e jovens, que vão sendo psicologicamente preparados para permissividades sem limites. Também citando as campanhas de promoção da camisinha, o deputado Jorge Arbage (PDS-PA) leu para os colegas da Assembleia Nacional Constituinte trechos de um artigo publicado na imprensa pelo cardeal arcebispo do Rio de Janeiro, D. Eugênio Sales: – O preservativo não é a solução segura, pois não elimina totalmente a contaminação e deixa na mente da juventude a falsa impressão de que o sexo é aceitável fora da instituição matrimonial ou de que a prática do homossexualismo, [desde que] evitando o risco da aids, é permitida. A melhor maneira de evitar a aids é a abstenção das relações sexuais até a idade adulta e a restrição do sexo a uma relação monogâmica fiel. No atual estado da medicina, muitos só salvarão a própria vida e a de parceiros a obedecerem a lei de Deus. O deputado e pastor Eliel Rodrigues (PMDB-PA) avaliou que seria um equívoco incluir na Constituição a proibição de que os cidadãos fossem discriminados por causa da “orientação sexual”: – Seria permitir a oficialização do homossexualismo como prática normal que deve ser aceita por todos. Certas práticas são ofensivas à sociedade, como aquelas dos corruptos, ladrões, toxicômanos, prostitutas etc., e não merecem apoio da lei. Pelo contrário, são atentatórias à moral e aos bons costumes. Não se trata de uma característica própria das pessoas, adquirida ou normal, como sexo, cor, posição social, religião etc., mas de uma deformação moral e espiritual reprovável sob todos os pontos de vista cristãos, constituindo-se um dos maiores veículos de disseminação do terrível mal da aids (Westin, 2023, online).

Os preconceitos evidenciados na elaboração de um dos documentos mais importantes de História do Brasil Contemporâneo é reflexo de como os doentes foram tratados pelo Estado durante as décadas de 1980 e 1990.

Chamou-nos a atenção a utilização da palavra *homossexualismo*, grafada com o sufixo *ismo*, que denota condição de patologia aos gays. Faz-se importante ressaltar que esse termo é altamente pejorativo e que a homossexualidade foi retirada da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde – CID em 1990.¹¹³

A matéria do Senado Federal, produzida por Ricardo Westin em 2023, mostra ainda que, nessas quatro décadas, tivemos avanços em relação ao tratamento da aids, dentre eles:

- **1996:** lançamento do coquetel antiaids – obrigatoriedade de distribuição gratuita pelo SUS. A lei que aprovou esse direito é a mesma que garantiu o acesso dos pacientes a todos os medicamentos desenvolvidos após aquele ano;
- **1998:** lei obriga os planos de saúde a dar assistência aos pacientes (internação, medicação etc.);
- **2012:** distribuição pelo SUS de medicamentos de profilaxia pós-exposições (PEP);
- **2014:** torna-se crime discriminar pessoas que vivem com aids (trabalho, escola e serviços de saúde);
- **2017:** distribuição via rede pública de medicamentos da profilaxia pré-exposição (PrEP).

Diante do exposto, é inegável não perceber os avanços obtidos. Contudo, enquanto sociedade, temos que ficar alertas para não permitir que retro-

113 Em 17 de maio de 1990, a 43ª Assembleia Mundial da Saúde adotou, por meio da sua resolução WHA43.24, a 10ª Revisão da Lista da Classificação Internacional de Doenças (CID-10), sendo que, nesta versão da CID, “a homossexualidade não está mais incluída como categoria” (OMS). A nova classificação entrou em vigor entre os países-membro das Nações Unidas a partir de 1º de janeiro de 1993. No mundo inteiro, a data, 17 de maio, tornou-se emblemática da luta pela cidadania plena e pelo respeito aos direitos humanos de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais (LGBT). No Brasil, o Decreto Presidencial de 4 de junho de 2010 instituiu o dia 17 de maio como o Dia Nacional de Combate à Homofobia. No Brasil e em diversos outros países, organizam-se eventos para chamar a atenção dos governos e da opinião pública para a situação de opressão, marginalização, discriminação e exclusão social em que vivem os grupos LGBT na maior parte dos países” (Conselho Nacional de Saúde, s.d.). Disponível em https://conselho.saude.gov.br/ultimas_noticias/2014/05mai_16_lgbt.html.

cessos diante do que já foi conquistado aconteçam. Embora os tempos sejam outros, boa parte dos costumes daqueles tempos permaneceram os mesmos. A citação acima, se não tivesse datada, nos levaria a crer facilmente que tais falas tivessem sido proferidas nos dias atuais. Essa percepção sobre retrocessos vai ao encontro do pensamento da médica sanitarista Maria Clara Gianna, uma das coordenadoras do Departamento de HIV/aids, quando teve acesso aos discursos dos parlamentares da Assembleia Nacional Constituinte. Vai ao encontro também da perspectiva de Mário Scheffer, professor da Faculdade de Medicina da USP. Os trechos que iremos destacar também fazem parte da matéria de Ricardo Westin (2023), novamente com base em dados da Agência Senado, para o site do Senado Federal. Vejamos:

Não me assusta a existência de avaliações preconceituosas em relação às pessoas com o vírus 35 ou 40 anos atrás, no início da epidemia. O que me assusta é a persistência desse mesmo tipo de avaliação hoje, tanto tempo depois. Já dispomos de instrumentos suficientes para acabar com o HIV como problema de saúde pública. Basta distribuir os métodos de prevenção, testar as pessoas e tratar adequadamente as infectadas, de modo que a carga viral delas fique indetectável. O estigma e a desinformação, contudo, ainda são obstáculos enormes no nosso caminho. O Brasil se comprometeu com a Unaid (programa da Organização das Nações Unidas de combate à aids) a tirar da aids o status de ameaça à saúde pública até 2030. Ex-ativista da luta contra a aids e hoje professor de saúde coletiva da Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo (USP), Mário Scheffer explica que os últimos anos foram de retrocesso no enfrentamento do HIV e deixaram o Brasil mais distante dessa meta:

- Os retrocessos estão ligados ao ambiente de extremismo, discriminação e violência contra as populações mais vulneráveis ao HIV, como gays, mulheres, transexuais e negros, que não são acolhidas e se afastam da testagem, da prevenção e do tratamento. Materiais educativos foram proibidos nas escolas, censuraram questões de gênero e sexualidade, o combate ao racismo e à homofobia sofreu retrocessos. Para combater o HIV, não bastam as bases científicas. O respeito aos direitos humanos é essencial. Ainda estamos longe do tão sonhado início do fim da aids (Westin, 2023, online).

Trazer essas informações contribuiu para a nossa percepção em relação aos retrocessos e acertos das políticas públicas relacionadas à aids. Ajudou-

-nos também a contextualizar o período histórico vivenciado pelos quatro artistas estudados a pouco. Em 1991, quando Hervé Guibert faleceu, nós tínhamos 16 anos – todos eles vividos até então numa cidade do interior de Goiás. Claro que, à época, não sabíamos quem era esse escritor/fotógrafo, e muito menos Foucault. Mas tínhamos consciência das devastações causadas pelo vírus HIV no Brasil e mundo afora, bem como dos preconceitos que ligavam a aids ao universo gay, principalmente pelas notícias que eram veiculadas pela TV e pelo rádio, instrumentos de informação aos quais tínhamos acesso naquele período. Na atualidade, ao analisar o arquivo de Costa, percebemos que não poderíamos suprimir tal abordagem, uma vez que a aids atravessou a sua vida, a formação de seu arquivo e toda a sua geração. O momento de interpelação do tema não poderia ter sido para nós mais desafiador: tivemos que estudar sobre uma epidemia ao mesmo tempo em que vivenciávamos os danos e os traumas causados pela pandemia da covid-19. Nós estávamos no tempo presente vivenciando um trauma coletivo, uma experiência-limite, no mesmo momento em que acessávamos o passado para falar sobre uma epidemia também devastadora, e, nesse ínterim, buscando refletir sobre o devir.

O alívio e a emoção sentidos pela chegada da vacina da Covid-19, e pelo acesso a ela, nos fizeram pensar na angústia dos que não conseguiram esperar a sua chegada. Levou-nos também a pensar em Hervé Guibert, que, na década de 1990, foi iludido com as promessas infundadas de *Bill*, seu personagem empresário americano do mercado farmacêutico, que havia prometido incluí-lo em um programa de testes de medicamentos e vacinas que nunca se concretizou. Pensamos nos pacientes daquela ala hospitalar londrina, nos companheiros Gilles e Gotscho, amigos de Nan Goldin, e, claro, em Samuel Costa. Todos eles vítimas não só de um vírus letal, mas também de todo o preconceito e descaso que chegaram com ele. Pensamos, ainda, em nossos amigos e conhecidos que conviveram e, na atualidade, convivem com a aids. Em como este livro, se tiverem acesso a ele, os impactará. Assim, consideramos em vários momentos não abordar o assunto, em simplesmente deixar pra lá, como uma forma de amor e proteção a essas pessoas tão queridas. Mas, dessa maneira, não estaríamos nós

reforçando certos estigmas? Precisamos falar sobre determinados assuntos a fim de desconstruir certas amarras. Essa talvez seja também uma das “funções” das artes visuais: o debate que traz à tona elementos que nos provoquem a reflexão e nos façam pensar sobre como queremos ser e estar no mundo.

Ao abordar tal temática, o nosso propósito, assim como as demais compartilhadas nesta obra, passa pelo âmbito da desconstrução de paradigmas que atravessam os corpos que não se encaixam em certos padrões sociais estabelecidos. Esse propósito se reflete inclusive na maneira como apresentamos o sujeito de nossa investigação, Costa, e o seu arquivo documental/artístico. Tudo isso faz parte de nossas escolhas e do nosso dia a dia. São elementos que nos influenciam e nos constroem enquanto sujeitos de um tempo histórico. Aprendemos há muito tempo que nossas escritas, leituras, roupas, músicas escutadas, obras de arte que apreciamos e consumimos, os alimentos que colocamos à mesa, os amigos e os amores que escolhemos para compartilhar as nossas vidas, tudo isso, nos formam enquanto pessoa e nos posicionam no mundo. Com o trabalho investigativo não poderia ser diferente. Assim, abordar questões como a aids, a morte, o luto e as dores que atravessam os nossos corpos, não intenciona ferir, magoar ou entristecer. Intenciona-se uma discussão no campo das humanidades e das artes, a fim de trazer à tona assuntos e temáticas que há muito tempo têm marginalizado, discriminado, desprezado e, por vezes, extinguido os corpos dissidentes às normas e aos padrões sociais estabelecidos.

CAPÍTULO 4

O que Surge com Vocação
Para Epílogo



Este capítulo, ao contrário dos demais, possui um caráter lacônico. Por ser o último, já se aproximando das Considerações Finais, surge com vocação para epílogo, no sentido de se fazer *breve* em comparação com os outros, mas, ao mesmo tempo, acrescentando sentidos e reflexões nesse percurso que se traduz por meio da escrita investigativa. Diálogo será a sua palavra norteadora, o fio condutor para que possamos evidenciar as aproximações que percebemos ao longo de nosso estudo entre as obras de Samuel Costa e de Alair Gomes e Robert Mapplethorpe, fotógrafos contemporâneos a ele. Por serem referências pioneiras e percebermos esse flerte do fotógrafo goiano com elas, achamos pertinente trabalhar esses diálogos, ressaltando a importância de ambos, que também construíram os seus trabalhos pelo viés do homoerotismo, cujas obras permanecem atuais ainda hoje, já no século seguinte, mostrando outras formas de compreensão do corpo masculino disidentes dos padrões heteronormativos.

Na sequência, ainda motivadas pelo desejo de construção de diálogos, reverberando algumas temáticas abordadas ao longo deste livro e inspiradas por um processo de imaginação, resolvemos nos “despedir” de Samuel Costa através da *Carta Para Samuel 2 - para o amigo que me ressignificou a vida*, onde trazemos um tom mais “confessional” de escrita, evidenciando, uma vez mais, traços da metodologia utilizada em nossa investigação, que, ao acompanhar o processo de constituição deste trabalho, nos ajudou a enxergar as possibilidades de diálogos e tantas outras questões, inclusive a forma de lidar com o seu arquivo.

Após termos lidado com a dor, a doença e a morte no capítulo anterior, neste, a intenção é ressaltar a vida que, assim como o tempo, não para.¹¹⁴ Ela é dinâmica e se manifesta sob as mais variadas formas. Neste livro, a forma de vida mais contundente talvez tenha se manifestado por meio do arquivo de Costa, compreendido por nós em todo o trajeto, como um artefato dinâ-

114 A utilização de “o tempo não para” é uma paráfrase ao título do álbum musical lançado em 1985, do cantor e compositor Cazuza, que, nos anos 1980, assim como os artistas e retratados mencionados no capítulo anterior, teve o seu corpo adoecido pela aids.

mico e orgânico, capaz de reverberar os acontecimentos do tempo no qual foi constituído. Um arquivo que, através dessas características, tem possibilitado ressignificações tanto para o seu conjunto documental quanto para nós, que investigamos e, ao mesmo tempo, somos testemunhas oculares de tempos históricos que, por vezes, se fazem sombrios, mas sempre nos mostram possibilidades que nos instigam a seguir em frente.

4.1. DIÁLOGO, CORPO, APROXIMAÇÕES

A palavra “diálogo” está associada ao estabelecimento de uma conversa entre as pessoas, ou, em outras palavras, à discussão conjunta de algo. Na etimologia, “provém do vocábulo grego *diálogos* por intermédio do vocábulo latino *dialogu-*. A palavra original grega foi formada pelo elemento *dia-*, que significa ‘por intermédio de’, e por *logos*, que significa ‘palavra’. No conjunto, a palavra grega *diálogos* significa ‘conversas’ e ‘conversação’” (Ciberdúvidas da Língua Portuguesa, online).¹¹⁵

No campo da filosofia política, Judikael Castelo Branco, professor da Universidade Federal de Palmas, apresenta em seu estudo uma aproximação entre Hannah Arendt e Eric Weil para refletir sobre política e diálogo. Essa decisão epistemológica, segundo ele, “se deve à contribuição de ambos para colocar o diálogo como verdadeira condição de possibilidade para a ação política, permitindo, inclusive, tomá-los numa relação de mútua complementação” (Branco, 2019. p. 196). Vejamos o que o autor nos traz sobre conceito de diálogo pensado por esses dois filósofos:

Com efeito, em Weil, o diálogo é visto como uma virtude política, no sentido clássico (aristotélico) do termo, enquanto em Arendt, se apresenta como uma fonte perene da constituição do mundo humano, como elemento constitutivo do espaço no qual a política é feita. Nos dois casos, o diálogo é considerado como antípoda da violência, respeitando o sentido próprio deste último termo em cada um dos

115 Cf. site Ciberdúvidas da Língua Portuguesa. Disponível em <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-origem-da-palavra-dialogo/22161>.

pensadores: em Weil, como ação livre e razoável que se opõe à desrazão no mundo; em Arendt, como condition sine qua non é possível pensar ou agir politicamente (Branco, 2019, p. 196).

Ao concluir o seu raciocínio em torno da compreensão de diálogo de Weil e Arendt, Branco (2019) nos mostra que o homem, apesar de ser um ser de linguagem, pode não apresentar vocação para o diálogo. E, sendo assim,

É por isso que se pode falar propriamente de virtude, pois ao se tratar do diálogo, lida-se com a escolha daqueles que querem superar toda “carência do mundo”, daqueles que sabem que nada pode garantir o sucesso de seu trabalho, mas que não abrem mão da “coragem da razão”, o que significa muito, sobretudo, em tempos de discursos radicais e de debatedores estúpidos (Branco, 2019, p. 223-224).

Sob o olhar da Psicologia, a Escola de Diálogo de São Paulo¹¹⁶ também reflete a respeito do tema. De acordo com a sua visão, este é compreendido como uma maneira de contribuir com a difusão de sentidos e significados.

Isso quer dizer que quando o praticamos a palavra liga em vez de separar. Reúne em vez de dividir. Assim, o Diálogo não é um instrumento que busca levar as pessoas a defender e manter suas posições, como acontece na discussão e no debate. Ao contrário, sua prática está voltada para estabelecer e fortalecer vínculos e ligações, e a formação de redes; para identificar, explicitar e compreender os pressupostos que dificultam a percepção das relações. Daí o nome de “redes de conversação”, proposto para as experiências de reflexão conjunta, geração de ideias, educação mútua e produção compartilhada de significados [...]. O Diálogo é mais do que uma técnica: é uma maneira de conduzir conversações que traz uma nova visão de mundo, de relacionamentos e de processos. Ao mesmo tempo, retoma práticas ancestrais de contato e de integração de grupos (Escola de Diálogo de São Paulo, online).

Judikael Castelo Branco (2019, p. 197), ao estudar o diálogo através da perspectiva de Hanna Arendt, chegou à compreensão de que este é uma “fonte inexaurível da política, fundo a partir do qual os homens podem com-

116 Disponível em <http://escoladedialogo.com.br/escoladedialogo/index.php/sobre-o-dialogo/>.

partilhar o mundo”. Trazendo o seu pensamento para a realidade dos nossos estudos, aqui vamos partilhar um pouco do mundo e do pensamento desses fotógrafos, ao evidenciar o caráter também político que percorre o nosso trabalho – desta vez, através da construção de um diálogo que deixe clara a importância de se estudar temáticas e arquivos que versem sobre diversidade, no nosso caso, a diversidade sexual para além de uma forma heteronormativa de comportamento. E, assim como a Escola de Diálogo de São Paulo, também buscamos compreender o diálogo como uma forma de conduzir conversações capazes de ressaltar visões de mundo (e fazeres fotográficos).

Pensando o diálogo em consonância com Samuel Costa, Alair Gomes e Robert Mapplethorpe, o que os une, o que explicita a visão de mundo deles, é a produção fotográfica de ambos em torno do corpo masculino e do homoeotismo. Assim como Costa, Gomes trabalhou como fotógrafo com uma gama de temas, tais como paisagens, carnavais e espetáculos, mas a questão de grande relevância na sua fotografia está ligada ao corpo masculino e às suas representações do desejo homoerótico. Mapplethorpe, por sua vez, como fotógrafo norte-americano, assim como Costa, viveu o auge da efervescência sexual das décadas de 1970 e 1980. Ele soube se utilizar dela na elaboração de seus trabalhos. Ambos foram vítimas da aids. Suas obras transitaram por representações do universo homoerótico, assim como pelos bares e boates, espaços de convivência da cultura gay da época. A existência de uma proximidade estética entre as imagens produzidas por esses fotógrafos e por Samuel Costa é o que veremos nos parágrafos subsequentes.

Alair Gomes (1921-1992), fotógrafo brasileiro, professor do Parque Lage no Rio de Janeiro e engenheiro civil de formação, se aproximou da fotografia durante uma viagem pela Europa na década de 1960. Por lá, realizou uma quantidade considerável de imagens com uma câmera emprestada. De volta ao Brasil, produziu trabalhos com uma assinatura muito forte, transgressora e vanguardista, dentre eles as sequências de imagens do corpo nu masculino, que, após minuciosas edições, formam uma narrativa visual, por vezes, organizada em séries extensas, outras menores, em dípticos ou trípticos. Mestre

da arte homoerótica, usava a sua própria janela para observar e fotografar. As imagens dos rapazes na praia, capturadas de seu apartamento em Ipanema, no Rio de Janeiro, também formam um conjunto importante, seguindo essa mesma lógica de organização. A sua produção se constitui entre as décadas de 1960 a 1990 e é considerada pioneira na abordagem do homoerotismo no Brasil. Na atualidade, integra o acervo de importantes instituições, como os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Nova Iorque – MAM Rio/MAM SP/MoMA e a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Já esteve exposto no exterior em instituições como a Tate Modern de Londres e a Fundação Cartier-Bresson em Paris. Nos EUA, o fotógrafo estabeleceu pontes para a divulgação de seu trabalho desde os anos 1960.

Alair Gomes construiu uma iconografia marcada pelo registro do “corpo masculino jovem e belo, destacando a sua virilidade, força, sensualidade, desejo e homoerotismo, permitindo que diferentes masculinidades convivessem no mesmo plano: o do corpo masculino” (Devide, 2021, p. 2). O autor André Pitol (2013), que estudou a obra de Alair Gomes e os olhares de críticos e de estudiosos de arte sobre ela, nos aponta algumas observações relacionadas à produção desse fotógrafo.

A primeira observação é a organização sequencial ou narrativa que as imagens desempenham no processo de construção dos trabalhos. A relação contígua entre as fotografias é realizada ou pela disposição e montagem das imagens na sequência em que elas foram fotografadas – como em uma montagem fílmica – ou então pela combinação de partes de diferentes momentos das sessões de fotos, intercalando as imagens ou arranjando-as de modo aleatório. Cada série tem uma quantidade mínima de imagens como por exemplo, 3 no caso de *Beach Tryptich* e 6 em *Sonatinas, Four Feet*. O segundo ponto significativo é o papel de destaque que a janela desempenha no processo de produção das fotografias. A distância física que Gomes toma do objeto fotografado é articulada pela proximidade proporcionada por lentes fotográficas, produzindo uma relação de distanciamento simbólico importante para a sua obra (Pitol, 2013, p. 50).

A criação dessas “fotografias da janela”, onde os personagens não sabiam que estavam sendo observados e retratados por Alair Gomes, deve-se tam-

bém em grande parte à localização de seu apartamento, situado num bairro frequentado, nos anos 1970, por uma geração ligada ao movimento da contracultura, que exalava juventude, rebeldia, beleza, sentimentos de liberdade e inteligência. O fotógrafo era vizinho do píer de Ipanema, também conhecido como as Dunas da Gal.¹¹⁷ É nesse contexto que temos também uma mudança comportamental em torno

Das masculinidades circulantes na microgeografia delimitada pela janela do artista e a orla, expressas também em seus elementos paisagísticos, equipamentos de lazer, práticas corporais e o elemento central da fotografia de Alair Gomes, o corpo masculino. Ipanema não era apenas um bairro que se urbanizava após a especulação imobiliária ocorrida em Copacabana nas décadas anteriores. Havia uma Ipanema erótica que exibia a beleza do homo eroticus presente na fotografia de Alair Gomes. O bairro era o espaço percebido e vivido pelo artista, sujeito e morador que ressignificou os objetos naturais e artefatos de seus arredores (porção de areia, coqueiros, mar, sombra dos corpos, pedras portuguesas, bancos e aparelhos de ginástica), atribuindo-lhes novos sentidos, homoerotizando o espaço da praia ao capturar a expressão do desejo estampado nos corpos e performances físicas (Devide, 2022, p. 221-222).

A sua extensa série que retrata os rapazes na praia mostra a progressão de Alair Gomes em direção às areias, que desembocaria, posteriormente, em outros trabalhos. Da janela de seu apartamento, desce para as calçadas, e da calçada, para as areias; a partir delas, surge o contato, uma aproximação direta entre o fotógrafo e os seus retratados. Assim, dessa aproximação, das areias e calçadas de Ipanema, os rapazes adentram o seu apartamento e, ali, passam a ser fotografados, reafirmando a relevância desse ambiente em sua obra, seja pelo uso da janela para a produção de suas fotografias, seja em seu interior, tornando-o um ambiente propício para encontros amorosos e captura da imagem desses rapazes.

Parte considerável do período que abrange a produção fotográfica de Alair Gomes coincide com o da ditadura militar no Brasil, que rechaçava e

117 As dunas da Gal foram retratadas recentemente em *Meu Nome é Gal*, uma cinebiografia da cantora, que estreou em 2023, com direção de Dandara Ferreira e Lô Politi.

tentava impedir a homossexualidade em detrimento de uma masculinidade hegemônica e heteronormativa, compreendida como a única possibilidade existente. Em nossos estudos bibliográficos a respeito de sua obra, não encontramos indícios que nos levem a crer que o fotógrafo tenha sido um militante político, embora a sua obra, ao trazer temáticas que afrontam o sistema, torne-se, de maneira indireta, politizada. Sobre essa questão, o autor Bruno Pereira (2017) nos traz alguns elementos para reflexão. Apresenta também o trecho de uma entrevista em que Alair Gomes se posiciona a respeito desse debate – se sua produção é ou não política.

O pensamento sobre a arte para Alair parece não se dissociar da política, mesmo que sua obra não faça uma “denúncia” de violência contra as sexualidades dissidentes das normativas ou à própria brutalidade da ditadura militar. Ao contrário de **denunciar**, o que Alair faz é cartografar afetos invisíveis na cartografia dominante e **anunciar** uma nova política do desejo, que embora viesse sendo “divulgada”, estava permeada por uma linguagem heterossexualizadora. Nessa linha, sobre as suas concepções críticas de arte, Alair aponta que devemos evitar excessos da crítica estilística. “Evito essa atitude, se exclusiva, porque ela se aliena de outros fatores da cena sócio-cultural, às vezes de grande importância. Não aceito que a estrutura predomine sobre conteúdos explícitos ou aparentes, como algo divorciado da primeira” (Gomes, 1975/1995, p. 11 *apud* Pereira, 2017, p. 43).

Quando pensamos, por exemplo, nas obras de Bárbara Kruger e das Guerrilla Girls, estudadas nos capítulos anteriores, tendemos a discordar de parte desse pensamento de Alair Gomes. O fato de uma obra se constituir imbuída de questões políticas não a afasta da cena sociocultural, não a torna alienada. Pelo contrário, elas se complementam e, dessa forma, podem inclusive ressoar de maneira mais abrangente e consistente. Finalizando esta reflexão acerca do cunho político em Alair Gomes, Pereira ressalta que a sua obra não se torna menos política pelo fato de o fotógrafo não ter se dedicado a uma trajetória de militância.

Se sua obra não levantou uma bandeira contra a ditadura, sua poética não é menos política por conta disso, pois, a política do desejo nada tem de individualista e a forma como Alair apresenta o cor-

po masculino na Sinfonia entrava completamente em atrito com as possibilidades destinadas a esses corpos no contexto de sua criação. Possibilidades ainda não totalmente superadas nos dias de hoje, daí a aposta na ativação de sua obra para nos ajudar nas reivindicações da cartografia do presente. Pois, as imagens criadas por Alair se desvençam do que é apresentado como possível ao corpo masculino no plano do que é visível, dos enquadramentos, em circulação de tempo, que postulam locais destinados às masculinidades. Sua ficção política-poética desenha novas possibilidades, novos arranjos, de experimentação do corpo para além da aspereza dos binarismos de gênero como possibilidades excludentes entre si (Pereira, 2017, p. 160).

Outro fator que nos chama atenção na produção de Alair Gomes – nesse caso, por se aproximar da biografia de Samuel Costa – é o fato de, nas décadas de 1970 e 1980, ele ter realizado alguns trabalhos fotográficos para revistas gays nos EUA, dentre elas, a *Gay Sunshine* (1979) e *The Advocate* (1983).

O quarto trabalho de Alair Gomes foi apresentado na revista *The Advocate: the national gay new magazine*, publicado em São Francisco e Los Angeles, 7 de julho de 1983. Surgida como jornal em Los Angeles em 1967, *The Advocate* é considerada a principal revista de grande circulação sobre temas gays no ambiente da homossexualidade estadunidense. A fotografia passa a desempenhar um papel importante na revista na década de 1970, principalmente durante as diversas lutas contra as leis de proibição de material impresso tido como pornográfico. No caso de Gomes, seu trabalho foi disposto na forma de uma página dupla na parte central da revista, num espaço intitulado *portfólio*. Foram publicados três trabalhos: duas partes de uma série chamada “Serial Composition” (Opus 21, n.2 e outra opus 22, n.1) e um “Beach Triptych”. O pequeno relato junto às imagens informa o leitor de que Alair Gomes é um fotógrafo brasileiro, mas também escritor e professor/palestrante (lecture). No tocante à sua poética, está majoritariamente construída no procedimento de sequência fotográfica, bem como uma extensa documentação sobre carnaval carioca (Pitol, 2014, p. 8-9).

Assim como Alair Gomes, Samuel Costa, como vimos no capítulo anterior, também teve o seu trabalho publicado em revistas gays, mais especificamente, na *Gai Pied Hebdo*, nos anos 1980. Dessa forma, tais publicações podem ser consideradas uma espécie de convergência entre esses dois fotógrafos, preservando obviamente as especificidades do trabalho de cada um.

Ao estudarmos a produção de Gomes para tais publicações, percebemos que, na edição da Revista Advocate, destacada abaixo (Figura 115), o fotógrafo priorizou as vistas externas, fazendo um recorte de alguns de seus trabalhos, dentre eles, o Opus 21 e 22. Optou também por destacar as famosas cenas dos rapazes nas praias do Rio de Janeiro, numa sequência de trípticos, muito usual em suas produções artísticas.

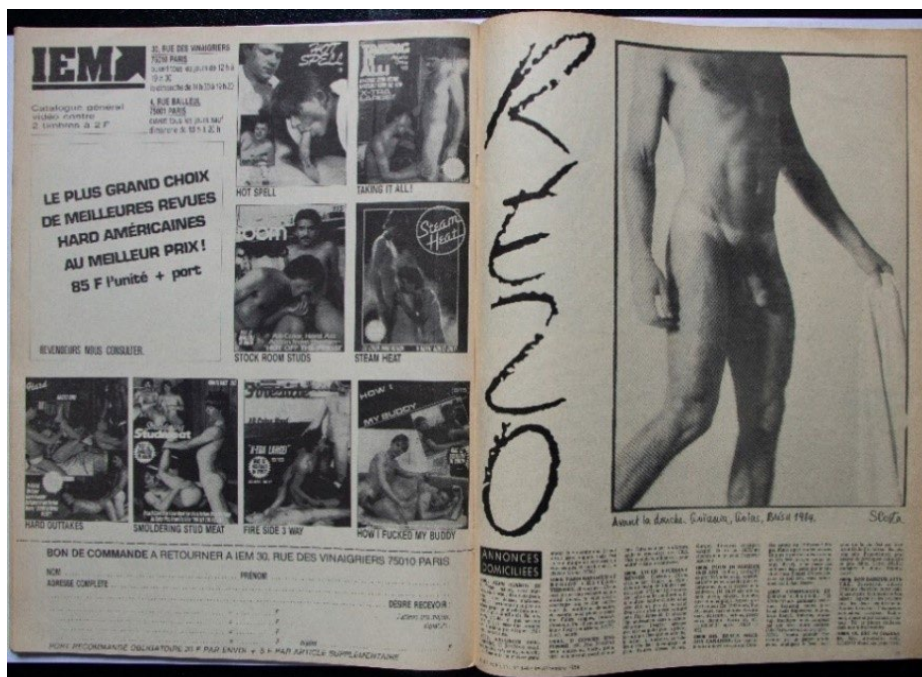
Figura 115 – Fotografias de Alair Gomes publicadas na Revista Advocate, 1983



Fonte: André Pitol (https://www.researchgate.net/figure/Alair-Gomes-Portfolio-The-Advocate-1983_fig5_321944090).

Costa foi colaborador da Revista da Gai Pied Hebdo (Figura 116), o que significa dizer que parte considerável de suas imagens foram produzidas conforme solicitação da revista: cobertura das paradas gays parisienses, cultura brasileira etc. Algumas fotografias foram produzidas em área externa, como as que realizou na Bahia, mostradas anteriormente no Capítulo 3. Contudo, parte considerável de suas produções para a referenciada revista foi feita em estúdios ou em outros ambientes internos, ao contrário de Alair Gomes, que selecionou os ambientes externos para as publicações.

Figura 116 – À direita, foto de autoria de Samuel Costa intitulada “Avant la douche” (Antes do banho). Revista Gai Pied Hebdo, n. 46, 1.º dez. 1984



Fonte: Acervo MIS-GO. Foto da página reproduzida pela autora.

Em nossas análises no Arquivo Samuel Costa, nos deparamos com algumas fotografias que, por vezes, nos questionamos se teriam tido a influência de Alair Gomes. Até o momento, não encontramos anotações, revistas ou recortes de jornais indicando o seu contato com a obra do referido fotógrafo. Contudo, a semelhança entre as suas produções é notória – respeitadas, evidentemente, as características do trabalho de cada um. Abaixo, o diálogo entre Costa e Gomes se estabelece no que tange às imagens que registram rapazes nas praias cariocas (Figuras 117 a 122), sendo estas um marco na produção de Gomes.



Figura 117 – Rapazes na Praia de Ipanema. Alair Gomes, s.d.

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/573857177493369451>.



Figura 118 – Adolescentes na Praia de Copacabana. Samuel Costa. Rio de Janeiro, 1986.

Fonte: Acervo MIS-GO.



Figura 119 – Beach, Praia de Ipanema. Alair Gomes. Rio de Janeiro, 1980.

Fonte: <https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/alair-gomes-muito-prazer/rio-de-meninos/>.



Figura 120 – Jd. das Tulherias. Samuel Costa. Paris, 1985.

Fonte: Acervo MIS-GO.



Figura 121 - Rapaz numa praia do Rio. Alair Gomes, s.d.

Fonte: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/10382-alair-gomes>.



Figura 122 - Homem deitado às margens do Sena. Jd. Das Tulherias. Samuel Costa. Paris, 1985.

Fonte: Acervo MIS-GO.

As fotos nas praias do Rio de Janeiro priorizam o registro dos corpos masculinos, temática dialógica entre ambos os fotógrafos. Nas figuras 119 e 121, as imagens de Alair Gomes ressaltam mais as texturas, como os pelos do corpo, o que também nos faz pensar sobre os diferentes tipos de equipamentos utilizados por cada um deles. O homem tomando sol à direita, na imagem de Samuel Costa (Figura 122), aparenta ter uma idade mais avançada em relação aos fotografados por Gomes, que tinha uma predileção por retratar o corpo de jovens rapazes. A convergência entre essas imagens se dá através da exposição dos dois corpos masculinos contrastados pela luz do sol.

A série *Symphony of Erotic Icons*, composta por 1.767 fotografias do corpo nu masculino, retrata o erótico, ressaltando texturas, ângulos e recortes que exaltam partes específicas desses corpos, criando uma assinatura muito potente para essas imagens. Ela foi a primeira composição sequencial realizada pelo fotógrafo, entre 1966 e 1978. A escolha por trabalhar as imagens sequenciadas reflete o conhecimento de Alair Gomes pelo cinema. Essas imagens retratam todo o seu encantamento por essa temática, que acompanhou a sua trajetória enquanto fotógrafo. Por também ser um apreciador e conhecedor da música de concerto, em “Symphony”, ele demonstra tal conhecimento, a começar pelo título que deu à série, que foi dividida em cinco partes: Allegro, Andantino, Andante, Adágio e Finale.

Contudo, com tal associação, poderia ser entendida com o intuito de enobrecer o caráter erótico da Sinfonia, muitas vezes, associado à pornografia [...]. Ao trabalhar com múltiplas imagens, seu desejo é contrapor-se à tradição pictórica que marcou a história da fotografia, conferindo a imagem única, tal como ocorre com a pintura, um destino comum na tradição fotográfica. O grande acúmulo de imagens torna a fruição da obra extenuante e esse era mesmo um dos objetivos de Alair, fazer da Sinfonia uma espécie de teste para o espectador, ver quem atravessava. Alair propõe uma experiência com o corpo masculino que desata os códigos e convenções tradicionalmente associados à masculinidade como signos de virilidade, dominância, violência (Pereira, 2017, p. 8).

As fotografias dessa série instigam o desejo, revelam minúcias de um corpo sem se preocupar com a censura, com o pudor. Convidam o espectador a uma imersão, uma viagem, que revela detalhes que só seus enquadramentos são capazes de ressaltar. Possibilitam novas relações com o corpo masculino. Oferecem uma possibilidade de distanciamento do conservadorismo, para que se possa experienciar de maneira mais intensa a beleza, a poética e as particularidades desses corpos. São imagens insubordinadas, que insultam e confrontam os padrões heteronormativos estabelecidos.



Figura 123 – Symphony of Erotic Icons #03. Alair Gomes, 1966 a 1978.

Fonte: Revista Zum <https://revistazum.com.br/radar/imagens-ineditas-alair-gomes/>.



Figura 124 – Symphony of Erotic Icons #01. Alair Gomes, 1966 a 1978.

Fonte: Revista Zum <https://revistazum.com.br/radar/imagens-ineditas-alair-gomes/>.



Figura 125 – Sem título. Samuel Costa, déc. 1980

Fonte: Acervo MIS-GO.

Aqui, podemos dizer que o diálogo entre as imagens de Alair Gomes e Samuel Costa (Figuras 123 a 125) se potencializa através da textura dos pelos ressaltados nos corpos masculinos, embora o enquadramento em Costa seja mais aberto e a imagem um pouco menos contrastada. Nesse diálogo imagético, buscamos trazer um exemplo de como, possivelmente, Gomes possa ter influenciado o olhar de Costa, impulsionando-o a tal produção – chamando a atenção para os detalhes que se destacam através das texturas realçadas nesses corpos. Para além das proximidades estéticas promovedoras do diálogo entre os fotógrafos, o fato de serem imagens homoeróticas atualmente pertencentes a instituições públicas também os aproximam.

Ao final de sua dissertação, Pereira (2017) ressalta o caráter inventivo e consistente de *Symphony of Erotic Icons*, mas, ao mesmo tempo, pesaroso, menciona as impossibilidades de sua circulação no Brasil, no período de sua produção, assim como quatro décadas após ela.

Em opus 3 – *Symphony of Erotic Icons*, apresentei as características que marcam tanto a inventividade de sua obra quanto as impossibilidades de sua circulação: o trabalho com múltiplas imagens e a abordagem, sem qualquer censura, do corpo masculino. O corpo masculino não é representado, mas experienciado [...]. Alair realizou a tradução do título (original?) para *Sinfonia de Ícones Eróticos*, talvez com a esperança que a obra pudesse circular livremente em seu próprio país, algo que ainda

não aconteceu, mesmo 40 anos de sua criação. Assim, a escolha por manter o título da obra em língua inglesa é para marcar a estrangeiridade que ainda lhe é inerente, ressaltar como *Symphony of Erotic Icons* ainda se mantém ilhada em seu próprio país (Pereira, 2017, p. 181-182).

As dificuldades de circulação de *Symphony of Erotic Icons*, de Alair Gomes, assim como a série de fotografias homoeróticas de Samuel Costa, é outro fator de aproximação entre esses dois fotógrafos.

Já o norte-americano Robert Mapplethorpe (1946-1989) teve uma mesma obra exposta e aclamada na década de 1970 e, após o seu falecimento, nos anos 1990, acusada de criminosa, desencadeando inclusive, à época, no processo judicial de seu curador. O fato aconteceu em Ohio, na cidade de Cincinnati. A exposição intitulada “The Perfect Moment” era constituída por 175 fotografias, abordando diversos temas que Mapplethorpe trabalhou ao longo de sua carreira. Dessas imagens, “7 foram consideradas para além de obscenas e sim criminosas, pois iam contra as leis que protegiam a família e os bons costumes da época, o que colocou os conversadores a reagirem contra a mostra” (Neto, 2020, p. 61).

Parte das fotografias causadoras dessa polêmica refere-se ao *Portfólio X*, um dos conjuntos fotográficos mais instigantes e ousados da história da fotografia do século XX, constituído por 13 imagens¹¹⁸ pb, avulsas, anexadas em um suporte rígido que leva a assinatura do fotógrafo, sendo este confeccionado com papel de alta gramatura. As fotos estão entrefolhadas e acondicionadas em uma caixa.¹¹⁹ A obra foi publicada com tiragem limitada, retratando a cultura sadomasoquista gay nos anos de 1977 e 1978. Nesse referido último ano, tais fotografias integraram uma exposição no Instituto de Arte Contemporânea de Los Angeles (LAICA) intitulada *Bondage and Discipline*. O autor Felício Monteiro Neto (2020), a respeito do evento, ressalta que,

118 Sendo elas: Cedrico, Nova Iorque, 1973; Jim, Sausalito, 1977; Jim e Tom, Sausalito, 1977; Patrice, Nova Iorque, 1977; Scott, Nova Iorque, 1977; Joe, Nova Iorque, 1978; Ken, Nova Iorque, 1978; Helmut, Nova Iorque, 1978; John, Nova Iorque, 1978; Helmut e Brooks, Nova Iorque, 1978; Lou, Nova Iorque, 1978; Dick, Nova Iorque, 1978; Autorretrato, Nova Iorque, 1978.

119 Para ter acesso ao Portfólio X, acessar <https://www.galeriethomasschulte.com/exhibitions/33-xyz-portfolios-robert-mapplethorpe/>.

Segundo o curador da exposição, o acervo com o trabalho de Robert Mapplethorpe com esse tipo de conteúdo, atraiu um público diverso, desde os adoradores da arte contemporânea ao público gay estimulados pela essência sexual das imagens e pela reputação em que o artista já tinha naquela época. Mesmo com o conteúdo controverso das obras, já conhecidas pelos curadores, eles não sentiam necessidade de incluir sinalização de advertência como se é feito nos dias de hoje nos museus e galerias. Assim como descreveu o curador do museu, as fotografias dessa sessão eram abertas e o público que puderam transitar entre essas obras e perceber que existia uma movimentação de “liberdade” na expressão artística, acredito também que a não sinalização dessas imagens na época poderiam enriquecer os frequentadores do museu por fim de conhecerem uma manifestação que ainda é uma contraposição ao conservadorismo [...]. As sinalizações encontradas nas 13 fotografias levam o expectador a integrar uma realidade para além do que as imagens registraram e sugerem sobre a prática do sadomasoquismo e pode ser mais aprofundada quando se revela somente pela visão do artista, ou seja, o sadomasoquismo em sua realidade, fora da fotografia do Portfólio X, carrega consigo uma carga de estereótipos e uma estética criada pelo meio social, que engloba um submundo escuro, de dor e contracultura. Percebe-se que o intuito do trabalho é uma revelação com técnica artística com uma mesma marca do início ao fim que pode chocar o espectador como simultaneamente provocar interesse em descobrir mais sobre o assunto, Robert Mapplethorpe desenvolveu esse conteúdo de uma maneira íntima e até romantizada provocando o uso do espectador como ferramenta de disseminação de conteúdo (Neto, 2020, p. 60-61).



Figura 126 – Joe. Nova Iorque, 1978.

Fonte: <https://www.theguardian.com/culture/2016/mar/16/robert-mapplethorpe-the-perfect-medium-photography-los-angeles>.



Figura 127 – Scott. Nova Iorque, 1977 (unframed).

Fonte: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/oo-may-122780-photographs/x-portfolio>.

Podemos assimilar o Portfólio X (Figuras 126 e 127) como parte de uma “trilogia de Mapplethorpe”, sendo os outros dois, os Y (1978) e Z (1981), que abordam respectivamente suas fotografias de natureza, com foco em flores/natureza morta, e o corpo masculino do homem negro, este último muito próximo da arte escultural (Figuras 128 e 129).

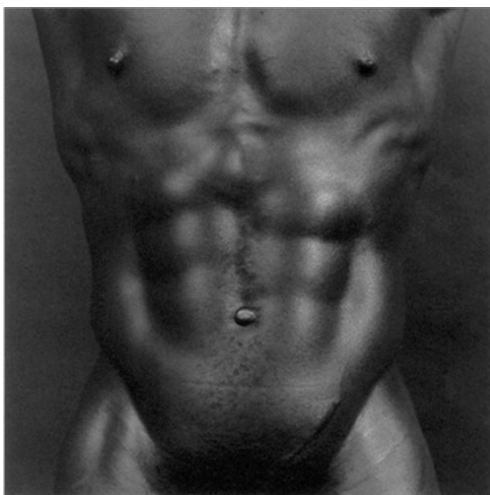


Figura 128 – Fotografia integrante do Portfólio Z, 1981.

Fonte: <https://www.artnet.com/auctions/artists/robert-mapplethorpe/portfolio-z-complete-set-of-13-works>.

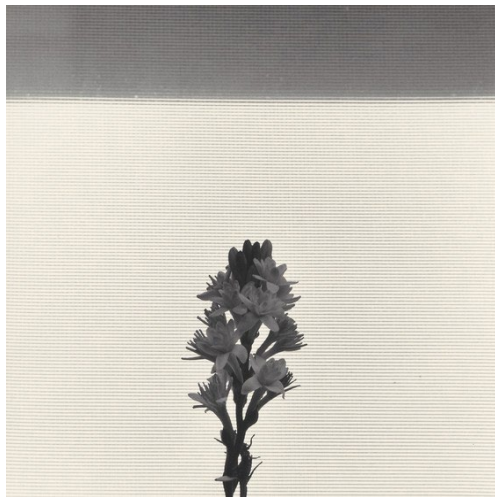


Figura 129 – Fotografia integrante do Portfólio Y, 1979.

Fonte: <https://www.artnet.com/auctions/artists/robert-mapplethorpe/portfolio-z-complete-set-of-13-works>.

Os três portfólios, além de referenciar o corpo masculino, têm em comum o domínio técnico e formal do fotógrafo, refletido no cuidado dedicado às luzes, sombras, enquadramentos etc. Esse requinte técnico foi ressaltado por Jason Fargo (2016), em seu artigo para o jornal *The Guardian*, que o associa ao ideal clássico de se fazer arte, o que, ao mesmo tempo, se contrapõe aos temas retratados por Mapplethorpe. Vejamos:

As imagens do falecido fotógrafo, que ardem de desejo, mas permanecem geladas, revelam o sexo gay violento como esteticamente conservador e politicamente radical [...]. No entanto, mesmo nas fotografias mais explícitas, Mapplethorpe nunca apresentou o sexo como uma fuga ou uma indulgência. A iluminação é sempre fria, o enquadramento escrupuloso; o formato quadrado da Hasselblad também incentivava a simetria e a exatidão de uma forma que as Polaroids não faziam. Os atos sexuais individuais não são realmente o ponto. Em vez disso, Mapplethorpe estava sexuando a própria linguagem da fotografia, encaminhando o sexo através do ideal clássico (tudo isso faz com que Mapplethorpe, vestido de couro, pareça subversivamente camp: há algo de Wildean em sua contemplação estudada de ereções e orifícios, o recurso a Vitruvius e Shiller na câmera escura) (Fargo, 2016, online, tradução nossa).¹²⁰

120 Para ter acesso ao texto em língua inglesa e na íntegra, acessar <https://www.theguardian.com/culture/2016/mar/16/robert-mapplethorpe-the-perfect-medium-photography-los-angeles>.

Ao estudar o Portfólio X, Neto (2020) também ressalta o cuidado técnico e estético do fotógrafo. A respeito disso, ele nos diz que

O que Robert faz é remontar as situações num cuidado estético e técnico reformulando o espaço e o tempo das situações, trata então de forma não menos importante o retrato de uma provocação assinada, onde a imagem é logo reconhecida pelo seu produtor e faz com que o espectador reaja a essa associação e talvez até, conduza este a refletir sob uma possível interação do artista com a imagem, para além da câmera (Neto, 2020, p. 66).

O universo BDSM¹²¹ foi vivenciado por Mapplethorpe como fotógrafo, mas também como adepto da prática. Na década de 1970, já tendo o seu reconhecimento como artista, transitava por diversos ambientes da vida noturna novaiorquina, do famoso Studio 54 de Warhol, frequentado por artistas como Bob Dylan e Mick Jagger, aos clubes adeptos às práticas SM, em especial o *Mineshaft*. Esse espaço foi destacado nos estudos de Gabriel Tadashi Hirata (2017), do qual compartilharemos abaixo um trecho, no intuito de evidenciar que o local influenciou os registros de Mapplethorpe sobre a temática, assim como o seu comportamento, abrindo caminhos para que o pudesse explorar sob várias perspectivas. O local afetou o fotógrafo e ao mesmo tempo foi também afetado por ele.

121 “A subcultura BDSM (Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo, Masoquismo) organiza-se em torno de práticas eróticas dissidentes, pautadas no consentimento (...). BDSM é um acrônimo que deve ser lido sempre em pares, ou seja, BD significa Bondage e Disciplina, DS dominação e Submissão e SM, Sadomasoquismo. Vale esclarecer de forma sucinta, do que se tratam estas práticas. Bondage ou imobilização é realizada, em geral, com o uso de cordas, algemas ou correntes. Os praticantes podem fazer uso de roupas especiais, capazes de constringer os movimentos do corpo ou mesmo apertá-lo. Vendas, mordanças e capuzes também são comuns e se destinam à restrição dos sentidos (...). Bondage e disciplina relacionam-se a fantasias eróticas que envolvem castigos e punições. O par “D” e “S” envolve fantasias de dominação e submissão por meio de humilhação e violação (...). Por fim, tem-se as práticas de sadomasoquismo, que agregam atividades que se utilizam de dor para obter estímulos eróticos (...). A subcultura BDSM pauta-se pelo princípio denominado SSC – Seguro, São e Consensual. “Seguro” significa não correr riscos sem as devidas precauções. “São” requer que os praticantes estejam de posse de todas as faculdades mentais, assim como emocional e intelectualmente equilibrados. “Consensual” refere-se à necessidade de um acordo prévio entre os envolvidos acerca das práticas que realizarão” (Silva, 2018, pp. 3309-3310).

[...] O Mineshaft era considerado o clube S&M por definição; a iluminação teatral e a música minimalista atraíam todo mundo, desde os críticos de arte e diretores de cinema até operários da construção civil e cozinheiros de minutas. Ainda, assim, em última análise, não importava que tipo de emprego alguém mantivesse durante o dia, porque o clube lidava apenas com sexo, e com o desejo de atingir um estado de êxtase entorpecido. **O ambiente no Mineshaft não tinha nada a ver com conversa** – recordou Peter Reed, um dançarino que Mapplethorpe fotografou várias vezes e que morreu de Aids em 1994. – **Na verdade, você era convidado a se retirar se ficasse ali por muito tempo falando sobre ópera ou qualquer coisa.** Era uma coisa ostensivamente animal. Acho que o que aconteceu foi que, **num período concentrado da nossa história, todo um grupo de pessoas ficou viciado nessa concepção de sair e dar uma trepada. [...]. Mapplethorpe tinha passe vitalício para o Mineshaft** e ia lá com tanta frequência que inspirou a piada corrente “Quem você viu ontem à noite além de Mapplethorpe?” Mesmo assim ele raramente participava de qualquer das orgias coletivas. Passava a maior parte do tempo perambulando pelos corredores mal iluminados que conduziam a salas onde homens estavam sendo chicoteados ou acorrentados [...]. Mapplethorpe estava constantemente à espreita de alguém para levar para casa, **e o Mineshaft lhe proporcionava a oportunidade de entrar em contato com outros homens que também veneravam os excessos sexuais** (Morrisroe 1996, p. 215 *apud* Hirata, 2017, p. 32).

Outro fator que nos chamou a atenção nos estudos de Gabriel Hirata (2017), uma vez que nos colocamos de acordo com a sua reflexão e sendo a temporalidade uma área de interesse desta obra, é que o tempo cultural é capaz de fomentar determinadas práticas sociais. No caso de Mapplethorpe, ele contribuiu para que o artista pudesse vivenciar determinadas situações, como, por exemplo, as experienciadas e registradas por ele nos ambientes de BDSM. Tais experimentações se concretizaram pelo fato de o tempo no qual o fotógrafo viveu não ser estático, o que significa dizer que ele se “movimenta” muito em função de determinadas ações e práticas que o circundam (políticas, históricas, sociais etc.) e também pelo fato de Mapplethorpe ter sido tanto sujeito quanto produtor desse tempo. Em outras palavras, o fato de o referenciado fotógrafo ter vivido nos anos 1960

e 1970, marcados pelos movimentos ligados à contracultura, lhe forneceu condições para que pudesse conhecer determinadas pessoas, frequentar certos espaços e, a partir das experiências ali adquiridas, desenvolver e criar o seu material artístico. Nesse sentido, Hirata (2017, p. 26) destaca que a temporalidade

É um aspecto privilegiado na produção do sujeito por especialmente dois motivos. Primeiro, porque o tempo cultural não é estático, ocorrem transformações que permitem, e talvez até mesmo fomentem, determinadas práticas sociais, como é o caso de Mapplethorpe na contracultura. E segundo, porque o sujeito é produto e produtor de seu tempo, o que faz com que suas subjetividades estejam em constante transformação, em maior ou menor sintonia com o seu tempo cultural. Nesse jogo de transformações das subjetividades no tempo, o grau de importância atribuído a determinados objetos e relações pode ser inconstante, assim como a potência que deriva destas relações.

Para Mapplethorpe, frequentar o Mineshaft possibilitou a união de suas práticas sexuais com a fotográfica. Ele se tornou inclusive o fotógrafo oficial do local, sendo chamado por muitos de “observador participante”¹²², o que significa dizer que ele, por vezes, participava ativamente dos atos sexuais, buscando, além dos prazeres inerentes ao sexo, material para o seu fazer artístico. O seu interesse estava muito vinculado ao repertório estético que esse bar poderia oferecer. Por lá, era comum encontrar sexo, mas, sobretudo, modelos para os seus trabalhos, dentre eles, o Portfólio X. Sendo que, em muitas situações, Mapplethorpe se colocava em cena não somente como fotógrafo, mas também como personagem, como sujeito a ser fotografado. No próprio Portfólio X, ele aparece nessa condição, onde eternizou a sua imagem nesse icônico autorretrato (Figura 130).

122 Cf. mencionado em “11 Minute Read Robert Mapplethorpe”. Disponível em <https://issuu.com/falonart/docs/falo25/s/17427620>.

Figura 130 – Autorretrato. Portfólio X. Robert Mapplethorpe, 1978



Fonte: <https://issuu.com/falonart/docs/falo25/s/17427620>.

Na imagem que compõe a última fotografia do Portfólio X, Mapplethorpe se coloca como parte do universo SM como fotógrafo, modelo e, ao mesmo tempo, adepto da prática. Numa cena montada, o fotógrafo utiliza adornos em couro, apoiado em um móvel coberto por tecido claro, e, em uma das mãos, segura um chicote, instrumento bastante usual nas práticas sadomasoquistas, aqui introduzido em seu ânus, e, na outra mão, o obturador, que, no momento em que ele está olhando fixamente para a câmera, é disparado, nos dando a impressão de que o fotógrafo nos encara, fazendo-nos, de alguma maneira, participar da cena. A imagem quadrada nos remete ao equipamento utilizado por ele na criação da obra, uma câmera Hasselblad. E, assim, como recorrente em seus trabalhos, podemos observar a atenção dedicada à utilização da luz. A imagem expõe o corpo do próprio artista e, ao mesmo tempo, afronta o conservadorismo em suas várias instâncias: a social, a cultural, a religiosa etc. A respeito dessa fotografia, Jason Farago (2016) comenta que, quatro décadas após a sua criação, ela continua sendo ousada, confiante e consciente. Para ele,

A postura extraordinária de Mapplethorpe, num autorretrato que faz da penetração anal uma virtude, marca-o como mais do que apenas um classista com um lado sujo. Aquele olho focado na lente da câmera, aquele porte augusto enquanto ele abre o obturador: transforma a imagem mais carnal em algo muito mais refinado do que sexo e transforma um ato que muitos homens ainda consideram humilhante em carta de nobreza. Ele não está se fodendo. Ele está dizendo, com a cara e a bunda ao mesmo tempo: isso é quem eu sou (Farago, 2016, online, tradução nossa).¹²³

Robert Mapplethorpe, com a sua fotografia, levou a experiência sexual ao limite, retratando-a com a sua sofisticação técnica, e se dedicou à produção de fotografias homoeróticas do corpo masculino, percebendo erotismo até mesmo em suas fotografias em que as protagonistas eram as flores. Dedicou-se também a retratar as práticas SM, nas décadas de 1970 e 80, como mencionado a pouco. Ao contrário de Alair Gomes, em seu perfil não se encaixa o voyeurismo. Ele se coloca como participante do universo que retrata, como na imagem que apresentamos a pouco (Figura 130) e tantas outras que compuseram a sua trajetória. No entanto, a fotografia nem sempre foi protagonista em seus trabalhos.

Suas primeiras incursões pelo mundo da arte, nos anos 1960 e início dos 70, privilegiava o desenho e a colagem, realizadas muitas vezes por meio de recorte de revistas pornográficas. Gostava também de esculturas, mas achava a prática obsoleta. Era admirador das esculturas de Michelângelo e, anos mais tarde, nos mostrou, através de suas fotografias, que poderia trabalhar com a imagem da forma humana sem precisar da pedra e do mármore. Admirava tanto o trabalho desse artista que, quando faleceu, a já retratada Patti Smith, amiga de uma vida inteira e ex-companheira do artista, no livro *Só Garotos* (2010), dedicado a contar a história deles, quando menciona o seu falecimento, já nas últimas páginas, escreve:

[...] Por que não consigo escrever algo que faça despertar os mortos? Essa busca é o que arde mais fundo. Superei a perda de sua escri-

123 Para ter acesso ao texto em língua inglesa e na íntegra, acessar <https://www.theguardian.com/culture/2016/mar/16/robert-mapplethorpe-the-perfect-medium-photography-los-angeles>.

vaninha e da cadeira, mas nunca o desejo de produzir uma corrente de palavras mais valiosa que as esmeraldas de Cortés. Mas tenho um cacho de seu cabelo, um punhado de suas cinzas, uma caixa com suas cartas, um pandeiro de pele de cabra. E nas dobras do desbotado lenço roxo um colar, com duas placas roxas escritas em árabe, enfileirando suas contas prateadas e pretas, que me deu o menino que amava Michelângelo (Smith, 2010, p. 254).

Patti Smith, cantora e escritora que, no Capítulo 1, através de seu livro *Devoção* (2019), contribuiu para o nosso entendimento sobre processo criativo, retorna aos nossos estudos para nos ajudar a compreender a trajetória de Mapplethorpe e o seu amadurecimento como fotógrafo. Ela e Mapplethorpe se conheceram nos anos 1960, em Nova Iorque, durante a juventude quando eram, ainda, “só garotos”. A afinidade entre eles foi tamanha que fizeram ali uma espécie de pacto, no âmbito da vida e também da arte de cada um, prometendo que nunca se separariam e que seriam inspiração, artista e modelo um para o outro. Este foi cumprido com êxito. Mesmo tendo vivido situações de conflito e separação amorosa, sempre permaneceram próximos e cuidando um do outro. Nos primeiros anos de convívio, eles dividiram o tempo entre suas criações artísticas incipientes e trabalhos em lojas, livrarias e cinema, desempenhando funções de lanterninha, vitrinistas, vendedores e, mais tarde, também no caso de Mapplethorpe, como *michê*.

No início, dividiram apartamento e, posteriormente, foram morar no quarto 1017 do famoso Chelsea Hotel, reduto de artistas da cena alternativa de Nova Iorque, “um porto energético, desesperado, para um bando de crianças talentosas que precisam correr atrás de cada degrau da escada. Vadios com violão e bichas muito loucas com vestidos vitorianos. Poetas viciados, dramaturgos, cineastas falidos e atores franceses” (Smith, 2010, p. 91).

Robert Mapplethorpe e Patti Smith, além de dividir o quarto de hotel, também dividiam dificuldades financeiras, processos criativos, sonhos, medos, conquistas e, ainda, o tempo histórico com artistas como Andy Warhol e os frequentadores do seu estúdio 54, como Lou Reed, Mick Jagger e Marianne Faithfull, dentre muitos outros. No caso de Smith, ela se inspirava e se deixava

afetar por artistas como Bob Dylan. Uma vez, durante as primeiras incursões de Mapplethorpe com a câmera Polaroid, pediu que ele a fotografasse como Dylan na capa de seu disco *Bringing It All Back Home*, de 1965, onde o artista se cercava de seus objetos preferidos. Depois de algumas tentativas frustradas, desistiram da empreitada. Durante uma de suas crises emocionais, Patti Smith inspirou-se no guitarrista Keith Richards para atualizar o corte de cabelo feito por ela mesma. Essa era mais ou menos a atmosfera vivida por eles naqueles tempos. É importante mencionar que foi no Chelsea que Mapplethorpe teve acesso pela primeira vez a uma Polaroid, que pediu emprestada a Sandy, sua vizinha de quarto. Com esse equipamento, ele produziu suas primeiras fotografias, dentre elas, diversos autorretratos e também retratos de Patti Smith (Figuras 131 e 132), que, nessa fase, tornou-se uma de suas modelos favoritas e também a primeira delas, como ressaltou em *Só Garotos* por mais de uma vez.

Fui a primeira modelo de Robert. Ele se sentia à vontade comigo e precisava de tempo para dominar a técnica. O mecanismo da câmera era simples, mas as opções eram limitadas. Tiramos inúmeras fotos [...]. Ficou satisfeito com suas primeiras imagens, mas o filme custava tão caro que foi obrigado a deixar a câmera de lado, embora não por muito tempo (2010, p. 146). [...] Fui a primeira modelo de Robert, e ele mesmo foi o segundo. Começou a fazer fotos minhas com meus tesouros garimpados ou com seus objetos rituais, e passou aos nus e retratos. Por fim acabei liberada de alguns dos meus deveres por David, que era a musa perfeita para Robert. David era fotogênico e flexível, aberto aos cenários incomuns de Robert, como ficar deitado apenas de meias ou pelado e enrolado numa rede preta ou nu de gravata-borboleta. Ele estava usando a Land Câmera 360 de Sandy Daley. Os ajustes e as opções eram limitados, mas era tecnicamente simples, e ele não precisa de fotômetro. Passando uma tinta cor-de-rosa por cima, as fotos ficavam preservadas [...]. Ele aproveitava tudo o que vinha com a Polaroid, o invólucro, os adesivos e às vezes até mesmo uma foto fracassada, manipulando-a com emulsão. Devido ao preço do filme, ele se sentia na obrigação de fazer cada foto valer a pena. Não gostava de errar ou desperdiçar filme, e assim apurou seu olho e seus gestos decididos (Smith, 2010, p. 175).



Figura 131 – Autorretrato. Robert Mapplethorpe com a câmera Polaroid, 1972-1973.

Fonte: <https://issuu.com/falonart/docs/falo25/s/17427620>.



Figura 132 – Patti Smith, 1976.

Fonte: <https://revistazum.com.br/exposicoes/mapplethorpe-exposicao/>.

Nesse período, Mapplethorpe conheceu David McKendry, curador de fotografia do Metropolitan Museum of Art, que o incentivou a adentrar com maior afinco no universo da fotografia. O curador, além de presentear Mapplethorpe com uma Polaroid, conseguiu apoio com a marca, garantindo ao fotógrafo todo o material necessário para a realização de suas obras. A partir de então, ele se rendeu por completo ao universo da fotografia. Nos anos posteriores, Mapplethorpe abandonou a Polaroid e começou a fotografar com uma câmera Hasselblad, presente de Sam Wagstaff, também curador, colecionador de obras de arte e mecenas de Mapplethorpe, com quem de-

senvolveu uma profunda relação de trabalho e também afetiva. Wagstaff foi uma figura central para a consolidação de Mapplethorpe na cena artística nos anos 1970, subsidiando-o, inclusive, financeiramente. Patti Smith relatou a chegada de ambos na vida de Mapplethorpe, digo, de Wagstaff e da câmera Hasselblad, uma vez que os dois proporcionaram mudanças importantes para o fotógrafo. Segundo ela,

Selando sua união aparentemente predestinada havia o fato de que Robert e Sam faziam aniversário no mesmo dia, com uma diferença de 25 anos. No dia 4 de novembro, comemoramos no Pink Tea Cup, um verdadeiro restaurante de soul food na Christopher Street. Sam, com todo o seu dinheiro, gostava dos mesmos lugares que nós. Naquela noite, Robert deu a Sam uma fotografia e Sam deu a Robert uma câmera Hasselblad. Essa primeira troca seria simbólica de seus papéis de artista e mecenas. A Hasselblad era uma câmera de formato médio parecida com a parte de trás da Polaroid. Sua complexidade exigia uso do fotômetro, e o jogo de lentes deu a Robert uma profundidade de campo muito maior. Permitiu-lhe mais opções e flexibilidade, mais controle sobre o uso da luz. Robert já havia definido o seu vocabulário visual. A nova câmera não lhe ensinou nada, apenas permitiu que ele obtivesse exatamente o que estava procurando. Robert e Sam não podiam ter escolhido presentes mais significativos um para o outro (Smith, 2010, p. 189-191).

Em 1975, já de posse da nova câmera, Mapplethorpe fez o retrato para a capa do primeiro disco da cantora punk, o *Horses* (Figura 133). Ela narra com detalhes como seu deu tal produção.

Nunca houve dúvidas de que Robert faria meu retrato para a capa de *Horses*, minha espada sonora embainhada por uma imagem de Robert. Eu não faria ideia de como ficaria, apenas que deveria ser verdadeira. A única coisa que prometi a Robert foi que eu usaria uma camisa branca sem nenhuma mancha [...]. Robert queria fotografar no espaço de Sam Wagstaff, porque a cobertura no número 1 da Fifth Avenue era banhada de luz natural. A janela do canto fazia uma sombra que criava um triângulo de luz, e Robert queria usá-lo na fotografia [...]. A luz já estava esmaecendo. Ele estava sem assistente. Nunca conversamos sobre o que faríamos, ou como ficaria. Ele faria a foto. Eu seria fotografada. Eu tinha a imagem na cabeça. Ele tinha a luz na cabeça [...]. Robert posicionou dentro do triângulo.

Suas mãos estavam um pouco trêmulas enquanto se aprontava para a foto. Fiquei parada [...]. Largou o fotômetro. Uma nuvem passou e o triângulo desapareceu. Falou: “sabe, eu realmente gosto da brancura da camisa. Você pode tirar o paletó?” Joguei o paletó no ombro, tipo Frank Sinatra. Eu era cheia de referências. Ele era cheio de luzes e sombras. “Voltou”, ele disse. Fez mais algumas fotos. “Consegui”. “Como você sabe?” “Eu simplesmente sei”. Ele fez doze fotos naquele dia. Em poucos dias me mostrou um contato. “Essa aqui tem a mágica”, ele disse. Até hoje quando olho para essa foto, nunca me vejo. Vejo nós dois (Smith, 2010, p. 229-230).

Figura 133 – Capa do disco *Horses*. Robert Mapplethorpe, 1975



Fonte: <https://mundovinyl.com.br/produto/patti-smith-horses/>.

O livro *Só Garotos* (2010) da artista é importante no contexto estudado por nós, por nos colocar em contato com o universo mais íntimo de Mapplethorpe, nos ajudando a compreender as fases do seu trabalho. Essa obra apresenta personagens que foram fundamentais para o seu crescimento como artista, para que, a partir de então, possamos estabelecer alguns diálogos entre ele e Samuel Costa. Ela nos conta como ele adquiriu as suas primeiras câmeras e quais foram as pessoas que o ajudaram a alavancar a sua carreira como fotógrafo. Discorre também sobre a proximidade do fotógrafo com te-

máticas religiosas e como estas afetaram o seu trabalho, e como foi se distanciando delas ao mesmo tempo em que imergia no universo SM e nas relações com outras pessoas para além da cantora. Patti Smith, por vezes, menciona a influência da religião católica na vida de Mapplethorpe, nos levando à compreensão de que esta talvez tenha sido crucial para a construção de algumas obras do artista, mas, sobretudo, para a construção de si enquanto sujeito. O catolicismo ofereceu a ele um repertório extenso durante os primeiros anos de seu fazer artístico. Tinha a predileção pela Virgem Maria, realizando vários desenhos e colagens inspirados em sua imagem. Quando se dedicou à fotografia, tal predileção ainda reverberou em seus trabalhos (Figuras 134 e 135). O catolicismo também influenciou a sua forma de compreensão do mundo, ligada a uma dualidade entre bem e mal, sagrado e profano, certo e errado. Influenciou, ainda, a maneira como lidava com os seus familiares, como nos relata Patti Smith nas linhas abaixo:

[...] Mas, Robert não era tão livre. Ainda era o filho católico, incapaz de contar à família que morávamos juntos e não éramos casados [...]. A princípio Robert achou melhor me apresentar aos poucos, quando telefonava para os pais. Depois resolveu dizer que havíamos fugido para Aruba e nos casado por lá. Um amigo dele estava no Caribe; Robert escreveu uma carta para a mãe, e o amigo postou a carta de Aruba. Eu achava que era trabalho demais para uma fraude desnecessária. Ele deveria apenas contar a verdade, confiando que eles acabariam nos aceitando como éramos. “Não”, disse aflito. “Eles são totalmente católicos” (Smith, 2010, p. 68-69).

[...]

Lentamente o seu trabalho foi se aproximando do catolicismo: o cordeiro, a Virgem e o Cristo [...]. Mas, Robert desejando se livrar do julgo católico, mergulhou em outro lado do espírito, cujo rei era o Anjo da Luz [...]. As orações de Robert eram como desejos. Sua ambição era por obter conhecimentos secretos. Ambos rezávamos pela alma de Robert, ele para vendê-la e eu para salvá-la. Mais tarde ele diria que a igreja o levou a Deus e que o LSD o levou ao universo. Dizia também que a arte o levava ao diabo e que o sexo fizera com que permanecesse com o diabo (Smith, 2010, p. 64-65).

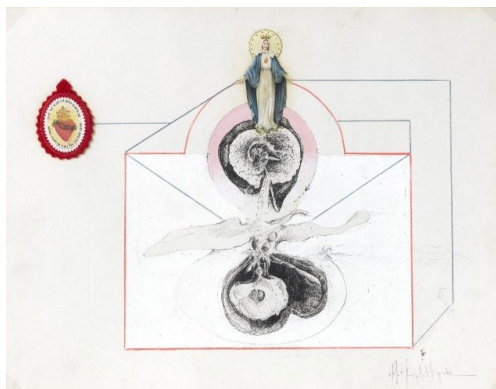


Figura 134 – Obra com técnica mista tendo, entre os elementos, a Virgem Maria. Robert Mapplethorpe, s.d.

Fonte: <https://ropac.net/exhibitions/117-robert-mapplethorpe-objects/#>.



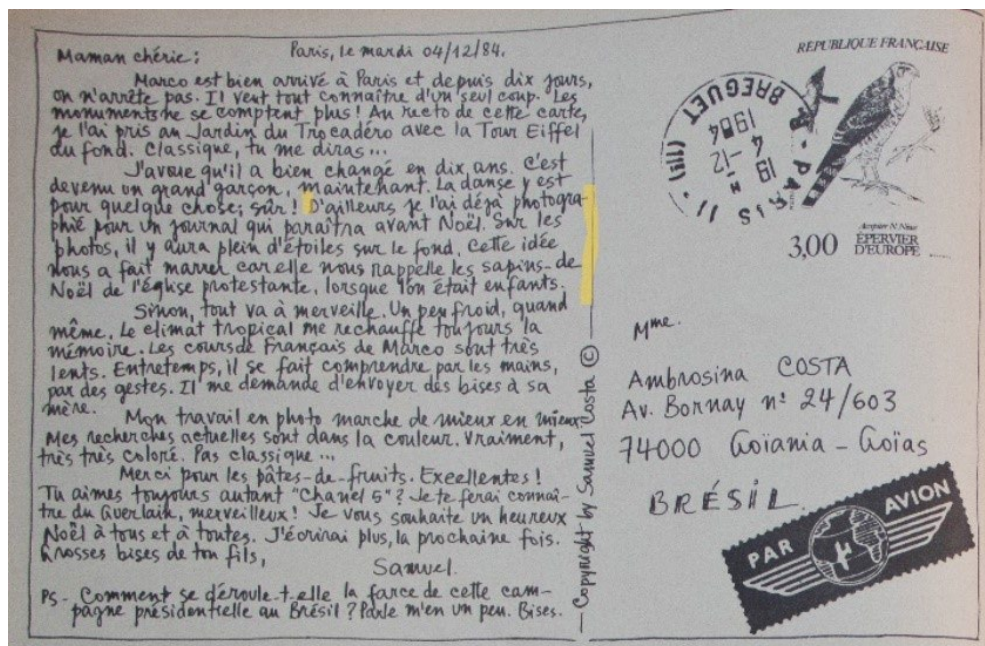
Figura 135 – Lisa Lyon. Robert Mapplethorpe, 1962.

Fonte: <https://ropac.net/ko/artists/28-georg-baselitz/works/12656/#>.

Samuel Costa, assim como Robert Mapplethorpe, também teve a sua vida afetada pela religião. Foi criado por uma família de seguimento evangélico e, mesmo após se mudar para outro país, os laços não foram rompidos. Encontramos em seu arquivo, na parte epistolar, inúmeras correspondências de colegas e até mesmo de pastores, enviando-lhe notícias a respeito de eventos de formação religiosa. Encontramos também referências a um cartão postal (Figura 136) encaminhado à sua mãe lhe contando sobre um trabalho que realizou para uma revista, onde criou uma iluminação que lembrava os enfeites de natal das igrejas protestantes que frequentava à época

de criança. Em suas palavras, “[...] além disso, já o fotografei para uma revista que sairá antes do Natal. Nas fotos terão muitas estrelas ao fundo, essa ideia nos faz rir porque lembra as árvores de Natal das igrejas protestantes de quando éramos crianças” (Costa, 1984, tradução nossa).

Figura 136 – Correspondência de Samuel Costa para sua mãe, Ambrosina. Revista Gai Pied Hebdo, 22 dez. 1984



Fonte: Acervo MIS-GO. Foto da página reproduzida pela autora.

O fotógrafo está se referindo ao trabalho realizado para a edição 149/150 da Revista Gai Pied Hebdo, de 22 dezembro 1984, já trabalhada anteriormente neste livro. Em seu acervo fotográfico, encontramos a série de imagens que ele criou para a publicação à qual nos referimos acima. O trabalho com a luz, realizado por Costa (Figura 137) ao simular um arco acima da cabeça do seu modelo e a posição em que ele foi fotografado, nos remete à imagem do Cristo crucificado, identificando referências religiosas em sua obra, aproximando-o da produção de Mapplethorpe sobre a mesma temática (Figura 138).

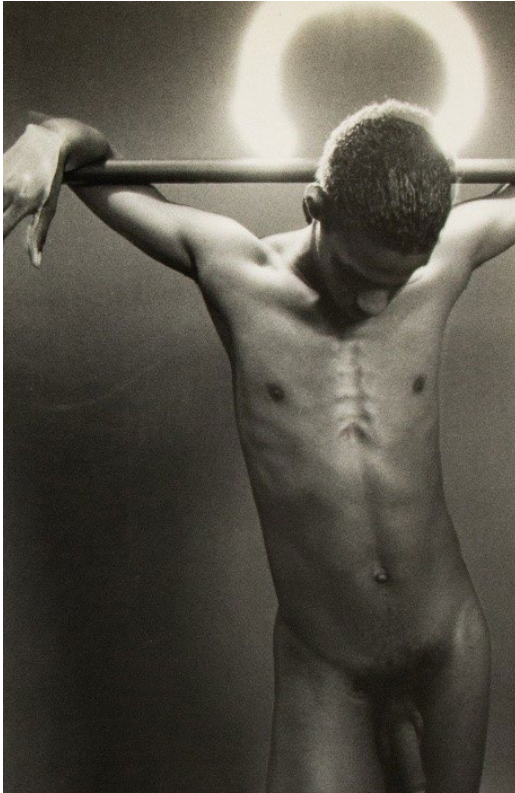


Figura 137 – Sem título. Samuel Costa. Paris, 1984.

Fonte: Acervo MIS-GO.



Figura 138 – Lisa Lyon. Robert Mapplethorpe, 1982.

Fonte: <https://www.artnet.com/artists/robert-mapplethorpe/lisa-lyon-7zL7HI8cbKrkjmT6Zv58GQ2>.

Trazer o corpo do homem negro para suas imagens homoeróticas também é um ponto de convergência entre Samuel Costa e Robert Mapplethorpe (Figuras 139 e 140). Lembrando que tais aproximações entre a obra de ambos, assim como de Samuel Costa e Alair Gomes, foi sendo percebida conforme a nossa imersão no arquivo de Costa se intensificava. Por terem sido sujeitos de um mesmo tempo histórico e terem as suas obras amplamente divulgadas, a nossa hipótese é que, em algum momento, Costa tenha não somente entrado em contato com as suas produções, mas também sofrido influências estéticas advindas do universo desses fotógrafos, o que nos dá repertório para estruturar os diálogos construídos ao longo destas páginas.

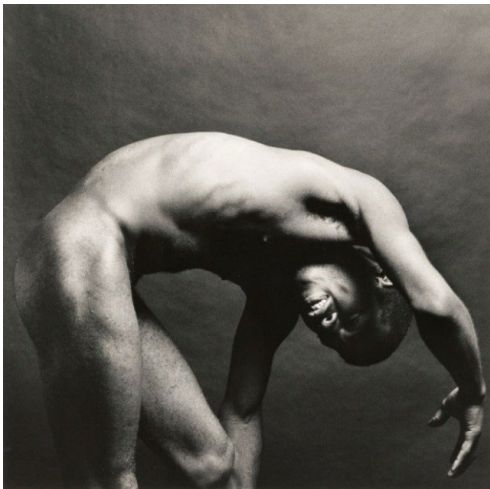


Figura 139 – Greg Cauley. Robert Mapplethorpe, 1980.

Fonte: <https://www.mapplethorpe.org/portfolios/portfolio/selected-works/male-nudes#7>.

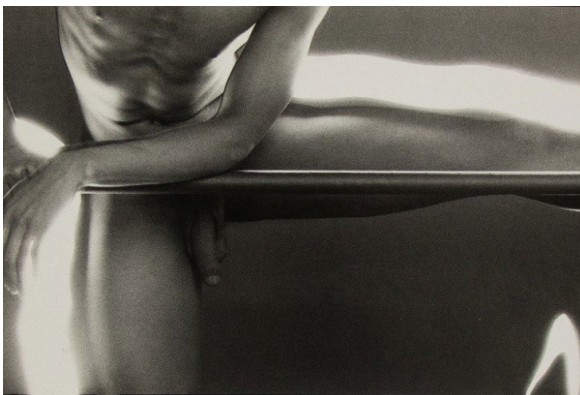


Figura 140 – Jöel J. Samuel Costa. Paris, 1984.

Fonte: Acervo MIS-GO.

Mapplethorpe se dedicou ao registro fotográfico dos corpos dos homens negros, buscando estruturá-los de uma maneira a aproximá-los das esculturas (Figura 141), sendo que alguns registros desses corpos integram o Portfólio Z do artista, produzido em 1978. Certa vez, Mapplethorpe se manifestou em relação ao seu processo criativo estar relacionado à escultura. Ele afirmou o seguinte: “Se tivesse nascido há 200 anos, teria sido, sem dúvida, escultor. Mas, a fotografia é uma maneira rápida de olhar, de criar uma escultura” (Mapplethorpe, 1988 *apud* Neto, 2020, p. 53). Embora não tenha sido uma prática usual na produção de Costa, encontramos algumas imagens (Figura 142) que priorizam a forma do corpo, aproximando-a das formas esculturais, como, por exemplo, a exposta abaixo, que dialoga, nesse momento, com a de Mapplethorpe.



Figura 141 – Derrick Cross. Robert Mapplethorpe, 1983.

Fonte: https://www.1fmediaproject.net/2012/05/25/robert-mapplethorpe-ludwig-museum-budapest/clqx59_derrickcross_1983s/.



Figura 142 – Pedaco de academia. Samuel Costa. Goiânia, Goiás, Brasil, 1984.

Fonte: Acervo MIS-GO.

As imagens do Arquivo Samuel Costa da década de 1980 revelam que, nesse período, o fotógrafo frequentou boates e bares gays em Paris e também em cidades como Londres. Por lá, fez alguns trabalhos para integrar matérias para as revistas em que trabalhava. Registrou o fortalecimento da cena punk (Figuras 143 e 144), lembrando que Londres foi o berço do movimento, que surgiu no final dos anos 1970, demonstrando a insatisfação das pessoas com as questões sociais e econômicas daquele período, que eram expressas através de suas roupas, acessórios, cortes de cabelo e também da música. O movimento punk se alastrou pelo mundo e, em sua vertente musical, se consolidou num ambiente prioritariamente masculino. Isso faz artistas, como Patti Smith – por vezes mencionada neste livro –, uma mulher que “rompe essa bolha”, serem considerados precursores e ícones desse movimento, buscando torná-lo mais inclusivo, transgressor e relevante. Assim como, no Brasil, o fizeram, por exemplo, as integrantes da banda paulistana As Mercenárias.

Figura 143 – Sem título. Samuel Costa. Londres, 1984.



Fonte: Acervo MIS-GO.



Figura 144 – Sem título. Samuel Costa.
Londres, 1984.

Fonte: Acervo MIS-GO.

No período em que registrou a cena punk londrina, Costa não perdeu de vista o universo gay. Nos bares e boates que frequentava, registrava as pistas de dança, os balcões e demais ambientes, buscando evidenciar comportamentos e o senso de identidade arraigados naqueles espaços. Nesse contexto, em uma de suas incursões pela noite londrina, produziu alguns registros de homens portando trajes em couro e, aqui, a sua produção, uma vez mais, o aproxima de Mapplethorpe.

O que nos interessa neste momento é estabelecer um diálogo entre as imagens produzidas por ambos (Figuras 145 e 146), que, nesse caso, ocorre por meio de uma das fotografias de Mapplethorpe produzida para o Portfólio X e outra de Costa, feita nos anos 1980, no âmbito da consagrada boate *Heaven*, inaugurada em dezembro de 1979, num momento em que ainda havia muito preconceito contra gays e lésbicas, uma vez que ser gay até a década anterior, nos anos 1960, era considerado um ato criminoso. Assim, a Heaven

contribuiu imensamente para o fortalecimento da cena gay de Londres, até então bastante reprimida devido às imposições jurídicas e aos preconceitos voltados às sexualidades dissidentes.



Figura 145 - Helmut. Nova Iorque, 1978.

Fonte: <https://www.mapplethorpe.org/portfolios/portfolio/selected-works/leather?view=slider#5>.



Figura 146 - Frequentadores da boate Heaven. Samuel Costa, Londres, 1984.

Fonte: Acervo MIS-GO.

Nessas imagens de Mapplethorpe e Costa, o diálogo se estabelece pelas referências à cena SM, muito explorada pelo primeiro, uma de suas assinaturas enquanto artista. Os trajes em couro referenciando a cultura SM eram bastante recorrentes nas boates gays daquele período. Uma espécie de elemento fetichizante, o que não escapou ao olhar atento de Costa. Podemos considerar o couro utilizado pelos homens gays nos bares e boates daqueles tempos como um símbolo que ia além do seu uso enquanto vestimenta, associando-se a um contexto mais amplo de apreciação de práticas e experimentações sexuais dissidentes às convencionais.

Mapplethorpe foi um fotógrafo reconhecido pelos retratos de personalidades e seus autorretratos produzidos por sua câmera Polaroid; pelo trabalho com natureza morta e também com os lírios; pelo registro do corpo como escultura artística; e pelas imagens da cultura sadomasoquista gay. A sua fotografia revela traços que compuseram a maneira com que ele sentia o mundo, um mundo subversivo e ao mesmo tempo tradicional do ponto de vista de suas técnicas fotográficas e de certos comportamentos estimulados por suas referências religiosas. Contribuiu para o estudo e a reflexão acerca da sexualidade no campo da arte contemporânea. Sua biografia e seu fazer fotográfico, por vezes, cruzaram o universo de Costa: frequentaram a cena noturna gay dos anos 1980; produziram fotografias do corpo masculino sob ângulos, luzes e sombras desafiadores; dedicaram-se também a uma produção extensa de retratos e autorretratos; foram marcados por uma religiosidade que afetou a produção fotográfica de ambos. E, infelizmente, nessa mesma década, tiveram os seus corpos dizimados pelo vírus HIV.

Para finalizar os diálogos imagéticos entre esses dois fotógrafos, selecionamos o retrato de um homem nu produzido por Costa na década de 1970, ressaltando, uma vez mais, o homoerotismo inerente à sua produção fotográfica. O diferencial, nesse caso, fica por conta desse homem que parece querer alcançar a mão de Mapplethorpe, em seu autorretrato (Figuras 147 e 148).



Figura 147 – Sem título. Samuel Costa, déc. 1970.

Fonte: Acervo MIS-GO.

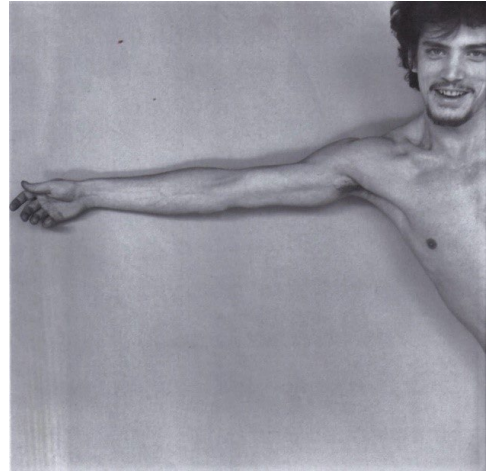


Figura 148 – Autorretrato. Robert Mapplethorpe, 1975.

Fonte: <https://www.mapplethorpe.org/portfolios/portfolio/selected-works/self-portraits?view=slider#7>.

Para além das semelhanças entre elas, montamos esse díptico que, subjetivamente, nos induz a pensar que esses fotógrafos despídos de suas roupas e pudores, estiveram comprometidos – “quase que de mãos dadas” – na construção de um trabalho inovador e consistente, cada um com as suas técnicas, equipamentos, religiosidade, modos de olhar e de se posicionar no mundo. Buscaram, sempre que possível, romper barreiras, estigmas e preconceitos e, ao mesmo tempo, inseriram-se no universo que se dispuseram a retratar, vivenciando experiências pessoais e também profissionais, com o objetivo de construir o seu fazer fotográfico-artístico e ampliar, ao mesmo tempo, a percepção de seus espectadores em torno do corpo e da sexualidade masculina.

Após trabalharmos na construção de um diálogo entre a obra de Costa e a desses dois fotógrafos, a partir de agora, numa perspectiva da imaginação, já partindo para a finalização dos nossos escritos, vamos nos corresponder com o nosso “amigo que nos ressignificou a vida” – uma alusão ao título do livro de Hervé Guibert, estudado no capítulo anterior e que tanto nos afe-

tou pela forma direta e crua de abordagem dos assuntos ali tratados. Em um contexto talvez de maior esperança, vamos relatar ao fotógrafo, através de nossa carta, algumas experiências que vivenciamos no decorrer do estudo apresentado nesta obra, mencionando o contato com o seu arquivo e também alguns acontecimentos que nos afetaram diante desse percurso, alguns deles consoantes com a sua trajetória.

4.2. CARTA PARA SAMUEL 2 – PARA O AMIGO QUE ME RESSIGNIFICOU A VIDA

Querido Samuel,

Volto a lhe escrever após um hiato de quase seis anos, com aquela mesma sensação de estranheza por saber que não receberei uma resposta sua. Nesse meio tempo, muitas coisas aconteceram, mas a que envolve diretamente você é que estou terminando um estudo acadêmico a partir de seu arquivo. Lembra da última vez que escrevi dizendo que me sentia próxima a você por estar em contato com ele? Pois é, daquele convívio surgiu a ideia – e aqui estamos!

Queria muito que você estivesse aqui para conversarmos, para você me contar sobre os seus percursos, aventuras e desafios que passou para constituir esse arquivo. Será que você pensou que um dia ele faria parte de um acervo museológico, que se tornaria público, como um dia pensou Alair Gomes em relação à sua produção? O nível de organização e de informações atribuídas a ele me deixa sempre com essa dúvida. Mas esta é apenas mais uma conjectura. Talvez ele tenha sido constituído dessa maneira para atender apenas às suas demandas do dia a dia. Contudo, uma coisa é certa: o nível de organização e a qualidade das informações encontradas nos fotogramas, tiras de negativo, ampliações, bordas dos diapositivos e cadernos de anotações são primorosos.

Samuel, amei o período de imersão em seu arquivo. Devido à grande quantidade de material, optei por trabalhar prioritariamente com as ampliações, mas também consegui flertar com as outras tipologias. Quanto às cartas, foi uma experiência muito interessante abrir os envelopes e sentar para uma leitura mais

atenta, onde, por vezes, me senti próxima àquelas pessoas e às vivências que vocês tiveram. Foram vários os momentos assim: através das conversas com sua mãe; na ansiedade da sua amiga Telma (e minha também) durante a organização da sua mudança para Paris; nos relatos engraçados e sinceros de sua amiga Dinéia, conhecida de todos nós por seus trabalhos nas artes plásticas; e na “carta-despedida” do Eric à dona Ambrosina, a qual já mencionei na cartinha anterior que te escrevi. Essa me emocionou. Era nítida a mistura de sentimentos ali: melancolia, saudade, solidão, arrependimento, amor. A quantidade de cartas, recortes de jornais e revistas que a sua namorada da juventude te enviava regularmente, quase religiosamente, me deixou por vezes antipatizada; achava ela meio, sei lá, insistente, enjoadinha mesmo. Mas, aos poucos, fui percebendo que eram atitudes típicas da juventude. A quantidade de cartas recebida do pessoal da igreja também me deixou intrigada. Eram recorrentes, talvez até mais que as cartas enviadas por sua *crush* pegajosa. Mesmo após a sua mudança para outro país, o pessoal manteve contato, continuou por um bom tempo te enviando panfletinhos, revistas, orações e coisas do tipo. O que me fez imaginar que, ao mesmo tempo que deve ter sido difícil romper com essa realidade ou se distanciar dela (será que isso aconteceu de fato?), a ida para Paris lhe proporcionou ver o mundo sob outra perspectiva, te “libertando” de certas situações que a religião impõe aos seus seguidores. Ao mesmo tempo, imagino que, para além da sensação de liberdade, também deve ter sido um momento conflituoso.

No meu trabalho, consegui inserir algumas correspondências do seu arquivo, mas, certamente, pretendo adentrá-lo com mais afinco em outra ocasião. Os momentos em que me dediquei às correspondências foram bem legais; me fizeram lembrar de Arlette Farge. Pois o tempo parecia andar mais devagar quando eu mergulhava naqueles escritos. A cada abertura de envelope, uma surpresa se revelava, tanto pelo conteúdo quanto pelos objetos que as pessoas mandavam pra você. Isso também diz muito sobre a maneira com que foi querido pelos seus.

Eu também desejei que estivéssemos juntos durante a seleção das imagens para a elaboração do texto, para que pudéssemos conversar sobre

aquelas pessoas e lugares, sobre as técnicas que você usava e as influências que te fizeram priorizar tal maneira de fotografar em detrimento de muitas outras que poderia ter adotado. Queria saber, ainda, se você ficou nervoso quando teve a oportunidade de fotografar a turma tropicalista e o Serge Gainsbourg. Por falar nele, confesso que, por causa de *Je t'aime moi non plus*, eu o achava meio “cafona”. Mas aí vieram as lives do Scandurra, e ele me fez perceber que, musicalmente falando, Gainsbourg foi um cara muito inovador, responsável por uma cena do rock francês bem intensa e relevante. Amei ter mudado a percepção, assim como também amei aquela foto que você fez dele nos anos 1980. Achei dramática, bem bonita! Nossa, teria sido muito bacana conversar sobre tudo isso com você. E, claro, sobre os artistas que influenciaram a sua obra, para além de Robert Mapplethorpe e Alair Gomes – estes mencionados, que, pela minha percepção, parecem ter impactado a sua produção fotográfica. Aliás, queria ter falado sobre eles também, porque essa é uma leitura que tive enquanto estudiosa da área e apreciadora de suas imagens, uma interpretação acerca de sua obra. Mas qual teria sido a sua “verdadeira” impressão sobre esses fotógrafos e até que ponto a minha interpretação se faz pertinente?

Queria saber também como foi trabalhar na Gai Pied, registrando as paradas gays, levando a cultura brasileira para as suas páginas, como era feito o trabalho de estúdio, a seleção dos modelos, e como foi se aventurar pelos caminhos da escrita. Eu li algumas de suas matérias. Achei legal a sua incursão pela produção textual, mas não concordei com algumas coisas, por exemplo, as ditas na matéria sobre a Roberta Close. Quando analisei as revistas, li muitos anúncios direcionados a “encontros amorosos”. Eu lia e falava “Grindr e Tinder que nada, isso aqui é muito mais legal!” (risos). Essa parte dos encontros fornece material bastante profícuo para estudo; fiquei interessada.

Samuel, você não imagina como os tempos mudaram desde o final dos anos 1980 para cá. Te atualizar levaria meses e, talvez, mesmo assim não conseguiria. Para você ter ideia, vivenciamos até uma pandemia. Nos primeiros dias, parecia que estávamos vivendo dentro de um filme de ataque zumbi.

Havia um medo generalizado e nenhuma pessoa na rua. No período de maior isolamento social, no início, sem ter a dimensão real da coisa, achei que fosse conseguir me dedicar a fundo ao estudo, mas, diante de tantas perdas, de tanta gente morrendo, em grande parte por negligência do poder público federal, me senti desmotivada, nada mais fazia sentido, inclusive me dedicar a ela em pleno fim do mundo. Mas, mesmo assim, em dias mais esperançosos, ela me animava e me fazia seguir adiante.

Quando voltei a sair de casa, ia muito ao MIS para ter acesso ao que não havia digitalizado ainda. Consumi muito o tempo da Vitória, que, aliás, ajudou bastante na investigação. Ela achava massa descobrir uma informação nova que pudesse contribuir com meus estudos. Mandava mensagens no WhatsApp, pelo Instagram, separava material. Foram momentos de compartilhamento, acolhimento e crescimento intelectual também. Ela me ajudou com termos sobre conservação fotográfica aos quais eu tinha dúvida ou não me lembrava. Quando eu precisava fazer uma foto do acervo fora de hora, também podia – era só chegar. E foram tantas vezes que até perdi as contas. Acho que, para ela, também foi bacana, por me ver dedicada e por ver o seu arquivo sendo estudado, *saindo do armário*. Quando adentrei o acervo fonográfico, foi a mesma coisa: portas abertas, com o adendo de que, quando me sentia cansada, a Gisele, técnica responsável, me convidava para escutar vinil. E, claro que ali se tornava – além do descanso – momento para tratar de seus discos, como parte constituinte do livro. Esses foram momentos bem proveitosos, que agregaram bastante, possibilitando, ainda, o estreitamento dos laços afetivos.

Viver em tempos pandêmicos me inspirou a trazer para o livro um assunto que relutei bastante em trabalhar: a aids nos anos 1980/90. Achava o tema muito pesado. Mas a pandemia e uma bibliografia indicada pelo Samuel – não você, o meu orientador – me fizeram mudar de ideia. Te conto mais daqui a pouco. Ainda sobre a pandemia, eu achava que essa tragédia faria de nós, enquanto sociedade, pessoas melhores, mas não sei, não. Foram tempos de muito egoísmo, falta de empatia, ignorância e delírios coletivos, desesperança.

Sem, com isso, querer generalizar: muitas pessoas também se solidarizaram. A internet ajudou muito. Através dela, conseguimos conversar diariamente com os nossos parentes, amigos, professores e colegas de trabalho. As *lives* – que são transmissões ao vivo feitas por computador ou telefone celular conectados à internet (é muita informação sobre esses tempos que você não experienciou, mas, aos poucos, vou te atualizando) – foram muito importantes. Claro que, com o passar dos tempos, ninguém suportava mais ficar em frente ao computador e celular. Mas, antes desse esgotamento, participar delas tirava muitas pessoas do contato e do pensamento sobre tudo aquilo que as angustiava. Ali era espaço de esperança e de vontade viver, resistir. Penso que, para os artistas, também foram momentos importantes, porque eles não tinham mais o palco, os museus e as galerias de arte para se expressar – estava tudo fechado e sem perspectiva para a reabertura. Me lembro de uma vez que o jornalista perguntou ao Gil o que ele gostaria de fazer assim que a pandemia acabasse, e ele, com aquele jeito poético de se expressar, procurando as palavras, disse que seria tomar um sorvete na esquina de sua casa. A esfera era mais ou menos essa, onde pequenos gestos e rotinas de antes passaram a ser compreendidos sob outra perspectiva, talvez, de uma forma mais valorizada.

Muita gente perdeu o emprego nesse período (inclusive eu). Foram momentos críticos, que causaram estragos que ainda estão reverberando por aí, mesmo que as coisas estejam mais tranquilas na atualidade. Eu sinto, Samuel, que esses tempos tiraram de mim a alegria. Nunca mais gargalhei como antes, como nos tempos em que perdia a força do corpo de tanto rir. Não me sinto empolgada, alguma coisa dentro de mim mudou. Meio dramático, mas é assim que me sinto, ainda hoje, onde já estamos vacinados e seguindo a vida “normalmente”. Sem falar que fiquei muito mais neurótica. Me sinto desconfortável com certos abraços, evito subir no elevador se tiver mais gente e ainda me apavoro se alguém por perto tossir ou espirrar. Eu ia te contar que aperto os botões do elevador com um papelzinho, mas aí imagino que você cairia na risada por causa desse excesso de cuidado, beirando a um transtorno obsessivo.

Mas, por que te contar tudo isso? Para mostrar que vivemos tempos semelhantes, no sentido de enfrentamento coletivo de um vírus – embora a época vivida por você tenha tido uma pitada de crueldade a mais no sentido de culpabilizar as pessoas gays por sua transmissão. Nos tempos atuais, a nossa pitada de crueldade foi ter um governo negligente, com um presidente que, em vez de tomar medidas para proteger a população, espalhava notícias falsas, recomendava remédio sem comprovação de eficácia pelos órgãos competentes e, ao invés de apoiar as vítimas, as remedava, simulando de maneira, para ele jocosa, alguém com falta de ar. Todas essas atrocidades vividas a partir do começo de 2020 despertaram em mim – sujeito desse tempo histórico e também aquela que investigou sua obra –, uma outra forma de percepção desses tempos (presente/passado) e do material fotográfico produzido por você. As dores vivenciadas na pandemia me conduziram à realização de uma investigação mais cuidadosa a respeito das dores da epidemia que você e tantos outros enfrentaram.

As leituras sobre esse período também mexeram comigo, mas uma em específico conseguiu me desestabilizar. Às vezes, Samuel, penso que não estava pronta pra ela. Estou falando de “Para o amigo que não me salvou a vida”, um livro de Hervé Guibert, de meados dos anos 1990. A minha angústia aumentava à medida que a leitura avançava. Muita coisa passou pela minha cabeça durante aquela leitura; por vezes, eu quis desistir, mas segui adiante. Ler esse livro ao mesmo tempo em que trabalhava o seu conjunto documental, associando tudo aquilo às vivências do tempo presente, me quebrou todinha. Mas, ao mesmo tempo, me fortaleceu também. Foi importante porque me fez perceber que, independentemente da época, sempre vai existir gente escrota, mas que sempre terá tantas outras ali para segurar a onda, para pensar fora da curva, acolher, ser gentil, para criar coisas bonitas e relevantes, possibilitando que possamos refletir e pensar de maneira autônoma. E é aí que a arte se faz tão importante, que a fotografia reverbera e se posiciona.

Estar ligada a um PPG de Arte e Cultura Visual me ajudou a perceber essas coisas, assim como chancelou o meu estudo em torno do seu arquivo.

Um arquivo que, por vezes, em outros espaços, não pôde ser mostrado em sua completude, no que ele tem de mais parecido com você e com a sua trajetória, que são as fotografias homoeróticas. Enquanto servidora que trabalhou na instituição que atualmente é detentora de seu arquivo, posso afirmar que tentamos bravamente. “Tentamos” aqui no plural, porque eu, assim como as colegas gestoras anteriores a mim, aspiraram uma comunicação mais completa e contundente do seu arquivo. Mas há instâncias onde a nossa voz não ressoa. Alô, Hudinilson Jr., pinto por aqui também não pode! É triste, mas em pleno século XXI, ainda vivemos numa sociedade muito conservadora. E isso obviamente reverbera nos poderes públicos e na forma como os acervos e os arquivos são comunicados e até mesmo conservados – lembrando que há momentos de maior diálogo e abertura para o desenvolvimento de certas ações e, outros, que nem tanto. E, nessas do “nem tanto”, a gente aprende a pensar e a executar estratégias para que ele seja visto, pensado, apreciado e estudado. Trazê-lo para a academia foi uma dessas estratégias.

Portanto, meu querido Samuel, o motivo de te falar tudo isso é para te contar que a sua obra tem reverberado por aqui. Há uma publicação sobre as imagens que você registrou do Brasil, esta que, aliás, deixou a sua mãe muito feliz e orgulhosa. Ela adorou ver o seu trabalho sendo apreciado pelas pessoas durante o lançamento. Você teria gostado de ver a carinha dela! No MIS, há demanda de estudiosos da área em torno de sua coleção. Temos também essa incursão pela academia que, além do livro, tem gerado artigos e comunicações orais em eventos acadêmicos e outros, como um festival de fotografia, onde fizemos uma apresentação bem legal de sua obra e uma exposição virtual – além de outros projetos que tenho pensado juntamente com o meu orientador, que, assim como você, se chama Samuel, e que, se tudo der certo, serão executados em breve. Assim, Samuel, a sua obra e o seu arquivo como um todo se aproximam daquela passagem do livro de Didi-Huberman, que fala sobre as cinzas que, ao serem sopradas, reacendem em brasas.

Tenho tantas outras coisas pra lhe dizer e que queria te mostrar, mas creio que já me estendi demais para uma carta. Não sei se outras virão, mas,

nessa, quero terminar dizendo que trabalhar com o seu arquivo foi um aprendizado e tanto. Queria dizer também que, durante a pandemia, no processo de estudo, de contato com todo o material, e também no momento de escrita da tese que resultou neste livro, mesmo naqueles dias ruins e desestimulantes, o estudo de seu arquivo foi um dos motivos que me deu ânimo para continuar seguindo (tirando os dias em que achava que o mundo estava próximo do fim). Acredito que parte daquela dor e incômodos diários daqueles tempos foram ressignificados por esta obra. Ela me ajudou a ficar de pé, mesmo quando sentia as pernas enfraquecidas. Creio que você, sem querer, se tornou, e aqui coloco mil aspas e afirmações de estar parafraseando, o *amigo que me ressignificou a vida*, que “me salvou” em tempos de desesperança e solidão.

Goiânia, 05 de março de 2024.

*Com amor,
Keith*

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Seguramente, “a história sobrevém quando a partida está terminada”, escreve Paul Ricoeur, mas a escrita dessa história deve manter o gosto do inacabado, deixando, por exemplo, que as liberdades vagueiem depois de terem sido injuriadas, recusando encerrar qualquer coisa, evitando toda forma soberana de saberes adquiridos.

Arlette Farge, O Sabor do Arquivo, 2017

Quando nos propusemos a trabalhar com o arquivo do fotógrafo Samuel Costa, a sua quantidade numérica e diversidade temática já nos davam pistas de sua complexidade. Foi, porém, durante a efetivação de nosso estudo que realmente tivemos noção de sua extensão. Os desafios foram enormes, e a vontade de fazê-lo reverberar, ainda maior. Pensar o sentido dos arquivos, sob o viés da Arte e da Cultura Visual, ao mesmo em que se trabalhava com corpos destoantes de um padrão heteronormativo, também nos estimulou e moveu a investigação.

A escolha pela cartografia, enquanto metodologia, nos proporcionou o entendimento de que as fragilidades e as limitações fazem parte do desenvolvimento do estudo acadêmico, sem, com isso, desqualificá-la como prática científica. O fato de a metodologia permitir que pudéssemos estar inseridas no processo, e não somente o coordenando externamente, possibilitou trazer as nossas experiências e práticas de acervo museológico para a investigação, o que nos proporcionou trabalhar temas como conservação fotográfica com maior propriedade, sendo esta ainda pouco explorada em estudos no campo da Arte e da Cultura Visual, trazendo, assim, originalidade e uma forma alternativa de refletir sobre a temporalidade e a preservação da Memória e da História. Podemos dizer que a digitalização, o tratamento digital e a tradução que realizamos junto à coleção fotográfica de Samuel Costa foram contribuições de nosso estudo científico-acadêmico para a sociedade, demonstrando, ainda, as vantagens de se estabelecer parcerias institucionais para a produção de conhecimento.

Nossa análise buscou evidenciar a trajetória de um fotógrafo pouco conhecido e divulgado no campo das artes em Goiás e também a nível nacional,

trazendo à tona sua série de imagens mais polêmicas e, ao mesmo tempo, a que mais representa a sua visão de mundo. Ao trabalhar com as fotografias homoeróticas de Samuel Costa, buscamos, para além dos estudos ligados à sua estética e contextos históricos, suscitar reflexões que pudessem de alguma maneira corroborar para a desconstrução de pensamentos e atitudes, no que tange ao preconceito e à discriminação dos corpos que destoam dos padrões heteronormativos de comportamento. Missão desafiadora, uma vez que parte considerável da investigação se desenvolveu num tempo histórico onde o conservadorismo encontrava-se altamente fortalecido e chancelado por uma classe política, econômica e social.

A diversidade de tipologias encontradas no arquivo, assim como a perspectiva de se trabalhar no viés da interdisciplinaridade, ampliou o nosso repertório, possibilitando que pudéssemos, por exemplo, trazer artistas e teóricos de outros campos do saber, como da Literatura, da Música, da Museologia, da Arquivologia, da Sociologia, da História, dentre outros.

As angústias e os impedimentos advindos de um período marcado pelo alastramento do coronavírus, causador da pandemia da Covid-19, associados a uma necropolítica estimulada por um governo de extrema-direita, suscitaram o nosso lado crítico e criativo, não só nos impedindo de desistir da investigação como também trazendo referências combativas a tais estruturas. Lidamos, nesse momento, com temas difíceis, como a aids, mas buscamos construir uma abordagem que ressaltasse o trabalho de artistas que, para além do senso estético, conseguissem expressar humanidade e afeto – artistas que, naquele momento de sua produção, apesar da dor, conseguiram trabalhar numa perspectiva da contravisualidade, como a pensada por teóricos como Nicolas Mirzoeff.

Cientes de que a nosso estudo não se encerra aqui e de que não alcançou a perfeição desejada, mas aliviadas por saber que as lacunas e as imperfeições também são partes constituintes do processo, chegamos aqui com a sensação de contentamento, por ter conseguido trazer o estudo do arquivo para a academia, buscando desconstruir a ideia de que ele é apenas um espaço

para acúmulo desordenado de documentos que são guardados em instituições públicas ou mesmo no âmbito privado. Se tivermos levado aos leitores à compreensão de que os arquivos são espaços dinâmicos, de produção de conhecimento, de memórias e de afetos, já nos daremos por satisfeitas.

E, por fim, ressaltamos que a possibilidade de um estudo mais aprofundado a respeito do corpo masculino e do homoerotismo foi para nós o grande desafio e também alegria desta investigação, pela possibilidade de ampliação de conhecimento, mas, sobretudo, pelo fato de poder proporcionar reflexões que pudessem, de alguma maneira, contribuir para a desconstrução de estigmas e combater os preconceitos que tanto afetam e matam as pessoas da comunidade LGBTQIA+ em nosso país. Ter conseguido trazer esse debate amparado pelo estudo de um arquivo fotográfico, podendo refletir a respeito de como os preconceitos silenciam as coleções e, nesse contexto, pensar sobre a própria coleção de Costa, também nos fez sentir que o objetivo deste estudo, em algum nível, tinha sido alcançado. Assim como os fotógrafos Samuel Costa, Robert Mapplethorpe, Alair Gomes, Hudinilson Jr. e tantos outros mencionados nesta obra, buscamos questionar e instigar as pessoas que terão acesso a esses escritos, no sentido de contribuir com as reflexões acerca do corpo, para além das normas e construções sociais pré-estabelecidas e em vigência. O corpo, neste livro, foi compreendido o tempo todo como um meio de expressão, de afeto, de vida e de liberdade.

BIBLIOGRAFIA



ABREU, Ana Lúcia. *Acondicionamento e guarda de acervos fotográficos*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1999.

ABRIL, Laia. *On Rape aims to call out institucional rape culture prevalent in societies around the world*. Project On Rape and the miscarriages of justice. Disponível em <https://www.laiaabril.com/project/on-rape/>. Acesso em 12 fev. 2023.

ABRIL, Laia. *On Rape and institutional failure book review by Jilke Golbach*. 1000 Words. Disponível em <https://www.1000wordsmag.com/laia-abril-on-rape/>. Acesso em 11 fev. 2023.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da história. Bauru: Edusc, 2007.

ALMEIDA, Eduardo Augusto Alves de. *Silêncios na história (da arte): as pistas do Mapa do Lopo Homem II, de Adriana Varejão*. In: XII EHA – Encontro de História da Arte – Unicamp, 2017, pp. 215-226.

ANDRADE, Rita Morais de. *Boué Soeurs RG 7091: a biografia cultural de um vestido (tese)*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

ARANTES, Priscila. *Reescrituras da arte contemporânea: história, arquivo, mídia*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

ARAÚJO, Luís Araújo e FIGUEIREDO, Stela Horta. Samuel Costa: imagens do Brasil. *Cadernos de fotografia*, v. 5. Goiânia: Cir Gráfica, 2014.

ARNAL, Frank. Gay pride. *Revista Gai Pied Hebdo*, n. 126, 30 jun. 1984.

ARNAL, Frank. De L'amitie comme mode de vie. Entretien avec Michel Foucault. *Revista Gai Pied Hebdo*, n. 126, 30 jun. 1984.

ARRAIS, Cristiano Alencar. Fronteira e cultura política nacional: a Revolução de 1930 em Goiás. *Fragments de Cultura*. Goiânia, v. 17, n. 9/10, set-out/2007, pp. 821-838.

ARRAIS, Cristiano Alencar, OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de e ARR AIS, Tadeu Alencar. *O século XX em Goiás: o advento da modernização*. Goiânia: Cãnone editorial, 2016.

ASSIS, Mariana Prandini. O nosso corpo é um campo de batalha. In: *Coletivo Margarida Alves*. 28 set. 2015. Disponível em <https://coletivomargaridaalves.org/o-nosso-corpo-e-um-campo-de-batalha/>. Acesso em 17 maio 2023.

BALBI, Clara. *Fotocópias eróticas de Hudinilson Jr. voltam para a Pinacoteca 40 anos depois*. In: Blog Só artesão & Cia. 15 mar. 2020. Disponível em <http://www.soartesa.com/2020/03/>. Acesso em 28 dez. 2023.

BAPTISTA, Jean e BOITA, Tony. Memória e esquecimento LGBT nos museus, patrimônios e espaços de memória no Brasil. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 5, 2017. Disponível em https://www.academia.edu/36104610/Mem%C3%B3ria_e_esquecimento_LGBT_nos_museus_patrim%C3%B4nios_e_espacos_de_mem%C3%B3ria_no_Brasil. Acesso em 04 nov. 2023.

BAPTISTA, Jean, BOITA, Tony Willian e WICHERS, Camila Azevedo de Moraes. O que é Museologia LGBT. *Revista Memória LGBT*, v. 12, 2020, pp. 10-16.

BAPTISTA, Jean *et al.* Sexualidade, gênero, raça e classe no Instituto Brasileiro de Museus (Ibram): por uma guinada queer interseccional e decolonial. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 57, n. 1, 21 jun. 2023, pp. 1-20. Disponível em <https://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/article/view/266/179>. Acesso em 04 nov. 2023.

BARUKI, Sandra e CURY, Nazareth. Treinamento em conservação fotográfica: a orientação do Centro de Conservação e Preservação da Funarte. In: *Cadernos Técnicos de conservação fotográfica*, 1. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, pp. 3-6.

BASCHIROTTO, Viviane. Livro de artista: palavra – imagem – objeto. *Revista – Valise*, Porto Alegre, v. 6, n. 11, ano 6, jun. 2016, pp. 101-112.

BASTOS, Heidy Evellyn Ferreira. *Fotografia da vida íntima: afetividades da obra de Nan Goldin em um percurso biográfico-artístico (dissertação)*. Universidade de Lisboa, 2021.

BELLOTTO, Heloísa. O sentido dos arquivos. In: *I Ciclo de palestras da diretoria de arquivos institucionais*. (Conferência pronunciada). UFMG, 2014.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BITOUX, Jean le. Le guêpier des années Gai Pied. In: *Gais et lesbiennes Branchés*. 2002. Disponível em <https://web.archive.org/web/20090525023311/http://www.france.qrd.org/media/gai%20pied/>. Acesso em 24 out. 2021.

BOHRER, Larissa. Brasil é o país que mais mata pessoas LGBTQIA+ no mundo pelo quarto ano consecutivo. In: *Rede Brasil Atual*. Disponível em <https://go.cut.org.br/noticias/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-pessoas-lgbtqia-no-mundo-pelo-quarto-ano-consecuti-d97f>. Acesso em 09 set. 2022.

BOITA, Tony. LGBTFobia Museológica: algumas reflexões sobre as estratégias simbólicas utilizadas nos museus para invisibilizar pessoas LGBT. *Revista Eletrônica Ventilando Acervos*, Florianópolis, v. especial, n. 1, jul. 2020, pp. 104-115.

BOITA, Tony. “Museologia LGBT aplicada: uma experiência de gestão no Museu das Bandeiras”. In: *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 61, n. 17, 2021.

BOITA, Tony et al. “Museologia comunitária LGBTQIA+: Museu Transgênero de História da Arte e Ponto de Memória Aquenda as Indacas no ensino de Museologia”. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 11, n. 21, 2022.

BOONE, Silvana. The ballad of sexual dependency de Nan Goldin. *Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre, PPGAV-UFRGS, v. 23, jan.-jun. 2018, pp. 1-5.

BORGES, Rogério. *As imagens e a saudade*. Jornal O Popular. 27 out. 2014.

BOTTENE, Sandro. Poéticas da dor: construções de uma experiência criadora. *Revista da Fundarte 53 - Arte: o criar, o fazer e o apreciar*. Ano 23, n. 53, jan.-mar. 2023.

BOURDÉ, Guy e MARTIN, Hervé. *As escolas históricas*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2018.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, J; FERREIRA, M. de M. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. FVG, 1996.

BRANCO, Judikael Castelo. Política e diálogo: reflexões a partir de Eric Weil e Hannah Arendt. *Revista Philosophos*. Goiânia, vol. 24, n. 1, jan-jun. 2019, pp. 195-227.

BRANDI, Felipe. Arquivos privados e história dos historiadores: sobrevoo no acervo pessoal de Georges Duby. In: TRAVANCAS, Isabel, ROUCHOU, Jöelle e HEYMANN, Luciana (org.). *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

BRAZ, Camilo *et al.* Saindo das caixas, gavetas e pastas: uma experiência de articulação entre militância, arquivologia e ciências sociais na produção de memórias LGBT em Goiás. *Caderno Espaço Feminino*, Uberlândia-MG, v. 26, n. 2, jul.-dez. 2013.

BRAZ, Camilo. De Goiânia a “Gayânia”: notas sobre o surgimento do mercado “GLS” na capital do cerrado. In: *Estudos feministas*. Florianópolis: jan.-abr./2014, pp. 277-296.

BUTLER, Judith. Pode-se levar uma vida boa em uma vida ruim? (Conferência do Prêmio Adorno). In: *Cadernos de ética e filosofia política*, n. 33, 2012, pp. 213-229.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CÂMARA, Cristina. Um olhar sobre a história do ativismo LGBT no Rio de Janeiro. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 9, 2015, pp. 373-396.

CAMARGO, Marina. *Bio*. Blog [marinacamargo.com](https://marinacamargo.com/bio/). 2015. Disponível em <https://marinacamargo.com/bio/>. Acesso em 19 nov. 2022.

CAMPOS, Maurício de Souza e COELHO, Maria Thereza Ávila Dantas. A aids e o discurso homofóbico da indústria cinematográfica hollywoodiana. In: *Anais Fazendo Gênero. 9. Diásporas, Diversidades, Deslocamentos*, 2010.

CARDOSO, Guilherme da Silva. *Tempos do adoecimento: a aids e a autoficção de Hervé Guibert (dissertação)*. Porto Alegre: UFRGS, 2022.

CARTIER-BRESSON, Anne. Uma nova disciplina: a conservação-restauração de fotografias. In: *Cadernos Técnicos de conservação fotográfica*, 2. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, pp. 3-6.

CASTRO, Teresa. *La pensée cartographique des images*. Lyon: Aléas Éditeur, 2008.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.

CHAGAS, Filipe. 8 min. read. Falo de História: Hudinilson Jr. In: *Falo Magazine #8*. Disponível em https://issuu.com/falonart/docs/falo_08/s/125245. Acesso em 02 jan. 2024.

CHAUL, Nasr Fayad. Goiânia: a capital do sertão. In: *Dossiê cidades planejadas na Hinterlândia*. Revista da UFG, Ano XI, n. 6, jun. 2009, pp. 100-110.

CHECA, Fernando. La idea de imagen artística en Aby Warburg: el Atlas Mnemosyne (1924-1929). In: *WARBURG, Aby. Atlas Mnemosyne*. Ediciones Akal S. A: Madrid, 2010.

CHIODELLI, Diana Letícia; SCHVAMBACH, Janaína. Corpo e Fotografia: experiências de docência em artes visuais. In: *Revista Matéria-Prima*. Vol. 5, 2017.

CORBIN, Alain. Dores, sofrimentos e misérias do corpo. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges (org.). *História do corpo: da revolução à Grande Guerra*. 4. ed. Petrópolis, RJ, Vozes, 2012, pp. 262-343.

COSTA, Eduardo Augusto. *Arquivo, poder, memória*: Herman Hugo Graesser e o arquivo fotográfico do IPHAN. 1. Ed. São Paulo: Alameda, 2018.

DASARTES. Eustáquio Neves lança | Museu Afro Brasil. s/d. Disponível em <https://dasartes.com.br/livros/eustaquio-neves-lanca-museu-afro-brasil/>. Acesso em 19 nov. 2022.

DAUDÉN, Julia. O corpo apesar. *Revista Rosa*, n. 3, v. 2, 28 dez. 2020. Disponível em <https://revistarosa.com/2/o-corpo-apesar>. Acesso em 15 dez. 2023.

DELEUZE, Gilles e GATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DESVALLÉS, André e MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DEVIDE, Fabiano Pries. Práticas corporais e homoerotismo na obra de Alair Gomes: uma análise das masculinidades na série “Beach Triptychs”. *V desfazendo gênero – Seminário Internacional Desfazendo Gênero*, Online – 22 a 25 nov. 2021.

DEVIDE, Fabiano Pries. Masculinidades e práticas corporais na obra de Alair Gomes: a série Sonatinas, four feet. *Revista ArtCultura. Minidossiê: meandros das artes visuais*, v. 24, n. 45, jul.-dez. 2022, pp. 199-217.

DIDI-HUBERMAN, George. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

DIDI-HUBERMAN, George. Quando as imagens tocam o real. *Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. Belo Horizonte, v. 2. n. 4, 2012, pp. 206-219. Disponível em <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em 15 ago. 2022.

DINUCCI, Kiko. Cavalos e oráculos. In: SCANDURRA, Edgard. *Encarte do disco Jogo das Semelhanças*: São Paulo, 2021.

EDU. *Ethan Russell – o fotógrafo das grandes estrelas do rock*. 26 ago. 2019. Disponível em <http://obaudoedu.blogspot.com/2019/08/ethan-russel-o-fotografo-das-grandes.html>. Acesso em 26 fev. 2023.

EQUIPE IMS. Por dentro dos acervos. *Glossário de técnicas e processos gráficos e fotográficos do século XIX*. 30 jun. 2014. Disponível em <https://ims.com.br/por-dentro-acervos/glossario-de-tecnicas-e-processos-graficos-e-fotograficos-do-seculo-xix/> . Acesso em 10 fev. 2023.

ESCOLA DE DIÁLOGO DE SÃO PAULO. *Sobre diálogo*. Disponível em <http://escoladedialogo.com.br/escoladedialogo/index.php/sobre-o-dialogo/> Acesso em 27 mar. 2024.

EWING, William A. *The body: photoworks of the human body*. London: Thames & Hudson, 1996.

FABRIS, Annateresa. O corpo como território político. *Baleia na rede*. Revista online do grupo de pesquisa em cinema e literatura. v. 1, n. 6, Ano VI, dez./2009. Disponível em https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2c_CorpoPolitico_imagens.pdf. Acesso em 09 set. 2023.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1998.

FABRIS, Annateresa e COSTA, Cacilda Teixeira da. *Tendências do livro de artista no Brasil*. Centro Cultural São Paulo. São Paulo: 16 maio a 23 jun. 1985 (catálogo de exposição).

FALO MAGAZINE. 11 Minute read Robert Mapplethorpe. *Falo Magazine #25*. Disponível em <https://issuu.com/falonart/docs/falo25/s/17427620>. Acesso em 03 jan. 2024.

FARAGO, Jason. *Robert Mapplethorpe: the perfect medium review – hunting for sex and death*. The Gardian, 16, mar. 2016. Disponível em <https://www.theguardian.com/culture/2016/mar/16/robert-mapplethorpe-the-perfect-medium-photography-los-angeles>. Acesso em 01 maio 2024.

FARGE, Arlette. In: GAMA, Mônica. Quebra de contrato: transparência e opacidade do discurso historiográfico. *Revista Criação & Crítica*, n. 4, abr. 2010.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

FERREIRA, Clenon. *Projeto relembra boate Jump, que fez história na noite goiana*. Jornal O Popular. 22 fev. 2022. Disponível em <https://opopular.com.br/noticias/magazine/acontece/projeto-relembra-boate-jump-que-fez-hist%C3%B3ria-na-noite-de- Goi%C3%A2nia-1.2407304>. Acesso em 14 ago. 2022.

FIGUEIREDO, Stela Horta. *Dossiê Arquivo Pessoal Samuel Costa*. Museu da Imagem e do Som de Goiás, 2009 (documento interno, não publicado).

FIGUEIREDO, Stela Horta, MOSCIARO, Clara e SILVA, Ivy da. Conservação da coleção álbuns fotográficos do Museu da Imagem e do Som de Goiás. In: *Anais do Museu Paulista*. v. 15, n. 1, jan.-jul., 2007.

FILIPPI, Patrícia, LIMA, Solange Ferraz de e CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Como tratar coleções fotográficas*. Arquivo do Estado: Imprensa Oficial do Estado. São Paulo, 2002.

FRANK, Robert. *Os americanos*. São Paulo: IMS, 2017.

GAMA, Mônica. Quebra de contrato – transparência e opacidade do discurso historiográfico. *Revista Criação & Crítica*, n. 4, abr. 2010.

GARCIA, Wilton. Arte Homoerótica no Brasil: estudos contemporâneos. *Revista Gênero*. Niterói, v. 12, n. 2, 1. sem. 2012, pp. 131-163.

GOLBACH, Gilke. Laia Abril. On rape: and institutional failure (book review by Gilke Golbach). In: 1000 Words. Disponível em <https://www.1000wordsmag.com/laia-abril-on-rape/>. Acesso em 04 jan. 2023.

GOLDIN, Nan. *Why “The Ballad of Sexual Dependency” Endures in the Twenty-First Century*. 2022. Disponível em <https://aperture.org/editorial/why-the-ballad-of-sexual-dependency-endures-in-the-twenty-first-century/>. Acesso em 13 jan. 2024.

GOMES, Alexandre Oliveira e OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues de. A construção social da memória e o processo de ressignificação dos objetos no espaço museológico. In: *Museologia e patrimônio*, v. 3, n. 2, jul.-dez./2010, pp. 42-55.

GOMES, Priscyla. Testemunho contra o nosso desaparecimento: Nan Goldin, a aids e a fotografia de intimidade. *Revista ARA*, n. 12, vol. 12, outono + inverno 2022.

GOMES, Rose. Sticky Fingers: a história por trás da capa. In: *Cadê meu whiskey Blogspot*. 02 set. 2016. Disponível em <https://cademeuwhiskey.wordpress.com/2016/09/02/sticky-fingers-a-historia-por-tras-da-capa/>. Acesso em 08 mar. 2023.

GUERRILLA GIRLS. *Reinventing the “F” word: feminism*. Site. Disponível em <https://www.guerrillagirls.com/about>. Acesso em: 01. fev. 2024.

GUIBERT, Hervé. *Para o amigo que não me salvou a vida*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

GUIMARÃES, Juca. “Temos que buscar uma estética negra na fotografia”, diz fotógrafo Eustáquio Neves. *Site Alma Preta*, 2021. Disponível em <https://>

almapreta.com.br/sessao/cultura/temos-que-buscar-uma-estetica-negra-na-fotografia-diz-fotografo-eustaquio-neves/. Acesso em: 19 nov. 2022.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HARVARD, Joe. *Velvet Underground: The Velvet Underground and Nico*. Corbogó: Rio de Janeiro, 2014. (Coleção O livro do disco)

HEMINGWAY, Ernest. *Paris é uma festa*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1997.

HEXAGONE GAY. Site. Les premiers pas de la liberation des mœurs en France. Disponível em <http://www.hexagonegay.com/70.html>. Acesso em dia mês ano.

HEXAGONE GAY. Site. *Les années 70: les premiers pas de la liberation des mœurs en France*. In: <http://www.hexagonegay.com/70.html>. Acesso em dia mês ano.

HEXAGONE GAY. Site. *Les années 80: le mouvement associatif des années 80*. In: <http://www.hexagonegay.com/80.html>. Acesso em dia mês ano.

HEYMANN, Luciana. Arquivos pessoais em perspectiva etnográfica. In: TRAVANCAS, Isabel, ROUCHOU, Jöelle e HEYMANN, Luciana (org.). *Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

HIRATA, Gabriel Tadashi. *Composições subjetivas e invenção de si* (dissertação). Rio de Janeiro: PPG História. UFRRJ, Seropédica, 2017.

HOBBS, Catherine. O caráter dos arquivos pessoais: reflexões sobre o valor dos documentos de indivíduos. In: HEYMANN, Luciana e NEDEL, Letícia (org.). *Pensar os arquivos: uma analogia*. Rio de Janeiro: FGV, 2018.

HOBSBAWAN, Eric. *Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 20016.

HOBSBAWAN, Eric e RAGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

ICOM-CC. Terminologia para definir a conservação do patrimônio cultural tangível. In:

ABRACOR. *Boletim Eletrônico*. n. 1, 2010, pp. 2-3.

JUNIOR, Ribamar José de Oliveira e GIL, Huber David Jaramillo. A pele das imagens: trauma e melancolia nas dobras fotográficas por Severo Sarduy, Pedro Lemebel, Alair Gomes e Hudinilson Jr. *Revista Contratempo*, v. 41, n. 1, jan.-abr./2022.

KASTRUP, Virgínia e BARROS, Regina Benevides de. Movimentos-funções do dispositivo na prática cartográfica. In: PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virgínia e ESCÓSSIA, Liliana. *Pistas do método da cartografia*. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

KENNEDY, Nora e MUSTARDO, Peter. Preservação de fotografias: métodos básicos para salvar suas coleções. In: *Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica*. Centro de Conservação e Preservação da Funarte (org.). 3. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.

KOSSOY, Boris. *Hercules Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

LACERDA, Aline Lopes. A fotografia nos arquivos: produção e sentido de documentos visuais. In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 19, 1 jan.-mar. 2012, pp. 283-302.

LACOMBE, Francis. Gai Pride. In: *Magazine Gai Pied Hebdo*. Paris, n. 126, 30 jun. a 06 jul. 1984, pp. 5-9.

LAVÉDRINE, Bertrand. *(Re)Conocer y conservar las fotografías antiguas*. Paris: Éditions des travaux historiques et scientifiques, 2010.

LAZZARATO, Maurizio. *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LE DU, Bernard. L'art d'aimer. In: *Magazine Gai Pied Hebdo*, n.º 149/150. 22 décembre 1984, pp. 40-49.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 1990.

LELIS, Rafael Carrano. Transviado também faz revolução! Um olhar ma-

quiaveliano sobre a Revolta de Stonewall. *Revista de Ciências do Estado*. Belo Horizonte: v. 4, n. 2, 2019.

LIMA, Camila Bourguignon de. *Reflexões sobre gênero e a produção do grupo Guerrilla Girls*. ConFAEB, Ponta Grossa-PR, 2014.

LISBOA, Vinícius. *Fotógrafa reúne acervo de paradas LGBTQIA+ do Rio desde 1995*. Reportagem da Agência Brasil publicada em 17 jun. 2023. Disponível em <https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2023-06/fotografa-reune-acervo-de-paradas-lgbtqia-do-rio-desde-1995>. Acesso em 02 mar. 2024.

LISPECTOR, Clarice. *Minhas Queridas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LÖVY, Michael. "A contrapelo". A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). In: *Lutas sociais*. São Paulo, n. 25/26, 2.º sem. 2010 e 1.º sem. 2011, pp. 20-28.

MACHADO, Antônio. Cantares. In: PINA, Maria Teresa. *Poesia Latina*, 2009. Disponível em <https://blogs.utopia.org.br/poesialatina/cantares-antonio-machado/>. Acesso em 21 dez. 2021.

MAIA, Ana Marques. Violação, misoginia e poder: *Laia Abril documentou "o controlo sistémico das mulheres"*. 2022 Disponível em <https://www.publico.pt/2022/08/01/p3/noticia/violacao-misoginia-laia-abril-documentou-controlo-sistemico-mulheres-2015286>. Acesso em 29 dez. 2023.

MAIA, Carlos Eduardo Santos. Go est, in the open air: parada do orgulho LGBT goianiense – da repressão à turistificação. *Revista Latino-Americana de Geografia e Gênero*, Ponta Grossa, v. 6, n. 1, jun./jul. 2015, pp. 200-221.

MAIA, Carlos Eduardo Santos e MOREIRA, Jorgeanny de Fátima R. Estratégias espaciais na Parada LGBT em Goiânia, Goiás. In: *Boletim Goiano de Geografia (online)*. Goiânia, v. 37, n. 2, maio/ago. 2017, pp. 265-281. Disponível em <https://revistas.ufg.br/bgg/article/view/49155> Acesso em 17 dez. 2023.

MARCUS, Greil. Through the past darkly (big hits. Vol. 2). 12 set. 1969. *Revista Rolling Stone*. Disponível em <https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/through-the-past-darkly-big-hits-vol-2-180694/>. Acesso em 22 fev. 2023.

MARRER, Marcella e ABRIL, Laia. Entrevista: Laia Abril fala sobre Do Estupro, novo capítulo da sua série Uma história da misoginia. *Revista de*

Fotografia Zum, 7 mar. 2020. Disponível em <https://revistazum.com.br/entrevistas/laia-abril-da-violacao/>. Acesso em 14 set. 2022.

MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, jan.-jun. 2008, pp. 33-50.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia pública e cultura visual, em perspectiva histórica. *Revista Brasileira de História da Mídia*, v. 2, n. 2, jul.-dez. 2013, pp. 11-20.

MAUAD, Ana Maria. Imagens intermediais: reflexões sobre fontes da memória e escrita da história. In: *Anais encontros história oral*, 2014. Disponível em https://www.encontro2014.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1398822747_ARQUIVO_ImagensintermediaisAMM.pdf. Acesso em 01 nov. 2022.

MAZZUCHELLI, Sílvia. *Nan Goldin: The ballad of sexual dependency*, 2017. Disponível em <https://www.loosenart.com/blogs/magazine/nan-goldin-the-ballad-of-sexual-dependency>. Acesso em 22 out. 2023.

MCKEMMISH, Sue. Provas de mim... In: HEYMANN, Luciana e NEDEL (org.). *Pensar os arquivos: uma analogia*. Rio de Janeiro: FGV, 2018.

MENDES, Marylka *et al.* (org.). *Conservação: conceitos e práticas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. In: *Educação Temática Digital*. Campinas-SP. v. 18, n. 4. out./dez. 2016, pp. 745-768.

MOREIRA, Jorgeanny de Fátima Rodrigues. *Do movimento social à festa: as microterritorialidades festivas e efêmeras da parada LGBT em Goiânia, Goiás* (tese). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2016.

MOSCIARO, Clara. *Diagnóstico de conservação fotográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

MOURA, Carla Borin e HERNANDEZ, Adriane. Cartografia como método de pesquisa em arte. In: *Anais do XI Seminário de História da Arte do Centro de Artes da UFPEL*, n. 2, 2012.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE GOIÁS. O fotógrafo Sílvio Berto. *Cadernos de fotografia*, v. 2. Goiânia: Grafopel Gráfica e Editora Ltda, 2001.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE GOIÁS. Pioneiros da fotografia em Goiânia. *Cadernos de fotografia*, v. 3. Goiânia: Grafopel Gráfica e Editora Ltda, 2002.

MUSTARDO, Peter e KENNEDY, Nora. Preservação de fotografias: métodos básicos para salvaguardar suas coleções. In: *Cadernos Técnicos de conservação fotográfica*, 2. 3. ed. rev. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, pp. 17-27.

NETO, Felício Monteiro. *Robert Mapplethorpe; Portfólio X e o observador como ferramenta da produção artística* (dissertação). Universidade Europeia. Laureate International Universities, 2020.

NIEDERAUER, Mariana e GRIGORI, Pedro. Gal Costa teve voz ativa na luta política pela democracia. In: *Correio Brasiliense*. Disponível em <https://www.correiobrasiliense.com.br/diversao-e-arte/2022/11/5050750-gal-costa-teve-voz-ativa-na-luta-politica-pela-democracia.html>. Acesso em 10 nov. 2022.

NÍTIDA – FOTOGRAFIA E FEMINISMO. *Nan Goldin*, 2016. Disponível em <https://nitidafotografia.wordpress.com/2016/03/04/nan-goldin/>. Acesso em 19 fev. 2024.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Proj. História. São Paulo (10), dez. 1993. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em 30 mar. 2022.

NUNES, Andrea Paiva. *Todo lugar é possível: a rede de arte postal, nos anos 70 e 80* (dissertação). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

OLIVEIRA, Adelaide Oliveira de. *O erotismo masculino nas fotografias de Sinval Garcia e Orlando Maneschy* (dissertação). Belém: Universidade Federal do Pará, 2012.

OLIVEIRA, Danielle. Goiás é o estado que teve maior aumento de homicídios contra LGBTQIA+ no Brasil, diz Anuário da Segurança Pública. *G1 Goiás*. Disponível em <https://g1.globo.com/go/goias/noticia/2022/08/02/goias-e-o-estado-que-teve-maior-aumento-de-homicidios-contralgbtqia-no-brasil-diz-anuario-da-seguranca-publica.ghtml>. Acesso em 09 set. 2022.

OLIVEIRA, Lúcia Maria Velloso de, MACÊDO, Patrícia Ladeira Penna e SOBRAL. Arquivos pessoais e intimidade: da aquisição ao acesso. *Revista do Arquivo*, n. 4, 2017.

OLIVEIRA, Thiago Ranniery Moreira de e PARAÍSO, Marlucy Alves. Mapas, Dança, desenhos: a cartografia como método de pesquisa em educação. *Revista Pro-Posições*, v. 23, n. 3, set./dez. 2012, pp. 159-178.

OLUFEMI, Lola e ORUPABO, Frida. Procurando Fantasmas. *Revista de Fotografia Zum*. #21, out. 2021, pp. 32-51.

OURIQUES, André Luiz Almeida. Esquecimento e História: um método indelével ou uma possibilidade epistemológica? In: ARANHA, Gervásio Batista e FARIAS, Elton John da Silva (org.). *Epistemologia, História e Linguagem*. Campina Grande: EDUFCEG, 2013.

PADILHA, Renata Cardozo. *Documentação museológica e gestão de acervo*. Florianópolis: FCC, 2014.

PAULA, Joy de. O mundo de Kruger: o orgulho feminista e o seu real significado. *Art|Ref. Notícias em arte contemporânea*. 12 dez. 2016. Disponível em <https://arteref.com/arte/o-mundo-de-kruger-o-orgulho-feminista-e-o-seu-real-significado/>. Acesso em 17 maio 2023.

PEDROSA, Adriano e BECHELANY, Camila. *Guerrilla Girls: Gráfica, 1985-2017*. 29 set. 2017 - 14 fev. 2018, 2017. Disponível em <https://masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017>. Acesso em 27 dez. 2023.

PEREIRA, Bruno. *Symphony of erotic icons: erotismo e o corpo masculino na fotografia de Alair Gomes* (dissertação). Assis-SP: Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, 2017.

PEREIRA, Luís Araújo e FIGUEIREDO, Stela Horta (org.). Samuel Costa: imagens do Brasil. *Cadernos de Fotografia do MIS*, v. 5. Goiânia: Cir Gráfica, 2014.

PIMENTEL, Thais. “Ninguém solta a mão de ninguém”, desenho que viralizou no país, é criação da tatuadora mineira. *Belo Horizonte*. 20 out. 2018. Disponível em <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/eleicoes/2018/noticia/2018/10/29/ninguem-solta-a-mao-de-ninguem-desenho-que-viralizou-no-pais-e-criacao-de-mineira.ghtml>. Acesso em 27 fev. 2023.

PITOL, André Luís Castilho. *Alair Gomes: Fotografia, crítica de arte e discurso da sexualidade* (monografia). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, 2013.

PITOL, André Luís Castilho. *A produção de Alair Gomes nos Estados Unidos*. jan. 2014. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/319235574_A_producao_fotografica_de_Alair_Gomes_nos_Estados_Unidos. Acesso em 27 fev. 2023.

QUEIROZ, Arinaldo Teixeira. *Eu e Sebastião (des)prazeres homoeróticos*. Trabalho de Conclusão de Curso (Centro de Artes, Humanidades e Letras). Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2016.

RENNÓ, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

RETTI, Gabriel Lima. *Ethos queer e a transgressão erótica da imagem: o espelho fragmentado de Hudinilson Jr.* Rio de Janeiro: Bacharelado em História da Arte, EBA/UFRJ, 2020.

Revista Rolling Stones. *9 capas de disco incríveis feitas por Andy Warhol – sem contar Velvet Underground*. 06 abr. 2020. Disponível em <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/9-capas-de-disco-incriveis-feitas-por-andy-warhol-sem-contar-velvet-underground/>. Acesso em 08 mar. 2023.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2. ed. Porto Alegre: Sulina/Editora da UFRGS, 2016.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. *Revista Visualidades*. Goiânia, v. 10, n. 1, jan.-jun. 2012, pp. 151-164.

SANTOS, Alexandre. A indisciplina do desejo: corpo masculino e a fotografia. In: *XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte – CBHA*, 2002.

SANTOS, Alexandre. *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro (tese)*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2006.

SANTOS, Laís Xavier dos. *Retratos transgêneros: um estudo sobre o Studio Butterfly de Virgínia de Medeiros*. Trabalho de Conclusão de Curso (História da Arte). Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo, 2022.

SCHWARZ, Júlia. *Desnudando o homem: invenções e reinvenções de masculinidade em práticas fotográficas dos séculos XIX e XX (dissertação)*.

Niterói: Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, 2020.

SECULT Goiás. Projeto Cultura em Casa – *História de Goiás: Fatos e Fotos*. Vídeos. Disponíveis em <https://www.youtube.com/c/SecultGoi%C3%A1sCultura/videos>. Acesso em 01 set. 2022.

SEXTON, Paul. *Death of Robert Frank, photographer of Exile on Main St. Dos Rolling Stones*. 11 nov. 2019. Disponível em <https://www.udiscovermusic.com/news/robert-frank-rolling-stones-photographer-dies/>. Acesso em 26 fev. 2023.

SHELTON, Robert. *No direction home: a vida e a música de Bob Dylan*. São Paulo: Editora La Fonte, 2011.

SILVA, Vera Lúcia Marques da. Sexualidades dissidentes: um olhar sobre narrativas identitárias e estilo de vida no ciberespaço. *Revista Ciência & Saúde Coletiva*, 23, 2018.

SILVA, Willian da e BLANCA, Rosa. *Nudez masculina: homoerotismo e artes visuais no Rio Grande do Sul*. Revista Seminário de História da Arte, v. 1, n. 7, 2018.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2. Ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SMITH, Patti. *Só garotos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SMITH, Patti. *Devoção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SMITH, Philip e GOLDIN, Nan. Embalos noturnos. *Revista Zum*, v. 8, 3 out. 2017. Disponível em <https://revistazum.com.br/revista-zum-8/embalos-noturnos/>. Acesso em 13 jan. 2024.

SOIHET, Raquel. *A subversão pelo riso*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

STIGGER, Verônica. Cadernos de Narciso. *Revista Zum*, n. 18, jun. 2020, pp. 128-149.

TIBERGHIEU, Gilles. Imaginário cartográfico na arte contemporânea: so-

nhar o mapa nos dias de hoje. *Revista Inst. Estud. Bras.* São Paulo, n. 57, dez. 2013, pp. 233-252.

TITO, Keith Valéria Tito. *Memória e Identidade de um bairro: Campinas sob as lentes de Hélio de Oliveira* (dissertação). Goiânia: Faculdade de História, UFG, 2008.

TITO, Keith Valéria Tito. Texto de apresentação. *Cadernos de Fotografia do MIS*, vol. 5. In: PEREIRA, Luís Araújo e FIGUEIREDO, Stela Horta (org.). Samuel Costa: imagens do Brasil. Goiânia: Cir Gráfica, 2014.

TITO, Keith Valéria Tito. Samuel Costa: imagens do Brasil. Texto curatorial. In: GOYAZES *Festival de Fotografia*, 2022. Disponível em <https://goyazes.art.br/exposicao/samuel-da-costa/>. Acesso em 20 jan. 2024.

TITO, Keith Valéria Tito e JESUS, Samuel José Gilbert de. Coleção Samuel Costa do MIS-GO: fotografia, memória, homoerotismo. In: *Dossiê Memória, Museologia LGBTQIA+ e museus nacionais*. Anais do Museu Histórico Nacional: Rio de Janeiro, v. 58, 2024.

TITO, Keith Valéria Tito e VIDICA, Ana Rita. Coleção Samuel Costa: uma reflexão sobre a materialidade dos arquivos fotográficos. In: RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso e ROCHA, Cleomar (org.). *Anais do 29.º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas*. Dispersões, Goiânia; Anpap, 2020.

TITO, Keith Valéria Tito e VIDICA, Ana Rita. Samuel Costa em Cena na Fotografia Contemporânea. In: *Anais do IV Seminário Internacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes da Cena – SEMINAR*, de 9 a 11 de novembro de 2023, pp. 60-76. Editoria: Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado e Alexandre Donizete Ferreira.

TITO, Keith Valéria Tito e VIDICA, Ana Rita. Arquivo e tempo na produção artística contemporânea: um percurso por seis obras. *Revista Internacional Interdisciplinar Art&Sensorium*, Curitiba, v. 11, 2024.

TOZZI, Daniel. *Largados e quebrados: 'Elixé on Main St.'* e a veia criativa dos Stones. 28 jul. 2017. Disponível em <https://escotilha.com.br/musica/musica-exile-on-main-st-rolling-stones-resenha-critica/> Acesso em 26 fev. 2023.

VAREJÃO, Adriana. Entrevista. In: VOLZ, Jochen (curadoria). *Adriana Varejão. Suturas, fissuras, ruínas*. Catálogo da exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022, pp. 26-27.

VERAS, Luciana. Frida Orupabo: “o começo é sempre o corpo”. *Revista Continente*, ed. 255, mar. 2022. Disponível em <https://revistacontinente.com.br/edicoes/255/frida-orupabo>. Acesso em 01 fev. 2023.

VIANNA, Eliza da Silva. “*Alguma coisa aconteceu comigo*”. A experiência soropositiva nas obras de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert (1988-1996) (dissertação). Rio de Janeiro: PPG em História das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz-Fio Cruz, 2014.

VOLZ, Jochen (curadoria). *Adriana Varejão. Suturas, fissuras, ruínas*. Catálogo da exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Ediciones Akal S.A: Madrid, 2010.

WESTIN, Ricardo. *Aids chegou ao Brasil há 40 anos e trouxe terror, preconceito e desinformação*. Site do Senado. Disponível em <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/aids-chegou-ao-brasil-ha-40-anos-e-trouxe-terror-preconceito-e-desinformacao#:~:text=Em%202014%2C%20outra%20lei%20do,de%20preven%C3%A7%C3%A3o%20tamb%C3%A9m%20se%20ampliaram>. Acesso em 02 jun. 2023.

WILKES, Tony. *Gideon Mendel's heart-rending portraits from the UK's first aids Ward*. *Another Magazine*. January 16, 2023. Disponível em <https://www.anothermag.com/art-photography/14617/gideon-mendel-the-war-d-aids-hiv-middlesex-hospital-london>. Acesso em 01 fev. 2024.

WOOLF, Virgínia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

YVES, Michaud. Visualizações: o corpo e as artes visuais. In: CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges. *História do corpo: as mutações do olhar: o século XX*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

Revistas Pesquisadas

Revista Gai Pied Hebdo. Edições n.º 0 e n.º 1, 1979. Site Mémoire des Sexualités. Fonte: <https://www.memoire-sexualites.org/category/accueil/fond-documentaire/magazines/>.

Revista Gai Pied Hebdo. Edição n. 26, de 30 de junho a 6 de julho de 1984. Acervo MIS-GO.

Revista Gai Pied Hebdo. Edição n. 126 - 30 de junho a 6 de julho de 1984. Acervo MIS-GO.

Revista Gai Pied Hebdo. Edição n. 142, de 3 a 9 de dezembro de 1984. Acervo MIS-GO.

Revista Gai Pied Hebdo. Edição n. 146, de 1º a 7 de dezembro de 1984. Acervo MIS-GO.

Revista Gai Pied Hebdo. Edição n. 149/150, de 22 dezembro de 1984. Acervo MIS-GO.

Revista Gai Pied Hebdo. Edição n. 206, de 8 a 14 de fevereiro de 1986. Acervo MIS-GO.

Revista Gai Pied Hebdo. Edição n. 120/ 19 de maio de 1984. Acervo MIS-GO.

Revista Gai Pied Hebdo. Edição n. 256, de 7 a 13 de fevereiro de 1987. Acervo MIS-GO.

Revista Gai Pied Hebdo. Edição n. 178-179. 13 de julho a 2 de agosto de 1984. Acervo MIS-GO.

Revista Gai Pied Hebdo. Edição n. 187 de 28 de setembro a 4 de outubro de 1985. Acervo MIS-GO.

Revista Gai Pied Hebdo. Edição n. 291 de 24 de outubro 1987. Acervo MIS-GO.

Revista Gai Pied Hebdo. Edição n. 541. Última Edição. 1992. Fonte: <https://fr.shopping.rakuten.com/offer/buy/16692632/Collectif-Gai-Pied-N-541-Dernier-Numero-Revue.html>.

Revista Tomorrow's Man, vol. 1, n. 9. Irvin Jonhson. Health Studios. Chicago. 1955. Fonte: <https://www.thebookmerchantjenkins.com/product/tomorrows-man-volume-iii-number-4-march-1955/>.

Revista Physique Pictorial, vol. 6, n. 2. Bob Mizer. Athletic Model Guild. Los Angeles. 1962. Fonte: <https://www.thebookmerchantjenkins.com/product/physique-pictorial-volume-12-number-1-july-1962/>.

Revista Physique Pictorial, vol. 25. Bob Mizer. Athletic Model Guild Los Angeles. 1974. Fonte: <https://www.thebookmerchantjenkins.com/product/physique-pictorial-volume-25-may-1974/>.

Revista Zum. Junho de 2016. Fonte: <https://revistazum.com.br/radar/imagens-ineditas-alair-gomes/>.

Revista Zum. Outubro de 2017. Fonte: <https://revistazum.com.br/revista-zum-8/embalos-noturnos/>.

Revista Zum. #21, Outubro de 2021.

Revista Zum. #20, Abril de 2021.

Revista Zum. #18, Junho de 2020.

Jornais Pesquisados

Jornal Cinco de Outubro. 28 jun. 1996.

Jornal Diário da Manhã. 27 jun. 1998.

Jornal O Popular. 27 jun. 1998 / 28 jun. 1998 / 27 out. 2014 / 27 out. 2014 / 22 fev. 2022 / 28 jul. 2022.

Instituições Visitadas Para Pesquisa

Museu da Imagem e do Som de Goiás – MIS-GO.

Museu de Arte Contemporânea de Goiás – MAC-GO.

Arquivo Histórico Estadual – AHE.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE.

Instituto Histórico e Geográfico de Goiás – IHGG.

Instituto de Pesquisa Histórica do Brasil Central – IPEHBC – PUG GO.

Centro de Informação, Documentação e Arquivo – Cidarq – UFG.

***Esse trabalho foi financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior Capes, no período de 1º mar. 2022 a 31 jul. 2023.**

SOBRE A AUTORA

Doutora em Arte e Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais/UFG. Mestre em História pela Universidade Federal de Goiás. Bacharel e Licenciada em História pela Universidade Católica de Goiás. Pesquisadora do Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (UFG). Integrante do Núcleo de Investigação em Histórias da Arte (UFG). Produtora cultural. Atuou como gerente de Museus, Centros Culturais e Galerias/Secult-GO; chefe do Núcleo de Biblioteca, Arquivo, Museu e Centro Cultural/Seduc-GO; gerente especial de Museus e Galerias/Seduc-GO; e diretora do Museu da Imagem e do Som de Goiás (MIS-GO).