

COURBET SEM COURBET: A CONTESTAÇÃO DO PADRÃO HETERONORMATIVO.

Joyce Delfim¹.

*“Procuramos um lugar/ à parte. [...] onde pudéssemos/ secreta-
mente/ nos beijar./ Procuramos um lugar/ a salvo/ das pala-
vras./ Mas esse/ lugar/ não há.”*

(Ana Martins Marques)

1. DA NECESSIDADE DE UM IMAGINÁRIO LÉSBICO

Da *necessidade de um imaginário lésbico* e *Da necessidade de uma ação lésbica* são títulos de dois textos produzidos, em 1995, pelo coletivo político-artístico madrileno de lésbicas LSD². Nesses escritos o coletivo questiona quais são as produções simbólicas sobre o corpo feminino e por que as mulheres lésbicas carecem de representações. Como resposta à insuficiente representação de mulheres lésbicas, o grupo tenciona uma *mirada bollera* – um olhar lésbico – para a produção artística, acompanhada da proposição de “tornar nossos corpos visíveis [...] porque só do nosso corpo podemos existir, podemos ser lésbicas”³. A partir dessa visão sobre o corpo lésbico, o coletivo elaborou a série de fotografias *Es-cultura lesbiana* (1994–95), marcada, em seus escritos, como fotografias realizadas por e para lésbicas, em vez de realizadas desde e para a cultura dominante.

Assim, se o olhar do artista homem nas representações hegemônicas do corpo feminino é discutido como produtor de diferença sexual, nas representações instituídas sobre o corpo lésbico essa questão se intensifica. O questionamento está no discurso produzido por essas representações sobre a sexualidade

¹ Graduanda em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com período sanduíche na Universidade de Jaén, Espanha.

² A sigla tem significados diversos, como: *lesbianas sin duda*, *lesbianas sudando deseo*, *lesbianas saliendo domingo*, *lesbianas sin dinero*.

³ LSD. *De la necesidad de una acción lesbiana*. 1995. Disponível em: <<http://archivo-t.net/portfolio/1994-%C2%B7-es-cultura-lesbiana/>>. Acesso em: 20 de jul. de 2018.

lésbica enquanto reduzida ao lugar do desviante, do imoral, do banal – uma vez que a sociedade patriarcal determina a heterossexualidade como modelo de relação e afeto – ou do fetichizado – submetida ao desejo masculino sobre o sexo entre mulheres.

O entendimento das mulheres lésbicas como grupo social auto-reconhecido, a partir da segunda onda feminista, gerou a necessidade de construção e reconstrução da história das mulheres lésbicas. Abarcado nesse processo está a conceituação do termo lesbianidade, a percepção dos meios de invisibilização das mulheres lésbicas e a produção de imagens artísticas, com o propósito de tornar visível a realidade que se formava sobre a sexualidade lésbica.

As práticas sexuais e amorosas entre mulheres podem ser interpretadas de diferentes formas quando se analisa outras culturas, além da ocidental. Tendo como exemplo: algumas populações indígenas já extintas da região dos Llanos, na América do Sul, que possuíam uma noção de “espírito duplo” – um comportamento sexual que é interpretado como homossexual pela cultura ocidental; e as narrativas mitológicas como a das Amazonas e os mitos sobre a posição das mulheres na Índia durante a época pré-védica⁴. Cada sociedade possui sua forma de entender esse comportamento afetivo-sexual, empregando certa visibilidade e legitimidade.

A formação da sociedade ocidental é atravessada por sistemas de dominação como o capitalismo, o patriarcado e a supremacia branca. Emaranhado nesses sistemas se estabelece o heterossexismo, isto é, “[...] um sistema que define os/as heterossexuais como o paradigma central que molda a sociedade excluindo outras formas de viver a sexualidade”⁵. Modelo em que a heterossexualidade pode ser entendida como compulsória, termo definido por Adrienne Rich (2010), que indica o caráter imposto dessa forma de viver a sexualidade, como uma instituição política, na qual uma relação de “complementaridade” construída entre os dois gêneros serve para a justificativa da divisão sexual do trabalho⁶. A partir desse entendimento da sexualidade submetida ao sistema patriarcal, definiu-se a distinção entre lesbianidade e homossexualidade masculina.

O movimento lésbico, principalmente em sua articulação com o movimento feminista, se tornou mais influente a partir da década de 70. As lutas contra a patologização, repressão e fetichização da lesbianidade abriram caminho para a construção de um discurso identitário de afirmação da sexualidade lésbica. Esse processo significou um distanciamento entre o movimento das mulheres lésbicas e a luta dos homens ho-

⁴ Cf. FALQUET, Jules. *De la cama a la calle: perspectivas teóricas lésbico-feministas*. Bogotá: Brecha Lésbica, 2006.

⁵ ALIAGA, Juan Vicente; CORTÉS, José Miguel G. *Desobediencias: cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en américa latina y españa: 1960-2010*. Barcelona: Editorial Egales, 2014, p. 9.

⁶ Padrão no qual o trabalho reprodutivo (doméstico, sexual, psicoemocional) recai sobre o sexo feminino.

mossexuais, resultando na diferenciação dos termos: lesbianidade ou lesbianismo em vez de homossexualidade feminina⁷. O feminismo lésbico discute que a posição social da mulher lésbica é hierarquicamente desigual em relação à posição do homem homossexual, o que acarreta em diferentes condições, significados e análises para essas duas formas de sexualidade.

2. DA INVISIBILIDADE NA ARTE

Adrienne Rich aponta que uma das formas de imposição da heterossexualidade sobre as mulheres e controle da consciência feminina é “o apagamento da existência lésbica (exceto quando vista como exótica ou perversa) na arte, na literatura e no cinema”⁸. O apagamento abordado por Rich se verifica, por exemplo, na invisibilização da produção política-artística que promovia a visibilidade lésbica, da artista Harmony Hammond. Na exposição *Division of Labor: “Women’s Work” in Contemporary Art*, organizada em 1995, pelo *Bronx Museum of the Arts*, e apresentada, posteriormente, no *Museum of Contemporary Art*, de Los Angeles “[...] suas *Floorpieces* expostas foram discutidas no ensaio curatorial exclusivamente no contexto do Minimalismo”⁹. Como outro exemplo, Livia Auler refere-se ao apagamento da sexualidade de duas artistas lésbicas em suas biografias, no livro *A Female Focus: Great women photographers* (1996), de Margot Horwitz:

A autora não só oculta a homossexualidade de duas fotógrafas, Alice Austen e Berenice Abbott, como afirma que elas eram solteiras – sendo que a primeira viveu com a mesma parceira, Gertrude Tate, durante cinquenta anos, e Abbott, por sua vez, teve um relacionamento de trinta anos com Elizabeth McCausland.¹⁰

No que diz respeito à representação “exótica e perversa” da sexualidade lésbica na arte e na literatura, indicado por Rich, pode-se analisar o conjunto de trabalhos que exploraram o tema da lesbianidade no século dezenove, na França. Dorothy Kosinski discorre que a imagem lésbica, no século XIX, era um tema

⁷ FALQUET, Jules. *Op. cit.*

⁸ RICH, Adrienne. Tradução Carlos Guilherme do Valle. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*. Bagoas: estudos gays, gêneros e sexualidades. Natal: v. 4, n. 5, jan./jun. 2010, p. 26.

⁹ COTTINGHAM, Laura. *Notes on Lesbian*. *Art Journal*, Nova York, Vol. 55, No. 4, We’re Here: Gay and Lesbian Presence in Art and Art History, Inverno, 1996, p. 76. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/777658>>. Acesso em: 21 de jul. 2018.

¹⁰ AULER, Livia. *Por que não houve grandes artistas lésbicas?* *Jornal de Borda*, São Paulo, n.5, fev. de 2018, p. 2.

preferido do erotismo popular¹¹, assim como “elemento iconográfico no Realismo e no Naturalismo, figurando nas obras de Toulouse-Lautrec, Constantin Guys, Edgar Degas, Conder e Forain”¹². No entanto, a autora observa que a popularidade dessas representações não significava uma aceitação moral das relações lésbicas. Pelo contrário, a sexualidade lésbica era constantemente apresentada como uma sexualidade desviante, fruto do decaimento moral e social e, relacionada à representação de mulheres prostituídas e de cenas de bordéis, como é possível perceber em *Nude Women* [figura 01] (1879), de Degas, e na literatura, com os livros *As Flores do Mal* (1857), de Charles Baudelaire, e *Mademoiselle de Maupin* (1835), de Théophile Gautier.

3. APROPRIAR E DESOBEDECER

O sono [figura 02] (1866), pintura à óleo de Gustave Courbet, foi uma encomenda do diplomata turco Khalil-Bey para sua coleção privada de imagens eróticas, também composta pela paradigmática obra *A Origem do Mundo* (1866). A pintura representa duas mulheres nuas abraçadas em uma cama, há poucos elementos na tela, indicando a centralidade das mulheres na cena. Em *Courbet sem Courbet* [figura 03] (2016), Camila Soato propõe um “Courbet” sem o olhar masculino. A artista se apropria de *O Sono*, deslocando a obra semântica, temporal e geograficamente.

A representação feita por Courbet para um colecionador masculino aponta para o papel da arte na fantasia sexual e no voyeurismo. A pintura do artista apresenta elementos, como o cordão de pérolas aberto e o ornamento de cabelo espalhados na cama, que remetem a momentos de um ato sexual. Camila Soato, ao retirar esses elementos da cena e se representar na imagem de forma despojada – abrindo uma *Brahma* –, desvia a obra da anterior centralidade erótica de fetichização do sexo lésbico. A artista, também personagem, não um voyeur, está na cena com a proposta de realocá-la para um contexto de naturalidade; apresenta uma proposição política a partir da representação de uma intimidade que quer ser desvelada ao público, em vez de uma intimidade que está na tela para ser observada atrás da porta, pela janela – sem que as mulheres representadas percebam.

Soato apropria e ressignifica a imagem produzida por Courbet, atribui um novo sentido que se contrapõe ao antigo. O olhar franco da artista, na obra, para o corpo feminino desloca a funcionalidade erótica da cena de Gustave Courbet para uma função política, de contestação do padrão heteronormativo. Talvez,

¹¹ KOSINSKI, Dorothy M. *Gustave Courbet's "The Sleepers." The Lesbian Image in Nineteenth-Century French Art and Literature*. *Artibus et Historiae*, Vol. 9, No. 18 (1988), p. 187. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1483342>>. Acesso em: 4 de mar. de 2018.

¹² *Ibidem*. p. 191.

a artista possui uma tentativa militante de intervir no passado para transformar a condição de subalternidade da mulher lésbica, compartilhando da ideia de Didi-Huberman, de que “[e]xumar os objetos do passado é modificar tanto o presente quanto o próprio passado”¹³.

4. RETRATOS DA EXISTÊNCIA

Ao se auto-representar em *Courbet sem Courbet*, Camila Soato também possibilita uma leitura sobre a existência lésbica que está além da representação do sexo entre mulheres ou do casal lésbico. Ela estabelece relação com o conjunto de retratos de mulheres lésbicas realizados por artistas mulheres, como as séries fotográficas *Latina Lesbian* (1986–89), de Laura Aguilar e *Faces and Phases* (2006–), de Zanele Muholi.

Nos retratos da série *Latina Lesbian*, as mulheres apresentam-se confiantes, conscientes do olhar de Aguilar e dos observadores. Sentada em uma poltrona, vestida de terno e com um cigarro na mão *Carla Barboza* [figura 04] (1987) se comunica ao observador através de um pequeno monólogo, escrito à mão, abaixo da fotografia: “Eu costumava me preocupar em ser diferente. Agora percebi que minhas diferenças são minhas forças”. Por meio dos monólogos escritos pelas mulheres fotografadas, Laura Aguilar abre espaço para cada mulher desvelar suas individualidades. Com diferentes relatos da experiência lésbica, a artista também constrói discurso sobre uma identidade lésbica que não é fixa. As mulheres lésbicas retratadas não são apenas mulheres que se relacionam sexualmente com mulheres, mas sujeitas que vivenciam realidades distintas. A percepção da identidade atravessada por subjetividades é especialmente trabalhada no retrato *Laura* [figura 05] (1988), com o qual a artista se inclui na série de lésbicas latinas, mas escreve abaixo da fotografia: “Eu não estou confortável com a palavra Lésbica, mas a cada dia que passa eu estou cada vez mais confortável com a palavra LAURA”.

Zanele Muholi guia sua produção artística para um ativismo visual, as centenas de fotografias que compõem a série *Faces and Phases* [figura 06] são entendidas como celebração da vida de lésbicas negras sul-africanas, assim como uma forma de traçar essa comunidade e registrar sua realidade. Os retratos em preto e branco não seguem uma padronização de enquadramento, o que capta Muholi é o olhar direto das mulheres para a câmera.

Dois momentos do curta documental *Zanele Muholi, ativista visual* (2013), são importantes para entender a relação que a artista estabelece com as mulheres fotografadas: quando Zanele diz que não as considera modelos, mas participantes; e no trecho da sessão de fotos de Tumi Nkopane, em que Muholi,

¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 285.

enquanto trança o cabelo de Tumi, conta que sua influência na produção dos retratos é a de apenas querer que as pessoas apareçam bonitas e revigoradas. Zanele cria uma intimidade com as participantes, muitas foram fotografadas mais de uma vez, ao longo dos doze anos da série. Dessa forma, a artista registra momentos diferentes da vida das participantes, suas mudanças físicas, suas novas fases ou novas identidades: “Comecei o projeto com lésbicas, e algumas delas talvez se tornaram bissexuais ao longo do caminho, ou algumas das pessoas que eu conhecia como lésbicas se tornaram homens trans, ou perceberam que talvez elas não fossem assim”¹⁴.

“O trabalho de Muholi é complexamente orientado para a longa história da fotografia colonial de rostos e corpos negros, bem como os esforços de artistas e intelectuais negros para projetar contra-imagens”¹⁵. A série fotográfica de Muholi, além de oferecer contra-imagens à fotografia de tipos, constrói uma discussão, que também atravessa a série de Aguilar, sobre a relação entre retrato e identidade e um afastamento à função do retrato convencional. “O retrato convencional para o tempo e remove o assistente de seu contexto cotidiano, compondo o status rarefeito do objeto de arte, enquanto os artistas contemporâneos geralmente estão mais interessados no corpo do assistente como o ponto no qual a arte e a vida convergem”¹⁶.

Em suas séries fotográficas Aguilar e Muholi tratam antes da representação de uma identidade pessoal formada em relação ao mundo e ao outro, que da representação de uma sexualidade. Os gestos e poses em ambas as séries comunicam dinâmicas sociais que atravessam a existência daquelas mulheres enquanto lésbicas, latinas ou sul-africanas – como os processos de invisibilização, marginalização e construção de uma comunidade. Por fim, Aguilar e Muholi apresentam o corpo como testemunho das pressões, expectativas e necessidades da sociedade e, o comando da narrativa sobre esse corpo como estratégia de afirmação e resistência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIAGA, Juan Vicente; CORTÉS, José Miguel G. *Desobediencias: cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en américa latina y españa: 1960-2010*. Barcelona: Editorial Egales, 2014.

AULER, Livia. *Por que não houve grandes artistas lésbicas?* Jornal de Borda, São Paulo, n.5, fev. de 2018.

¹⁴MUHOLI, Zanele. InConversation Zanele Muholi. [Novembro, 2016]. Nova York: Brooklyn Rail. Entrevista concedida a Allie Biswas. Disponível em: <<https://brooklynrail.org/2016/11/art/zanele-muholi-with-allie-biswas>>. Acesso em 29 de jul. de 2018.

¹⁵ DILLON, Brian. “Lights, camera, activist: Zanele Muholi confronts politics, danger, self-invention and beauty in her portraits of lesbian and trans South Africans”. ArtReview, Londres, Verão 2017, p. 76.

¹⁶ O’REILLY, Sally. *The Body in Contemporary Art*. Londres: Thames & Hudson, 2009, p. 33.

- COTTINGHAM, Laura. *Notes on Lesbian*. Art Journal, Nova York, Vol. 55, No. 4, We're Here: Gay and Lesbian Presence in Art and Art History, Inverno, 1996. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/777658>>. Acesso em: 21 de jul. 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DILLON, Brian. "Lights, camera, activist: Zanele Muholi confronts politics, danger, self-invention and beauty in her portraits of lesbian and trans South Africans". ArtReview, Londres, Verão 2017. Disponível em: <https://www.stevenson.info/sites/default/files/Feature_ZaneleMuholi_ArtReview_Summer17.pdf>. Acesso em: 22 de jul. de 2018.
- CORDERO, Karen; SÁENZ, Ina. (Comps.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana (Cdmx), Programa Universitario de Estudios de Género de la Unam, Conaculta-Fonca, Curare, 2001.
- FALQUET, Jules. *De la cama a la calle: perspectivas teóricas lésbico-feministas*. Bogotá: Brecha Lésbica, 2006.
- KOSINSKI, Dorothy M. *Gustave Courbet's "The Sleepers." The Lesbian Image in Nineteenth-Century French Art and Literature*. Artibus et Historiae, Vol. 9, No. 18 (1988), p.187-199. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1483342>>. Acesso em: 4 de mar. de 2018.
- LINKER, Kate. *Representation and Sexuality*. In LINKER, Kate. WEINSTOCK, Jane. *Difference: on representation and sexuality*. Nova York: New Museum of Contemporary Art, 1984.
- LSD. *De la necesidad de un imaginario lesbiano*. 1995. Disponível em: <<http://archivo-t.net/portfolio/1994-%C2%B7-es-cultura-lesbiana/>>. Acesso em: 20 de jul. de 2018.
- _____. *De la necesidad de una acción lesbiana*. 1995. Disponível em: <<http://archivo-t.net/portfolio/1994-%C2%B7-es-cultura-lesbiana/>>. Acesso em: 20 de jul. de 2018.
- MATESCO, Viviane. *Corpo, Imagem e Representação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MELO, Hildete Pereira de. CASTILHO, Marta. *Trabalho reprodutivo no Brasil: quem faz?*. Revista de Economia Contemporânea [online]. 2009, vol.13, n.1, p. 135-158.
- MUHOLI, Zanele. In *Conversation Zanele Muholi*. [Novembro, 2016]. Nova York: Brooklyn Rail. Entrevista concedida a Allie Biswas. Disponível em: <<https://brooklynrail.org/2016/11/art/zanele-muholi-with-allie-biswas>>. Acesso em 29 de jul. de 2018.
- O'REILLY, Sally. *The Body in Contemporary Art*. Londres: Thames & Hudson, 2009.
- RICH, Adrienne. Tradução Carlos Guilherme do Valle. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*. Bagoas: estudos gays, gêneros e sexualidades. Natal: v. 4, n. 5, jan./jun. 2010.

WILSHIRE, Donna. *Os usos do mito, da imagem e do corpo da mulher na re-imaginação do conhecimento*. In BORDO, Susan; JAGGAR, Alison M. (Orgs.); tradução Britta Lemos de Freitas. *Gênero, Corpo, Conhecimento*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

ZANELE Muholi, ativista visual. Direção: Katherine Fairfax Wright, Malika Zouhali-Worrall e Zanele Muholi. Produção: Malika Zouhali-Worrall. Edição e fotografia: Katherine Fairfax Wright. Joanesburgo: Human Rights Watch, 2013. Legendado pela ZUM. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=571&v=HWwskLlwRMk>. Acesso em: 17 de jul. de 2018.

FIGURAS

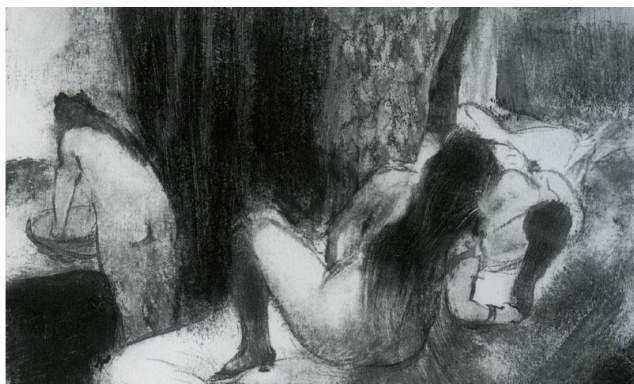


Figura 1 - Edgar Degas. *Nude Women*. c. 1879. Pastel em monotipo, 13,2 x 20,3 cm.



Figura 2 - Gustave Courbet. *O Sono*. 1866. Óleo sobre tela, 135 x 200 cm.

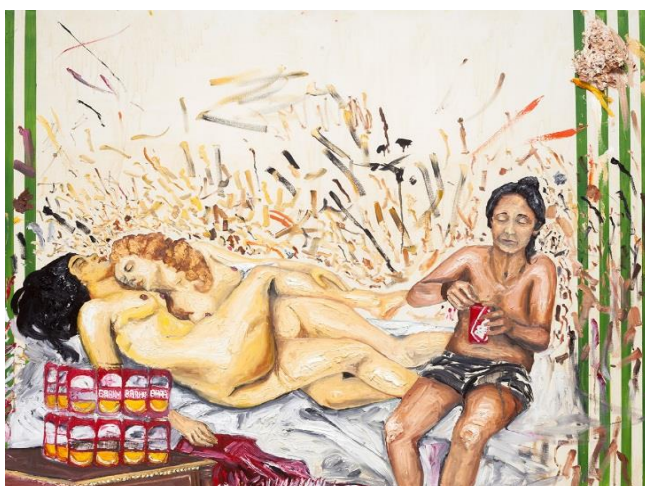


Figura 3 - Camila Soato. *Courbet sem Courbet*. 2016. Óleo sobre tela, 120 x 150 cm.



*I used to worry about
being different.
Now I realize my differences
are my strengths.*

Carla

Figura 4 - Laura Aguilar. *Carla Barboza*, da série *Latina Lesbians*. 1987.



Figura 5 - Laura Aguilar. *Laura*, da série *Latina Lesbians*. 1988.



Figura 6 - Zanele Muholi. *Tumi Nkopane, KwaThema, Johannesburg*, da série *Faces and Phases*. 2013.