



“Sempre estive com você”, de Greta Coutinho, óleo sobre tela, 120 x 80cm, 2022

Visualidades *queer*: a ficcionalização das identidades na fotografia e no cinema*

Daniela Nery Bracchi**

André Luiz dos Santos Paiva***

Resumo

Este artigo discute a produção das identidades não normativas de gênero no campo da cultura visual. O ponto de vista metodológico adotado é aquele dos estudos de cultura visual, de modo que se parte de autorretratos pioneiros da década de 1920, colocando em diálogo as imagens fotográficas das artistas Claude Cahun e Marcel Duchamp com as obras cinematográficas *queer Pink Flamingos*, *Priscilla, a rainha do deserto*, e *A garota dinamarquesa*. Essas obras recorrem à ficcionalização e à ambivalência das identidades, estratégias que produzem questionamentos e subversões com relação às normatividades sociais. Afirma-se, por fim, que a fotografia e o cinema *queer* caracterizam-se como campos de resistência na cultura visual, constituindo-se como obras que desestabilizam saberes e práticas sociais.

Palavras-chave: Cultura visual, Fotografia *queer*, Cinema *queer*, Paródia, Máscaras.

* Recebido em 05 de junho de 2024, aceito em 08 de novembro de 2024.

** Coordenadora do Laboratório de Fotografia do Centro Acadêmico do Agreste. Líder do grupo de pesquisa Narrativas visuais (UFPE-CAA/CNPq) e Vice-líder do Grupo de Pesquisas Transdisciplinares sobre Estética, Educação e Cultura (UFPE-CAA/CNPq). Membro do Grupo de Estudos Semióticos da Universidade de São Paulo (USP/CNPq), Recife, PE, Brasil. daniela.bracchi@ufpe.br / <https://orcid.org/0000-0003-3247-0202>

*** Bolsista CAPES/BRASIL de pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Educação Contemporânea da Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, onde também integra o Grupo de Pesquisas Transdisciplinares sobre Estética, Educação e Cultura, Recife, PE, Brasil. alz.paiva@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0002-1887-9960>

Introdução

Com o intuito de discutir a questão da produção das identidades não normativas no campo do gênero, partimos, neste artigo, de obras da fotografia e do cinema em suas potências de questionamento, uma vez que, desde a ficcionalização das identidades nas artes, é possível tensionar o campo social e interrogar acerca da viabilidade da produção dos gêneros para além dos moldes binários. A perspectiva teórica que elegemos para a construção do texto encontra suas bases nos estudos *queer*, pela compreensão de que tanto as teorias como as políticas *queer* interrogam as normatividades sociais, permitindo o vislumbre de brechas que abrem novas formas de experiência e fabricação de mundos.

Inicialmente, exporemos sinteticamente o contexto de emergência e consolidação das perspectivas *queer*, evidenciando suas correlações com movimentos de diferença que interrogam as normatividades sociais de gênero e tensionam perspectivas teóricas de cunho identitário absolutista, o que contribui para a criação de um olhar questionador das experiências de gênero marginalizadas.

A metodologia de nossa investigação segue a perspectiva adotada pelo campo da cultura visual (Elkins, 2003; Mirzoeff, 1998; 1999), especialmente o percurso para compreensão das representações visuais proposto pelo espanhol Fernando Hernández (2011; 2013). Por meio de um olhar transdisciplinar, indagamos as práticas culturais do *ver e ser visto*, presentes nos discursos visuais *queer* que marcaram uma ruptura no âmbito da fotografia e do cinema. Vale considerar que as pesquisas sobre cultura visual têm uma importante história já trilhada no Brasil (Barbosa, 2011) e apresentam, em sua trama teórico-metodológica, intersecções com os estudos pós-estruturalistas, os estudos culturais, a estética e os estudos feministas.

Os autores aqui convocados nos levam a considerar as representações visuais enquanto mediadoras de significados e posições discursivas que permitem pensar o mundo e, em nosso estudo, refletir especialmente sobre a construção visual do *queer* a partir de representações icônicas. A escolha das fotografias e dos filmes que formam a espinha dorsal de nossas reflexões foi apoiada no reconhecimento dessas obras por autores dos estudos de gênero. Consideramos ser um importante aspecto teórico-metodológico desta investigação a constante convocação de pensadores do campo do gênero, uma vez que nos permitem compreender os modos pelos quais essas narrativas visuais rompem padrões hegemônicos de visibilidade do *queer* e apontam para formas outras de narrar as subjetividades.

Observamos o marco histórico do autorretrato travestido de Marcel Duchamp como Rose Sélavy para, então, nos determos nas menos conhecidas autorrepresentações de Claude Cahun. As fotos de Cahun são o fio condutor de nossas investigações, uma vez que seus modos de se dar a ver ficcionalizam identidades outras e que seu caráter pioneiro foi reconhecido por estudiosos da área, como Jennifer Blessing (1997) e Claude Summers (2004). As estratégias discursivas mais atuais para produção de narrativas visuais *queer* podem ser já entrevistas nos trabalhos de Cajun, permitindo-nos utilizar essa artista como uma ponte conceitual entre as formas anteriores e os modos mais contemporâneos de criações visuais disruptivas.

Nossa pesquisa não se resume ao campo da imagem fotográfica, e acessa obras cinematográficas por nos permitiram perceber que essas representações visuais não são específicas de uma linguagem fotográfica, mas constroem formas culturais da visualidade *queer* que são mais abrangentes no campo da cultura visual. Os filmes trazidos em consideração foram escolhidos por acompanharem o caráter pioneiro dos modos de fazer ver as construções de gênero e por serem de reconhecida importância pelos pesquisadores de gênero.

Pink Flamingos (1972) é um filme que marca historicamente o gênero *trash* como seara de aparição do *queer*. O aspecto de paródia das identidades, presente nessa obra, ressoa, de modo direto, as construções vanguardistas de Cahun. Em termos históricos, o diretor do filme, John Waters, é herdeiro do modo de fazer cinema de Andy Warhol (que já havia criado o destaque representacional da personagem *queer*), mas nos permite perceber mais camadas de complexidade na representação do *queer* do que Warhol, ao retratar o travestismo não apenas como sinônimo de “*camp*”, mas como uma celebração em si mesmo da marginalidade política e social.

Pink Flamingos é responsável por criar um culto na comunidade *queer* a partir da personagem de Divine, conforme nos explicam Claude Summers (2005) e Jay Bernard (1993). A personagem reverbera o sucesso aparecendo em outros filmes posteriores, dirigidos também por John Waters, como *Polyester* (1981) e *Hairspray* (1988), assim como na obra *Lust in the Dust* (1984), dirigida por Paul Bartel; e em *Trouble in Mind* (1985), dirigida por Alan Rudolph. Divine é uma personagem que vira celebridade nas décadas de 1970 e 1980, aparecendo em *talk shows*, em performances em peças de teatro e em clubes na cidade de São Francisco, assim como atinge fama na Austrália, na Holanda e em Israel.

Já *Priscilla, a rainha do deserto* (1994) é apontado, pelo mesmo autor (Summers, 2005), como um filme de sucesso e seminal da década de 1990, permitindo-nos ver atualizações do tema do *queer*, vinte anos depois e pelas lentes de uma comédia musical. Até este ponto de nossa investigação, entrecruzamos obras que operam o exercício de experiências de gênero outras, por meio da ficcionalização e da paródia das identidades.

Buscamos, ainda, indagar sobre as formas pelas quais o *queer* e o questionamento das identidades são ressignificados nos tempos mais atuais, e acreditamos que a pesquisa estaria incompleta se não abordássemos uma obra visual do século XXI. Mais uma vez, o reconhecimento de pesquisadores da área de gênero foi levado em conta para aproximar *A garota dinamarquesa* (2015) dos aspectos disruptivos da narrativa *queer* já entrevistados nas imagens fotográficas que conduzem nossas investigações: as autorrepresentações de Claude Cahun.

A importância de *A garota dinamarquesa* enquanto marco na história recente das representações *queer* é apontada por inúmeros estudiosos (Chare, 2016; Keegan, 2016; San Filippo, 2016; Dowerah; Nath, 2018; Hinton, 2021; Rodríguez-Salas, 2022). Esses pesquisadores ressaltam que a obra confirma parcialmente estereótipos da representação trans efetuada por Hollywood, mas, ainda assim, subverte a percepção dominante sobre o *queer*, evidenciando possibilidades de fluidez identitária na fabricação dos gêneros e dos sexos, bem como o caráter inconcluso e sempre em trânsito de sua produção.

Em suas estratégias visuais de construção do tema, o filme exhibe, de modo muito interessante, objetos simbólicos, como pinturas, espelhos e a transparência de vidros. Esses são códigos visuais que nos permitem aproximar a obra cinematográfica aos elementos presentes nas fotografias de Cajun e considerá-los enquanto figuras que questionam as formas dominantes de identidade, criticando as máscaras sociais utilizadas pelos sujeitos para se adequarem às normas sociais dominantes.

A diversidade de gêneros cinematográficos dos filmes trazidos aqui em discussão é uma ferramenta metodológica que nos permite diversificar o olhar sobre as formas narrativas nas quais o tema se apresenta, de modo a contemplar a perspectiva transversal de investigação dos estudos de cultura visual.

Desse modo, consideramos as potências *queer* que, a partir das artes, podem expressar outras realidades que operem como catalisadoras das transformações sociais em direção a uma realidade social menos restritiva e violenta com relação às expressões de gênero que divergem dos modelos binários. A partir das obras visuais aqui discutidas, pode-se realizar a passagem pela arte e pelos gêneros, imaginando novas realidades, sem a pretensão de fixar-nos em identidades congeladas, mas sempre mantendo abertas as possibilidades de suas reinvenções.

Políticas e discursos *queer*

É a partir da articulação entre uma certa modalidade de intervenção política e uma forma específica de construir teoria no campo dos gêneros e das sexualidades que se pode delimitar o que vem a ser o *queer*. Essa é uma postura que surgiu entre o fim da década de 1980 e início da década de 1990, notadamente nos Estados Unidos, como resposta a uma série de transformações que ocorriam nos campos das militâncias LGBTQIA+, feministas e relativas ao HIV/aids (Córdoba; Sáez; Vidarte, 2007). Nesse sentido, é notável a relação que essa emergente forma de fazer política e teoria estabelece, desde seu surgimento, com experiências e processos sociais de subalternização.

O vínculo forte entre o *queer* e as dinâmicas de subalternidades aparece já no termo escolhido para designação desse novo campo, uma vez que, em língua inglesa, *queer* é sinônimo de ‘estranho’, ‘bizarro’, ‘fora do lugar’, sendo essa palavra utilizada como um xingamento comumente direcionado a sujeitos que se localizam em experiências não normativas de gênero e sexualidade e que pode ser equivalente, em língua portuguesa, ainda que não restritamente a eles, a termos como “bicha”, “viado”, “traveco”, “sapatão” (Pelúcio, 2014; Louro, 2001; Colling, s.d.).

Ao eleger o que inicialmente é uma injúria, o campo *queer* reivindica a possibilidade de modificação do campo social que produz limites de inteligibilidade excludentes para as dissidências de sexo-gênero. Essa apropriação realizou uma forma de resistência através dos discursos, pois o que os militantes e pensadores *queer* propuseram foi a afirmação do termo como possibilidade de demarcação de um espaço marginal que não pretendia ser assimilado pela norma, mas questioná-la.

Nesse processo, ocorre uma subversão das expectativas normativas acerca das militâncias relacionadas aos corpos, ao gênero e às sexualidades, dado que, na contramão das perspectivas assimilacionistas, o *queer* se estabelece como uma afirmação da abjeção como instrumento político, num movimento de reconhecimento sem assimilação e resistente às imposições culturais (Louro, 2001; Miskolci, 2012). Em meio a esse percurso de construção de prática e pensamento, foram determinantes tanto as críticas ao funcionamento geral do sistema heterossexual como as suas repercussões no campo das dissidências.

Dentre os principais diálogos críticos realizados pelas políticas e pelos estudos *queer*, encontram-se a crítica aos movimentos gays e lésbicos, que passaram a ter uma feição mais normatizada com foco na ideia de inclusão no lugar da reivindicação de um outro estilo de vida; o questionamento do feminismo tradicional, que se consolidou enquanto um movimento de mulheres brancas de classes média e alta, o que invisibilizava experiências de outras mulheres que defendiam uma perspectiva interseccional para o movimento feminista; e a descoberta e consequente crise gerada pela aids, notadamente nos meios homossexuais e de divergência sexual-genérica, que produziu um contexto de pânico moral que criminalizava as experiências não normativas (Còrdoba; Sáez; Vidarte, 2007).

As respostas *queer* às questões relativas à aids e aos movimentos gays, lésbicos e feministas se constituíram, então, como possibilidades subversivas, ao mesmo tempo em que não se configuraram como uma recusa total e simplista do já instituído no campo das relações e das discussões acerca dos corpos, dos gêneros e das sexualidades (Jagose, 2005). O que se estabelece, então, tanto com relação aos movimentos aqui citados – seja num modelo libertário, seja no assimilacionista – quanto a respeito da heterossexualidade enquanto regime político (Wittig, 1980), é uma intensificação das resistências.

Assim, a construção do *queer* como espaço de embate político se realizou na relação ambígua entre a injúria e o insulto, no encontro com a afirmação subversiva das diferenças. Ocorreu, assim, a intensificação das relações entre o *queer* e a abjeção. Miskolci (2012) afirma que a questão *queer* é, antes de ser uma questão estrita das sexualidades, uma questão da abjeção. O abjeto, de acordo com Butler (2008), é o inominável na cultura, o que é visto como algo a ser eliminado, mas que, paradoxalmente, constitui o próprio espaço da norma como único legítimo. Assim, o abjeto acaba por ser o impensável e, ao mesmo tempo, o indispensável constituinte do espaço privilegiado das normatividades.

Sendo assim, o *queer* não diz respeito apenas às sexualidades alternativas, mas se constitui como espaço de produção discursiva polimorfa que interroga tanto a heterossexualidade quanto outras normatividades sociais (Swain, 2001). Para Miskolci (2011:58), “em termos políticos, a perspectiva *queer* constitui uma proposta que se baseia na experiência subjetiva e social da abjeção como meio privilegiado para a construção de uma ética coletiva”, ou seja, o *queer* se apropria do espaço imposto pela norma e o reinventa, de forma que, no processo de questionamento das normas, possa ocorrer a sua transformação em direção à construção de uma ética menos exclusivista e violenta.

A produção de discursos que criam embates sobre o já instituído nos âmbitos do gênero e das identidades tem, na arte, um importante campo de manifestações. Por isso, esta pesquisa se

debruça sobre obras fotográficas e cinematográficas para refletir sobre a produção de discursos *queer*. A seguir, abordamos alguns pioneiros das visualidades *queer* para situarmos, em termos históricos, a construção de identidades ambivalentes que nos mostram modos de ser diversos.

Ficcionalizar outros sujeitos

A produção de discursos visuais no campo da arte é um importante meio de visibilidade cultural e reconhecimento social das identidades *queer*. Isso porque a possibilidade de existências não normativas depende da criação de atos e imagens estilizados, conforme ressalta Butler (2008), dentre os quais a fotografia e o cinema despontam como afirmações discursivas. As narrativas visuais têm se constituído como o principal meio pelo qual é possível subverter as formas das identidades de sexo-gênero. Há uma história dessas produções que problematizam o tema da heteronormatividade por meio de estratégias visuais, narrativas e retóricas que pautam os modos de fazer ver o *queer*.

Nosso estudo parte de algumas obras emblemáticas, do início da construção visual de identidades não normativas, para discutir aspectos que ainda hoje aparecem na produção de fotografias e filmes com essa temática; são produções que despertam o nosso interesse por perturbar o campo simbólico das encenações dos sujeitos na esfera da cultura visual.

A fotografia tem o tema da ruptura heteronormativa e binária das representações de gênero marcada pelos retratos realizados no período das vanguardas artísticas. Marcel Duchamp é um nome importante para localizarmos o início da produção de narrativas fotográficas com temática *queer*. Na realidade, Blessing (1997) ressalta que o tema do gênero tem destaque em toda sua carreira, sendo o jogo entre masculino e feminino a pedra angular de suas obras, desdobrando-se ao longo de sua vida. O artista francês personifica uma série de retratos feitos pelo fotógrafo Man Ray, nos quais se traveste de seu alter ego, Rose Sélavy. O mais emblemático deles (Figura 1) é aquele no qual Rose Sélavy aparece segurando uma gola de pele em volta do pescoço, num gesto de recato tipicamente feminino.

Figura 1: Man Ray, *Marcel Duchamp como Rose Sélavy*, 1920-1921.



Fonte: Blessing, 1997:18.

É interessante observar, como aponta Blessing (1997), que a subversão jocosa de Duchamp nessa imagem não funcionaria se não estivessemos de posse da informação de que é um homem vestindo roupas de mulher. A tensão na apresentação das marcas do feminino (o corpo coberto

pelo casaco, a cabeça, pelo chapéu e as mãos emprestadas de Germaine Everling) permite a construção da imagem como uma paródia do retrato feminino, expondo partes do corpo e peças de vestimenta que participam das marcas sociais de feminilidade.

A fotografia apresenta um aspecto burlesco na constituição da imagem de si que encontramos recorrentemente em outras obras que não se restringem à imagem fotográfica. O cinema é uma área importante para investigarmos esses modos de se dar a ver, uma vez que o diálogo entre linguagens permite explorar essa retórica visual no espectro mais amplo da cultura visual. A obra audiovisual sobre a qual vale abrir essa interlocução da construção da paródia visual de gênero nos discursos visuais é *Pink Flamingos*. No filme, a protagonista, representada pela *drag queen* Divine, vê-se confrontada por um casal de criminosos que desejam se provar mais asquerosos que Divine, que recebeu o título de “mais asquerosa” pelos jornais policiais. Pertencendo ao circuito *underground* do cinema norte-americano, *Pink Flamingos*, ainda que produzido muito antes da emergência oficial do cinema *queer*, dialoga com características que se tornaram centrais para esse universo, como o descompromisso com imagens positivas e um apelo estético desestabilizador, que, no caso do filme, beira o grotesco.

A valorização de uma estética exagerada, corporificada pela *drag queen* no filme, extrapola essa personagem e irrompe tanto nos cenários como em outras personagens, ainda que o centro da narrativa se assente em Divine e que a obra exiba cenas aparentemente despropositadas. O estranhamento que a figura de Divine pode causar nos espectadores encontra paralelo com uma das cenas do filme, na qual a protagonista vai às compras (Figura 2) e chama a atenção dos passantes nas ruas em que circula, de forma que, mesmo que a personagem não seja colocada, na narrativa fílmica, como transgênero, o aspecto exagerado caricato opera como uma paródia de gênero.

Figura 2: Divine sai às compras.



Fonte: *Pink Flamingos*, 1972.

Além do evidente confronto com as normas de sexo-gênero que uma protagonista feminina realizada por uma *drag queen* produz, outra personagem da obra também permite pensar o gênero como artifício. Em uma cena, Channing, o mordomo do casal antagonista a Divine, aproveita a saída dos patrões para utilizar as roupas e a maquiagem de Connil, sua patroa, e imitá-la, repetindo suas falas em outras cenas (Figura 3), o que reforça, dessa maneira, o recurso constante a lógicas parodísticas na obra.

Figura 3: Channing imita patroa.



Fonte: *Pink Flamingos*, 1972.

A paródia de gênero é uma das estratégias mais marcantes de subversão das coerções sociais que atuam sobre as identidades. Seu mecanismo retórico de funcionamento foi bastante discutido no campo da literatura, ainda que o conceito de ‘paródia’ seja considerado, pelos estudos linguísticos e semióticos, como polissêmico (Sangsue, 2002). O sentido mais usual do termo ‘paródia’, segundo Mikhail Bakhtin (2002), é o de uma prática de imitação ou de transformação caricatural composta de exagero ou acentuação de aspectos temáticos e estéticos de discursos, linguagens e gêneros. Nesse sentido, a designação de ‘paródico’ tende a se tornar um adjetivo que equivale a ‘cômico’, ‘irônico’ e ‘humorístico’. Mas, num sentido mais limitado, a estilização paródica trata de uma recriação polêmica que denuncia aspectos do tema parodiado. Na estilização paródica, não há, portanto, somente divergência entre o discurso estilizado e o discurso estilizante, mas, também, denúncia e destruição do primeiro pelo segundo.

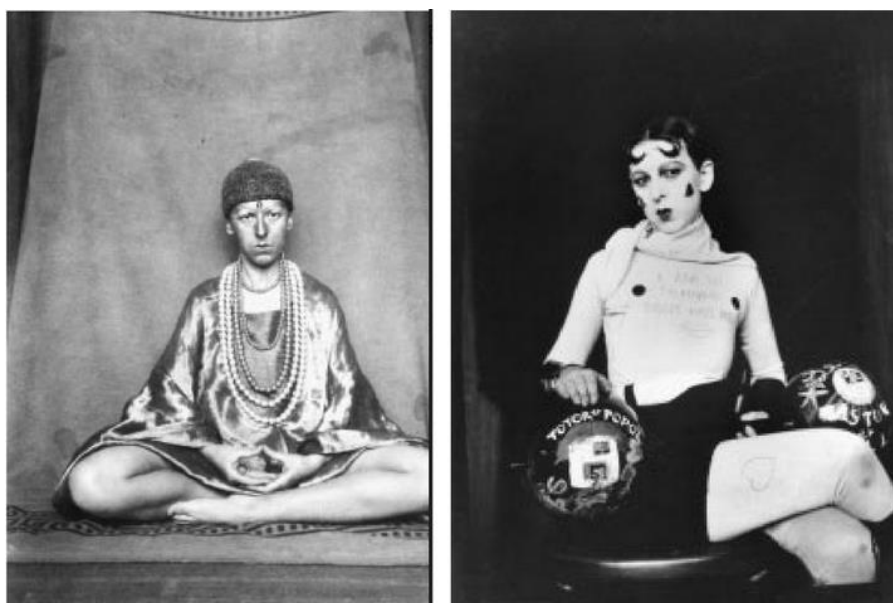
No campo específico das discussões de gênero, Butler (2008) expõe a artificialidade e arbitrariedade das expressões de gênero por meio do conceito de ‘paródia’. Tal manifestação seria produzida através da repetição estilizada de atos de uma matriz binária baseada na distinção entre masculino e feminino. As paródias de gênero fariam emergir a potencialidade disruptiva na matriz de inteligibilidade parodiada. As paródias podem produzir a desestabilização das identidades sexuais e de gênero, conforme observamos nas obras visuais trazidas à discussão aqui. Esse recurso retórico possibilita a inovação de um procedimento discursivo das narrativas de gênero, de maneira a permitir que o artista olhe o tema da identidade a partir do exterior, construindo uma diversidade maior de estilos possíveis de performances de gênero.

O caráter fabricado dos gêneros aplica-se igualmente aos sexos, uma vez que, para Butler (2008; 2019), é a partir do recurso à diferença sexual como natural que os gêneros se constituem como binários, sendo impossível descolar os gêneros da matriz de inteligibilidade cultural que encontra no corpo a justificação para a distinção binária, tanto dos sexos como dos gêneros. Para a filósofa, uma metafísica da substância que forja uma distinção entre sexo e gênero é constituída para, em realidade, sustentar a conexão normativa direta entre sexo e gênero, de forma a consolidar um modelo restritivo de inteligibilidade humana.

É nessa chave de entendimento que se destacam as primeiras experiências fotográficas do travestismo, presentes não só na obra de Marcel Duchamp, mas, ainda, na de uma artista que foi sua contemporânea e que só recentemente teve reconhecida sua performance pioneira de gênero: Claude Cahun. Enquanto Duchamp dispensa apresentações no campo da arte, a artista francesa, nascida em 1894 como Lucy Schwob, ficou desconhecida do público por muito tempo, e apenas nos anos 1990 o seu trabalho foi colocado em evidência pelos estudos de François Leperlier (Leperlier, 1992). As únicas imagens publicadas enquanto a artista estava viva foram as 10 colagens reproduzidas no seu livro de textos e imagens, intitulado *Aveux non avenus*, lançado na década de 1930. No entanto, rapidamente o seu trabalho foi colocado em diálogo com as questões contemporâneas sobre feminilidade, identidade e representação, por inúmeros pesquisadores (Knafo, 2001; Llabata, 2014; Doy, 2007; Brujeiro, 2016).

Judia, lésbica e revolucionária surrealista, Cahun viveu como uma figura marginal, influenciada por um pensamento igualmente fronteiro em sua época. A artista foi a tradutora dos escritos do teórico inglês Havelock Ellis, que propunha a possibilidade de um terceiro sexo, nem masculino e nem feminino, mas a união das capacidades dos dois. Nas imagens de Cahun, chama a atenção a constante reimaginação de si, por meio da paródia de si enquanto personagens da cultura. Em seus autorretratos, Claude Cahun foi, por exemplo, um buda (Figura 4), um vampiro, um homem, uma bruxa e um marinheiro.

Figura 4: Claude Cahun, autorretratos, 1927.



Fonte: Shelley (1999:98).

A reinvenção teatral de si dá a tônica do trabalho de Cahun, que torna visível a não conformidade da artista com performances sociais padronizadas. Imagens como as da Figura 4 evidenciam as construções ambíguas da sexualidade realizadas pela artista. A prática de Cahun, de uma performance sempre cambiante de si, faz com que alguns pesquisadores, como Llabata (2014) e Brujeiro (2016), atribuam-lhe o título de precursora da teoria *queer*. Cahun antecipa modos de narrar a si mesma que são característicos das obras visuais e audiovisuais de temática *queer*.

Brujeiro (2016) comenta a variedade de dinâmicas de dar-se a ver ao mundo que tem, na essência, a construção de si como personagem. Para tanto, contribui o uso de máscaras e maquiagem, que convertem a artista em um outro e apontam para uma identidade à margem das convenções. São trabalhos artísticos que evidenciam o gênero sexual como um papel a ser desempenhado, uma máscara que faz parte da trama do grande teatro social. Segundo a própria Cahun (2007:31): “Seja o que for que se refira a mim, eu o manipularei, eu aplicarei nele todas

as minhas fórmulas, experimentarei todos os meus nomes, todos os meus truques, eu cedo-lhe o lugar”.

A pose e a vestimenta são alguns dos elementos que aparecem na Figura 4 e que redefinem a imagem de Cahun frente a um sistema de normas de gênero, tornando polêmica a definição de um *eu* social criado pela fotografia. Cahun exhibe encenações desviantes dos enquadramentos heteronormativos com tão aparente desenvoltura que é capaz de personificar, em suas imagens, a crítica feita nos estudos sobre fotografia e representação social, de Bourdieu (2010), de que a naturalidade nada mais é do que uma ideia cultural, a ser continuamente criada antes de cada obra imagética.

Os trabalhos de Duchamp e Cahun marcam o início de um despertar da consciência sobre a performance de gênero no campo da fotografia, na medida em que esses artistas buscam os limites e os ângulos polêmicos da construção de identidades. Eles resistem à construção visual de gênero da época e são constantemente referenciados (Blessing, 1997; Fabris, 2004) como influência para fotógrafos contemporâneos, como Cindy Sherman e Yasumasa Morimura.

A variabilidade estética presente nas encenações de identidades denuncia o caráter performativo do sexo e do gênero enquanto categorias culturais. Nesse sentido, Butler (2008) propõe um vislumbre do gênero mais como atos praticados pelos sujeitos do que como expressões do que esses sujeitos são. Essa é uma leitura não ontologizante da categoria ‘gênero’, que permite, ao processo de repetição estilizada do gênero, o deslize para além dos limites restritos de uma lógica binária, que está amparada na metafísica da substância que institui a diferença sexual como ponto de partida para a justificação, na realidade arbitrária, da divisão binária dos gêneros como reflexo de uma pretensa diferença natural dos sexos (Butler, 2008; 2019)

A partir da citacionalidade de gênero, as expressões que se realizam de forma incompatível com as normas hegemônicas desafiam os limites da normatividade e, por vezes, rearticulam as fronteiras entre o acerto e o erro da citação de gênero (Butler, 2008). Derrida (1991) já havia apontado o lugar privilegiado que o erro ocupa na reconfiguração da realidade, num sentido de permitir o questionamento das estruturas construídas com a pressuposição de determinadas posições de sujeito, intencionalidade e contexto de citação específicos. Dessa forma, o ato performativo, inicialmente compreendido por Austin (1990) como um processo ritualizado que permite a emergência de realidades através de atos de fala, passa, com a crítica derridiana, a ter, na citação fora de contexto, sua principal potência.

O aspecto de crítica e de citação presente na paródia não passa despercebido nos estudos *queer*, e Louro (2008:79) identifica essa estratégia retórica como não somente uma possibilidade estética recorrente, mas enquanto a “forma mais efetiva de crítica, na medida em que implica, paradoxalmente, a identificação e o distanciamento em relação ao objeto ou ao sujeito parodiado”. Linda Hutcheon (1987) explica, ainda, que a paródia passou a ser comum entre artistas pertencentes a grupos tradicionalmente colocados à margem, como negros, mulheres, minorias sexuais e étnicas. Torna-se uma estratégia que reage, de forma crítica e criativa, à cultura predominantemente branca, heterossexual e masculina. Hutcheon (1988:35, tradução nossa) especula que a paródia se tornou essa forma privilegiada de crítica porque “sua incorporação paradoxal do passado em suas próprias estruturas muitas vezes aponta para esses contextos ideológicos de maneira um pouco mais óbvia, mais didática, do que outras formas”. Esse caráter paradoxal é entendido por Hutcheon a partir do termo “ex-cêntrico”, que busca designar aquilo que é marginalizado da ideologia dominante e mantém uma relação evidente com o próprio conceito de *queer*.

Aqui, novamente a figura da *drag queen* apresenta-se como icônica para pensar a manifestação paródica e crítica das estruturas de gênero binárias operantes em nosso contexto social. Butler (2008) recorre à experiência *drag* para demonstrar como o artifício à produção exagerada do feminino denuncia o caráter fabricado de qualquer identidade de gênero – algo que, no caso das *drag queens*, pelo recurso ao exagero e à paródia, pode potencializar a força subversiva de citações fora dos marcos dos contextos e sujeitos tidos por corretos.

O elemento de potencial subversão da figura *drag* pode ser notado no filme *Priscilla, a rainha do deserto*, no qual um trio de amigos, formado por dois homens cisgêneros que montam *drags* e

por uma transexual, atravessa um deserto da Austrália num ônibus, por eles batizado de *Priscilla*, para que Anthony (em *drag*, Mitzi) possa realizar um show e reencontrar seu filho. Nesse percurso, muitos problemas e aventuras se seguem, dando o movimento típico de filmes de estrada, acrescido do teor *queer* como produtor dos climaxes devido à constante aparição de Mitzi em seus ensaios e de Felicia, *drag* montada por Adam, além das frequentes tiradas ácidas realizadas pela transexual Bernadette.

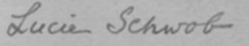
Provavelmente por ter sido produzido já na onda do *New queer cinema*, *Priscilla, a rainha do deserto* traz à tona questões relativas à homofobia e à transfobia, como na cena em que as três protagonistas são agredidas verbalmente por uma mulher num bar e têm seu ônibus pichado com a frase “*aids fuckers go home!*”. Além disso, em uma das cenas, as protagonistas encontram um grupo de pessoas descendentes dos povos originários da Austrália e estranham suas figuras, momento no qual a interseccionalidade é acionada no filme, demonstrando como a relação com as diferenças não se restringe aos aspectos de gênero e sexualidade, mas conectam-se com outros marcadores sociais de opressão, como os de raça e etnia (Collins; Bilge, 2021). Como desfecho desse momento, as pessoas ajudam Anthony, Adam e Bernadette com o conserto do ônibus que havia quebrado no meio do deserto e fazem, juntas, uma festa.

São trabalhos como os de Stephan Elliott que adensam e interseccionam o tema do gênero com aspectos sobre raça, cultura e classe social. Já o resgate de obras pioneiras, como as de Duchamp e John Waters, mas especialmente as de Cahun, nos permite discutir, na próxima sessão, certos tipos de registros visuais que complexificam a discussão sobre a não conformidade da construção da performance de sexo-gênero, tema presente em obras cinematográficas mais atuais, como *A Garota Dinamarquesa*.

Ambivalências visuais na performance de gênero

A performance de gênero tem a sua manifestação mais normativa, na fotografia, no campo da fotografia de identificação. Esta última, assim como o retrato, pode ser tomada como uma imagem paradigmática dos modos de construção de uma identidade social no campo das artes visuais. Esses modos de representação da identidade são temas presentes tanto nos livros sobre Cahun quanto em fotolivros atuais (como o de Domingues *et al*, 2017), enquanto parte do questionamento da cristalização da ideia de *eu* por meio da imagem social que o documento de identificação exhibe. A figura abaixo (Figura 5) nos mostra o documento de identidade de Claude Cahun durante a ocupação alemã na ilha britânica de Jersey.

Figura 5: Documento de identidade de Claude Cahun.

FEMALE.		REGISTRATION CARD.	
(1) NAME (Surname first in Roman capitals). SCHWOB Lucie Renee.		(2) IDENTITY BOOK OR REGISTRATION CERTIFICATE. No. J. 6010 Date 15/7/1922 Issued at Jersey.	
ALIAS			
(3) NATIONALITY	French.	Born on	25/10/1894. in Nantes France.
(4) PREVIOUS NATIONALITY (if any)			
(5) PROFESSION or OCCUPATION	Independent. (single)		(6) Arrived in U.K. on 1 / 7 / 1922
(7) Address of last residence outside U.K. Nantes France.			
(8) GOVERNMENT SERVICE.	(10) PHOTOGRAPH.	(11) SIGNATURE OR LEFT THUMB PRINT.	
(9) PASSPORT or other papers as to nationality and identity. Passport issued at Nantes France 27/6/1922 No.389.		 	

Fonte: Doy (2007:83).

Sabe-se que a fotografia de identidade tem sua origem nas práticas de identificação realizadas pelo Estado, alinhadas à vigilância e ao controle dos corpos. Enquanto discursos visuais, essas imagens devem corresponder a uma série de regras estéticas de composição, criadas ainda no século XIX e alinhadas aos valores positivistas e cientificistas do final dessa época, que se desdobram não só na fotografia de documentos, mas na fotografia criminal, médica e etnográfica. As diretrizes estão bem exemplificadas na figura acima e abarcam a tomada de pose de frente do sujeito, o enquadramento fechado, o fundo neutro, a claridade, a nitidez, a condição de iluminação uniforme etc.

O retrato de identificação age assentado na ideia da estabilidade, da coerência e da continuidade da imagem social do indivíduo. Porém, já no início do século XX, a noção de um sujeito racional, coerente e unificado, no campo de estudo das identidades e da sexualidade, é abalada por Freud e torna-se ainda mais questionada com os escritos de Lacan (1979), que considera os papéis heterossexuais designados de homem e mulher como parte da ordem simbólica e, portanto, produzidos socialmente. Uma tensão entre o indivíduo e a norma social está presente tanto no retrato quanto no entendimento do processo identitário pela Psicologia desde o século XIX.

A coerência enquanto aspecto principal da imagem social e da identidade será problematizada pelo pensamento pós-moderno que aponta a existência de um *eu* precário. Fabris (2004) traz essa reflexão para o âmbito da fotografia e discute o retrato pelo prisma da construção artificial e ficcional, mesmo em seus usos mais normalizados. A pesquisadora parte da definição desse gênero de imagens, proposta por John Tagg (2005), para entender o retrato como um signo cuja finalidade é tanto a descrição de um indivíduo como a inscrição da identidade social. Ganha relevância, portanto, não só a fisionomia única de um rosto, mas outros elementos que acompanham a inserção do sujeito na imagem. Segundo Bourdieu (2010), é especialmente relevante, no retrato, o enquadramento, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para a ocasião.

Esses elementos composicionais expõem o caráter de contínua construção da imagem social, de sua teatralização e da criação de uma identidade ficcionalizada. É nesse sentido que Jean-Marie Schaeffer (1997) discute que o retrato, longe de afirmar a autossuficiência do *eu*, remete para a ausência de plenitude do sujeito. A pretensa estabilidade dessas imagens sociais termina por deixar ver, em suas brechas, o sentido que Benedict Anderson (2008) aponta, de que uma imagem, especialmente uma imagem coerente e unidimensional, é sempre erguida nas ruínas de outras mais complexas, a custo de seus deslocamentos e de repressões e exclusões de vozes dissidentes.

No campo do cinema, uma obra da atualidade que é emblemática para pensar a fluidez e, paradoxalmente, as possibilidades de fixidez identitária é o filme *A Garota Dinamarquesa*. Nele, é exposta a trajetória, baseada em fatos reais, da transição de gênero de Einar/Lili. A busca pela identidade feminina serve de fio condutor da narrativa, desde os primeiros momentos de abertura no campo do gênero, iniciada quando a esposa de Einar convida-o para posar, vestindo roupas femininas, para suas pinturas, até a decisão, da agora Lili Elbe, pela realização de uma cirurgia de transgenitalização, ainda de caráter experimental no tempo narrativo do filme.

É interessante notar como, diferentemente das experiências *drag queens* já discutidas, a experiência transexual não se localiza no campo de uma personagem que parodia o gênero sem a pretensão de constituição de um sujeito narrativo definitivamente fixado no gênero parodiado. A transexualidade constitui-se como uma maneira de vivenciar o gênero através de um processo mais permanente de transição de gênero, recorrendo, para isso, a variadas técnicas, que podem ir desde as vestimentas, ainda nos primeiros registros dessa experiência (Leite Jr., 2011), até as técnicas hormonais e cirúrgicas contemporâneas (Bento, 2006; 2012). Apesar dessas distinções, o trânsito entre os gêneros, no filme em questão, é realizado em ambas as experiências (Damásio, 2021), sendo, por isso, possível lançar mão de narrativas que recorrem a ambos os modos de transgeneridade para explorar a questão das identidades não normativas de sexo-gênero.

O corpo emerge como espaço de produção identitária em ambos os casos. Em *A Garota Dinamarquesa*, a identidade de Lili se fortalece através de variadas transformações, desde as vestimentas e a maquiagem até as modificações cirúrgicas. Esse corpo, para além de seus aspectos

materiais, permite a consolidação simbólica da experiência de Lili, bem como abre espaço para possibilidades de reconhecimento social, ainda que não completamente alcançado, dadas as violências simbólicas e físicas a que Lili é exposta em vários momentos da narrativa fílmica.

Judith Butler (2019), ao analisar as correlações entre a assunção dos corpos e o ingresso na esfera simbólica, enfatiza o caráter performativo que a produção corporal carrega. Dessa forma, antes de pensar o corpo como espaço não marcado culturalmente, sobre o qual se produziriam os sentidos do gênero, a filósofa propõe uma leitura que, questionando o paradigma da diferença sexual, entrelaça os aspectos linguísticos e políticos com a materialidade dos corpos. Nessa abordagem, o corpo não seria algo que pudesse ser analisado como estritamente constituído de forma material, uma vez que a produção dos sujeitos passa, também, pelas interpretações e pelos significados que essa materialidade adquire na cultura.

As dificuldades encontradas por Lili, em sua afirmação identitária feminina em *A Garota Dinamarquesa*, encontram suas bases numa leitura restrita da materialidade dos corpos, que acaba por produzir um campo simbólico que impõe uma forma naturalizada e dicotômica para a produção dos gêneros, que, supostamente, estariam atrelados às genitálias do que se entende por macho e fêmea da espécie. Butler (2019) expõe como a formação das identidades, em nosso campo simbólico, passa pela produção dos gêneros inteligíveis, de maneira que as experiências que escapam ao binarismo são relegadas às margens do reconhecimento, sendo empurradas à abjeção.

No entanto, longe de referendar a lógica binária de produção dos gêneros, o que a autora propõe é a radicalização da flexibilização da esfera simbólica, momento no qual ela critica as teorizações psicanalíticas, tanto de Freud como de Lacan. Ambos, tendo realizado a abertura para o questionamento da naturalização do psíquico, acabaram por, novamente, naturalizá-lo, principalmente quando do olhar sobre a concepção de simbólico em Lacan. O psicanalista francês reconhece o lugar da cultura na formação do ego, mas acaba por reificar uma certa estrutura simbólica binária ao propor uma distinção absoluta entre masculino e feminino, ao fim, baseada na diferença entre as genitálias (Butler, 2019).

Butler (2008; 2019), a partir de um olhar *queer*, explicita como a psicanálise teria a possibilidade de desnaturalizar as diferenças de gênero e, no entanto, acabou referendando um sistema de sexo-gênero normativo binário, não questionando suficientemente os mecanismos de produção da abjeção e, conseqüentemente, abrindo pouco espaço para o reconhecimento das experiências de dissidência.

As narrativas visuais que protagonizam uma identidade *queer* trazem à luz essas dissidências, apontando a possibilidade de ficcionalização de múltiplas aparências que se distanciam da representação da identidade social estável. É nesse contexto que artistas como Cahun são precursoras nos experimentos fotográficos sobre a ficcionalização da aparência. Essas imagens fazem parte de um movimento fotográfico do início do século XX, no qual os momentos fortes do tempo social (batismo, casamento etc.) são deixados de lado em favor de uma escansão temporal mais errática e "existencial", conforme pondera Schaeffer (1997). O retrato passa a colaborar com a composição de um diário íntimo visual, no qual Cahun se apoia em acessórios como véus e máscaras na transformação da imagem de si, conforme podemos ver no quadro de imagens abaixo.

Figura 6: 1- Claude Cahun, *autoretrato*, 1947. 2- Claude Cahun, *Self-portrait with Masks on Cloak*, 1928. 3- Claude Cahun, *Self-portrait with Mask*, 1928.



Fontes: 1- <https://www.carterart.art/article/claude-cahun>. Acesso em 03 jun. 2023. 2- Doy (2007:41). 3- Doy (2007:42).

As máscaras e coberturas de rosto materializam o tema da ambiguidade visual das identidades. Tseñlon (2001) aponta que as máscaras são um refúgio amorfo e tolerante de um mundo que parece hostil ao sujeito, por ser rígido e normativamente estruturado no campo das identidades de gênero. O uso da máscara é apontado, pelo mesmo autor, como um artifício atrativo utilizado por aqueles que são estigmatizados e marginalizados.

Sabe-se que as obras de Cahun são influenciadas pelo ensaio *A feminilidade como máscara*, de Joan Riviere (2005), publicado em 1929 e que apresentava a ideia do feminino como performance social, entendida sob o termo ‘mascarada’. O sentido psicanalítico de teatralização da identidade é, ainda, amplificado por Lacan (1979), que estende a ideia de *mascarada*, de Riviere, para abarcar também a masculinidade.

Pode-se perceber, a partir do conceito de ‘mascarada’, a utilização metafórica das máscaras como uma cobertura significativa conectada com os contextos culturais específicos. É assim que, em *A Garota Dinamarquesa*, a transição das identidades de Einar/Lili ocorre, num processo no qual as máscaras de gênero permitem o trânsito da personagem, notadamente nas experiências iniciais de posar para sua esposa, Gerda, com roupas femininas, ao que se acrescenta, posteriormente, maquiagem e performance vistas como do gênero feminino, através de gestos e olhares (Figura 7).

Figura 7: Gerda pinta Einar/Lili.



Fonte: *A Garota Dinamarquesa*, 2015.

A máscara deixa de ser apenas aquilo que pode encobrir uma face e passa a ter a potência de produzir uma nova identidade, paralela ou exclusiva. Assim, a máscara não se apresenta como o que esconde, mas como o que possibilita o mostrar-se, denotando a impossibilidade de estabelecimento de uma ontologia encoberta pelas máscaras, mas, ao contrário disso, permitindo a fabricação de novas experiências que tensionam as fronteiras identitárias de um sujeito pretensamente unívoco. Na imagem acima, a presença do espelho constrói visualmente uma outra camada de sentido, desdobrando a visão do sujeito e assumindo um sentido metafórico de ambiguidade entre o semelhante e o diferente, o mesmo e o outro. O reflexo não deixa de ser, nesse caso, um substituto metafórico da máscara, de forma que ele pode ser compreendido como um conceito.

Sendo a máscara uma noção tanto literal quanto metafórica, ela é vista, por Napier (1986), como um meio para explorar fronteiras formais e modos de investigar problemas que as aparências colocam na experiência da mudança. Enquanto objeto inerte, a máscara confunde fronteiras, como as dos vivos e mortos, do único e do duplo, relacionando-se com a ideia do *estranho*, de Freud (2006).

Signo da própria ambiguidade, dos paradoxos e dos estados transicionais, as máscaras questionam se há uma essência a se cobrir. Tal como o disfarce, essas encenações são meios de que os artistas se valem para mostrar que tudo é verdadeiro e falso ao mesmo tempo, e transformam-se em signos de uma subjetividade versátil e provisória.

A máscara aponta a presença de um outro rosto, funcionando como uma espécie de reflexo descontínuo do sujeito. O efeito de sentido dessa imagem ambígua do rosto pode ser considerado, ainda, em termos da produção do sentido de desdobramento no campo das identidades. Mais uma vez, o trabalho de Cahun (Figura 8) é pioneiro na figuração da reinvenção de si pelo reflexo da figura do retratado na imagem fotográfica.

Figura 8: 1- Claude Cahun, *Autorretrato com espelho*, 1928. 2- Claude Cahun, *Autorretrato*, 1929. 3- Claude Cahun, *Que me veux tu? (What do you want from me?)*, 1929.



Fontes: 1- Doy (2007:59). 2- <https://artblart.com/tag/claude-cahun-autoportrait-1928/>. Acesso em 1 jun. 2023. 3- <https://artblart.com/tag/claude-cahun-autoportrait-1928/>. Acesso em 1 jun. 2023.

As estratégias técnicas para operar a aparição duplicada da imagem de si incluem o uso de espelhos e de dupla exposição. Os reflexos vistos nessas imagens constituem uma estratégia tradicionalmente utilizada pela filosofia para questionar as aparências e a ideia de um mundo real (Stoichita, 2000). O modo como esses elementos permitem a manifestação do múltiplo é um recurso importante para a desconstrução e crítica da identidade como sendo única e coesa. As fotos evidenciam o tema da ambiguidade, desfazendo constrições que se apresentam não só no entendimento social do gênero e das identidades, mas também que se referem às regras do discurso visual fotográfico. Enquanto este último se apoia na narrativização do sujeito do retrato em um único tempo e espaço, retratos como os da Figura 8 convidam o espectador a demorar-se numa visão multifacetada do outro.

O duplo enquanto dispositivo visual que marca a disrupção binária do sexo-gênero pode ser ilustrado, ainda, com a cena de *A Garota Dinamarquesa* na qual Lili vai a um baile e experimenta publicamente sua identidade feminina pela primeira vez. A passagem de Lili pela festa, em que poucas pessoas sabem de sua identidade múltipla, desperta muitos olhares de admiração e cortejos. A personagem, ao não ser percebida como transgênero, permite a interrogação acerca dos limites do gênero, bem como de suas possibilidades de fabricação e reinvenção através de uma experiência subjetiva duplicada, dada a ainda não afirmação identitária de Einar como pessoa transgênera.

O “passar por” de Lili, nas cenas do baile, explicita a precariedade performativa dos gêneros, instalando a indefinição e a incerteza questionadoras das normas binárias de sexo-gênero. Evidencia-se novamente a formação linguística, material e política das experiências de gênero, de maneira que a personagem de Lili opera como síntese dos complexos jogos entre identificação, identidade, abjeção e diferença.

Tanto em *A Garota Dinamarquesa* como nas experiências fotográficas de Cahun, é notável o efeito de desconstrução possibilitado pelas expressões *queer* no campo das identidades de gênero, visto que tornam maleáveis e fluidas suas expressões, contribuindo, desde as artes, para o vislumbre e os questionamentos dos aparatos normativos que tornam inteligíveis determinadas expressões identitárias. A noção de identidade é problematizada por meio da explicitação dos aspectos políticos envolvidos na produção da compreensão dos gêneros, o que permite a produção de focos de resistência expressos nas artes e na realidade social, de forma ampla. As identidades, como propõe Butler (2019), passam a operar como marcador estratégico para a transformação cultural e política.

A presença da ambiguidade, da ambivalência e da multiplicidade nas manifestações fotográficas e audiovisuais constituem um importante meio para se criarem brechas nas normas de compreensão do modo de representação dos sujeitos, que se dão a ver como transitórios, precários, ex-cêntricos e múltiplos. Nesse contexto, a discussão em torno do *queer* como ferramenta de questionamento identitário se consolida, num sentido de reelaboração da abjeção através de sua afirmação performativa que intenta não apenas reverter os processos de injúria e invisibilização, mas pôr em questão toda a estrutura cultural que define os limites entre o centro e as margens.

Considerações finais

Neste artigo, demoramo-nos numa visão caleidoscópica das visibilidades *queer* em algumas obras fotográficas e cinematográficas, para melhor refletir sobre a não assimilação de identidades heteronormativas. As personagens aqui trazidas foram construídas visualmente por meio de jogos retóricos e modos de figuração, nos quais percebemos estratégias como o emprego jocoso do travestismo, visto tanto no retrato de Duchamp como Rrose Sélavy quanto no filme *Pink Flamingos*.

Consideramos essas obras enquanto discursos visuais que expuseram a artificialidade e a arbitrariedade da construção social de sexo-gênero. A paródia marcou os modos de aparição do *queer* nas fotografias e nos filmes que foram considerados no primeiro tempo deste artigo. Já um outro olhar para as imagens de Claude Cahun nos permitiu exercitar o ponto de vista crítico sobre formas mais variadas de ficcionalização de si e a possibilidade de apresentar-se como múltiplas personagens que exibem a ambiguidade de características corporais, vestimentares e comportamentais de gênero.

A teatralização de gêneros não normativos materializa a polêmica que cerca a definição do *eu* social, que costuma apresentar-se de forma cristalizada, na fotografia, por meio do retrato de identificação. Desse modo, obras pontuais da fotografia e do cinema nos permitiram explorar possibilidades de ficcionalização da aparência que ocorrem para além das imagens sociais rígidas e se dão por meio de figuras variadas, dentre as quais se pode destacar a máscara.

Esta última é mais do que o acessório que permite a construção ambígua da aparência e o questionamento sobre uma essência do sujeito por meio da pulverização da imagem de si: a máscara é também uma metáfora, entendida como mascarada, e tal termo nos levou a considerar a existência de outras camadas performativas das identidades, nas quais se incluem elementos como a maquiagem, as roupas, os acessórios e os gestos. Esses são componentes de um mascaramento de si que interrogam a existência de gêneros binários e estáveis.

A importância desses novos modos de dar-se a ver é tremenda, uma vez que exercem um papel questionador e criam um embate entre narrativas, de modo que permitem visualizar outras maneiras do *ser no mundo*. Por isso, esperamos que estudos como o nosso fortaleçam uma rede de reflexão sobre as identidades *queer* no campo das investigações sobre cultura visual, estética e gênero. Isso porque obras artísticas permitem tensionar as investigações sobre as fronteiras das determinações de sexo-gênero, que podem ser tornadas visíveis a um público maior por meio da ficção.

Os modos de ser e de se mostrar das obras visuais são, muitas vezes, pioneiros em propor rupturas nas cristalizações de gênero e fazem o importante exercício de imaginar possibilidades de mundo para poder melhor compreendê-lo, ao mesmo tempo em que apontam linhas de fuga. Fotografias e filmes podem ser tomados como lugares de passagem nos quais não se chega a um ponto fixo sobre o outro, o sujeito e o gênero, mas constituem-se obras que desestabilizam saberes. Os trabalhos artísticos apontam outras possibilidades de desejo e substituem a pretensa autenticidade das identidades fixas pela transição, recriando caminhos possíveis para os sujeitos.

Referências bibliográficas

A GAROTA dinamarquesa. Direção: Tom Hooper. Produção: Working Title Films, Pretty Pictures, Revision Pictures e Senator Global Productions. EUA. 2015. 119 min. DVD.

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer palavras e ação*. Porto Alegre: Artes médicas, 1990.
- BARBOSA, Anna Mae Tavares Bastos. A cultura visual antes da cultura visual. *Educação*, 34(3), Porto Alegre, 2011, p.293-301 [[A cultura visual antes da cultura visual | Educação](#) – acesso em 02 abr. 2025].
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BENTO, Berenice. *O que é transexualidade*. 2ed., São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BERNARD, Jay. *Not Simply Divine*. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1993.
- BLESSING, Jennifer (Org.). *Rose is a rose is a rose: gender performance in photography*. Nova York, Guggenheim Museum, 1997.
- BOURDIEU, Pierre (org.). *Un art Moyen: essai sus les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Editions de Minuit, 2010.
- BRUJEIRO, Verónica. Claude Cahun: la máscara como nombre propio. *Casa del Tiempo*, 3(33), México, 2016 [[casa_del_tiempo_eV_num_33_47_51.pdf](#) – acesso em 02 abr. 2025].
- BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do 'sexo'*. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CAHUN, Claude. *Disavowals or Cancelled Confessions*. Cambridge: The MIT Press, 2007.
- CHARE, Nicholas. Landscape into Portrait: Reflections on Lili Elbe and Trans* Aesthetics. *Parallax*, 22(3), 2016, p.347-365 [<https://doi.org/10.1080/13534645.2016.1201924> – acesso em 02 abr. 2025].
- COLLING, Leandro. *Mais definições em trânsito: teoria queer* [<http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/TEORIAQUEER.pdf> – acesso em: 01 jun. 2023].
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. São Paulo: Boitempo, 2021.
- DAMÁSIO, Anne. *Corporeidades trans: uma etnografia da construção do gênero por travestis e drag queens*. Curitiba: Appris, 2021.
- DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. São Paulo: Papirus, 1991.
- DOMINGUES, Bruno Rodrigo Carvalho; ERICK, Igor; CERVO, Matheus. Imagem, diversidade sexual e de gênero, decolonialidade: olhares ‘de fora do eixo’. *Revista Fotocronografias*, 7(15), 2017 [[Imagem, diversidade sexual e de gênero, decolonialidade: olhares “de fora do eixo” — Apresentação | by Fotocronografias | Fotocronografias | Medium](#) – acesso em 02 abr. 2025].
- DOWERAH, Swikrita; NATH, Debarshi Prasad. Exploring Selfhood through Performance in The Danish Girl. *Journal of Creative Communications*, 13(3), 2018, p.185-196 [[Exploring Selfhood through Performance in The Danish Girl - Swikrita Dowerah, Debarshi Prasad Nath, 2018](#) – acesso em 02 abr. 2025].
- DOY, Gen. *Claude Cahun, a sensual politics of photography*. Nova Iorque: I.B. Tauris & Co. Ltd., 2007.
- ELKINS, James. *Visual studies: a skeptical introduction*. Nova Iorque: Routledge, 2003.
- EVANS, Jessica; HALL, Stuart (Org.). *Visual Culture: the reader*. Londres: SAGE Publications, 1999.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 2008.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- HERNÁNDEZ, Fernando. Pesquisar com imagens, pesquisar sobre imagens. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org.). *Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2013, p.77-95.

- HERNÁNDEZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org.). *Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: Editora UFSM, 2011, p.31-49.
- FREUD, Sigmund. *O estranho*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- GARCÍA, David Córdoba. Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad. In: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco (Org.). *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona: Egales Editorial, 2007, p.21-66.
- HINTON, Kenneth. Breaking the Gender Barriers of Femininity and Masculinity: Developing a Trans/Queer Identity in The Danish Girl through a New Historicist Lens. *International Journal of Arts, Humanities & Social Science*, 2(9), 2021, p.52-60 [[1631390903.pdf](#) – acesso em 02 abr. 2025].
- HUTCHEON, Linda. *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*. Londres: Routledge, 1988.
- HUTCHEON, Linda. The Politics of Postmodernism: Parody and History. *Cultural Critique* (5), 1986, p.179-207 [(PDF) [The Politics of Postmodernism: Parody and History](#) – acesso em 02 abr.2025].
- JAGOSE, Annamarie. *Queer theory: an introduction*. Nova Iorque: New York University Press, 2005.
- KEEGAN, Cael. History, Disrupted: The aesthetic gentrification of queer and trans cinema. *Social Alternatives*, 35(3), 2016, p.50-56 [[keegan_soc_alt_vol_35_3.pdf](#) – acesso em 02 abr. 2025].
- KNAFO, Danielle. Claude Cahun: The Third Sex. *Studies in Gender and Sexuality*, 2(1), 2001, p.29-61. <https://doi.org/10.1080/15240650209349169>
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979.
- LEITE JR., Jorge. *Nossos corpos também mudam: a invenção das categorias ‘travesti’ e ‘transexual’ no discurso científico*. São Paulo: Annablume, 2011.
- LEPERLIER, François. *Claude Cahun: l'écart et la métamorphose*. Paris: Jean-Michel Place, 1992.
- LLABATA, Carmen Senabre. Claude Cahun: el tercer sexo o la/s identidad/es al desnudo. *Dossiers Feministas, Castellón de la Plana* (28), 2014, p.79-92.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- LOURO, Guacira Lopes. Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação. *Revista Estudos Feministas*, 9(2), Florianópolis, 2001, p.541-553. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2001000200012>
- MISKOLCI, Richard. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica & UFOP, 2012.
- MISKOLCI, Richard. Não ao sexo rei: da estética da existência foucaultiana à política queer. In: SOUZA, Luiz Antônio Francisco de; SABATINE, Thiago Teixeira; MAGALHÃES, Boris Ribeiro de (Org.). *Michel Foucault: sexualidade, corpo e direito*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011, p.47-68.
- MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to Visual Culture*. Londres: Routledge, 1999.
- MIRZOEFF, Nicholas (Org.). *Visual culture reader*. Londres: Routledge. 1998.
- NAPIER, David. *Masks, transformation, and paradox*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1986.
- PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos *queer* no Brasil?. *Revista Periódicus*, 1(1), Salvador, 2014, p.68-91 [[Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?](#) – acesso em 02 abr. 2025].
- PINK flamingos*. Direção: John Waters. Produção: Dreamland. Baltimore, Maryland, EUA. 1972. 93min. DVD.
- PRISCILLA, a rainha do deserto*. Direção: Stephan Elliott. Produção: MGM. São Paulo: Fox Filmes. 1994. 103 min. DVD.

- RIVIERE, Joan. A feminilidade como máscara. Traduzido por Ana Cecília Carvalho, Esther Carvalho. *Psyche* (Sao Paulo), v.9, n.16, p.13-24, 2005 [[A feminilidade como máscara](#) – acesso em 02 abr. 2025].
- RODRÍGUEZ-SALAS, Gerardo. Frankenstein's Self-Portrait: Politicizing Transsexualism in The Danish Girl. *ATLANTIS: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 44(1), 2022, p.74-91 [<https://doi.org/10.28914/Atlantis-2022-44.1.05> - acesso em 02 abr. 2025].
- SÁEZ, Javier. El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer: de la crisis del SIDA a Foucault. In: CÓRDOBA, David; SÁEZ, Javier; VIDARTE, Paco (Org.). *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Barcelona: Egales Editorial, 2007, p.67-76.
- SAN FILIPPO, Maria. Female Trouble: Representing Transwomen in The Danish Girl and The New Girlfriend. *Journal of Bisexuality*, 16(3), 2016, p.403-407 [<https://doi.org/10.1080/15299716.2016.1199843> – acesso em 02 abr. 2025].
- SANGSUE, Daniel. Parody's Protean Guises: The Evolution of a Concept from Antiquity to Modern French Literature. *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association*, 97(1), 2002, p.01-21 [[PARODY'S PROTEAN GUISES: THE EVOLUTION OF A CONCEPT FROM ANTIQUITY TO MODERN FRENCH LITERATURE](#). – acesso em 02 abr. 2025].
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Portraits singulier pluriel 1980-1990: le photographe et son modèle*. Paris: Éditions Hazan, Bibliothèque Nationale de France, 1997.
- STEWART, Jay. The Danish girl. *Journal of Family Planning and Reproductive Health Care*, 42(2), 2016, p.163. DOI [10.1136/ijfprhc-2016-101458](https://doi.org/10.1136/ijfprhc-2016-101458)
- STOICHITA, Victor. *Brève histoire de l'ombre*. Genebra: Droz, 2000.
- SUMMERS, Claude (Org.). *The queer encyclopedia of film & television*. São Francisco: Cleis Press, 2005.
- SUMMERS, Claude (Org.). *The queer encyclopedia of the visual arts*. São Francisco: Cleis Press, 2004.
- SWAIN, Tania Navarro. Para além do binário: os *queers* e o heterogêneo. *Gênero*, 2(1), Niterói, 2001, p.87-97 [<https://doi.org/10.22409/rg.v2i1.287> – acesso em 02 abr. 2025].
- TAGG, John. *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- TSEËLON, Efrat. *Masquerade and identities: essays on gender, sexuality, and marginality*. Londres: Routledge/Harvard, 2001.
- WITTIG, Monique. La pensée straight. *Questions féministes* (7), 1980, p.45-53 [[LA PENSÉE STRAIGHT on JSTOR](#) – acesso em 02 abr. 2025].