



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

KEITH VALÉRIA TITO

**SAMUEL COSTA – CARTOGRAFIAS DA MEMÓRIA:
ARQUIVO. CORPO. HOMOEROTISMO.**

Goiânia
2024

Processo: 23070.025066/2024-60 Documento: 4792394



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Keith Valéria Tito

Processo: Documento:
23070.025066/2024-60 4792394

3. Título do trabalho

“Samuel Costa - Cartografias da memória: arquivo. corpo. homoerotismo”

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento [x] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
 - b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.
- O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus, Professor do Magistério Superior**, em 25/09/2024, às 11:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Keith Valéria Tito, Discente**, em 25/09/2024, às 12:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4792394** e o código CRC **D6CC2242**.

KEITH VALÉRIA TITO

**SAMUEL COSTA – CARTOGRAFIAS DA MEMÓRIA:
ARQUIVO. CORPO. HOMOEROTISMO.**

Trabalho final de tese de doutorado apresentado à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Doutorado, da Faculdade de Artes Visuais, da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor(a) em Arte e Cultura Visual.

Área de Concentração: Artes, Cultura e Visualidades.

Linha de Pesquisa: Imagem, Cultura e Produção Artística (linha A).

Orientador: Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus.

Goiânia
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Tito , Keith Valéria

Samuel Costa - Cartografias da Memória [manuscrito] : arquivo.
corpo. homoerotismo / Keith Valéria Tito . - 2024.
325 f.

Orientador: Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2024.

Bibliografia. Anexos.

Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Samuel Costa. 2. Cartografia . 3. Arquivo . 4. Corpo . 5.
Homoerotismo. I. Jesus, Samuel José Gilbert de, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata nº 32/2024 da sessão de Defesa de Tese de **Keith Valéria Tito** que confere o título de Doutora em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.

Aos **sete dias de Junho de dois mil e vinte e quatro**, a partir das 14h00, na sala 8 da **Faculdade de Artes Visuais**, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada **“Samuel Costa - Cartografias da Memória: arquivo. corpo. homoerotismo”**. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor **Samuel José Gilbert De Jesus [PPGACV - FAV/UFG]** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora **Ana Rita Vidica Fernandes [FIC-UFG]**, membro titular externo; Doutora **Tânia Mara Quinta Aguiar de Mendonça [SECULT - Governo de Goiás]**, membro titular externo; Professor Doutor **João Dantas dos Anjos Neto [PPGACV-FAV/UFG]**, membro titular interno; Professor Doutor **Flávio Gomes de Oliveira [PPGACV - FAV/UFG]**, membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros e indica para publicação da tese. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor **Samuel José Gilbert De Jesus**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos **sete dias de junho de dois mil e vinte e quatro**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus, Professor do Magistério Superior**, em 28/08/2024, às 16:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flavio Gomes De Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 29/08/2024, às 07:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Rita Vidica Fernandes, Professora do Magistério Superior**, em 29/08/2024, às 13:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joao Dantas Dos Anjos Neto, Professor do Magistério Superior**, em 29/08/2024, às 23:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tânia Mara Quinta Aguiar de Mendonça, Usuário Externo**, em 02/09/2024, às 11:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4751381** e o código CRC **3DD5C3E5**.

Referência: Processo nº 23070.025066/2024-60

SEI nº 4751381

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

**SAMUEL COSTA – CARTOGRAFIAS DA MEMÓRIA:
ARQUIVO. CORPO. HOMOEROTISMO.**

KEITH VALÉRIA TITO

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus
Presidente
PPGACV | FAV-UFG

Prof. Dr. João Dantas dos Anjos Neto
Membro Titular Interno
PPGACV | FAV-UFG

Prof. Dr. Flávio Gomes de Oliveira
Membro Titular Interno
PPGACV | FAV-UFG

Prof^ª. Dra. Ana Rita Vidica
Membro Titular Externo
PPGCOM | FIC-UFG

Dra. Tânia Mara Quinta Aguiar de Mendonça
Membro Titular Externo
Servidora Pública Licenciada do Governo de Goiás

Prof^ª. Dra. Carla Milani Damião
Membro Suplente Interno
PPGACV | FAV-UFG

Prof. Dr. Thiago Fernando Sant'Anna e Silva
Membro Suplente Externo
PPGACV | UFG

Goiânia
2024

A Noé Freire Sandes por inspirar uma trajetória intelectual
pautada no poder do afeto e na grandeza da amizade.

.....

A todos que fazem do seu corpo uma morada livre,
plena, desprovida de moralismo e de culpa.

AGRADECIMENTOS

A toda ancestralidade que abriu caminhos para que hoje eu pudesse estar numa universidade pública e de qualidade prestes a receber o título de doutora em Arte e Cultura Visual. Aos que vierem depois de mim, é por vocês que através do repertório intelectual adquirido, luto diariamente. O desejo é que possam estar em todos os lugares em segurança, sem medo, tendo acesso à educação, a arte e ao amor. Que compreendam a importância dos arquivos para a preservação da nossa história e memória, e também que se orgulhem do próprio corpo. Ele é capaz de fazer coisas incríveis e revolucionárias.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pelo financiamento da pesquisa. O apoio financeiro está diretamente ligado à estabilidade emocional necessária para que possamos mergulhar nos estudos.

A Samuel de Jesus, meu orientador, agradeço por acreditar na pesquisa, por toda indicação bibliográfica, leituras atenciosas e conversas que sempre abriram um horizonte infinito de expectativas e possibilidades. Agradeço também por me dar espaço nos momentos de crise e por se fazer presente em todos os outros aos quais pedi socorro. Obrigada por tudo isso e muito mais!

À banca examinadora pelo tempo dedicado à leitura do texto. E aos apontamentos e sugestões que o deixarão mais substancioso.

À equipe administrativa do PPGACV por me fazer ficar atenta aos prazos e entregas de documentos e, sobretudo, por ser também suporte emocional em vários momentos.

Aos amigos e colegas que compartilharam a experiência de uma formação *stricto sensu*, Júlia, Carla, Ana Carolina, Indy, Uliana, Fred e Ana Terra. E também à Marina pela cumplicidade, amparo, gentilezas, caronas e por me situar sempre, não me deixando perder nenhum prazo de matrícula. Agradeço ainda, à Mariana, com quem mais compartilhei risadas, memes, desânimos e atrasos.

Aos companheiros que torceram e apoiaram essa trajetória, Leonardo, Tatielly, Julianna e Carmen. E, claro à ala familiar, começando pelos meus pais, Nair Cardoso e Odair Tito, que

nos momentos de dificuldade se sacrificaram para garantir o nosso acesso à educação. Agradeço também a Kelen, Gabriella, Kennia e Taís. Obrigada pelo suporte diário!

À Ana Rita por ter me instigado a olhar com mais cuidado para coleção Samuel Costa, enxergando a possibilidade de uma pesquisa acadêmica a partir de suas fotografias. E também por toda a amizade, parceria e companheirismo. Ainda vamos dominar o mundo com a fotografia!

À Stela Horta por me mostrar os caminhos da conservação fotográfica, pela torcida, bolinhos de banana nas horas difíceis - e nas alegres também - e pelo companheirismo diário.

À Tânia Mendonça por ter acompanhado e apoiado a trajetória da pesquisa e pelas parcerias no MIS, SUPHA e pela vida afora. E também por ser exemplo e inspiração.

À ala do MIS, começando pela minha amiga Vitória Bandeira. Obrigada por abrir as portas, armários, caixas, pastas, envelopes, arquivos virtuais e o coração. Estou com saudades das nossas conversas sobre as descobertas e trocas que fizemos no acervo durante esses anos de pesquisa. Agradeço também a Gisele, Luís Felipe e Nayara (in memoriam) por todo apoio, atendimentos e torcida!

A Edgard Scandurra pela leitura atenta e generosa de parte desse trabalho.

À família de Samuel Costa que generosamente doou o seu arquivo ao MIS e que durante a pesquisa e, mesmo antes dela, se mostrou solícita às demandas que surgiram ao longo do percurso.

Por fim, agradeço a Samuel Costa pela constituição do seu arquivo e por ter sido o sujeito de minha pesquisa. A sua trajetória é pura inspiração. A maneira como se portou diante da vida e os caminhos escolhidos para o seu fazer fotográfico me levaram a outro patamar de compreensão sobre corpo, fotografia e existência.

A todas/os/es vocês, o meu super obrigada e até a próxima aventura!

RESUMO

O objetivo dessa pesquisa consiste na elaboração de uma cartografia a respeito do fotógrafo Samuel Costa, tendo como base o seu arquivo documental constituído de 1968 a 1987. A cartografia como recurso metodológico ressalta a importância de se retratar os percursos trilhados durante o desenvolvimento de uma pesquisa. A prática, o ir a campo, o deslocamento do olhar em torno do objeto de estudo são também questões atribuídas à cartografia enquanto método. Nesse sentido, para a compreensão da trajetória de Samuel Costa, a investigação inicia-se apresentando a constituição e percurso de seu próprio arquivo, sendo a conservação fotográfica um elemento essencial nesse processo. Pois, 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 Samuel 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 pesquisadores 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.

Palavras-chave: Samuel Costa, cartografia, arquivo, corpo, homoerotismo.

ABSTRACT

The objective of this research consists in the elaboration of a cartography about the photographer Samuel Costa, based on his documentary archive constituted from 1968 to 1987. The cartography as a methodological resource emphasizes the importance of portraying the paths taken during the development of a research. The practice, going into the field, looking around the object of study are also issues attributed to cartography as a method. In this sense, to understand Samuel Costa's trajectory, the investigation begins by presenting the constitution and course of his own archive, with photographic conservation being an essential element in this process. Because, in addition to preserving the materiality of the materials that compose the archive, it also preserves History and Memory, instigating reflections on temporality and the meaning of archives. To understand the context experienced by Samuel Costa, his archive highlights photographs of the male, homoerotic body and the bodies that are revealed through it: the political, social and historical bodies. The investigation also highlights the way in which archives have been used and re-signified by contemporary researchers and artists. The investigation also highlights how archives have been used and reinterpreted by contemporary researchers and artists, the portrayal of male nudity, the bodies participating in gay parades, and how bodies affected by SIDA in the 1980s and 1990s were embraced by an artistic practice centered on photography.

Keywords: Samuel Costa, cartography, archive, body, homoeroticism.

RÉSUMÉ

L'objectif de cette recherche est d'élaborer une cartographie du photographe Samuel Costa, basée sur ses archives documentaires de 1968 à 1987. La cartographie en tant que ressource méthodologique met en évidence l'importance de représenter les chemins suivis au cours du développement d'une recherche. La pratique, le fait d'aller sur le terrain, le mouvement du regard autour de l'objet d'étude sont aussi des enjeux attribués à la cartographie comme méthode. En ce sens, pour comprendre la trajectoire de Samuel Costa, la recherche commence par présenter la constitution et la progression de ses propres archives, tout en considérant la conservation photographique comme un élément essentiel de ce processus. Car, en plus de préserver la matérialité des matériaux qui constituent l'archive, elle préserve également l'Histoire et la Mémoire, suscitant des réflexions sur la temporalité et le sens des archives. Pour comprendre le contexte vécu par Samuel Costa, ses archives mettent en lumière les photographies du corps masculin, homoérotique et les corps qui se révèlent à travers celui-ci: le corps politique, social et historique. La recherche met également en lumière la manière dont les archives ont été utilisées et resignifiées par les chercheurs et les artistes contemporains. L'enquête met également en évidence la manière dont les archives ont été utilisées et réinterprétées par les chercheurs et artistes contemporains, la nudité masculine, les corps participant aux défilés gays, et comment les corps affectés par le SIDA dans les années 1980 et 1990 ont été accueillis par une pratique artistique centrée sur la photographie.

Mots clés: Samuel Costa, cartographie, archive, corps, homoérotisme.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Samuel Costa. Autorretrato. Paris. Fev.1987.....	26
Figura 2: Pont Neuf. Instalação do artista plástico Christo. Paris. 1985.....	29
Figura 3: “Das mãos para o trabalho”. Goiânia. 1984.....	29
Figura 4: Maria Bethânia. Intérprete da música brasileira São Paulo. 1979.....	30
Figura 5: Serge Gainsbourg. Cantor/ compositor. Paris. 1985.....	30
Figura 6: Foto para a revista Psychologies. Paris. 1986.....	30
Figura 7: Fazenda de Ildebran. Jataí-GO. 1981.....	30
Figura 8: Garimpeiros. Serra Pelada -PA. 1986.....	31
Figura 9: Participantes. Manifestação homossexual. Paris. 1985.....	31
Figura 10: Homem em primeiro plano. s/l. Déc. 1980.....	32
Figura 11: Folião. Carnaval de Veneza. Itália. 1985.....	32
Figura 12: Jöel J. Paris. 1984.....	32
Figura 13: Homens na boate. Londres. Déc. 1980.....	33
Figura 14: Homens bronzeando no Jardim das Tulherias. 1983.....	33
Figura 15: Mapa do Lopo Homem II (detalhe). Adriana Varejão.....	43
Figuras 16: Frame do vídeo Brasil. Extrativismo. Marina Camargo. 2017.....	45
Figuras 17 e 18: Mapa-Mole (Fluxo). Marina Camargo. 2021.	45
Figura 19: Inscrição no verso da foto. Exemplo. Paris. 1985.....	51
Figura 20: Inscrição na frente da foto. Exemplo. Kent- Inglaterra. 1984.....	51
Figura 21: Primeiros contatos com o arquivo Samuel Costa. Goiânia. 2009.....	58
Figura 22: Stela Horta Figueiredo e Ambrosina Franco. Goiânia. 2009.....	58
Figura 23: Álbum Luiz Pucci – desmontado para tratamento de conservação e restauro. 2005.....	68
Figura 24: Álbum Luiz Pucci - capa separada das folhas. 2005.....	68
Figura 25: Fotografias removidas do álbum Luiz Pucci. 2005.....	68
Figura 26: Álbum Luiz Pucci - remoção de papel no verso da foto. 2005.....	68
Figura 27: Álbum Luiz Pucci - remoção de folha da contracapa. 2005.....	69
Figura 28: Álbum Luiz Pucci - tratamento químico. Contracapa. 2005.....	69
Figura 29: Álbum Luiz Pucci - folha contracapa após o tratamento químico. 2005.....	69
Figura 30: Álbum Luiz Pucci - fotos reposicionadas após tratamento. Rio de Janeiro. 2005.....	69
Figura 31: Álbum Luiz Pucci - acondicionamento. Rio de Janeiro. 2005.....	69
Figura 32: Álbum Luiz Pucci após o tratamento de conservação. Rio de Janeiro. 2005.....	69
Figuras 33 e 34: Cadernos de anotações de Samuel Costa. Paris. 1980.....	74
Figuras 35 e 36: Fotografias (albumina).....	75

Figuras 37 e 38: Ambrótipo (contemporâneo). 2018.....	76
Figura 39: Fotografia (gelatina). 1985.....	76
Figura 40: Negativo de vidro. Déc. 1930.....	77
Figura 41: Fotografias expostas a UR elevada. 2015.....	78
Figura 42: Fotografias abauladas devido à baixa UR. 2015.....	78
Figura 43: Tratamento de conservação preventiva. Reserva Técnica 2010.....	80
Figura 44: Tratamento de conservação preventiva. Laboratório. 2010.....	81
Figura 45: Higienização mecânica com pó de borracha. 2022.....	82
Figura 46: Higienização mecânica. Varredura com trincha. 2022.....	82
Figuras 47 a 48: Higienização química. Retirada de papel. Goiânia. s/d.....	82
Figura 49: Tratamento de conservação. Consolidação com papel japonês.....	83
Figura 50: Verso da fotografia após tratamento de conservação. Goiânia. s/d.....	83
Figuras 51: Verso da foto antes de passar pelo tratamento para remoção de fita adesiva. s.d.....	83
Figura 52: Tratamento de conservação. Retirada de fita adesiva. s/d.....	83
Figura 53: Tratamento químico para remoção de fita adesiva. s/d.....	83
Figura 54: Verso da foto após tratamento de conservação. s/d.....	83
Figura 55, 56 e 57: Instrumentais e materiais para conservação fotográfica. 2018.....	84
Figura 58 e 59: Caixas e entrefolhamento para acondicionamento de ampliação fotográfica. 2021.....	85
Figuras 60 e 61: Caixas e envelopes para acondicionamento de negativos flexíveis. 2021.....	85
Figura 62: Embalagens do arquivo Samuel Costa antes do tratamento de conservação. 2021.....	86
Figura 63: Acondicionamento das ampliações fotográficas após tratamento de conservação (pastas suspensas e entrefolhamento). 2021.....	86
Figura 64: Pastas suspensas. 2022.....	86
Figura 65: Envelope e folders para acondicionamento de fotografias. 2022.....	87
Figuras 66 e 67: Jaquetas para acondicionamento de fotografias. 2022.....	87
Figuras 68 e 69: Acondicionamento. Diapositivos nos formatos 6x6cm e 35mm. 2022.....	88
Figura 70: Tiras de negativos flexíveis 35mm. 2022.....	89
Figura 71: Guarda de ampliações fotográficas. Armários/ Reserva Técnica. 2021.....	89
Figuras 72 e 73: Reprodução digital das ampliações fotográficas de Samuel Costa. 2021.....	90
Figura 74: Tratamento digital. 2021.....	91
Figura 75: Tabela para sistematização de informações/ tradução. 2021.....	91
Figura 76: Homem. Boate Jump. Goiânia. 1998.....	94
Figura 77: Homens. Boate em Londres. Déc. 1980.....	94
Figura 78: Apresentação Gogo Boy. Boate Jump. Goiânia. Déc. 1990.....	95
Figura 79: Trio. Londres. Déc. 1980.....	95

Figura 80: Estúdio fotográfico de Antônio Pereira da Silva. 1935.....	96
Figura 81: Foto Berto. Déc. 1940.....	97
Figura 82: Grupo familiar. Déc. 1950.....	98
Figura 83: Belkiss Spenzieri. Déc. 1940.....	98
Figura 84: Av. Tocantins. Construção do Cine Teatro Goiânia. Déc. 1940.....	98
Figura 85: Construção do Palácio das Esmeraldas. Déc. 1930.....	98
Figura 86: Paratéca e esposa no estúdio do fotógrafo (foto de casamento). s/d.....	99
Figura 87: Comemoração do Batismo Cultural de Goiânia. 1942.....	99
Figura 88: Criança. Fotografia colorida a mão. Déc. 1950.....	99
Figura 89: Mulher. Fotografia colorida a mão. Déc. 1950.....	99
Figura 90: Ruth, Idelgonda e Esther. Fotografia colorida a mão. Déc. 1940.....	100
Figura 91: Priscila e filhas. Fotomontagem. 1938.....	100
Figuras 92 e 93: Carros de boi na Praça Cívica. 1936.....	101
Figura 94: Casas às margens do Córrego Botafogo. 1936.....	102
Figura 95: Casas e carro de boi às margens do Córrego Botafogo. 1936.....	102
Figura 96: Samuel Costa. Autorretrato. 1984.....	106
Figura 97: Samuel Costa. Autorretrato. Depois do banho. 1982.....	107
Figura 98: Lavadeira no Rio Vermelho. Cidade de Goiás. Déc. 1930.....	108
Figura 99: Paisagem rural. Jataí-GO. 1979.....	108
Figuras 100 e 101: Recorte. Exposição de Rosângela Rennó. Belo Horizonte. 2002.....	123
Figura 102: Studio Butterfly. Virgínia de Medeiros. 2003-2004.....	124
Figuras 103 e 104: Fotografias. Studio Butterfly. Virgínia de Medeiros s/d.	124
Figura 105: Imagem do livro Aberto Pela Aduana, de Eustáquio Neves. 2019.....	126
Figuras 106 e 107: Imagens da série Boa Aparência, de Eustáquio Neves.2000.....	127
Figura 108: Woman with a book. Frida Orupabo. 2020.....	129
Figura 109: Baby in belly. Frida Orupabo. 2020.....	129
Figura 110: Título não identificado. Frida Orupabo. Abril de 2021.....	129
Figura 111: Título não identificado. Frida Orupabo. Junho de 2018.....	130
Figura 112: Título não identificado. Frida Orupabo. Julho de 2020.....	130
Figura 113: Título não identificado. Frida Orupabo. Agosto 2019.....	130
Figura 114: Título não identificado. Frida Orupabo. Setembro de 2018.....	130
Figuras 115 e 116: Vestido RG7091. 2008.....	134
Figura 117: Camadas de tecido que formam a saia do vestido RG7091. 2008.....	134
Figura 118: Ala Kachuu [sequestro da noiva]. Laia Abril.....	137
Figura 119: Estupro na escola. Laia Abril.....	137

Figura 120: Estupro na igreja. Laia Abril.....	138
Figura 121 e 122: livro Carta Para Samuel. 2018.....	142
Figura 123: Carta. Livro Carta Para Samuel. 2018.....	144
Figura 124: Olavani e Benito. 1944.....	146
Figura 125: Fotografia dedicada à Belkiss Spenzieri. Déc. 1940.....	146
Figura 126 e 127: Fotografia de Noemi enviada a Samuel Costa. 1969.....	147
Figuras 128 e 129: Invólucros com recortes do jornal <i>O Pasquim</i> . 1985.....	147
Figuras 130 e 131: Presentes enviados a Samuel Costa junto às cartas. Déc. 1970.....	148
Figura 132: Capa do disco Exile on Main St. The Rolling Stones.....	150
Figura 133: Disco e verso da capa - Through the Past, Darkly, vol. 2. The Rolling Stones.....	150
Figuras 134 e 135: Capas do disco Sticky Fingers. The Rolling Stones.....	152
Figuras 136 e 137: Poster, disco de vinil (LP) e capa do álbum Jogo das Semelhanças, de Edgard Scandurra. 2021.....	154
Figura 138: Higienização química. Disco de vinil. Coleção Samuel Costa.....	157
Figura 139: Higienização mecânica. Capa disco de vinil. Coleção Samuel Costa.....	157
Figura 140 e 141: Reserva técnica do acervo fonográfico.....	157
Figura 142: Caderno de Referência n.70. Hudinilson Jr.....	173
Figuras 143 e 144: Registros da performance Exercícios de me ver II . Hudinilson Jr. 1982.....	175
Figura 145: Performance Exercício de me ver II. Hudinilson Jr. 1982.....	175
Figura 146: Xerografias da série Exercícios de me ver, a partir da utilização do xerox. de Hudinilson Jr. 1980-1984.....	176
Figura 147: Outdoor para o Arte nas ruas. Hudinilson Jr. 1983.....	177
Figura 148: Campanha Pinto não pode. Xerografia. Déc. 1980.....	178
Figura 149: obra Your body is a battleground. Bárbara Kruger. 1989.....	180
Figura 150: What do these artists have in common? 1984-1985. Guerrilla Girls.....	183
Figura 151: Do women have to be naked to get into the Met Museum? Guerrilla Girls. 1989.....	183
Figura 152: Gilberto Gil. Compositor e intérprete brasileiro. 12.06.1985.....	186
Figuras 153 e 154: Caetano Veloso. Cantor/compositor - Música Popular Brasileira. 1986.....	186
Figura 155: Gal Costa. Cantora. 1978.....	187
Figura 156: Marcha Nacional Homossexual em frente ao Conselho de Estado (Praça do Palácio Royal). 1983.....	191
Figura 157: Beijo durante a manifestação homossexual. Paris. 1985.....	191
Figura 158: Participantes da Manifestação Homossexual. Paris. 22/06/1985.....	191
Figura 159: Homem tatuado. Manifestação Homossexual. Paris. 1985.....	191
Figura 160: Manifestação Homossexual - fotos publicadas na Revista Gai Pied Hebdo. 1984.....	192

Figuras 161 e 162: Detalhe da página Revista Gai Pied Hebdo, n.126 de 1984.....	192
Figuras 163 e 164: Detalhe da página Gai Pied Hebdo, n.126 de 1984.....	193
Figura 165: Matéria sobre a 4. ^a marcha homossexual de Paris. Gai Pied Hebdo, 1984.....	193
Figura 166: Participantes do Ato Público no Dia do Orgulho Gay. 28.06.1996.....	198
Figura 167: Desfile em Salvador-Bahia. Déc. 1980.....	202
Figura 168: "Desfile de travestis nas escadas da Penha. Salvador-BA. 1984.....	203
Figuras 169 e 170: Travestis durante a "cerimônia" de lavagem das escadarias da Penha. Salvador-BA. 1984.....	203
Figura 171: Modelos de carte de visite.....	209
Figura 172 e 173: Fotografia produzida por Wilhelm von Plüschow (1852-1930).....	210
Figura 174: Davi de Michelângelo.....	211
Figura 175: Fotografia produzida por Gloeden, Wilhelm von.....	211
Figura 176: Dois homens nus. 1907. Von Plüschow.....	212
Figura 177: Reconstrução da antiga Academia Platônica. 1903.....	212
Figura 178: Revista Tomorrow's Man. Vol. 1. N. 9.....	214
Figura 179: Physique Pictorial. Vol. 6. N.2.....	214
Figura 180: Physique Pictorial. Vol. 25.....	214
Figuras 181 e 182: capas das edições n.º 0 e n.º 1 da Revista Gai Pied. 1979.....	216
Figura 183: Revista Gai Pied Hebdo. N. 541. Última Edição. 1992.....	216
Figuras 184: Capa da Revista Gai Pied. Versão semanal.....	219
Figura 185: Poster Revista Gai Pied Hebdo. Fotografia de Samuel Costa.....	219
Figura 186: Revista Gai Pied Hebdo. "Avant la douche". Goiânia. 1984.....	220
Figuras 187 e 188: Revista Gai Pied Hebdo. Ed. 142, de 03 a 09 de dezembro de 1984.....	220
Figuras 189 e 190: Revista Gai Pied Hebdo. Ed. 256, de 07 a 13 de fevereiro de 1987.....	220
Figuras 191 e 192: Revista Gai Pied Hebdo. Ed. 256, de 07 a 13 de fevereiro de 1987.....	221
Figura 193: Revista Gai Pied Hebdo. Ed. 206, de 08 a 14 de fevereiro de 1986.....	222
Figura 194: Revista Gai Pied Hebdo. Ed. 256, de 07 a 13 de fevereiro de 1987.....	222
Figura 195: Revista Gai Pied Hebdo Ed. 149/150, de 22 dezembro 1984.....	224
Figura 196: Revista Gai Pied Hebdo. Ed. 149/150, de 22 dezembro 1984.....	224
Figura 197: Autorretrato de uma punheta. Revista Gai Pied Hebdo, edição n.120/ 19 de maio de 1984.....	226
Figura 198: "As botas. Paris, dez. 1982". Revista Gai Pied Hebdo, edição n.120/ 19 de maio de 1984.....	227
Figura 199: Pedaco de academia, Goiânia, Goiás, Brasil 1984. Fotografia publicada na revista Gai Pied Hebdo, edição n.120/ 19 de maio de 1984.....	228

Figuras 200 e 201: Revista Gai Pied Hebdo N. 26, de 30 de junho a 06 de julho de 1984. Entrevista com Michel Foucault publicada em detrimento de seu falecimento.....	229
Figuras 202: Revista Gai Pied Hebdo, n. 291 de 24.10.1987. Poster - Campanha para o uso de preservativo.....	230
Figura 203: Matéria escrita por Samuel Costa para a revista Gai Pied Hebdo, n. 187 de 28 de setembro a 04 de outubro de 1985.....	231
Figura 204 e 205: Autoportrait. Samuel Costa. Paris. 11º Distrito. Fevereiro de 1987.....	236
Figuras 206 e 207: Autoportrait. Samuel Costa. Paris. 11º Distrito. Fevereiro de 1987.....	237
Figura 208: Autorretrato. Nan Goldin. Déc. 1980.....	238
Figura 209: Trixie na cama - Ballad of Sexual Dependency. 1979.....	239
Figura 210: Festa de aniversário de Nan Goldin - Ballad of Sexual Dependency. 1980.....	239
Figura 211: Molho Misty, Taboo e Jimmy Paulette - Ballad of Sexual Dependency. 1991.....	240
Figura 212: O abraço - Ballad of Sexual Dependency. 1980.....	240
Figuras 213 e 214: vista da instalação/exposição Nan Goldin. MoMA.....	241
Figura 215: Gilles a Gotscho. 1991-1993.....	243
Figura 216: Gotscho e Gilles abraçados. Paris. 1992.....	244
Figura 217: A ala. 1983.....	247
Figura 218: A ala. 1983. André e seu parceiro.....	247
Figura 219: A ala. 1983. André em cena do cotidiano.....	248
Figura 220: A ala. 1983. Steven na sala de visitas com um amigo.....	248
Figura 221: A ala. 1993. John passa tempo com parceiro e seus pais dedicados.	248
Figura 222: A ala. 1993. Steven brinca com a sobrinha.....	248
Figura 223: Sarah, a enfermeira de Steven, o visita em casa. 1993.....	250
Figura 224: A ala. 1993. Uma das enfermeiras dá um beijo de despedida.....	250
Figura 225: Enfermeira Sarah (ala Broderip) faz sessão de Shiatsu.....	250
Figura 226: Michel. 1981. Hervé Guibert.....	256
Figura 227: Fotografias de Alair Gomes publicadas na Revista Advocate. 1983.....	268
Figura 228: “Avant la douche” (Antes do banho). Revista Gai Pied Hebdo. 1984.....	269
Figura 229: Rapazes na Praia de Ipanema. s/d.	270
Figura 230: Adolescente na Praia de Copacabana. 1986.....	270
Figura 231: Beach, Praia de Ipanema. 1980.....	270
Figura 232: Pernas no banho de sol. 1985.....	270
Figura 233: Rapaz numa praia do Rio fotografado por Alair Gomes.....	271
Figura 234: Homem deitado às margens do Sena. 1985.....	271
Figura 235: Symphony of Erotic Icons #03, 1966 a 1978.....	272

Figura 236: Figura 236: Symphony of Erotic Icons #01, 1966 a 1978.....	272
Figura 237: Sem título. Déc. 1980.....	273
Figura 238: Joe. Nova York, 1978.....	275
Figura 239: Scott, N.Y.C., 1977 (unframed).....	275
Figura 240: fotografia integrante do Portfólio Z. 1981.....	276
Figura 241: Figura 241: fotografia integrante do Portfólio Y. 1979.....	276
Figura 242: Robert Mapplethorpe. Autorretrato. Portfólio X. 1978.....	279
Figura 243: Autorretrato. Robert Mapplethorpe com a câmera Polaroid. 1972-1973.....	282
Figura 244: Patti Smith. 1976.....	282
Figura 245: Capa do disco Horses. Fotografia de Robert Mapplethorpe. 1975.....	284
Figura 246: obra com técnica mista tendo como tema a Virgem Maria.....	285
Figura 247: Lisa Lyon, 1962.....	285
Figura 248: Correspondência de Samuel Costa para a sua mãe Ambrosina.....	286
Figura 249: Jöel J. Paris. 1984.....	287
Figura 250: Sem título. Paris. 1984.....	287
Figura 251: Lisa Lyon. 1982.....	287
Figura 252: Greg Cauley. 1980.....	288
Figura 253: Jöel J. Paris. 1984.....	288
Figura 254. Derrick Cross. 1983.....	289
Figura 255: Morceaux d'académie. 1984.....	289
Figura 256: Sem título. 1984.....	290
Figura 257: Sem título. 1984.....	290
Figura 258: Helmut, Nova York , 1978.....	291
Figura 259: Frequentadores da boate Heaven, Londres, 1984.....	291
Figura 260: Sem título. Déc. 1970.....	292
Figura 261: Autorretrato de Robert Mapplethorpe 1975.....	292

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Documentação Fotográfica Samuel Costa – Temas e Localidade	53-54
Tabela 2: Documentação Fotográfica Samuel Costa – Tipologia e Quantidade.....	54
Tabela 3: Conjunto Documental Arquivo Samuel Costa. Quantidade. Local de Guarda..	55-56
Tabela 4: Dados – Parada do Orgulho LGBTQIA+ em Goiânia (1996-2006).....	198-199

LISTA DE ABREVIATURAS

AGEPEL: Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico

ABGLT: Associação Brasileira de Gays, Lésbicas e Transgêneros

aids: Acquired Immunodeficiency Syndrome (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida)

AZT: Azidotimidina

BDSM: Bondage, Disciplina, Dominação, Submissão, Sadismo e Masoquismo

CCPF: Centro Conservação e Preservação Fotográfica

CGT: Confédération Générale du Travail (Confederação Geral do Trabalho).

Cidarq: Centro de Informação, Documentação e Arquivo

COC/FIOCRUZ: Casa Oswaldo Cruz/ Fundação Oswaldo Cruz

Funarte: Fundação Nacional de Artes

FHAR: Frente Homossexual D'Action Révolutionnaire (Frente Homossexual de Ação Revolucionária).

FRAC: Fonds Régional d'Art Contemporain

GLS: Gays, lésbicas, simpatizantes

HIV: Human Immunodeficiency Virus

ICOM-CC: Conselho Internacional de Museus – Comitê de Conservação

ILGA: Associação Internacional de Gays e Lésbicas

IST: Infecção Sexualmente Transmissível

LAICA: Instituto de Arte Contemporânea de Los Angeles

LGBTQIA+: Lésbicas; gays; bissexuais; travestis, transexuais e transgênero; queer; intersexuais; assexual; + abarca todas as outras siglas e identidades que integram o movimento.

LGBT: Lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros.

LP: Long Play

MAC-GO: Museu de Arte Contemporânea de Goiás

MAM: Museu de Arte Moderna

MIS-GO: Museu da Imagem e do Som de Goiás

MNAC: Museu Nacional de Arte da Catalunha

MoCP: Museum of Contemporary Photography

MoMA: Museu de Arte Moderna de Nova York

MUZA: Museu Zorastro Artiaga / Museu Goiano Professor Zorastro Artiaga

OMS: Organização Mundial da Saúde

ONU: Organização das Nações Unidas

OSCIP: Organização da Sociedade Civil de Interesse Público

pb: preto e branco

PCF: Parti Communiste Français (Partido Comunista Francês)

PPG: Programa de Pós-Graduação

PPGACV: Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual

RBC: Rádio Brasil Central

SECULT: Secretaria de Estado da Cultura

SIDA: Síndrome da Imunodeficiência Adquirida

SUPHA: Superintendência de Patrimônio Histórico, Cultural e Artístico

s/d: Sem data

s/l: Sem local

SM: Sadomasoquismo

SNFF: Sociedade Nacional das Ferrovias Francesas

UR: Umidade relativa

UFG: Universidade Federal de Goiás

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	26
CAPÍTULO 1 – CARTOGRAFIA, ARQUIVO E MEMÓRIA	42
1.1. Vestígios de Mim e do Outro: Constituição e Trajetória do Arquivo Samuel Costa.....	49
1.2. Materialidade, Memória e Conservação Fotográfica.....	60
1.3. Os Pioneiros da Fotografia em Goiânia e a Coleção Samuel Costa.....	93
CAPÍTULO 2 - O SENTIDO DOS ARQUIVOS: TEMPORALIDADE E RESSIGNIFICAÇÕES	117
2.1 Artes Visuais: Arquivo, Tempo e Produção Contemporânea.....	121
2.2 Arquivo e Invenção: a Construção Simbólica do Passado.....	160
2.3 Considerações Sobre Arquivos Pessoais: Relevância e Singularidades.....	165
CAPÍTULO 3 – CORPUS DOCUMENTAL, HOMOEROTISMO E OS CORPOS DESCOBERTOS	170
3.1 As Paradas Gays e os Corpos Participantes.....	188
3.2 Nudez Masculina: do Carte de Visite às Revistas Homoeróticas.....	204
3.3. Por Dentro da Revista Gai Pied Hebdo: Homoerotismo nas Fotografias de Samuel Costa.....	215
3.4 A Poética da Dor: os Corpos Adoecidos Pela aids.....	233
CAPÍTULO 4 – O QUE SURGE COM VOCAÇÃO PARA EPÍLOGO	262
4.1 Diálogo, Corpo, Aproximações.....	263
4.2 Carta Para Samuel 2 – Para o Amigo que me Ressignificou a Vida.....	293
CONSIDERAÇÕES FINAIS	299
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	302
ANEXOS	319



Figura 1: Samuel Costa. Autorretrato. Fev.1987. Paris. Acervo MIS-GO.

INTRODUÇÃO

Quem é Samuel Costa (figura 1) e quais inquietações nos motivam a defini-lo como sujeito de pesquisa em um Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura e Visual?

Goiano de Jataí-GO, na década de 1970, muda-se para Paris e por lá se profissionaliza como fotógrafo. O seu arquivo, objeto dessa pesquisa, 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 a grande quantidade de material produzido, elegemos a fotografia como documentação base para essa pesquisa, ressaltando que cartas, discos, revistas, portfólio e cadernos de anotações também contribuem com a nossa investigação.

Samuel Costa nessa pesquisa é compreendido 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 mundo¹". A sua primeira câmera profissional foi uma Nikon F2, adquirida em 1975. Samuel 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 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

¹ “Sobre isso nos fala o livro de Durval Muniz de Albuquerque Júnior. A isso nos convida sua escrita e leitura, a nos deixar tocar pela força das palavras em sua dimensão poética quando tratamos de nosso ofício (...). Um fazer enfim que problematiza o próprio mundo em que vivemos. Uma forma de conceber o ofício que o supõe necessariamente como fruto de uma afetação, pela vida e pelo estar no mundo”. Manoel Luiz Salgado Guimarães (UERJ/UFRJ) Prefácio do Livro História: a arte e inventar o passado. 2007, de Durval Muniz de Albuquerque Jr.

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 habitué 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 esse 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 o 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 Samuel Costa, utilizando para alcançar esse objeto, o seu arquivo documental. Esta 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 apresentadas nos estudos cronológicos das biografias. A nossa compreensão a respeito de Samuel Costa é que ele se constitui, como um sujeito fragmentado, assim, como o seu arquivo fotográfico. Nesse sentido, ele, Samuel, se distancia dessa perspectiva biográfica, coadunando com a reflexão de Durval Muniz 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 Samuel 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 pesquisa 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 Samuel Costa sabemos que ele é amplo no que diz respeito a variedade temática e quantidade numérica. Os assuntos são diversificados, estendendo-se da fotografia urbana (Brasil e exterior) às paisagens rurais; retratos de artistas; imagens do homem do campo e seus afazeres; a fotografia publicitária e também o garimpo em Serra Pelada, no Estado do Pará (figuras 2 a 8).

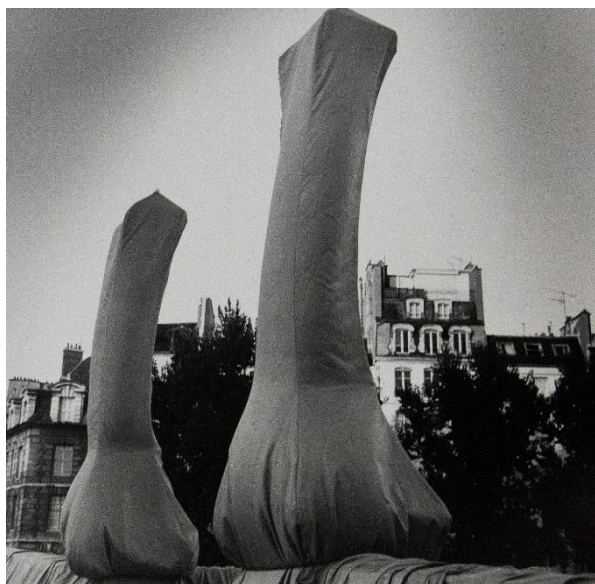


Figura 2: Pont Neuf. Instalação do artista plástico Christo. 18.09.1985. Paris. Acervo MIS-GO

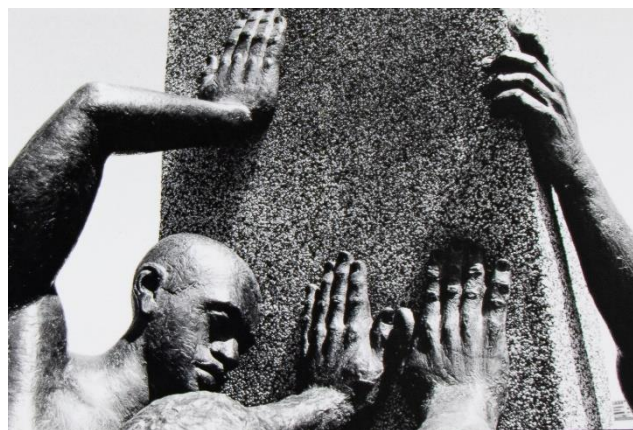


Figura 3: “Das mãos para o trabalho”. Praça Cívica. 1984. Goiânia. Acervo MIS-GO.



Figura 4: Maria Bethânia. Intérprete da música brasileira. 1979. Teatro TUCA. São Paulo. Acervo MIS-GO.



Figura 5: Serge Gainsbourg. Cantor/ compositor. Cassino de Paris. 1985. Acervo MIS-GO.



Figura 6: Foto para matéria “Le stress n’est pas toujours nocif”. Revista Psychologies. 1986. p.22. Paris. Acervo MIS-GO



Figura 7: Fazenda de Idelbran. 1981. Jataí-GO. Acervo MIS-GO.



Figura 8: Garimpeiros. 1986. Serra Pelada-PA. Acervo MIS-GO.

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 foram produzidos em estúdios e publicados 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 (figuras 9 a 14).



Figura 9: Participantes. Manifestação homossexual. 1985. Paris. Acervo MIS-GO.



Foto 10: Homem em primeiro plano. Déc. 1980. s/l. Acervo MIS-GO.



Figura 11: Folião. Carnaval de Veneza. 1985. Itália. Acervo MIS-GO.

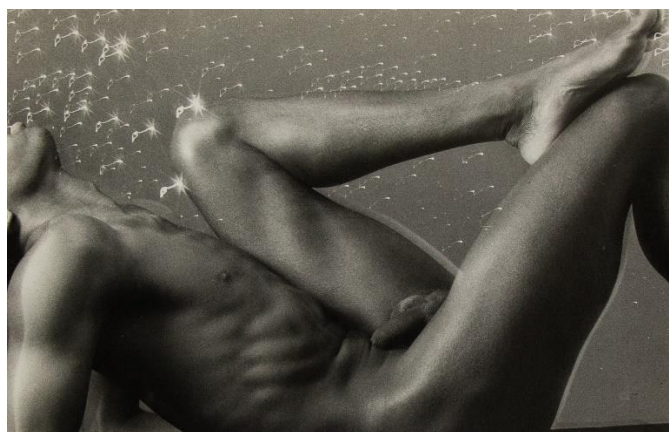


Figura 12: Jöel J. 1984. Paris. Acervo MIS-GO.
Foto publicada na Revista Gai Pied Hebdo. n.º 149/150. 22 dez. 1984. p.48.



Foto 13: Homens na boate. Déc. 1980.
Londres. Acervo MIS-GO.

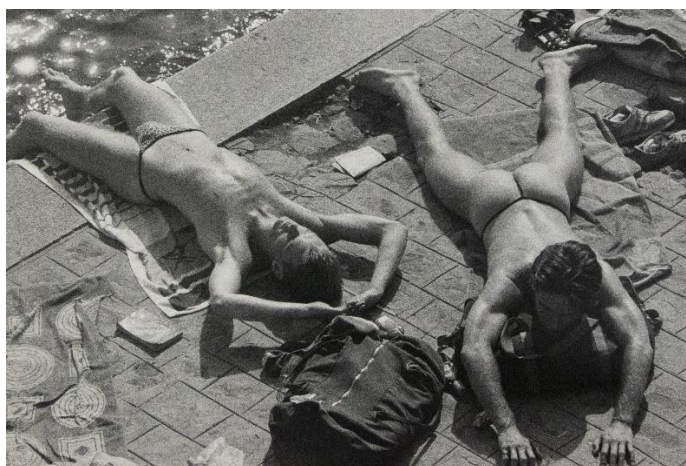


Foto 14: Homens bronzendo no Jardim das Tulherias. 1983.
Paris. Acervo MIS-GO.

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 motivam a realizar esse estudo que se constitui por meio do arquivo fotográfico de Samuel Costa, de propriedade do Museu da Imagem e do Som de Goiás – MIS-GO²: 1. a possibilidade de produzir pesquisa em 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 silenciamentos que atravessam a série fotográfica de Samuel Costa também nos estimulou a trazê-la para o campo de pesquisa acadêmica; 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 às sobreposições dos tempos históricos e dos contextos intrínsecos a eles; 5. o seu distanciamento

² 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.

temático e temporal em detrimento das demais coleções desse acervo³, uma vez, que a maioria, é constituída pela produção dos pioneiros da fotografia em Goiânia⁴, 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 a de fotógrafos renomados nacional e internacionalmente, observa-se que Samuel 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 os pesquisadores da fotografia goiana.

A escassez de trabalhos que versem sobre tal fotógrafo⁵ nos estimulou também na realização de uma pesquisa acadêmica a respeito de Samuel Costa e seu arquivo. Optamos por trabalhar com uma coleção pouco conhecida e divulgada em Goiás, onde o recorte temático escolhido, até o momento de escrita desse trabalho, ainda não foi comunicado através de publicações ou exposições pela instituição museológica a 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 Samuel Costa⁶, 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/ 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 conservadorismo: na década de 1970, quando Samuel migra para a França, está em curso no Brasil, a ditadura militar. E, no tempo presente, onde realizamos parte

³ Com exceção da coleção da boate Jump, como veremos no capítulo 1.

⁴ 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.

⁵ Existe de 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>>. Acesso em 26.10.2022.) e de uma pesquisa acadêmica não concluída, de autoria de Marcos André Galdino Moraes, 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).

⁶ Podemos usar também o exemplo da boate Jump, criada em 1996, em Goiânia, pioneira do segmento GLS no Centro-Oeste e doada ao MIS-GO, por Regina Perri, produtora cultural e proprietária da boate.

considerável de nossa pesquisa para elaboração da tese doutoral (2019 a 2022) o país foi conduzido por um governo também autoritário, conservador e antagonista às diversidades de gênero, orientação sexual, religiosa, étnica, cultural, etc.

Optar por desenvolver uma pesquisa, num contexto histórico de opressão, tendo como base um arquivo constituído por fotografias que desvelam o corpo 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 conservador⁷, 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 vencedor⁸. É compreender a História sob outra perspectiva dos “excluídos”, possibilitando que outros sujeitos sejam conhecidos e compreendidos. É estar aberto à diversidade, aos processos de transformações sociais. 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, 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 a 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*. O 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 a esses complexos ligados à autoridade e a 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 a visualidade. Em

⁷ Direta e indiretamente falando, uma vez que Samuel fica no Brasil até 1975. Mas, ao se mudar, continua sendo afetado por esse contexto, quando acompanha através de notícias de jornal e correspondências de amigos, a realidade do país naquele período.

⁸ Entendendo que “o vencedor” para Walter Benjamin 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.

contraposição a essa visualidade temos o direito a olhar, um olhar que se faz relacional, mútuo e igualitário.

Ao optar por pesquisar 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 estamos trabalhando também numa perspectiva da contravisualidade, escovando a história a contrapelo, intencionando o direito a olhar e também *a existir*⁹.

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

A cartografia como método ressalta a importância de se retratar os caminhos percorridos durante a pesquisa. 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 pesquisadora, no que tange ao arquivo estudado. Essa metodologia de pesquisa 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 pesquisa e escrita¹⁰.

⁹ 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. <<https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2022/05/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-pessoas-lgbtqia-no-mundo-pelo-quarto-ano-consecutivo/>> [Acesso em 09.09.2022]. Goiás em 2022, de acordo com o Anuário da Segurança Pública, foi o estado que registrou o maior aumento de homicídios contra a comunidade LGBTQIA+ no país. “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”. Disponível para pesquisa 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 09.09.2022].

¹⁰ Dentre os agentes de desarticulação da pesquisa citamos: os distanciamentos sociais, o fechamento temporário das instituições que inviabilizou a coleta de dados e a reprodução do material fotográfico, a desistência por trabalhar com a História Oral, que ampliaria através dos depoimentos colhidos, o nosso conhecimento em torno

A cartografia quando nos autoriza a expor as fragilidades e as incertezas que ocorrem durante o processo de desenvolvimento de uma pesquisa, nos estimula a dar continuidade a nossa produção, mesmo diante das dificuldades homéricas e desafiadoras. Ela humaniza as relações acadêmicas, refletindo na maneira como lidamos com o nosso orientador da pesquisa e os outros professores do PPG, 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 a pesquisa e escrita de um trabalho cartográfico que se constitui como *sentimental*, mencionando aqui, o termo criado por Suely Rolnik¹¹.

No que concerne ao conjunto documental de Samuel Costa¹², arquivo é o termo que optamos por utilizar nessa pesquisa. A escolha se justifica pelo fato de ter sido *arquivo*, a designação utilizada para esta documentação, até a sua incorporação ao Museu da Imagem e do Som e 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).

do arquivo, assim como, de algumas vivências experienciadas por Samuel Costa e, ainda, as instabilidades emocionais e psicológicas estimuladas por este contexto.

¹¹ ROLNIK, Suely. Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo, 2016.

¹² Ressaltamos que o conjunto documental de Samuel Costa - em cumprimento a 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 Museu da Imagem e do Som de Goiás. Conforme o termo de doação (anexo 1), os documentos e objetos do arquivo Samuel Costa foram distribuídos da seguinte maneira: 1. Os documentos fotográficos, os diários, o portfólio, as correspondências, os LP's e os instrumentos de laboratório para o acervo museológico do MIS-GO; 2. Os livros, as revistas e os catálogos sobre cinema, fotografia e música e os cartazes passam a integrar a biblioteca do MIS-GO; 3. as gravuras, os livros, revistas e catálogos de obras de arte, os cartões postais impressos com reproduções de obras de arte passam a integrar o acervo do Museu de Arte Contemporânea, o MAC-GO. Sendo as duas instituições unidades da extinta Agência Goiânia de Cultura Pedro Ludovico – AGEPEL, atual Secretaria de Estado de Cultura – SECULT.

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, Lopes nos alerta que os documentos fotográficos produzidos e acumulados no tocante à trajetória de uma pessoa, são imbuídos de uma própria racionalidade em seu processo de produção. Assim, sendo, devem ser investigados no contexto de sua origem para que se compreenda as razões de sua criação. Para 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, p.285, 2012).

Para Arlette Farge, o arquivo pode ser considerado como “uma brecha no tecido dos dias”, como “a visão retraída de um fato inesperado” (FARGE, apud. GAMA, 2010, p. 15). 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.

Essa pesquisa que tem no arquivo o seu objeto principal de investigação se desenvolve no campo das artes visuais. Apresenta no primeiro capítulo, a constituição e trajetória do arquivo Samuel Costa, até a chegada à sua instituição de guarda. Nesta, 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. Caráter que se faz presente também na aproximação entre Museologia e Arquivologia e, no diálogo com os domínios da História, da História de Goiás, da Sociologia e de outras disciplinas. No propósito de compreender os percursos de Samuel Costa, assim como a 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 segundo capítulo, buscando compreender o sentido dos arquivos, aprofunda-se a reflexão sobre eles, fazendo-se presente, 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. Fundamentando dessa maneira, a escolha por se trabalhar na pesquisa que aqui se apresenta, com a terminologia *arquivo*, quando nos referimos ao conjunto documental de Samuel Costa¹³ e dos demais artistas e pesquisadores 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 terceiro, que tem a homarte como conceito norteador, busca-se evidenciar a diversidade de corpos descobertos durante a nossa pesquisa: o militante, o festivo, o que afrontou as estruturas de um poder autoritário (regime político) do Estado, o que subverteu o uso de alguns equipamentos em prol de suas performances e também desafiou o poder de instituições de guarda de memória, contribuindo assim, com as nossas reflexões acerca da preservação e da manutenção das memórias e das histórias dos corpos gays nesses espaços. Apresenta-se também alguns corpos despídos de suas vestimentas, desde o século XIX, com o início da circulação dos cartes de visite, adentrando o século XX, através 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*, a qual Samuel 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 proliferação da aids¹⁴ 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, sendo eles, 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, na elaboração do

¹³Que em alguns momentos também poderá ser denominado por coleção, lembrando que esta é a terminologia utilizada pelo Museu da Imagem e do Som no tocante ao conjunto documental de Samuel Costa.

¹⁴ 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 desta 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* a forma utilizada pelos autores por nós estudados.

quarto capítulo, que inspirado na interdisciplinaridade presente na pesquisa e também na diversidade de tipologias do arquivo pesquisado, nos encorajou a fazer uso de uma narrativa epistolar, que nos colocou em contato com Samuel Costa e novamente com a metodologia que norteia o nosso estudo. Ressaltá-la no primeiro e último capítulo foi a maneira que encontramos para expressar que ela percorreu todo o trajeto do trabalho, do “início ao fim”.

No capítulo quatro buscamos estabelecer diálogos entre a obra de Samuel Costa com 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 Samuel Costa, na tentativa de uma vez mais, questionar os motivos aos 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 da narrativa epistolar e do processo de imaginação para estabelecer aproximações com alguns temas abordados na primeira carta para Samuel, que estiveram presentes durante a trajetória de nossa pesquisa, ressaltando algumas de nossas experiências vivenciadas a partir de seu arquivo e do período temporal ao qual a pesquisa foi realizada, o que nos coloca como personagem de um tempo histórico e também como pesquisadora, ressaltando, uma vez mais, a metodologia aplicada a esta pesquisa que se concretiza por meio da escrita doutoral.

Por fim, ressaltamos que nesse estudo utilizaremos em consonância com os autores Baptista, Boita, Escobar, Tedesco, Quintiliano e Ribeiro (2023) a sigla LGBTQIA+ para nos referirmos as pessoas lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transgêneros, queer, intersexo e assexuais, sem com isso excluir as demais representatividades, uma vez que a sigla se faz dinâmica e em constante transformação.

(...) De fato, o Brasil criminalizou a LGBTfobia em 2019 quando o Supremo Tribunal Federal atrelou a Lei de Racismo (7716/89). Desde então, a Carta Magna considera crime a “discriminação por orientação sexual e identidade de gênero”. É por esse motivo que utilizamos a sigla LGBTQIA+ em nossos estudos, uma vez que esta é 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, tal como se vê nas siglas que a cada ano se renovam para representar a comunidade em questão (BAPTISTA, BOITA, ESCOBAR, TEDESCO, QUINTILIANO, RIBEIRO, 2023, p.3).

A utilização da sigla LGBTQIA+ em nossos estudos foi uma decisão também inspirada pela produção conjunta dos autores Baptista, Boita e Wichers (2020)¹⁵ 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, dentre elas, o Museu da Imagem e do Som de Goiás, detentor da coleção a qual temos pesquisado ao longo dos anos¹⁶.

¹⁵BAPTISTA, Jean; BOITA; Tony; WICHERS, Camila (orgs). *O que é museologia LGBT?* Revista Memórias LGBT+Feminismo. Ano 7, ed. 12, 2.º semestre de 2020.

¹⁶ 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 Homoerotismo”, de autoria de Keith Valéria Tito e Samuel José Gilbert de Jesus para a revista Anais do Museu Histórico Nacional - Dossiê Memória, Museologia LGBT+ 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, Cantares¹⁷*

A construção do caminho durante a caminhada. Essa é uma das premissas da cartografia, método de pesquisa 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, evidenciar também a importância dos percursos trilhados durante o desenvolvimento da pesquisa.

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 conceitual¹⁸, onde os artistas contemporâneos, começaram a sinalizar um interesse cada vez maior pelos mapas, devido a 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. (TIBERGHIEEN 2013, p. 236).

¹⁷ Para ver o poema completo acessar: <https://blogs.utopia.org.br/poesialatina/cantares-antonio-machado/>

¹⁸ A arte conceitual é uma vanguarda artística que surgiu na década de 1960. Considera o conceito por trás do trabalho mais importante que a própria estética do objeto. Esse movimento prioriza a ideia em detrimento do visual e a linguagem como seu principal material artístico. Critica a crença de que os valores estéticos possam se sustentar por si mesmos, propondo a autonomia da obra. (disponível em: <https://laart.art.br/blog/arte-conceitual/>. Acesso em 17/10/2021).

O método cartográfico segundo Moura e Hernandez (2012) tem sido cada vez mais utilizado na Arte Contemporânea, no modo de organizar, apresentar uma determinada obra, mostrando que não se trata só de um objeto de pesquisa, mas de um percurso, os seus desdobramentos e as possíveis redes que a eles se conectam. As autoras enfatizam que o método organiza o processo, reorganizando as ideias e o pensamento do artista-pesquisador.

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 15), a artista interfere na imagem, abrindo feridas que expõem a sua carne, uma característica recorrente em suas obras.

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 (ALMEIDA, 2017, p.216).



Figura 15: Detalhe – Mapa do Lopo Homem II. Adriana Varejão. Fonte: leiturascontemporaneas.org

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 reescrita 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 (VAREJÃO, 2022, p. 26-27).

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 onde 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 a 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 (Marina Camargo bio. Disponível em: <https://marinacamargo.com/>. Acesso em: 27.09.2022).

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 16). O processo foi registrado em um vídeo com duração de 10:14 minutos¹⁹, onde apresenta de maneira detalhada, esse processo de desaparecimento, de apagamento, 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”.

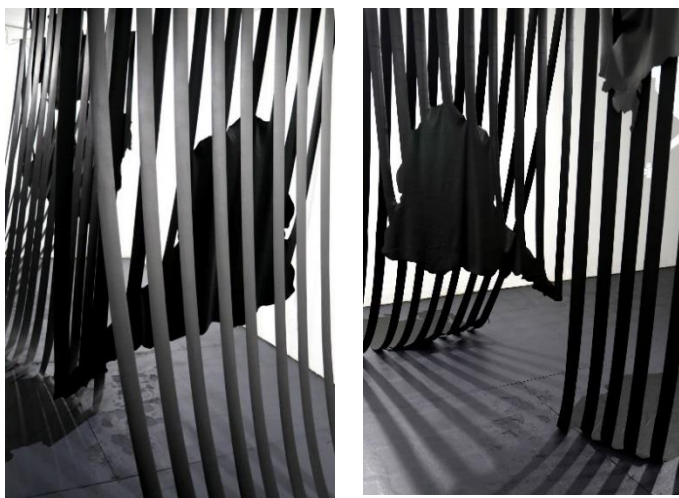
¹⁹ Acesso ao vídeo: <https://marinacamargo.com/portfolio/brasil-extrativismo/>

(<marinacamargo.com>. Disponível em: <https://marinacamargo.com/>. Acesso em: 27.09.2022).



Figura 16: Frame do vídeo Brasil. Extrativismo. 10:14 min. 2017. Fonte: <https://marinacamargo.com/portfolio/brasil-extrativismo/>

A instalação Mapa-Mole (Fluxo) evidencia deslocamentos através dos espaços que reconfiguram os mapas (figuras 17 e 18). 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)”. (Disponível em:< <https://marinacamargo.com/portfolio/mapamole-fluxos/>>. Acesso em: 27.09.2022).



Figuras 17 e 18: Mapa-Mole (Fluxo). Recortes em couro sintético e barras de latão. 250x140x200 cm. Fotos: Tiffany Danielle Elliott. 2021. Fonte: www.marianacamargo.com.

Marina Camargo e Adriana Varejão são artistas contemporâneas que através da linguagem cartográfica nos apresentam outros modos de ver, sentir e interpretar, nos possibilitando construir ou desconstruir pensamentos a respeito das temáticas trazidas por elas. A cartografia para essas artistas ultrapassa as formas de representação estática dos mapas, está para além dessa maneira de compreensão cartográfica. Elas reinventam, 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, criar ruídos, 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 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 York) 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, pausas inoportunas. Isso, 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 ficção (WOOLF, 2014, p.12).

A escritora no decorrer de sua narrativa 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 seu irmão?

Voltando à Patti Smith 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 (2019, p.16).

(...)

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 (...) (2019, p. 31)

(...)

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 (2019, p. 33-34).

A artista ao compartilhar os seus hábitos, expor as suas fragilidades, mencionar os espaços de ausência e presença, 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 nos remetem às premissas da cartografia enquanto modo de pesquisa.

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 (e explicitar) aos contextos e articulações, sejam eles sociais, culturais, políticos, etc. 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” (KASTRUP; BARROS, 2015).

No que se refere a escrita, Oliveira e Paraíso 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” (OLIVEIRA; PARAÍSO 2012, p. 174). 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 pesquisadora Teresa Castro (2008, p. 7). E, assim, os trabalhos de Patti Smith, Adriana Varejão e Marina Camargo nos fez perceber. Para Teresa 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*²⁰.

Desta 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, a cantora e escritora Patti Smith, que de maneira subjetiva, nos mostra a importância de se expor as vulnerabilidades e também os hábitos e as práticas cotidianas, que 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 que a cartografia possibilita o conhecimento de constituição e trajetória do próprio objeto de estudo e o caminhar junto com ele; que demanda que o pesquisador/ pesquisadora se insira nesse processo tendo a consciência que este é tortuoso, descontínuo, incerto, porém, democrático e aglutinador, capaz de tornar o

²⁰ Horizonte de expectativa é uma categoria criada pelo historiador Reinhart Koselleck (2006) para se pensar a respeito da sobreposição dos tempos históricos.

percurso da pesquisa mais humanizado, sem perder de vista, sem desconsiderar as normas técnicas que endossam um trabalho a ser considerado acadêmico, científico.

Inspirada por essas reflexões e perspectivas, a nossa pesquisa 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 nos tira um peso de nossos ombros ao expor os seus momentos de baixa ou nenhuma inspiração. Momentos caríssimos e angustiantes a todos nós pesquisadores, que temos uma carga, por vezes, excessiva de demandas a cumprir. Perceber como é importante ter momentos de respiro, de caminhadas, de apreciação de um bom café e da paisagem a nossa volta e também de estarmos conectados com lugares e objetos que são constituintes de nosso repertório afetivo. Todos esses elementos aliados, obviamente, aos padrões científicos possibilitam um processo de pesquisa e escrita mais prazeroso. Compreender, ainda, que a cartografia proporciona, no caso da nossa pesquisa, 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. Apresentam uma diversidade de relatos e fatos a serem desvelados, se mostram como um profícuo instrumento de pesquisa 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 revelam²¹. 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 pesquisa está implícito 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, pode por vezes, nos levar a cair em certas armadilhas. Assim, é necessário que estejamos alertas, precisamos adquirir uma postura reflexiva no trato desse material. Não podemos internalizá-los de maneira acrítica. Esse é um

²¹ É o que sugere Felipe Brandi (2013).

exercício de vigilância constante a todos nós pesquisadores. Tarefa difícil e nem sempre alcançada. Mas, 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, desse objeto, desse artefato, sem a pretensão de tornar fixo e/ou naturalizar os seus marcos interpretativos.

Nesse estudo que tem o fotógrafo Samuel Costa como sujeito e o seu arquivo como objeto, nos interessa 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 ao qual ele viveu, buscando vestígios dele, do Outro, de tantos outros e, de nós enquanto pesquisadoras e pesquisadores, leitoras e leitores desse texto que se constrói.

Samuel Costa mostrou-se bastante criterioso na produção e organização de seu arquivo. Ao adentrá-lo antes mesmo do seu processo de musealização²² percebemos uma sistematização do seu 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 pessoais²³. O fotógrafo teve também o cuidado de identificar o seu material. Nas ampliações fotográficas 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)²⁴/ copyright by Samuel Costa”, acrescidos ou não de contatos telefônicos. Essas identificações e anotações deram maior

²² Musealização é um processo científico que compreende ações de preservação, pesquisa e comunicação junto às coleções pertencentes as instituições museológicas. De acordo com DESVALLÉES; MAIRESSE a musealização começa na etapa de separação ou de suspensão: 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 (...). 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). (p. 58-59, 2013).

²³ Lembrando que estamos nos referindo aqui a um tipo de acondicionamento “caseiro”, intuitivo, sem o conhecimento técnico da área de conservação fotográfica.

²⁴ Foto Samuel Costa. Direitos Reservados (DR). Telefone: (1) 807.87.26” [tradução da autora].

consistência ao trabalho de pesquisa e documentação realizados durante o processo de musealização desse material fotográfico (figuras 19 e 20).

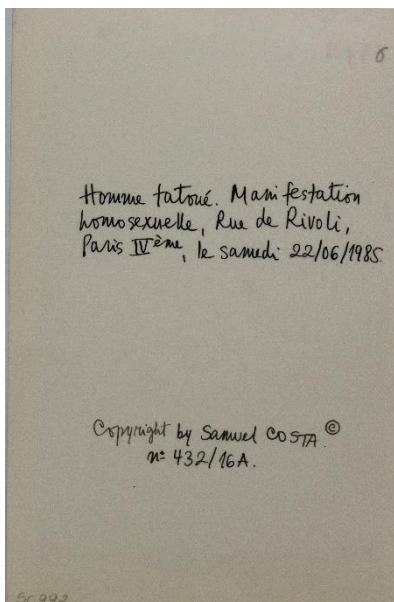


Figura 19: **Exemplo de inscrição no verso da foto.** Tradução [autora]: Homem tatuado, manifestação homossexual, rua de Rivoli, Paris IV distrito, sábado 22/06/1985. A inscrição “copyright by Samuel Costa” mostra a preocupação do fotógrafo em relação aos seus direitos autorais. Acervo MIS-GO.



Figura 20: **Exemplo de inscrição na frente da foto.** Tradução [autora]: O gato que morde. Ana Maria Pacheco, ateliê à Ightham, Kent, Inglaterra. Agosto 1984. Acervo MIS-GO.

Quanto a esses critérios estabelecidos por Samuel, 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 depararmos com o seu conjunto documental que é composto por imagens²⁵ 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 Samuel 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, onde o fotógrafo ao retratar o Outro acaba de certa maneira, fazendo um retrato de si próprio.

²⁵ E demais documentos, como as correspondências que serão trabalhadas nos capítulos 3 e 4.

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. E, nesse movimento de compreensão de si e do Outro, 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 a 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, ainda, por suportes filmicos como negativos flexíveis e diapositivos. Há também objetos pessoais e de trabalho como discos long plays, portfólio, uma pequena coleção de moedas e selos, revelando o lado colecionador do fotógrafo. Em 1987, ano do seu falecimento, quando retorna à Goiânia pela última vez, Samuel traz consigo o seu arquivo pessoal e o deixa acondicionado na residência de sua mãe, Ambrosina Franco de Lima Costa.

Devido a diversidade documental desse arquivo, nessa pesquisa 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 1500 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 amigos²⁶, 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 Samuel Costa, totalizando uma quantidade de 85 LP’s, que priorizam gêneros musicais como Música Popular

²⁶ Muitos deles acompanhados por objetos de crochê, recortes de jornal, dinheiro, bilhetes de outros remetentes, etc.

Brasileira, Jazz e Rock nacional e internacional, que serão trabalhados com mais afinco em nossos estudos, no capítulo dois.

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 garimpeiros em Serra Pelada, personalidades (música, literatura, artes plásticas, políticas, etc.), as manifestações de rua de movimentos homossexuais na Europa, o nu masculino. Sendo que 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 e muito o trabalho do setor de documentação do museu que abriga a coleção, assim como, da pesquisadora nesse estudo 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, possibilitou 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 as tabelas de classificação (temáticas e local) e tipologia e quantidade²⁷.

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, Santa Terezinha. Estado de Goiás	Brasil
Carnaval, vida cotidiana: rua e praia; homossexualidade; tipos humanos	Rio de Janeiro – RJ	Brasil

²⁷ Em consonância com as informações do Dossiê Arquivo Pessoal Samuel Costa. MIS-GO, 2009.

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

Tabela 1: Documentação Fotográfica – Temas e Localidade

Tipologia	Quantidade	Local
Negativo flexível pb 35 mm	6500	Brasil
Diapositivo 35mm	2200	Brasil
Diapositivo 6x6cm	150	Brasil
Negativo pb 35mm	25600	Europa
Diapositivo 35 mm	3500	Europa
Diapositivo 6x6cm	350	Europa
Ampliações pb 18x24cm	1230	Brasil/Europa
Ampliações pb 12x18cm	500	Brasil/Europa
Ampliações pb 30x40cm	100	Brasil/Europa
Ampliações outros tamanhos	100	Brasil/Europa

Tabela 2: Documentação Fotográfica – Tipologia e Quantidade

Acima priorizamos as informações referentes à documentação fotográfica. Para se ter uma ideia mais detalhada sobre o arquivo Samuel Costa, apresentamos abaixo, a discriminação de todo o conjunto documental.

Descrição do material	Quantidade	Local de Guarda
Documentos fotográficos (ampliação, negativo, diapositivo)	40.300 \cong ²⁸	MIS-GO
LP's (discos)	85	MIS-GO
Correspondências (cartas, cartões-postais, convites, telegramas)	1500 \cong	MIS-GO
Revistas de fotografia	119	MIS-GO
Revista de cinema	2	MIS-GO
Revista assuntos diversos	22	MIS-GO
Livros sobre fotografia	55	MIS-GO
Livros sobre música	05	MIS-GO
Livros sobre cinema	40	MIS-GO
Livros 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

²⁸ O símbolo \cong significa aproximadamente.

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

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

O arquivo pessoal de Samuel Costa, em 2010, passou a integrar o acervo do Museu da Imagem e do Som de Goiás – MIS-GO. Foi doado por sua mãe, Ambrosina, por intermédio do artista plástico e amigo da família, Fernando Costa Filho e outros apoiadores desta ação²⁹. 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 2009³⁰. 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, 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 (figuras 21 e 22). Naquele momento, como historiadora e técnica em conservação fotográfica do museu, tivemos a oportunidade de participar desse primeiro contato com a documentação para a sua

²⁹ Alguns critérios devem ser levados em consideração para a incorporação de arquivos em instituições museológicas, como, o estado de conservação desse arquivo (atenção à contaminação biológica ou química) e os trâmites legais para a realização da doação; a originalidade do arquivo e se há ligação com as outras coleções ou se está em consonância com as diretrizes da instituição, os investimentos necessários para a sua manutenção e os retornos que esse arquivo trará à instituição.

³⁰ De acordo com informações obtidas pelo Dossiê Arquivo Pessoal Samuel Costa. MIS-GO, 2009.

identificação e coleta de informações³¹. Foi um momento de muitas conversas e também de pesquisa para a compreensão do conjunto documental. A maneira como a detentora do arquivo e toda a sua família nos recebeu e lidou com o processo, o tornou mais humano e afetuoso. Foi uma etapa profícua, mas ao mesmo tempo delicada, pois, sabíamos que aquele conjunto documental era parte da vida de seu filho e da própria história de Ambrosina também. Havia ali uma carga emocional e de ansiedade muito aflorada. Conseguimos driblar as dificuldades e barreiras e estabelecer uma relação amistosa. Desenvolvemos naquele momento, uma ligação emocional com a família e afeição pelo arquivo que se revelava diverso, substancial e ousado. Catherine Hobbs, pesquisadora e coordenadora de seção especial sobre arquivos pessoais da Associação Canadense de Arquivistas, analisa que esse comportamento é genuíno e que pode influenciar de maneira positiva no 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 in: HEYMANN e 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. À visão da autora acrescentamos que devemos ainda, estar atentos 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 museu³² para apresentação de um dossiê com o diagnóstico referente a sua documentação,

³¹ E, posteriormente, pelas demais etapas: levantamento preliminar, elaboração do dossiê para a avaliação por parte da Comissão de Acervos, doação. Após a efetivação da doação, trabalhamos na pesquisa inicial, documentação, higienização, acondicionamento e guarda provisória e definitiva do material fotográfico. Em 2014, como diretora da instituição, participamos dos trabalhos para a publicação do *Caderno de Fotografias vol. 5: Samuel Costa: imagens do Brasil*.

³² A Comissão de Acervos do MIS-GO foi criada em 2008, tendo entre seus membros, servidores do quadro técnico e a diretora do museu e, profissionais convidados de diversas áreas dialógicas à museológica e audiovisual, dentre elas, a acadêmica representada pelos professores: Manuelina Cândido Duarte (Museologia – UFG), Ana Rita Vidica (Facomb-UFG), Anselmo Guerra (Emac-UFG) e Wagner Bandeira (PUC-GO). Esta comissão contribuiu consideravelmente para a solução de problemas enfrentados pelo MIS-GO, que se prolongavam há anos, como a definição de critérios para 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, colocando-a como parceira do museu.

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 pesquisadores, adequação do arquivo com as demais coleções do museu, valor simbólico, cultural e estético do arquivo, dentre outros. Durante a análise da Comissão de Acervos foi reconhecida a relevância desse arquivo, tendo sido concedido o seu recebimento em caráter de doação. E, assim, o arquivo passou a integrar o Museu da Imagem e do Som de Goiás, sendo designado institucionalmente como “Coleção Samuel Costa/MIS-GO”.



Figura 21: Primeiros contatos com o arquivo Samuel Costa. Análise dos diapositivos. 2009. Arquivo MIS-GO.



Figura 22: Stela Horta Figueiredo e Ambrosina Franco. Primeiros contatos com o arquivo Samuel Costa. 2009. Arquivo MIS-GO.

Ao se estabelecer como fotógrafo, na segunda metade da década de 1970, Samuel 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 áreas³³. 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 a vida pessoal, sobretudo pelo surgimento da aids que se configurou não apenas como uma doença e sim, como uma epidemia de múltiplas faces, abrangendo um caráter econômico, social e moral gerando discursos carregados de julgamentos e de termos preconceituosos. Susan Sontag relata como a aids contribuiu para a manutenção do poder entre as majorias 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, apud., CAMPOS; COELHO, 2010, p.2).

Samuel Costa, assim como muitos de seus contemporâneos, contraiu o vírus HIV na década de 1980 e, nesse cenário cercado por medos e preconceitos, produziu grande parte das

³³ Entre os retratos de artistas brasileiros destacam-se no campo da música: Clementina de Jesus, Edu Lobo, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Maria Bethânia, Gal Costa, Hermeto Pascoal, Nara Leão, João Bosco, dentre outros. São fotografias produzidas durante os shows e nos camarins, estas geralmente captando os artistas em clima mais descontraído. Nas artes plásticas há retratos de Siron Franco, DJ Oliveira, Fernando Costa Filho, Antônio Poteiro, Dinéia Dutra, Cléa Costa, Mário Cravo. No exterior registrou profissionais do campo literário, da dança, da música, da política e da filosofia dentre eles: Jürgen Habermas, Michel Tournier, François Bourricaud, Flávio Shiró, Serge Gainsbourg, Carolyne Carlson, Christo, Jacques Chirac, Jack Lang, Éric Desmazières.

imagens que integram hoje o seu arquivo. Esse fato nos leva a 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 a 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 Samuel Costa, a hipótese é que o olhar do fotógrafo, as suas influências, os seus medos, a sua visão de mundo, o que é retratado nos estúdios fotográficos, nas ruas, nas boates, constitui um universo que reflete na sua vida íntima, o que contribuiu consideravelmente para a constituição de seu arquivo.

1.2. Materialidade, Memória e Conservação Fotográfica³⁴

Os materiais fotográficos possuem uma estrutura complexa e instável. Para proporcionar um maior tempo de vida 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 as nossas pesquisas atualmente e porque se faz necessário ressaltar a importância da conservação dos arquivos fotográficos e, ainda, como essa ação se relaciona com a preservação da Memória e dos acontecimentos históricos, culturais, políticos, sociais, etc.

Com o passar das décadas, o tempo destinado à pesquisa mudou. E a forma de se pesquisar também. Com o avanço das tecnologias, nós pesquisadores e pesquisadoras 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

³⁴ 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 LGBTQ+ e Museus Nacionais, Rio de Janeiro, v. 58, 2024.

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 pesquisadores de outras localidades (cidades e países) e o contato com documentos e bibliografias antes inacessíveis. Tanto nas pesquisas em lugares físicos como 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, mais demorado. Ao entrar em contato com essa materialidade, passam a fazer parte da rotina do pesquisador, a paciência e a sua capacidade de observação aos detalhes que essa materialidade proporciona. O tempo torna-se outro, desacelera.

A historiadora Arlette Farge nos ensina que na pesquisa realizada em arquivos, os documentos se revoltam “contra a ideia de produtividade: são incompletos, contraditórios, ilegíveis e até falsamente fáceis” (FARGE, in: GAMA, 2010, p.250). Eles Testam a capacidade de imaginação do pesquisador, confirmando suas hipóteses ou mostrando a ele novas perspectivas durante o percurso da pesquisa. Um outro aspecto importante abordado pela autora diz respeito à conservação dos documentos de arquivo.

O pesquisador encontra 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 (...) é importante para a conservação do conteúdo escrito” (FARGE, apud. 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, 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) a memória possui uma propriedade de conservar certas informações. 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 (p.366). 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 a 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* está ligado à ideia de prova, na visão do positivismo do século XIX, que compreendia o documento (textual) como prova de acontecimentos, sendo este autêntico, sem interferência. Le Goff nos leva a reflexão sobre a importância da crítica e da problematização dos documentos. O documento não pode ser compreendido apenas como um produto do tempo passado e, sim, como produto da sociedade que o produziu e consumiu, segundo as relações naquele momento estabelecidas e, que sobrevive 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, a importância de se questionar, de problematizar as nossas fontes documentais a partir de uma reflexão crítica, científica. É dessa maneira que buscamos trabalhar o arquivo de Samuel Costa, atentas às entrelinhas, lembrando constantemente que este é uma construção que carrega consigo várias intencionalidades. Considerando ainda, que esse arquivo é um artefato que sobreviveu às ações do tempo, em parte, graças as ações de conservação preventiva destinadas a ele.

O sociólogo Maurice Halbwachs (1990) acredita que através da memória coletiva, da sociedade, do grupo, do coletivo³⁵, seja possível a realização de uma análise mais completa sobre os 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 da memória individual e coletiva, onde a lembrança de um componente do grupo interliga-se a do restante, evidenciando, a influência das coletividades sobre o indivíduo.

Mesmo que sozinhos, sofreremos 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 afirma também que a memória pode ser compreendida como uma espécie de reconstrução do passado. Uma reconstrução ligada à ideia de que o indivíduo não consegue “voltar ao passado”, 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 e, sim, onde 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) a temática memória nas sociedades contemporâneas está intrinsecamente associada “a entrada na cena pública de diferentes movimentos sociais que, desde o final da década 1960, reivindicavam novas questões, dentre

³⁵ Ao falar do coletivo, da sociedade, trabalhando com as representações e a importância do grupo dentro das sociedades, Maurice Halbwachs se aproxima do pensamento do sociólogo Émile Durkheim.

elas, o direito à memória” (MAUAD, p. 1-2, 2014) . No Brasil, a emergência desse tema, segundo a autora, está ligada ao processo de redemocratização no 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, p.2, 2014).

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, p.3, 2014) -, 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, p.3, 2014).

A fotografia através de sua linguagem não-verbal é uma fonte produtora de lembranças e narrativas. Inerente a ela está a sua capacidade de preservar memórias, sejam elas ligadas às experiências individuais, coletivas, como objeto da História ou em detrimento dos interesses do Estado, como nos ensinou Jacques Le Goff.

A conservação fotográfica é quase instintiva. No âmbito de nossas vidas privadas, não queremos que desapareça o retrato das nossas companheiras ou companheiros, de um filho, sobrinho, neto ou amigo. Tampouco, as fotografias do nosso batizado, casamento, formatura e de tantas paisagens que registramos durante as viagens e, ainda, das conquistas e eventos políticos e socioculturais aos quais participamos. Inúmeras são as memórias e emoções ali contidas. Esse apelo emocional e a percepção da fragilidade intrínseca a materialidade da fotografia, nos leva 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 os museus, por exemplo, existe uma área dedicada à conservação fotográfica, visando a preservação desse suporte e também 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 privados³⁶ 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. 09).

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 de influenciar na tomada de decisão sobre o acondicionamento e a guarda³⁷, assim como as condições de exibição em possíveis ações de comunicação com o público, como por exemplo, as exposições fotográficas.

³⁶Existem cuidados básicos e acessíveis financeiramente que podemos ter com as fotografias de arquivos particulares para garantir a sua preservação (anexo 2).

³⁷ O acondicionamento é primeira proteção que o material fotográfico recebe. São os invólucros e embalagens produzidos com materiais apropriados, de acordo com os critérios de conservação preventiva estabelecidos. A guarda consiste no armazenamento dos documentos fotográficos em mobiliário específico como armário de aço ou armários deslizantes de boa qualidade.

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”³⁸, 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, manuseio, 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).

³⁸ O documento foi aprovado em Nova Dehli, em 2008, durante o 15.º Encontro Trienal do ICOM.

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 e com as costuras e arremates desfeitos. As páginas de papel cartão (suporte) onde as fotografias estavam afixadas manifestavam indícios de acidez e partes quebradiças (figuras 23 e 24). O entrefolhamento com papel manteiga, além de uma cor amarelada – devido ao contato com as páginas acidificadas do papel cartão e da ação do tempo –, apresentava rasgos e dobras.

Para o seu tratamento que empregou medidas de conservação e restauro, foi desenvolvido um projeto em parceria com Centro de Conservação e Preservação da Funarte – CCPF³⁹. Para o seu tratamento, o álbum foi desmembrado, 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; SIVA, 2007, p.284). (figura 25 e 26).

Estas 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:

³⁹ Instituição de referência nacional em restauro e conservação fotográfica.

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 semelhantes 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; SIVA, 2007, p.285). (figuras 27 e 28).



Figura 23: Álbum Luiz Pucci desmontado para tratamento de conservação e restauro. 2005. Rio de Janeiro. Arquivo MIS-GO.



Figura 24: Álbum Luiz Pucci - capa separada do restante do álbum, com folhas em papel cartão danificadas, contendo sujidades. 2005. Rio de Janeiro. Arquivo MIS-GO.



Figura 25: Fotografias já removidas do álbum, respeitando a apresentação concebida pelo fotógrafo. 2005. Rio de Janeiro. Arquivo. MIS-GO.



Figura 26: Remoção de papel cartão do verso da foto. 2005. Rio de Janeiro. Arquivo MIS-GO.



Figura 27: Remoção da folha de papel (contracapa) com inscrição “é favor me olhar com cuidado”. 2005. Rio de Janeiro. Arquivo MIS-GO.



Figura 28: Tratamento químico (contracapa do álbum) com água deionizada e solução de hidróxido de cálcio. 2005. Rio de Janeiro. Arquivo MIS-GO.

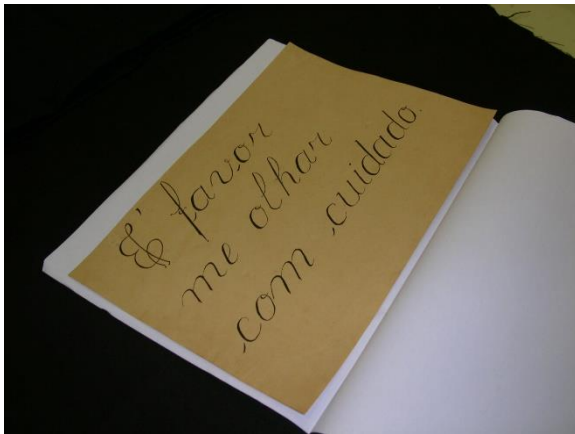


Figura 29: Folha (contracapa) após o tratamento químico, seca e planificada. 2005. Rio de Janeiro. Arquivo MIS-GO.



Figura 30: Fotografias reposicionadas após a substituição do corpo do álbum. 2005. Rio de Janeiro. Arquivo MIS-GO.



Figura 31: Acondicionamento do álbum pelas conservadoras Ivy da Silva e Clara Mosciaro (CCPF). 2005. Rio de Janeiro. Arquivo MIS-GO.



Foto 32: Álbum Luiz Pucci após o tratamento de conservação. 2005. Rio de Janeiro. Arquivo MIS-GO.

Após a finalização do tratamento de conservação e restauro, o álbum de Luiz Pucci foi acondicionado em uma caixa confeccionada para a sua guarda (figuras 29-32) 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 consulta⁴⁰.

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 e 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 ressaltava 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 realizada 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).

⁴⁰ A preservação desse álbum do fotógrafo pioneiro Luiz Pucci, nos mostra como tais ações são importantes para a preservação do objeto, das histórias e 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 curadora 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 pesquisa e curadoria e de tantas outras que ainda virão.

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 é 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 instrumentais; falta de equipe técnica especializada, dentre outros. À *contrapelo*, temos a dedicação e a resistência dos profissionais atuantes (gestores, museólogos, historiadores, técnicos, técnicos administrativos, equipe de limpeza), que se desdobram para adaptar, 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), tratamento (proposto e executado)⁴¹. Ter clareza sobre a composição, a estrutura do objeto fotográfico, saber identificar os 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

⁴¹ Conforme anexo 3.

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 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), 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” (BARUKI, CURY, 2004, p.1). Essa identificação possibilita ainda, a definição de cronogramas de trabalho, onde será levado em consideração o estado de conservação dos objetos identificados a partir do diagnóstico. Os dados obtidos durante o diagnóstico fotográfico contribuirão também 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 a nossa pesquisa doutoral são determinantes, sobretudo, no que tange às ampliações fotográficas, sendo essas, um 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 final⁴². Como o nosso trabalho se constitui pelo viés da materialidade, é importante compreendermos os conceitos e as terminologias específicas, assim como, as

⁴² 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.

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 sobre a 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 que lidamos no dia-a-dia e que pode ser uma fonte dinâmica de pesquisa 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, Olympus, com filmes de base plástica, resultando em ampliações fotográficas de tamanhos e formatos variados como 18x24cm, 10x15cm, 15x21cm, 30x40cm. Tais informações foram acessadas através de seus cadernos de anotação (figuras 33 e 34) do período em que trabalhou com fotografia publicitária. Além da identificação das câmeras fotográficas e 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 descrevem 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 33 e 34) ainda não passaram por tratamento de conservação. Identificamos em considerável parte das páginas, a presença de fitas adesivas e materiais de formatos diversos nesse suporte.

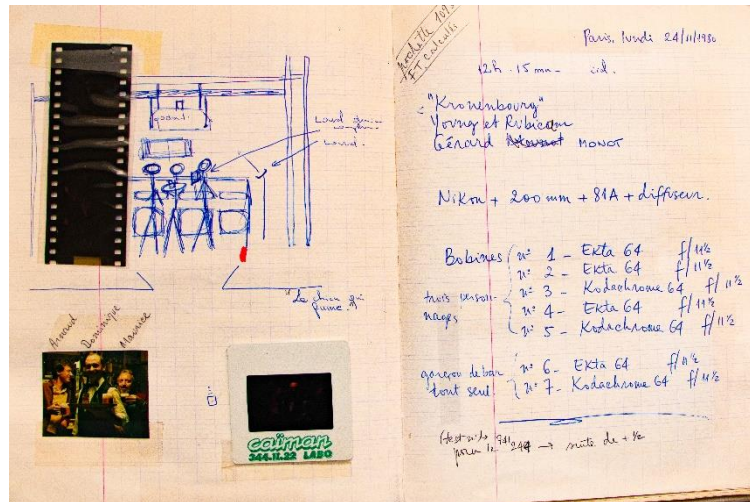


Figura 33: Caderno de anotações de Samuel Costa com estudos e anotações sobre equipamento, cliente e material produzido (negativo flexível, ampliação e diapositivo). 24.11.1980. Acervo MIS0-GO. Foto da autora.

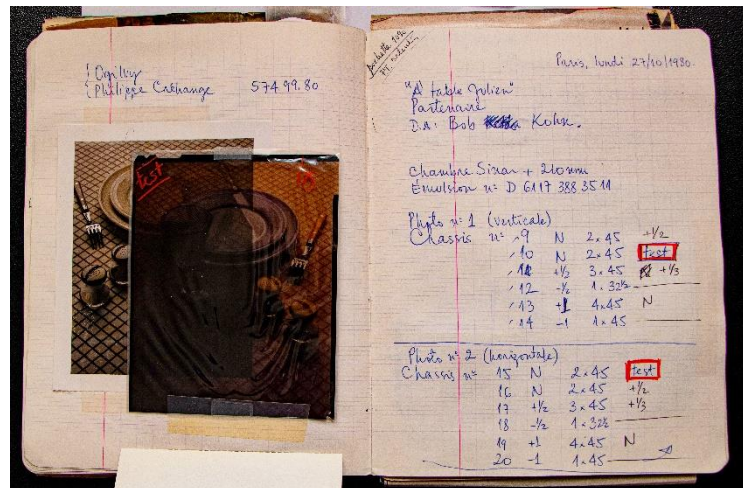


Figura 34: Caderno de anotações de Samuel Costa apresentando ampliação e negativo rígido, cliente e estudos/testes. 27.10.1980. Acervo MIS0-GO. Foto da autora.

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, pesquisas e 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 utilizado, 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). (figuras 35 a 40).



Figuras 35 e 36: Imagens produzidas à base de albumina. Por utilizar um papel muito fino, exigia um suporte (cartão) mais consistente para a sua proteção. Disponível em: <http://www.leilaodeartebrasileira.com.br/>. Acesso em 23.08.2019.



Figuras 37 e 38: Ambrótipo. Surgiu por volta de 1854. Tem como suporte a placa de vidro e como emulsão, o colódio. O aparecimento da imagem positiva se dá através do contato da placa de vidro com um suporte escuro (cartão, tecido ou metal). O conjunto é acondicionado por um invólucro emoldurado ou não. Os processos do século XIX têm sido bastante trabalhados por artistas contemporâneos. Esse exemplar foi produzido em 2018, por Roger Sassaki. Fonte: arquivo particular da autora.

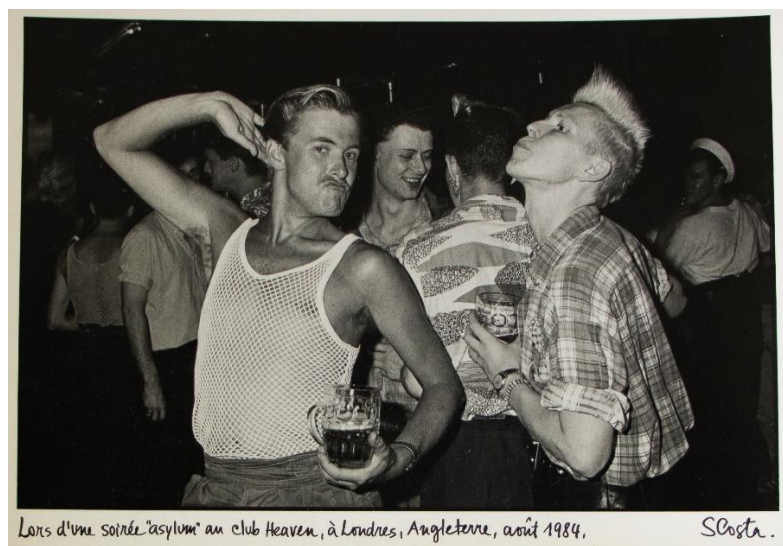


Figura 39: “A gelatina foi introduzida no mercado por volta de 1880 e permanece em uso desde então. Os dois principais tipos são aqueles em que a imagem é produzida pela ação direta da luz ou aqueles em que após uma exposição de curta duração, a imagem latente é revelada quimicamente tendo sensibilidade o suficiente para permitir ampliações de negativos”⁴³, como é o caso desse exemplar produzido por Samuel Costa, em agosto de 1984.

⁴³ Cf. Glossário de técnicas e processos gráficos e fotográficos do século XIX. Equipe IMS, 30 de junho de 2014. Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/glossario-de-tecnicas-e-processos-graficos-e-fotograficos-do-seculo-xix/>>. Acesso em: 10.02.2023.



Figura 40: Negativo de vidro. Década 1930. Emulsão: gelatina e sais de prata.
A gelatina pode ser utilizada ainda na fabricação de papel fotográfico e filmes flexíveis. Foto: arquivo particular da autora. 2018.

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 factíveis à propagação de fungos (figura 41). Se expostas em ambientes com baixa umidade, ficam propensas a rachaduras, delaminações, abaulamentos (figura 42), 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 susceptíveis 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, Nora; MUSTARDO, Peter, 2004, p.19).



Figura 41: Fotografias expostas a UR elevada. 2015. Fonte: arquivo MIS-GO.



Figura 42: 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 UR⁴⁴ 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

⁴⁴ A medição é feita por um equipamento chamado termo-higrômetro.

apropriada. Desde 2014, têm-se registrado entre os meses de agosto e setembro, números muito baixos de umidade relativa do ar, chegando a 8%⁴⁵.

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 podem ficar ligados apenas no 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 existem nas janelas, telas de proteção para evitar a entrada de insetos, poeira, folhas e minimizar a entrada de gases), a proliferação de insetos e roedores⁴⁶; 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 cliques, grampos e cola; a utilização de papel ácido na fabricação de invólucros; carimbos e anotações à caneta na frente e verso das fotografias. Todos esses fatores aceleram o processo de degradação dos materiais fotográficos.

A deterioração é motivo de grande preocupação dos conservadores de fotografias, que estão sempre atentos aos fatores 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

⁴⁵ Dados obtidos em matéria do Jornal O Popular, de 28 de julho de 2022. Disponível em: <https://opopular.com.br/cidades/umidade-do-ar-esta-abaxo-do-normal-em-goiania-1.2499721>. Acesso em 19.03.2023.

⁴⁶ É proibida a ingestão de alimentos e bebidas nas estações de trabalho, laboratório de conservação e reservas técnicas. Restos de comida atraem roedores e insetos. Dependendo do líquido, também. Além, da possibilidade de ser derramado acidentalmente, causando danos aos materiais.

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, faz-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 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” (CARTIER-BRESSON, 2004, p.3). 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 dito anteriormente, a História e a Memória que o atravessa.

A partir das informações coletadas durante o diagnóstico de conservação (identificação dos processos, formatos, dimensões, 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 (figura 43), realizadas em espaços específicos para essa atividade, como as estações de trabalho e o laboratório de conservação (figura 44).

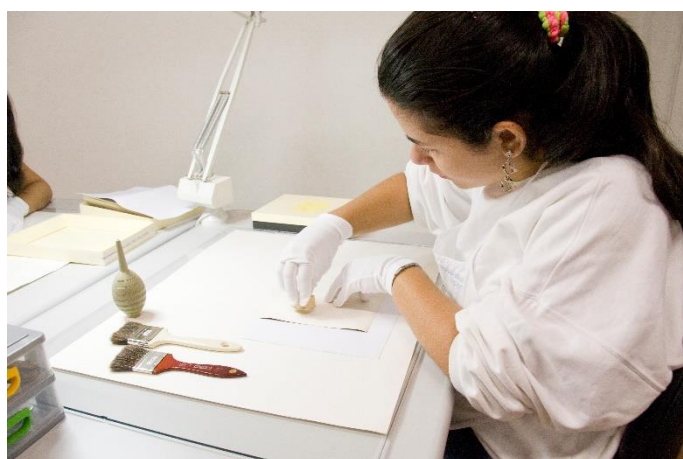


Figura 43: Tratamento de conservação preventiva. 2010. Arquivo MIS-GO.



Figura 44: Laboratório de conservação fotográfica. Higienização química utilizando a capela de exaustão. 2010. Arquivo MIS-GO.

A primeira etapa do tratamento de conservação é a *higienização mecânica* (figuras 45 e 46) *e/ou química*.

A limpeza mecânica consiste na remoção de sujeiras superficiais tanto da base quanto da emulsão. Nesse caso, utilizam-se pinceis 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. “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 45: Higienização mecânica com pó de borracha. Coleção Samuel Costa MIS-GO. 2022. Foto da autora.



Figura 46: Higienização mecânica. Varredura com trincha. Coleção Samuel Costa MIS-GO. 2022. Foto da autora.

As imagens abaixo apresentam fotografias que passaram por tratamento de conservação. No primeiro conjunto (figuras 47 a 50), retratam a retirada de papel e cola e a estabilização com papel japonês. O segundo (figuras 51 a 54) é constituído pelas etapas de extração de fitas adesivas. Para a eficaz realização desses procedimentos são utilizados instrumentais e materiais específicos para essa ação, como, pinças, trinchas, bisturis, tesouras, pincéis sopradores, dentre outros. (figuras 55 a 57).

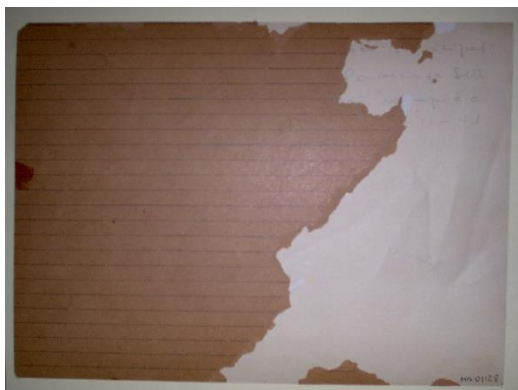


Figura 47: Fotografia (verso) antes de passar por tratamento de higienização química para retirada de papel e cola. s/d. Arquivo MIS-GO.

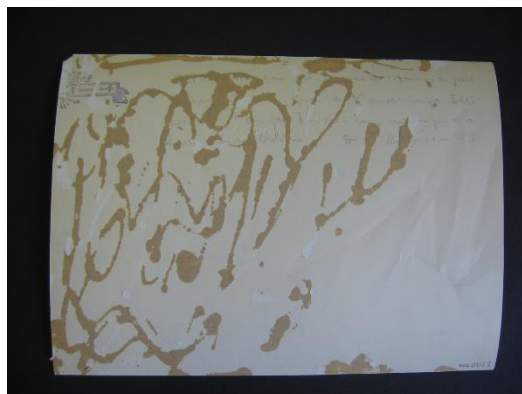


Figura 48: Fotografia (verso) durante procedimento de conservação. Após a retirada do excesso de papel, a etapa seguinte foi a retirada de seus resíduos, juntamente com a cola que se evidencia na imagem. s/d. Arquivo MIS-GO.

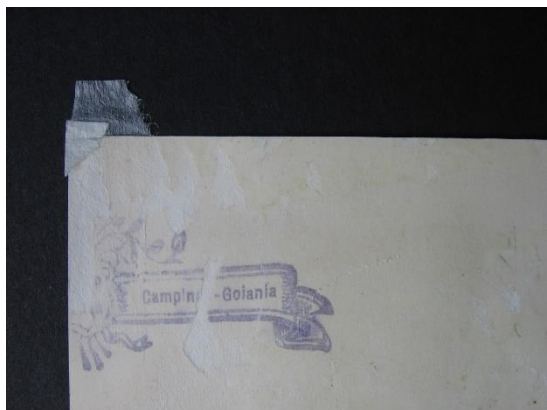


Figura 49: Após a retirada de todos os resíduos de papel e cola foi realizada a consolidação do suporte com papel japonês (acima à esq.). s/d. Arquivo MIS-GO.

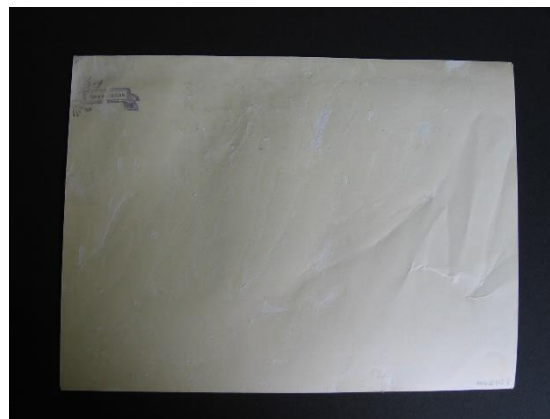


Figura 50: Fotografia (verso) após o tratamento de conservação. s/d. Arquivo MIS-GO.

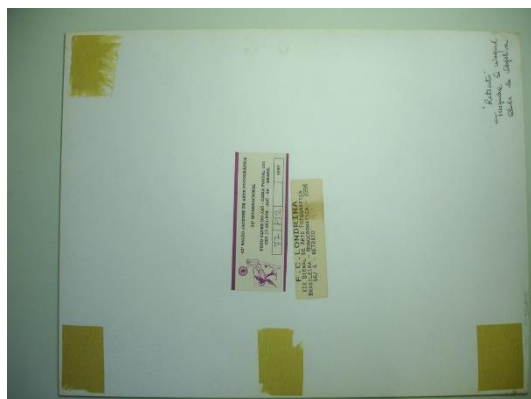


Figura 51: Verso da foto antes de passar pelo tratamento de higienização química para remoção de fita adesiva (bordas). s/d. Arquivo MIS-GO.



Figura 52: Retirada de fita adesiva utilizando cola metil celulose diluída em água destilada. s/d. Arquivo MIS-GO.



Figura 53: 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. Arquivo MIS-GO.

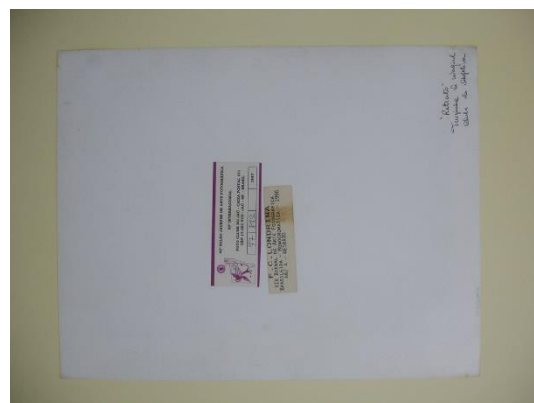


Figura 54: Verso da foto após o tratamento de conservação. Nesse caso, a higienização química para retirada de fitas adesivas. s/d. Arquivo MIS-GO.



Figura 55: Boneca de tecido e algodão, pó de borracha, trincha. 2018. Foto da autora.



Figura 56: Pinça, espátula, bisturi, tesoura, pincel soprador, bisturi. 2018. Foto da autora.



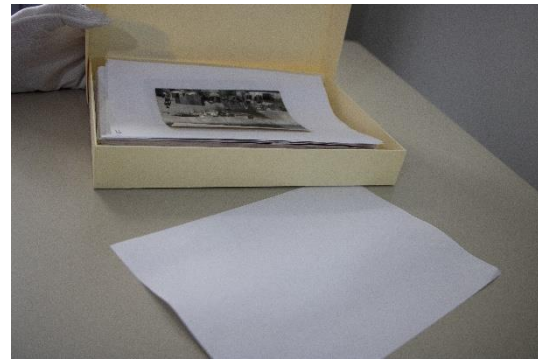
Figura 57: Swab, pinceis, espátula, recipiente para abrigar produtos como cola metil celulose e pó de borracha. 2018. Foto da autora.

Após higienizados, estabilizados e consolidados, os objetos fotográficos passam pelo processo de *acondicionamento*. Nessa etapa, geralmente são separados por tipo de suporte (papel, base plástica, vidro, etc.); formato; tamanho, emulsão (color/pb). É essencial nesse momento 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 papéis 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 acondicionamento vertical ou horizontal depende das características do material a ser arquivado

e do tipo de manipulação prevista (FILIPPI; LIMA; CARVALHO, 2002, p. 45).

Os papéis 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 (figuras 58 a 61), utilizando gramaturas específicas para a confecção de caixas, envelopes e entrefolhamento. Há também materiais encomendados/produzidos por empresas especializadas no ramo da conservação fotográfica.



Figuras 58 e 59: Caixas e entrefolhamento para acondicionamento de ampliação fotográfica, produzidas pela equipe técnica do MIS-GO. Goiânia. 2021. Foto da autora.



Figuras 60 e 61: Caixas e envelopes para acondicionamento de negativos flexíveis, produzidos pela empresa Sérgio Burgi Serviços Especializados em Fotografia e Microfilmagem Ltda. Goiânia. 2021. Foto da autora.

As ampliações da coleção Samuel Costa chegaram ao MIS-GO em caixas de papel fotográfico e à medida que passavam pelo tratamento de conservação eram transferidas para as pastas suspensas (figuras 62 e 63).



Figura 62: Embalagens do arquivo Samuel Costa antes do tratamento de conservação. Goiânia. 2021 Foto da autora.

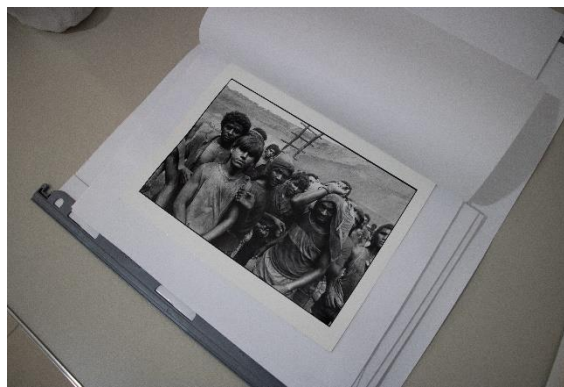


Figura 63: Acondicionamento das ampliações fotográficas após tratamento de conservação (pastas suspensas e entrefolhamento). Goiânia. 2021. Foto da autora.

Como nos ensina Ana Lúcia Abreu (1999), o acondicionamento tem como intuito “prover os documentos de vários níveis de proteção”, funcionando como barreiras não só para luz e a poeira, dentre outros fatores de degradação, “mas, também para as oscilações de temperatura e umidade relativa do ar que acontecem diariamente na área de guarda” (ABREU, 1999, p.18). No caso do acondicionamento das ampliações fotográficas de Samuel Costa foram utilizados o papel neutro (acid free) e o de reserva alcanina de diferentes gramaturas para entrefolhamento, envelopes e cartão de suporte para as jaquetas confeccionadas em material transparente de base plástica. (figuras 64 a 67).



Figura 64: **Pastas suspensas** confeccionadas em papel com reserva alcalina contendo acessórios plásticos (hastes). Possuem capacidade de acondicionamento vertical para um ou mais conjuntos de fotografias. Fonte: arquivo MIS-GO.

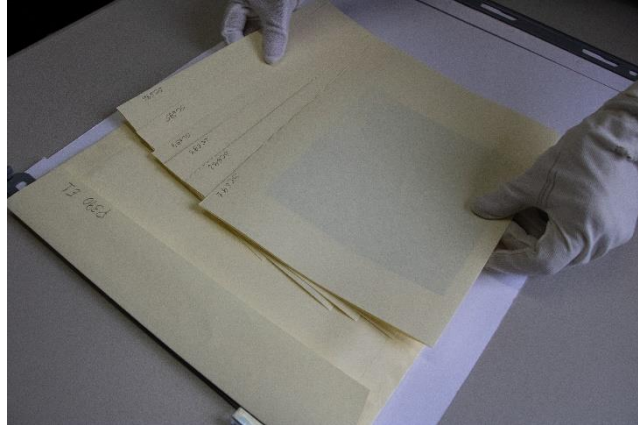


Figura 65: **Envelope**: fabricado para reunir pequenos grupos de fotografias protegidas por folders. **Folders**: confeccionados a partir de um corte simples e uma dobra. Protegem as fotografias individualmente de agentes como luz e poeira. Impedem o contato direto entre as fotografias e também que tintas de caneta ou carimbo migrem de uma fotografia para outra. Goiânia. 2022. Foto da autora.



Figura 66: **Jaquetas**. São constituídas por película plástica transparente de poliéster, polietileno de alta densidade ou polipropileno. Esse tipo de invólucro facilita a identificação do conteúdo, evitando a sua retirada para esta finalidade. Goiânia. 2022. Foto da autora.



Figura 67: **As jaquetas** acondicionam duas ou quatro fotografias sem contato direto entre si. Não há utilização de cola, fita adesiva ou cantoneiras para afixação das fotografias nesse **suporte**, apenas um cartão confeccionado em papel de alta gramatura e boa qualidade. Goiânia. 2022. Foto da autora.

Os autores Mendes; Silveira; Bevilaqua; Carlos e Baptista (2001) ressaltam em seus estudos sobre conservação, 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 se aplica também à rotina de trabalho do MIS-GO. No caso do tratamento de conservação destinado à coleção Samuel Costa, em sua primeira etapa foi priorizado o trabalho junto às ampliações fotográficas. Os diapositivos e demais suportes fílmicos negativos/positivos, ainda não passaram por tratamento de conservação. Sendo importante dizer que estão em bom estado, como apresentado nas imagens seguintes (figuras 68 a 70). Priorizar um material em detrimento do outro acontece por vários motivos e, em diversas instituições. Dentre os motivos, 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 da instituição a 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 ao invés de protegê-los. A falta de equipe técnica treinada, 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.



Figuras 68 e 69: Diapositivos nos formatos 6x6cm e 35mm, acondicionados em cartelas plásticas de fabricação comercial. Coleção Samuel Costa. Goiânia. 2022. Foto da autora.



Figura 70: Tiras de negativos flexíveis 35mm, acondicionadas em cartelas específicas para esse formato e arquivadas em pasta classificadora. Coleção Samuel Costa. 2022. Foto da autora.

Ressaltamos que a guarda do material fotográfico no MIS-GO é feita em armários (figura 71) e mapotecas de aço, com pintura antiferruginosa. Por estarem nas reservas técnicas que possuem os índices de umidade relativa monitorados/estabilizados, o seu risco de oxidação também diminui. Fatores que também contribuem para a preservação dos acervos ali acondicionados.



Figura 71: Armários para a guarda de ampliações fotográficas. Reserva técnica do MIS-GO. 2021. Foto da autora.

Quanto à digitalização, com exceção das fotografias que integram a publicação Samuel Costa: imagens do Brasil, o material fotográfico de Samuel Costa até surgir a demanda por parte de nossa pesquisa de doutoramento, ainda não havia passado por esse processo. Devido à urgência de acesso, a solução encontrada conjuntamente com coordenação do MIS-GO foi

estabelecer uma cooperação técnica com a pesquisadora para a digitalização desse material. Assim, a reprodução digital das ampliações fotográficas do arquivo Samuel Costa, teve início em meados de fevereiro de 2020. Sendo que já haviam passado pelo tratamento de conservação e documentação⁴⁷ onde foi designado um número de registro para cada fotografia, assim como a definição da numeração do seu local de guarda (armário e gaveta) e acondicionamento (pasta e envelope), o que facilitou o manuseio do material para a efetivação de sua reprodução digital. No mês seguinte ao início dessa atividade, em março de 2020, a ação foi interrompida, devido ao avanço da pandemia da Covid-19. Nesse momento foi muito difícil prosseguir com a pesquisa. Pois, havia a necessidade de proximidade com o arquivo, com as imagens e demais documentos ali acondicionados para que pudéssemos ter dados o suficiente para serem trabalhados. Em novembro de 2021, com reabertura do museu, retomamos a atividade de reprodução digital, onde utilizamos uma câmera Canon EOS Rebel T6i (figuras 72 e 73).



Figuras 72 e 73: Reprodução digital. Ampliações fotográficas da coleção Samuel Costa. 2021. Fotos: Luís Felipe Pinheiro.

⁴⁷ A documentação de acordo com Renata Cardozo Padilha consiste no tratamento das informações dos objetos pertencentes às coleções museológicas, levando em consideração: “**1. Principais objetivos:** salvaguardar os objetos museológicos, potencializar o seu acesso e ampliar os usos possíveis por meio da informação nele contida; **2. Função:** constitui uma conexão entre as fontes de informação, os objetos museológicos, o público em geral, os pesquisadores e os funcionários do museu, de maneira que se estabeleça uma comunicação que gere novos conhecimentos e novas relações entre as partes envolvidas; **3. Elementos de concepção:** destacam-se as etapas que compõem o sistema. Inicia-se com a **aquisição** do objeto no museu, passa por uma **seleção** e por uma pesquisa, e logo o objeto é **interpretado, organizado e armazenado** a partir de um número de registro que o identifica. Além disso, as informações são descritas e ele será guardado de forma adequada às práticas do museu. Por fim, o objeto passa pelo processo de **difusão**, momento em que deve ser acessível e de fácil recuperação” (PADILHA, 2014, p. 36).

Concomitante a digitalização, realizamos o tratamento digital dessas fotografias, onde seguindo as orientações de Vitória Bandeira, conservadora de fotografias e à época diretora do Museu, tivemos o cuidado de interferir minimamente na imagem, 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. (figuras 74 e 75).

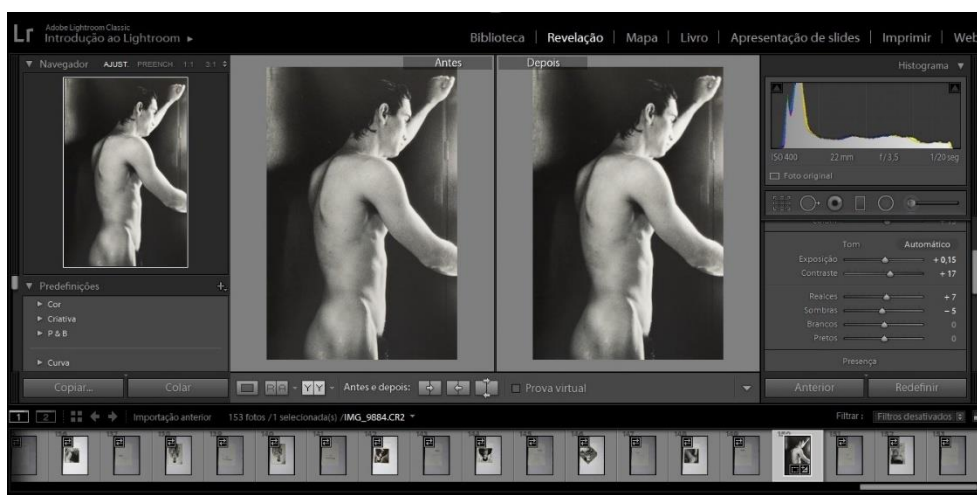


Figura 74: Tratamento digital via programa Lighthouse. Goiânia. 2021. Foto da autora.

	A	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L
		Tipo	crografia	Dimensão	N. Tira	N. Fotograma	Data	Local	Descritor	Inscrição	Tradução
1	SC1	foto	pb	24x18	562	13	1966		Trabalhador rural	Travailleur rural.	
2	SC314	foto	pb	11x16	533	37A	1986	São Paulo	artista	Caetano Veloso, chanteur/compositeur de la musique brésilienne. Au "Palace" (São Paulo), jun 1986. Brésil	Caetano Veloso, cantor/compositor de música brasileira. No "Palace" (São Paulo), junho 1986. Brasil
315	SC315	foto	pb	11x16	533	38A	1986	São Paulo	artista	Caetano Veloso, chanteur/compositeur (Musique Populaire brésilienne). Au "Palace" à São Paulo, jun 1986. Brésil	Caetano Veloso, cantor/compositor (Música Popular Brasileira). No "Palace" em São Paulo, junho 1986. Brasil
316	SC316	foto	pb	16x11	533	28A	1986	São Paulo	artista	Caetano Veloso, chanteur/compositeur (Musique Populaire brésilienne). Au "Palace" à São Paulo, jun 1986. Brésil	Caetano Veloso, cantor/compositor (Música Popular Brasileira). No "Palace" em São Paulo, junho 1986. Brasil
317	SC317	foto	pb	17x12			1986	São Paulo	artista, homem	Caetano Veloso, chanteur/compositeur de la musique brésilienne. Au "Palace" (São Paulo), jun 1986. Brésil	Caetano Veloso, cantor/compositor de música brasileira. No "Palace" (São Paulo), junho 1986. Brasil
318	SC318	postal	pb	16x11	533	28A	1986	São Paulo	artista	Caetano Veloso au "Palace", jun 1986. São Paulo, Brésil	Caetano Veloso no "Palace", junho 1986. São Paulo, Brasil
319	SC319	foto	pb	24x18				São Paulo	homem: mendigo, passarela	Mendiant à São Paulo - (Vale do Anhangabau), Brésil, 1981. Photo Samuel Costa	Mendigo em São Paulo (Vale do Anhangabau), Brasil, 1981. Foto Samuel Costa
320	SC320	foto	pb	24x18	530	10	1966	São Paulo	grupo de adultos	Carnaval pour commémorer une victoire au football. São Paulo, SP, Brésil jun 1966.	Carnaval para comemorar uma vitória de futebol. São Paulo, SP, Brasil, junho 1966.
321	SC321	foto	pb	24x18	529	4A	1986	São Paulo	homem: ambulante/camelô	Camelots sur "Avenida Paulista" à São Paulo, SP, Brésil, jun 1986.	Camelões na "Avenida Paulista" em São Paulo, SP, Brasil, junho 1986.
322	SC322	foto	ab	24x18	630	7	1966	São Paulo	grupo de adultos: menino	Carnaval pour commémorer une victoire	Camelões para comemorar uma vitória

Figura 75: Tabela adaptada para a sistematização de informações, dentre elas, as traduções das inscrições encontradas na frente e no verso das ampliações fotográficas. Campos da tabela: tipo, crografia, dimensão, n.º tira, n.º fotograma, data, local, descritor, inscrição, tradução, observação. 2021. Foto: arquivo da autora.

Esse trabalho foi importante para os nossos estudos acadêmicos, no sentido de 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 tenha sido importante também 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 pesquisadores pelas instituições museológicas e como estes podem contribuir para a preservação de seus acervos, assim como, para a realização de pesquisa 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 os pesquisadores 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 pesquisa, nos alertam para a importância dessas ações. Esse conjunto de práticas demonstram 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; a falta de compreensão por parte de alguns gestores sobre a importância de se preservar o patrimônio histórico e, conseqüentemente, o 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. Assim como, de efetivação de nossa metodologia de pesquisa, que nesse interim, pôde acompanhar todo o processo de conservação de uma documentação fotográfica. Nos acompanhou no processo de mapeamento e 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 tratamento da informação junto à documentação fotográfica de Samuel Costa, intencionamos mostrar o ir a campo, o contato direto com as fotografias, a vivência no espaço de guarda dessas fotos. Enfim, o percurso da pesquisadora durante o desenvolvimento de seu estudo. Todas essas ações endossam a nossa pesquisa como cartográfica, 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 pesquisa.

Nesse tópico que se finda, através das ações de conservação e restauro tivemos condições de evidenciar não somente tais atividades, mas também algumas das coleções fotográficas pertencentes ao acervo do Museu da Imagem e do Som de Goiás, 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 às atribuídas aos *fotógrafos pioneiros e ao fotógrafo Samuel Costa*, o sujeito de nossa pesquisa e produtor do conjunto material ao qual pesquisamos nessa tese de doutorado. A intenção é investigar os motivos aos quais levaram uma coleção até o momento 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 dentro e fora do Estado de Goiás. Para tais investigações, levaremos em consideração, dentre outros fatores, o contexto histórico e temporal em que cada uma das coleções foi produzida.

1.3. Os Pioneiros da Fotografia em Goiânia e a Coleção Samuel Costa⁴⁸

A produção de Samuel Costa se difere das demais que constituem o acervo fotográfico do Museu da Imagem e do Som de Goiás. Estas, em sua maioria são compostas por fotografias produzidas entre 1930 a 1950, por profissionais denominados pela instituição de *Pioneiros da*

⁴⁸ Trechos desse item podem ser encontrados também 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 LGBT+ e Museus Nacionais, Rio de Janeiro, v. 58, 2024.

*Fotografia em Goiânia*⁴⁹, 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 Samuel Costa (figuras 76 e 77) 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 76: Homem. Boate Jump. 1998. Autor não identificado. Goiânia. Acervo MIS-GO.

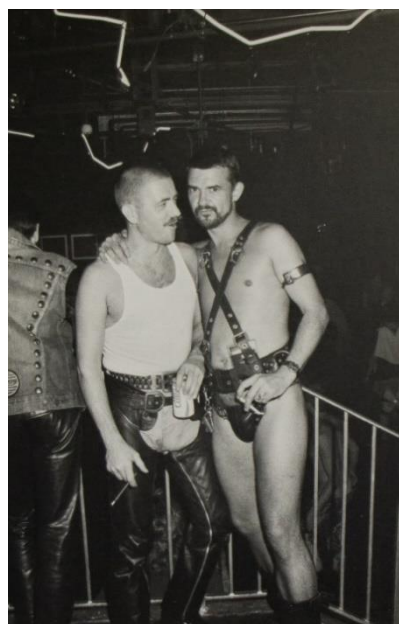


Figura 77: Homens na boate em Londres. Déc. 1980. Samuel Costa. Inglaterra. Acervo MIS-GO.

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 sobre 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).

⁴⁹ Referências sobre os pioneiros da fotografia em Goiânia podem ser encontradas também 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 pesquisa, abordamos sinteticamente em 2008, o tema “pioneiros”, anteriormente, 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.

Nesse contexto, as boates, incluindo a Jump e as que foram retratadas por Samuel 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.



Figura 78: Apresentação de Gogo Boy. Boate Jump. Déc. 1990. Autor não identificado. Goiânia. Acervo MIS-GO.



Figura 79: Trio. Déc. 1980. Samuel Costa. Londres. Acervo MIS-GO.

Apesar das aproximações temáticas entre as coleções Jump e Samuel Costa (figuras 78 e 79), constatamos que as demais, formadas em sua maioria pelas imagens dos fotógrafos pioneiros, se distanciam da produção de Samuel 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 essas coleções.

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, visando destacar 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 Caiado⁵⁰. 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 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, a sociedade que ali se constituía. Outras similaridades podem ser ressaltadas na trajetória desses fotógrafos pioneiros, como a produção fotográfica em estúdios precários (figura 80)



Figura 80: Estúdio Fotográfico de Antônio Pereira da Silva. Foto Silva. 1935. Goiânia. Acervo MIS-GO.

⁵⁰ Família que na atualidade 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.

Tais estúdios eram em geral adaptados, possuíam laboratórios improvisados, nos cômodos das casas dos fotógrafos pioneiros. Além dos serviços prestados, dedicavam-se também à venda de materiais e equipamentos fotográficos (figura 81).



Figura 81: Foto Berto - mostruário de equipamentos fotográficos. Autor não identificado. Déc. 1940. Goiânia. Acervo MIS-GO.

Era recorrente a produção em estúdio de retratos individuais ou em grupos, como os familiares (figuras 82 e 83). 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. (figuras 84 a 87).



Figura 82: Grupo familiar.
Luiz Pucci. Déc. 1950. Acervo MIS-GO.



Figura 83: Belkiss Spenzi. Musicista. Sílvio Berto.
Déc. 1940. Acervo MIS-GO.



Figura 84: Avenida Tocantins. Construção do Cine
Teatro Goiânia. Déc. 1940. Paratéca⁵¹. Acervo MIS-GO.



Figura 85: Construção do Palácio das Esmeraldas. Déc.
1930. Alois Feichtenberger. Acervo MIS-GO.

⁵¹ Em conformidade com os Cadernos de Fotografia do MIS, vol. 3, 2002 (p. 16-17), Paratéca 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.



Figura 86: Paratéca e sua esposa no estúdio do fotógrafo. s/d. Acervo MIS-GO/MUZA.



Figura 87: Comemoração do Batismo Cultural de Goiânia (Praça Cívica). 1942. Acervo MIS-GO.

Os retratos produzidos pelos pioneiros, principalmente nas décadas de 1940 e 1950, por vezes, remetiam à tradição da fotografia colorida a 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 (figuras 88 a 91).



Figura 88: Criança. Luiz Pucci. Déc. 1950. Acervo MIS-GO.



Figura 89: Mulher. Luiz Pucci. Déc. 1950. Acervo MIS-GO.



Figura 90: Ruth, Idelgonda e Ester. Priscila Barbosa da Silva. Déc. 1940. Acervo MIS-GO.



Figura 91: Priscila e suas filhas Ruth e Ester. Priscila Barbosa da Silva. 1938. Acervo MIS-GO.

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 deu pelo 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 (figuras 92 e 93). Essas imagens cumprem o objetivo de corroborar a ideia do novo e do moderno através da arquitetura déco do Palácio das Esmeraldas⁵². Mas, evidencia também 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: “Goiânia tem útero macunaímico, formação geral entre o urbano e o rural, art déco, berrante sampleado em múltiplos tons” (2009, p. 110). Além dessas imagens icônicas, as lentes de Alois capturaram

⁵² Ressaltando que o conjunto arquitetônico da Praça Cívica e alguns monumentos, como a torre do Relógio da Avenida Goiás e o Coreto da Praça fazem parte do acervo Art Déco de Goiânia.

também a precariedade da região habitada pelos trabalhadores que construíram a cidade⁵³, evidenciando o contraste de realidades entre a parte periférica da capital e o centro urbano, amplamente retratado naquele período (figuras 94 e 95).



Figura 92: Carros de boi na Praça Cívica. Alois Feichtenberger. 1936. Acervo MIS-GO.



Figura 93: Carros de boi na Praça Cívica. Alois Feichtenberger. 1936. Acervo MIS-GO.

⁵³ A mão de obra básica de acordo com o historiador Nasr Chaul “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, viravam dívidas nas mãos de agiotas, e acabavam como o lucro das cantinas dos exploradores” (2009, p. 105).

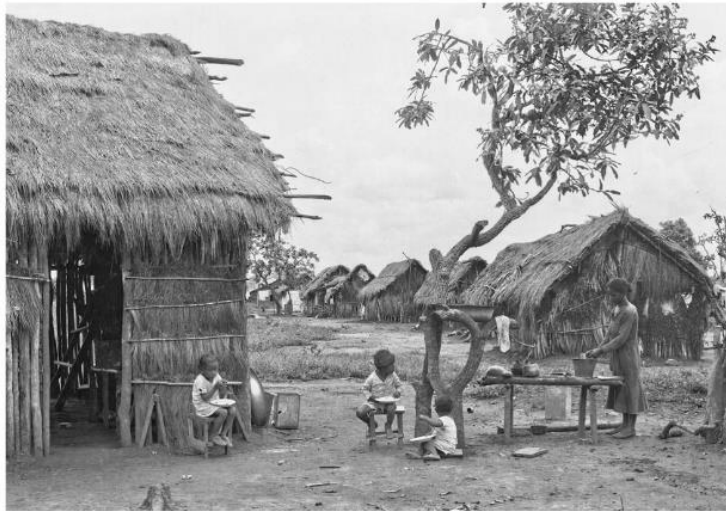


Figura 94: Casas às margens do Córrego Botafogo. Alois Feichtenberger. 1936. Acervo MIS-GO.



Figura 95: Casas e carros de boi às margens do Córrego Botafogo. Alois Feichtenberger. 1936. Acervo MIS-GO.

De acordo com Arrais, Oliviera e Arrais (2016), a modernização goiana e a 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” (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 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, política também.

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. 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 a mão. Priscila produziu também 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 publicações⁵⁴.

⁵⁴**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 Museu da Imagem e do Som de Goiás (2007); Praça Dr. Pedro Ludovico Teixeira Através da Imagem (2016).

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 dos acontecimentos históricos, políticos e sociais⁵⁵. Reforçando, 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.

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 (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” (2013, p.27). A forma de envolvimento à causa fotográfica orientará escolhas, delineando a forma que a imagem irá assumir. A autora conclui o seu raciocínio:

⁵⁵ Os vídeos do Projeto Cultura em Casa/História de Goiás: Fatos e Fotos podem ser acessados através do Canal Youtube da Secult GO: <https://www.youtube.com/c/SecultGoi%C3%A1sCultura/videos>.

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 memória pública como espaço de disputa e abre caminho para a operação histórica de analisá-la como experiência social passada (MAUAD, 2013, p. 19).

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. Convergingo assim, com a política federal da Marcha para o Oeste e com os interesses também de Pedro Ludovico Teixeira, responsável pela transferência da capital. Visualidade essa, ainda hoje utilizada para atender aos interesses do Estado, conforme comentamos a pouco.

Pensando a 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 Samuel Costa dos pioneiros da fotografia. O moderno associado ao progresso que 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 capital⁵⁶. No caso de Samuel Costa, o moderno está associado a forma como é compreendido pelo autor Marshall Berman, o

⁵⁶ Enfatizamos que pouco se retratou para além desses prédios e as praças, ruas e avenidas com elementos Déco; à exceção das fotos de Alois Feichtenberger, das casas e pessoas às margens do Córrego Botafogo.

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, Marshall, 1986, p. 9).

Samuel Costa viveu algumas dessas contradições ao sair de uma realidade conservadora em Goiás para viver em Paris, uma cidade cosmopolita, a cidade “festa”, como diria Hemingway⁵⁷. 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 aos 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 (figuras 96 e 97) onde ele coloca o seu corpo duplamente em cena, ou seja, como fotografado e fotógrafo.



Figura 96: Autorretrato. 18 fevereiro 1984. Goiânia. Acervo MIS-GO.

⁵⁷ “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.



Figura 97: Autorretrato. Depois do banho. Paris. 1982. Acervo MIS-GO.

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, Marshall, 1986, p. 11).

Samuel Costa foi um sujeito que experienciou o rompimento de fronteiras geográficas, de nacionalidade, religião, sexual. Passou pelos “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. Mas, é preciso o entendimento 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 desejamos nos distanciar desses ambientes e de tudo o que representam.

Tal afirmação remete o nosso pensamento à biografia do cantor e compositor Bob Dylan, que viveu parte de sua adolescência em Hibbing, interior do Estado de Minnesota, nos Estados Unidos. Essa cidade foi o “seu pesadelo, a sua pedra de toque”. Uma região de moralistas, terra de provincianismo, isolamento, conservadorismo. Dylan afirmou certa vez: “Hibbing não tem nada a ver com o que sou, mas com o que me tornei”, mas algumas vezes revelava que sua partida do materialismo interiorano o moldara de uma forma que ele normalmente relutava admitir. (SHELTON, 2011, p. 49).

Voltando a Samuel Costa, este saiu de Goiânia para se profissionalizar em outro país, na contramão dos “pioneiros”, que vieram de outras cidades e países para a capital. Há também uma distância temática e temporal entre as duas produções: pioneiros da fotografia, na primeira metade do século XX (1930-1950) e Samuel, na segunda metade do século XX, entre as décadas de 1970 e 1980. No que tange à produção temática e estética, existe um distanciamento entre as produções de Samuel e pioneiros. À exceção, encontramos, até o momento, um par de imagens que se assemelham em sua plasticidade. Mas, ambas estão distantes dos preceitos de moderno e modernidade nos sentidos que foram atribuídos a cada coleção.



Figura 98: Lavadeira no Rio Vermelho. Alois Feichtenberger. Déc. 1930. Cidade de Goiás. Acervo MIS-GO.



Figura 99: Paisagem rural nos arredores de Jataí-GO. Samuel Costa. Setembro 1979. Acervo MIS-GO.

São imagens que revelam paisagens que ressaltam a natureza, no âmbito urbano e rural. Mostrando também o rigor técnico de Feichtenberger e Costa, ao trabalharem elementos como contraste, textura e profundidade de campo nessas imagens fotográficas (figuras 98 e 99).

Entende-se por profundidade de campo, a extensão de área de nitidez de uma certa imagem. É a área que se localiza entre o fotógrafo e seu plano de focagem e para além desse plano de focagem, a área que ainda apresenta nitidez. Por exemplo, o plano de focagem na imagem de Feichtenberger da figura 98 é a lavadeira e as roupas trabalhadas por ela. Em toda essa área a focagem está nítida, mas para além dela, outras áreas para frente e para trás da área focada (lavadeira), a imagem encontra-se nítida. Os principais fatores que permitem a profundidade de campo são a abertura do diafragma, a distância focal da objetiva e a distância que se tem do objeto principal a ser focado. Assim, podemos dizer, que a nitidez de uma imagem fotográfica, não depende somente da focagem feita pelo equipamento, mas também de outros fatores, como os apresentados.

Na imagem de Samuel Costa, da figura 99, um dos elementos que se destaca é a textura, que percebemos no chão assim como nos troncos das árvores que formam a cerca. Ela cria uma sensação de “tato”, nos conferindo uma qualidade palpável à imagem. Nos dá uma ideia de sensação que teríamos em contato com esses objetos, como por exemplo, o madeiramento que compõe a cerca de acesso à fazenda retratada. A textura também é responsável por adicionar profundidade a uma fotografia. O seu destaque em uma imagem fotográfica está ligado ao realce do contraste destinado a ela. Através da luz e do ângulo “certo”, podemos acentuar ou minimizar as texturas de uma imagem fotográfica. Se destinamos uma iluminação mais direta e lateral, será evidenciada a textura do objeto, ao passo que se mantivermos uma iluminação mais difusa, ou seja, menos direta e intensa, a textura será menos acentuada e, dependendo do caso, poderá haver até mesmo distorções da imagem, afastando o objeto de sua “real” aparência.

Mesmo tendo produzido um material de excelente qualidade técnica e estética, a nossa pesquisa 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 Samuel 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 indagação 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 foram contempladas 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 pesquisa 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. Estas infelizmente, se colocam porta a dentro dessas instituições. Isso pelo fato de o museu ser um reflexo da sociedade.

Podemos afirmar que a “Homolesbotransfobia Museológica”, conceito pensado por Boita⁵⁸, está presente nos museus, assim, como a misoginia, o racismo e os preconceitos de classe⁵⁹. Esses marcadores sociais fazem-se presentes nessas instituições, inserindo aí o MIS-GO, pelo fato de os museus espelharem a sociedade a qual estão inseridos, reverberando seus avanços e também retrocessos. O museology⁶⁰ 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).

⁵⁸ 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, p. 104-115, jul.2020.

⁵⁹ Pensando aqui nas questões da interseccionalidade trazidas pelo feminismo negro. Cf. autoras: DAVIS, Ângela. *Mulheres, Raça e Classe*. São Paulo: Boitempo, 2016; CRENSHAW, Kimberle. *A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero*. Cruzamento: raça e gênero. Painel 1, s/d, p. 7-16, Disponível: <<https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=2295749&forceview=1>>. Acesso em 22.03.2024; RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo de feminismo negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018; AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

⁶⁰ 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” (p.104).

O autor nos alerta também 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 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 homolesbotransfobia institucional, o primeiro relatado por Heloisa Buarque de Hollanda⁶¹ e o segundo, uma experiência vivenciada por nós, durante as pesquisas para coleta de material para a nossa tese.

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).

⁶¹ 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 (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>. Acesso em: 07.10.2023). Em nosso texto, consta ainda, o sobrenome antigo pelo fato de assim estar mencionado no material de referência utilizado.

Embora a nossa percepção a respeito da obra de Alair Gomes a coloque em um lugar para além dos jogos de sombra e luz trazidos pela escritora (como 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 Heloisa, 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?⁶²

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

Ao chegar nessa instituição, assim como nas demais já visitadas, nos apresentamos como pesquisadora 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. Pediu que aguardássemos a chegada da bibliotecária responsável por esta 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. Mas, observamos que ela manuseava durante o tempo em que ainda permanecemos na instituição, outros documentos textuais de natureza parecida aos quais havíamos solicitado acesso. Após insistirmos no atendimento, “o funcionário heterossexual” nos convidou a visitar a exposição em cartaz. Ao insistir na pesquisa, ele nos levou até o local de guarda da documentação, onde havia uma outra pessoa pesquisando. Mesmo havendo três

⁶² O trabalho das Guerrilla Girls que veremos a posteriori nos ajudará a pensar sobre a circulação da imagem do corpo feminino nos museus e galerias de arte pelo mundo.

outras mesas vazias, ele afirmou não ser possível o atendimento, pelo fato de o local estar ocupado. Nesse momento, desistimos da pesquisa 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 corpo de nós pesquisadores, também pode ser compreendido como um campo de batalha, a partir do momento que escolhemos o tema a ser trabalhado. Esta escolha e a forma como nos comportamos durante o desenvolvimento de nossas pesquisas também se tornam atos políticos. 2. talvez uma das contribuições da nossa pesquisa 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 diferente às 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 a 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 pesquisa. Tais comportamentos influenciam diretamente no trabalho de nós pesquisadores e pesquisadoras. E, passada a indignação, fica a pergunta: o que podemos fazer para combater atitudes como a relatada por nós, assim como a vivenciada por Heloisa Buarque de 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, incluir pessoas LGBTQIA+ nos espaços museológicos, em suas várias instâncias, inclusive, nos programas e missões institucionais como mencionados por Tony Boita ao relatar suas

experiências enquanto gestor do Museu das Bandeiras⁶³. 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 pesquisa, 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 a 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 a qual pertence. 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 pesquisadores, museólogos, historiadores, artistas visuais e quem mais chegar, nos empenharmos com os argumentos e ferramentas disponíveis, na tentativa de alterar tal realidade, de romper com esses retrocessos. Ultrapassar barreiras como essas, nos aproximam 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

⁶³ 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, p. 104-115, jul.2020. Op. Cit.

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 a 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 Museu da Imagem e do Som de Goiás. 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 se concretizou.

O acesso a essas coleções, juntamente com as questões acima colocadas, 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. Adquirem um 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, 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 cultural⁶⁴, digno de ser “preservado” 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).

A nossa pesquisa 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-la 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.

⁶⁴ 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, 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>. Acesso em: 31.10.2022).

CAPÍTULO 2 – O SENTIDO DOS ARQUIVOS: TEMPORALIDADE E RESSIGNIFICAÇÕES ⁶⁵

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 nos arquivos em suas mais variadas tipologias, tanto no âmbito do público quanto do 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* ⁶⁶ 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 (2015), 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 positividades, 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.

⁶⁵ Parte desse capítulo pode ser encontrado também 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.

⁶⁶ O mal de arquivo para Jacques Derrida está ligado ao apagamento e esquecimento dos seus traços, à sua morte. “A pulsão de morte não é um princípio, é um principado, todo primado arcôntico, todo o desejo de arquivo. É a isso que mais tarde chamaremos de *mal de arquivo*”. (DERRIDA, 2001, p. 23).

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-tempo, Jacques 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 a um desejo somente de futuro. Este em consonância com seu 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, futuro e presente se sobrepondo em função de um arquivo que nos oferece pistas, evidências, para a interpretação do passado e para o entendimento da trajetória de seu produtor. Além de contribuir com as nossas reflexões acerca da história da fotografia, 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, nos 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 “tomado como algo natural e evidente e, 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, apud. KOSELLECK, 2006, p.9). Para refletir a respeito do tempo histórico e suas sobreposições, o autor cria duas categorias: o *horizonte de expectativa e o espaço de experiência*. O horizonte de expectativas visa o futuro, corresponde a todo o universo de sensações e prenúncios ao que ainda acontecerá: nossos medos e esperanças, nossas ansiedades e desejos, apatias e certezas, inquietudes e confianças. Tudo o que remete aos tempos que virão, contempla o “horizonte de expectativas”. O espaço de experiência 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, onde 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 a concepção de tempo linear, homogêneo, assim como do método formalista de investigação⁶⁷, “que se fundamenta numa análise imanente das obras e condicionada ao sentido evolutivo”. Em oposição a esse método temos o “que se poderia chamar de método cultural, que em detrimento da forma busca considerar as representações e as condições sociais, externas à criação das obras” (BASTOS, 2010 apud, ARANTES, 2015, p.74). Nessa última perspectiva situa-se os trabalhos do historiador da arte Aby Warburg, que se dedicou intensamente em 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 Aby 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

⁶⁷ A concepção de tempo linear, homogêneo, assim como do método formalista de análise está ligada a uma visão positivista da história que prioriza a objetividade no domínio da História, que “tem até uma forma dada, uma estrutura definida diretamente acessível ao conhecimento (...). A tarefa do historiador nessa perspectiva consiste em “reunir um número suficiente de fatos baseados em documentos ‘confiáveis’; a partir desses fatos, a narrativa histórica se organiza e se deixa interpretar por si mesma”. (BOURDÉ; MARTIN, 2018, p.165). O historiador não interfere nessa operação, apenas registra os fatos dados pela documentação escrita. Não há espaço para questionamento e nem o diálogo ou a confrontação com outras fontes, além dos documentos escritos. A contraposição ao positivismo ocorreu nas primeiras décadas do século XX, mais especificamente em 1929, através de uma corrente historiográfica francesa chamada *Escola dos Annales*. Dentre as suas principais características estão a interdisciplinaridade e a ampliação das fontes de pesquisa. Em sua perspectiva, não se prioriza somente os documentos escritos como no positivismo. Fotografias, música, relatos orais, indumentária, moda, sexualidade são alguns exemplos de fontes/ temas adotados pelos Annales. O historiador, a partir de então, ganha autonomia para interpretar as fontes e a buscar diálogos com outros campos do saber. A História da Arte acompanha essas mudanças de paradigmas. Um exemplo desse acompanhamento é quando Aby Warburg trabalha as suas montagens imagéticas de forma interdisciplinar, alinhada à memória e a ideia de sobreposição dos tempos, onde nada mais se situa no passado ou no futuro, mas, de maneira simultânea.

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 Mnemosyne⁶⁸ de Warburg (1923-1929), constituído por 63 pranchas que totalizam aproximadamente mil imagens, explicita a noção de comparação e também sobre 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, a través de un amplísimo repertorio de imágenes y otro, mucho más reducido, de palabras, el proceso histórico de creación artística de lo que hoy llamamos Edad Moderna, especialmente en sus momentos iniciales y el comienzo del Renacimiento italiano, centrándose en algunos aspectos esenciales de finales del siglo XV en Florencia, buscando sus fundamentos en la Antigüedad” (CHECA, Fernando, apud. WARBURG, Aby, 2010, 138)

Aby Warburg não assimila a história da arte de maneira cronológica onde o sentido já esteja a priori garantido. 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 Aby Warburg torna-se possível perceber vestígios de certos períodos históricos. Os espaços que separam uma imagem das demais em seu trabalho também merecem atenção. Podem representar as lacunas ou os intervalos que se fazem presente diante dos estudos imagéticos.

⁶⁸ Na Mitologia Grega, Mnemosyne é considerada a deusa da memória, “mãe de todas as musas. Entre as filhas encontra-se Clio, a deusa da História, que segue os passos de sua mãe na tentativa de fazer com que os feitos do passado não sejam ‘esquecidos’ (...). Entretanto, há uma deusa que forma um par constante com Mnemosyne: ela recebe o nome de Lete, a musa do esquecimento. Essa deusa vem da linhagem da noite e foi gerada pelo ventre da discórdia” (OURIQUES, apud. ARANHA; FARIAS, SILVA, 2013, p.84). Mnemosyne e Lete são chaves para se compreender o mundo através de um equilíbrio entre memórias e esquecimentos.

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 nos levaram a pensar também a respeito da produção dos artistas contemporâneos e pesquisadores da área.

2.1. Artes Visuais: Arquivo, Tempo e Produção Contemporânea ⁶⁹

Como os arquivos, essas “declinações das nossas aventuras”, nos dizeres de Samain, têm sido ressignificados e como influenciam as narrativas desses artistas/pesquisadores? 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 as suas pesquisas 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 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, subverte as normatizações de arquivamento, criando assim, releituras, novos arranjos, ambientações e realidades. Ao utilizar objetos como jornais, fotografias, slides, 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 este ganhe outras proporções, nos levando a pensar sobre vários conceitos como os de memória, apropriação, identidade e também esquecimento. Desde o final dos anos 1980, a obra de Rosângela Rennó permeia

⁶⁹ Parte desse item pode ser encontrado também 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 Ambrosis Pinheiro Machado e Alexandre Donizete Ferreira.

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 (MALENDI, p.24 apud. RENNÓ, 2003).

Para a composição da obra *Bibliotheca*⁷⁰ [*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 de 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 nos faz sentir próximos aos personagens ali retratados, talvez, por essas possuírem 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, subitamente, 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 (MALENDI, p.24-25 apud. RENNÓ, 2003).

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 pesquisa e aquisição desses objetos; um mapa-mundi, textos e um móvel de aço também integram a obra. A artista para essa instalação criou um sistema de cor para as vitrines que indica a origem das fotografias e o local de aquisição dos álbuns e slides. (figuras 100 e 101). Assim, “a agrupação das vitrines, com seus álbuns e suas estruturas coloridas, cria uma

⁷⁰ No livro *O arquivo universal e outros arquivos*, Rosângela Rennó apresenta além de *Bibliotheca*, outras obras idealizadas por meio de material de arquivo. São elas: *Corpos da Alma*, *Imemorial*, *Atentado ao Poder* (Via Crucis), *United States* (série mexicana), *Histórias de Amor*, *Cerimônia do Adeus*, *Parede Cega*, *Viagens Especiais*, *In Oblivionem*, *Hipocampo*, *Corpos da Alma II*, *Vulgo/Texto*, *Vulgo & Anonimato*, *Abdução*, *Vaidade & Violência*, *Série Vermelha* (Militares), *Cicatriz*, *Arquivo Documental*.

nova cartografia, o mapa de um mundo nômade, atravessado por navegações e regressos” (MALENDI, p.24-25 apud. RENNÓ, 2003).



Figura 100: Recorte da série composta por 37 vitrines contendo álbuns e fotografias digitais coloridas, montadas em Plexiglass, mapa e arquivo de aço. Dimensões variáveis. Photo: Eduardo Eckenfels. Museu da Arte da Pampulha, Belo Horizonte, 2002. Fonte: <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine-artnexus/5d63457b90cc21cf7c0a1f4d/72/rosangela-renno>



Figura 101: Recorte da série composta por 37 vitrines contendo álbuns e fotografias digitais coloridas, montadas em Plexiglass, mapa e arquivo de aço. Dimensões variáveis. 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 de *Studio Butterfly* (figuras 102 a 104). Medeiros para a constituição dessa obra 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, 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 2003/04, 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 criatividade. Virgínia de 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. In: <https://virginiademedeiros.com.br/obras/studio-butterfly/>).

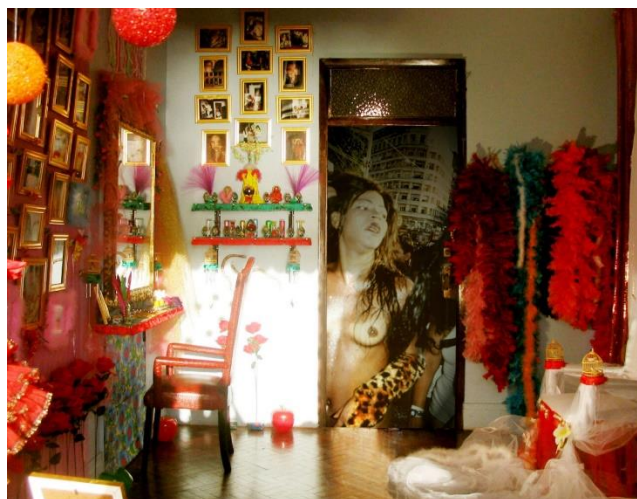


Figura 102: Studio Butterfly. Sala 303, Ed. Sulacap. Centro. Salvador-BA. 2003/2004.
Fonte: <https://virginiademedeiros.com.br/obras/studio-butterfly/>



Figuras 103 e 104: Fotografias do arquivo particular de uma das participantes (esq.) e seu retrato produzido por Virgínia de Medeiros (dir.) para o projeto/obra Studio Butterfly. 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, passam 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: 93, apud. SANTOS, 2022, p. 11).

Virgínia de Medeiros em seu Studio Butterfly traz a perspectiva de pessoas que são frequentemente invisibilizadas e negligenciadas. Ela cria ambientes e narrativas que retratam histórias de vida de uma parcela da sociedade que é cotidianamente violentada, atravessada por preconceitos e abandonos, nos apresentando 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 a partir de sua origem e das pessoas do seu entorno é que surgem as questões exploradas por ele. As temáticas abordadas por Eustáquio Neves tocam o universo das pessoas que se sensibilizam com estas, ao mesmo tempo em que falam de si próprio.

Aberto pela Aduana é um livro de artista com duas edições (figura 105). A primeira, constituída de um exemplar artesanal que integra o acervo do Museu Afro Brasileiro e a segunda, com tiragem para comercialização. Essa obra gerou também 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, com uma das obras de Eustáquio 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, 2022⁷¹.

Esse trabalho de Eustáquio 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 negro⁷².



Figura 105: 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 Eustáquio Neves tirada aos 18 anos. Essa imagem é trabalhada juntamente aos classificados de oferta de emprego dos jornais impressos, onde exigia-se “boa 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 106 e 107). 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).

⁷¹ Cf. publicado no site: <https://dasartes.com.br/livros/eustaquio-neves-lanca-museu-afro-brasil/>).

⁷² 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>>. Acesso em: 19.11.2022.



Figura 106: Série Boa Aparência #1 (2000).
Fotografia com técnica mista. Fonte: Sesc SP
<https://www.sescsp.org.br/estilhacos-de-memorias-obra-fotografica-de-eustaquio-neves/>

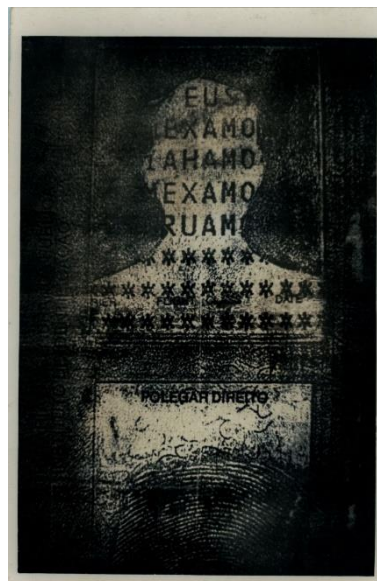


Figura 107: Série Boa Aparência #1 (2000).
Fotografia com técnica mista. Fonte: Sesc SP
<https://www.sescsp.org.br/estilhacos-de-memorias-obra-fotografica-de-eustaquio-neves/>

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: uma exposição individual no Museu Afro Brasil e, na exposição coletiva da 34ª Bienal de São Paulo, intitulada *Faz escuro mas eu canto*⁷³. A sua produção de Orupabo é essencialmente digital. O seu perfil de Instagram criado em 2013, tem sido o campo mais vanguardista de sua prática⁷⁴. Nesse espaço, a artista constrói suas narrativas, se posiciona diante de questões vinculadas à raça, relações familiares, gênero, sexualidade, violência e 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).

⁷³ Museu Afro Brasil: exposição individual Frida Orupabo (28.08 a 05.12.2021). Pavilhão da Bienal: exposição coletiva *Faz escuro mas eu canto* (04.09 a 05.12.2021).

⁷⁴ Para visitar o perfil de Frida Orupabo no Instagram acessar: [@nemiepeba](https://www.instagram.com/nemiepeba).

A sua poética se constitui de forma rizomática, juntando colagens, fotografias, esculturas, 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 que esta também é uma maneira de acondicionamento arquivístico, nos ajuda a perceber que as práticas de arquivamento e a compreensão sobre 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 colagens, fotomontagens e esculturas (figuras 108 a 114). A artista transita entre o digital e a materialidade 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 Frida 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” (2021, p.49).



Figura 108: Woman with a book, 2020, colagem com alfinetes de papel.
Imagem: Mario Todeschini/Cortesia da Stevenson. Fonte: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/255/frida-orupabo>



Figura 109: Baby in belly, 2020, colagem com alfinetes de papel.
Imagem: Mario Todeschini/Cortesia da Stevenson. Fonte: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/255/frida-orupabo>

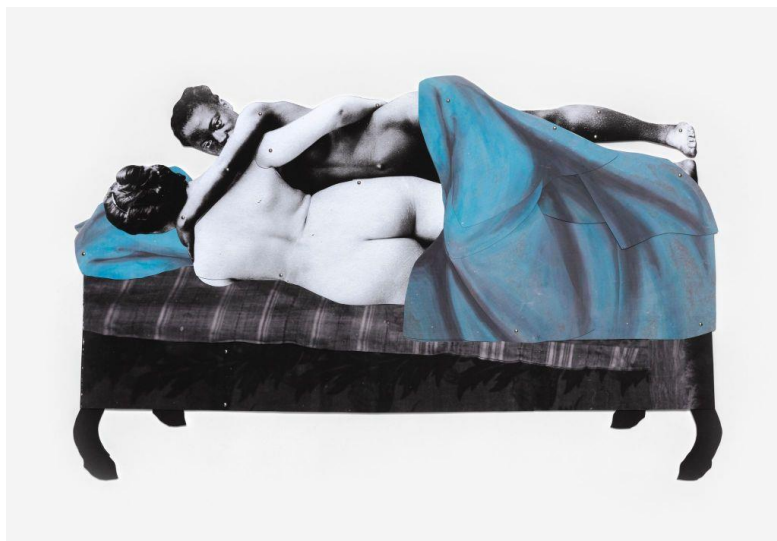


Figura 110: Título não identificado. Abril de 2021. Fonte: <https://fridaorupabo.com/2021/04/>

Vivenciar o trabalho de Orupabo é sentir no nosso próprio corpo partido, observar distorções visuais que nos levam a pôr a nossa solidez 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 contorná-la, dotando-nos de corpos que não são corpos (OLUFEMI, Lola. 2021, p.49).



Figura 111: Título não identificado. Junho de 2018. Fonte: <https://fridaorupabo.com/2018/06/>



Figura 112: Título não identificado. Julho de 2020. Fonte: <https://fridaorupabo.com/2020/07/>



Figura 113: Título não identificado. Agosto de 2019. Fonte: <https://fridaorupabo.com/2019/08/>



Figura 114: Título não identificado. Setembro de 2018. Fonte: <https://fridaorupabo.com/2018/10/>

A forma como Frida Orupabo lida com a questão do corpo da mulher negra nos causa incômodo. Esse desconforto está presente também na produção de Eustáquio Neves. O desconforto que sentimos ao deparar com a obra desses artistas, nos fazem 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 a sua série sobre o homoerotismo.

Ao lidarmos com o trabalho de artistas como a Frida Orupabo e Eustáquio Neves, diversas vezes, lembramos da produção de Elza Soares. A cantora, desde o início de sua carreira, em 1953, sofreu muitos preconceitos⁷⁵ e violências. Devido aos atravessamentos de classe, raça e gênero, a artista teve muitas dificuldades para se impor no universo da música. Na vida pessoal, durante o seu relacionamento com o famoso jogador de futebol Garrincha, sofreu inúmeras violências domésticas. As violências sofridas por Elza e também as retratadas por Neves e Orupabo, nos remete a canção *A Carne*⁷⁶, interpretada pela cantora, que com o seu timbre único, dá uma camada a mais de sentido a ela. A música retrata de maneira contundente, assim como faz Orupabo, a objetificação do corpo negro. Além da objetificação, retrata a desvalorização, o descaso e o preconceito vivenciado cotidianamente pela população negra brasileira.

A carne mais barata do mercado
É a carne negra
(Tá ligado que não é fácil, né, mano?)
Se liga aí

A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
(Só-só cego não vê)

Que vai de graça pro presídio
E para debaixo do plástico
E vai de graça pro subemprego
E pros hospitais psiquiátricos
A carne mais barata do mercado é a carne negra
(Dizem por aí)
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra

Que fez e faz história
Segurando esse país no braço, meu irmão
O cabra que não se sente revoltado

⁷⁵Como mulher preta lembramos também dos vários casos de racismo que sofremos ou que nos foram relatados por nossos parentes, amigos e colegas de universidade e trabalho. Em menor proporção por colegas de trabalho e de universidade, uma vez, que muitos não conseguem acesso a cargos de chefia ou similares, ou a uma educação de qualidade.

⁷⁶Música de autoria de Seu Jorge, Marcelo Yuca e Wilson Cappelletti. Foi gravada pela primeira vez em 1998, pelo grupo Farofa Carioca (álbum: Moro no Brasil). Em 2002, foi regravada pela cantora Elza Soares, em seu disco *Do cóccix até o pescoço*, pelo selo baiano Maianga Discos. Em 2018, esse álbum foi relançado. Dessa vez, pelo selo Dubas, sob a direção artística de José Miguel Wisnik. Letra disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/seu-jorge/a-carne/>>. Acesso em: 16.02.2023.

Porque o revólver já está engatilhado
E o vingador eleito
Mas muito bem intencionado

E esse país vai deixando todo mundo preto
E o cabelo esticado
Mas mesmo assim ainda guarda o direito

De algum antepassado da cor
Brigar sutilmente por respeito
Brigar bravamente por respeito
Brigar por justiça e por respeito (pode acreditar)
De algum antepassado da cor
Brigar, brigar, brigar, brigar, brigar
Se liga aí

A carne mais barata do mercado é a carne negra
(Na cara dura, só cego que não vê)
A carne mais barata do mercado é a carne negra

A carne mais barata do mercado é a carne negra
(Na cara dura, só cego que não vê)
A carne mais barata do mercado é a carne negra
(Tá, tá ligado que não é fácil, né, né mano?)

Negra, negra
Carne negra
É mano, pode acreditar
A carne negra (YUCA, JORGE, CAPALLETTE, 1998).

Um vestido do acervo do Museu Paulista (figuras 115 e 116) é o principal documento da tese de doutorado *Boué Soeurs RG7091: a biografia cultural de um vestido*, de Rita Andrade, pesquisadora/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 pesquisas acadêmicas. A pesquisadora 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 (ANDRADE, 2008, p.13).

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 à cidade de São Paulo, até o seu acondicionamento, em 1993, no Museu Paulista, onde está catalogado como Boué Soeurs RG 7091. A pesquisa se detém ainda, a compreender as evidências de inferências dos sujeitos e outros atores como o tempo, o clima,

as condições de armazenagem. Investiga as intervenções feitas no vestido após a sua confecção original, analisa as camadas de tecidos (figura 117) e, até mesmo o seu avesso e acabamentos, propondo uma nova visão acerca das “roupas-documento”.

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

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 115: Vestido RG 7091. Fotografia: Hélio Nobre. Acervo Museu Paulista. Verso do vestido Boué Soeurs. Fonte: Tese Boué Soeurs RG7091: a biografia cultural de um vestido. 2008.



Figura 116: Vestido RG 7091. Maison Boué Soeurs, 1927. Está acondicionado de acordo com as normas técnicas de conservação adotadas pelo Museu Paulista. Fotografia Rita Andrade. Fonte: Tese Boué Soeurs RG7091: a biografia cultural de um vestido. 2008.



Figura 117: Sobreposições de tecidos que compõem a saia do vestido RG 7091. Fotografia Hélio Nobre. Acervo Museu Paulista. Fonte: Tese Boué Soeurs RG7091: a biografia cultural de um vestido. 2008.

Laia Abril é uma artista multidisciplinar, pesquisadora, que 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

museus⁷⁷. *A História da Misoginia* é uma de suas pesquisas⁷⁸ visuais que se desdobra em três capítulos: *Do Aborto, Do Estupro e Da Histeria Coletiva*. Todas 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 injustiças chanceladas por um sistema que prevalece nas sociedades contemporâneas em diversas partes do mundo. O gatilho para que a artista encaminhasse a sua pesquisa 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 Weinstein⁷⁹ 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, Laia. In: <https://www.laiaabril.com/project/on-rape/>) [tradução da autora].

Abril desenvolve um trabalho artístico, histórico, de pesquisa fotográfica e, sobretudo, de denúncia ao identificar erros judiciais que acabam por chancelar uma cultura de estupro. A sua obra nos ajuda a compreender que existe um sistema jurídico que, muitas vezes, ao invés de criar subsídios para proteção de mulheres vítimas de agressão, cria estratégias que acabam

⁷⁷ Dentre eles o Centre Pompidou e FRAC na França, Musée de L’Elysée e PhotoMuseum Winterthur na Suíça, MoCP em Chicago e MNAC e FotoColectania em Barcelona.

⁷⁸ A pesquisa tem um lugar de destaque nas produções de Laia Abril. Em entrevista à Revista Zum, ela afirma: “a investigação para mim é parte fundamental de cada projeto. É onde entendo qual o meu papel, o que estou buscando, o que quero contar e também encontro a maneira de visualizá-los”. (ABRIL; MARER, 2020).

⁷⁹ “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>>. Acesso em: 12.02.2023.

por proteger seus agressores, sendo esses os maiores beneficiários do sistema, e as vítimas 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”⁸⁰ e entrevistas com especialistas em violência sexual (MAIA, 2022, online).

Em *Do Estupro*, Laia Abril trabalha de uma maneira muito habilidosa a interação entre texto e imagem. O texto para ela 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 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)⁸¹.

No capítulo dois 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 118 a 120), conforme destacado pela Revista Zum, n.21, de 2021:

⁸⁰ 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>>. Acesso em: 29.04.2023.

⁸¹ Cf. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/entrevistas/laia-abril-da-violacao/>>. Acesso em: 14.09.2022.



Figura 118: Ala Kachuu [sequestro da noiva].

Fonte: Revista Zum

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

“**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 Arabaev. 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, p.83).



Figura 119: Estupro na escola.

Fonte:

<https://www.publico.pt/2022/08/01/p3/noticia/violacao-misoginia-laia-abril-documentou-controlo-sistematico-mulheres-2015286#&gid=1&pid=5>

“**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, p. 89).



Figura 120: Estupro na igreja.

Fonte:

<https://museemagazine.com/features/2021/3/3/womens-history-month-laia-abril>

“**Sandra e Valentina** (...) Vivíamos o tempo todo escondendo nossos temores. Quando estávamos juntas, tudo ficava mais tolerável, pois tínhamos uma vocação e um sonho a realizar. Um sonho que não teríamos condições de abraçar se a traíssemos; ela se encarregava de nos lembrar disso o tempo todo. Se falássemos ela nos castigaria com tarefas terríveis, como limpar o banheiro noite e dia. Mesmo os pecados dela podiam ser lavados graças a alguma de nós, caso a escolhida fosse obrigada a se autoflagelar até sangrar. Tínhamos a sensação de estar isoladas do mundo; não podíamos ficar de mãos dadas, demonstrar afeto ou desenvolver amizades profundas. Ela ficava o tempo todo nos dizendo que ninguém acreditaria em nós, e sempre que alguém ousava dizer meia palavra, era humilhada e obrigada a pedir perdão, de joelhos. De todo modo, ela nos convencia de que a culpa era nossa, de ‘nossa pele de porcelana’. Mas, ela, supostamente deveria ser a nossa protetora; sua função era cuidar de nós, tomar conta como uma mãe das menores que estavam sob a sua guarda. Só que em vez disso, à noite, tremíamos de medo de uma vez mais, ser a próxima vítima. Foram anos de luta em busca de justiça, sem que ela fosse processada, mas nós vencemos diante da sociedade e ganhamos o apoio das pessoas próximas que acreditavam em nós, de modo que ela foi obrigada a trocar de identidade e fugir do país.” (Revista Zum, 2021, p. 87).

Laia Abril assim como Rita Andrade se dedica à pesquisa 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 as quais pesquisou, como faz Rita Andrade ao mencionar os arquivos e acervos do Museu Paulista. Mas, a sua narrativa nos oferece pistas de que recorreu à documentação de arquivo. Por exemplo, ao mencionar fotografias, stills de vídeos, mapa, recortes de jornais, utilizados para a composição de sua obra. As duas pesquisadoras possuem, cada uma a sua maneira, uma proximidade com os museus. Rita Andrade na função de pesquisadora que utiliza os documentos de arquivo, em especial, o vestido RG 7091, e Laia Abril, como artista que utiliza o espaço museológico (e das galerias de arte) para comunicar as suas obras⁸².

82 Até o momento, a nossa pesquisa não identificou 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](https://www.galeriefillesdulcaire.com/)).

A nossa pesquisa tem evidenciado que os arquivos são dinâmicos, capazes de oferecer inúmeros subsídios tanto no campo da pesquisa, em diversos domínios do saber, quanto para o processo criativo dos artistas visuais. A cartografia, metodologia que norteia o estudo, profere sobre a importância de demonstrar os percursos trilhados durante o desenvolvimento de uma pesquisa e, também dos que são percorridos pelo pesquisador. É importante nessa metodologia, que o pesquisador se insira no processo, que ele não se coloque distante do material pesquisado e sim, que o seu caminhar também seja evidenciado. Assim, nesse item onde evidencia-se o trabalho de artistas visuais e pesquisadores, 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 o pesquisador 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 Contemporânea⁸³. 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 à pesquisa, 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. Vimos naquele estímulo, uma oportunidade para exercitar a nossa capacidade criativa e inventiva enquanto fotógrafa. Então, a nossa proposta para o projeto autoral foi a criação de *Carta para Samuel* que à época foi caracterizado como livro de artista⁸⁴.

⁸³ Núcleo coordenado por Mariana Capeletti e Luciana Fars, à época, responsáveis pelo coletivo Mira Espaço da Imagem.

⁸⁴ Esse tópico do trabalho que envolve o livro *Cartas para Samuel*, assim como, as referências conceituais e demais assuntos vinculados a ele podem ser encontrados também no artigo: “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, p. 60-76. Editoria: Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado e Alexandre Donizete Ferreira.

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 uma extensa pesquisa, reunindo o trabalho para além 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*⁸⁵.

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”. As autoras naquele momento, apontavam também 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’”. (FABRIS; COSTA, 1985, p.11).

O autor Paulo Silveira, dedicou parte de seu livro *A página violada*, a estudar sobre as “definições e indefinições acerca do livro de artista”. Dentre tantas questões pensadas por ele, algumas destacaram-se:

⁸⁵ 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 outras 120 pertencentes aos acervos do Centro Cultural São Paulo, adquiridas após a primeira exposição.

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

A pesquisadora Viviane Baschiroto 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”. (BASCHIROTO, 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* possui tiragem única, com capa de tecido e costura aparente. Foi confeccionado manualmente, com páginas fabricadas com papel neutro de alta gramatura, cor e formato inspirados nos álbuns de fotografia com circulação na primeira metade do século XX e, por vezes, encontrados ainda hoje, junto aos demais objetos afetivos guardados em arquivos pessoais⁸⁶ 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 as reflexões desses 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 (figuras 121 e 122).

⁸⁶ Durante as nossas visitas à família de Samuel Costa tivemos acesso a modelos de álbuns semelhantes ao formato que optamos em trazer para o nosso livro Carta para Samuel. Infelizmente, não encontramos registros fotográficos para ser compartilhado. Esse formato assemelha-se também há alguns álbuns integrantes do acervos do MIS-GO, aos quais, foram pesquisados para a constituição desse trabalho.



Figura 121: Capa do livro Carta para Samuel. 2018. Foto da autora.



Figura 122: Interior do livro Carta para Samuel. 2018. Foto da autora.

Para a confecção do livro contamos com a colaboração interdisciplinar de Telma Camargo. 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 fundamental⁸⁷. Juntas, fizemos a seleção dos tecidos, da cor, das técnicas de costura, gramatura e escolha do papel, que por motivos óbvios, deveria ser neutro, uma vez que a conservação seria parte constituinte desse projeto.

Enquanto Telma se dedicava a 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

⁸⁷ Assim, como a de Vitória Bandeira e a equipe do MIS-GO. Vitória, coordenadora do museu e conservadora de fotografias, que nos ajudou a pensar nas maneiras de afixar as fotografias assim como a carta e, a equipe, nos auxiliou na montagem dos equipamentos fotográficos, atendimentos fora do horário convencional e tantos outros apoios.

encomenda que, aos poucos, foi se configurando como o livro *Carta para Samuel*⁸⁸. Durante essa produção, de maneira intuitiva, criamos um método de trabalho, onde todo o processo 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; a nossa produção fotográfica; o tratamento digital dessas imagens; a escrita da nossa carta; a escolha do papel para a carta; o trajeto até a loja de papel; a inserção das fotografias nas páginas do livro.

Nesse processo, realizamos também a leitura de algumas cartas. A intenção ao adotar essa metodologia foi buscar uma proximidade maior com o arquivo, inspirações e também momentos de contemplação e descanso. Sim, o descanso, assim, como o prazer precisam ser mencionados e mais valorizados 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 ao qual foram elaboradas e encaminhadas ao fotógrafo, assim como o que estávamos vivendo, tudo nos levou a vontade de uma escrita, que se concretizou através da nossa carta para Samuel, 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-direita⁸⁹. 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 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, que aquela situação política que se concretizava era péssima. Foi então que percebemos que poderíamos manifestar a nossa

⁸⁸ Nos capítulos seguintes voltaremos a mencionar Telma Camargo. Em nossa atual pesquisa, encontramos cartas suas na documentação epistolar do arquivo Samuel Costa, assim como um retrato seu produzido pelo fotógrafo.

⁸⁹ 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 eleição presidencial em 2018, vimos a materialização de um projeto político voltado às práticas conservadoras, autoritárias e antidemocráticas.

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 perguntamos: e se fôssemos amigos, como seriam as conversas com Samuel 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’⁹⁰. 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 fato⁹¹. (figura 123).

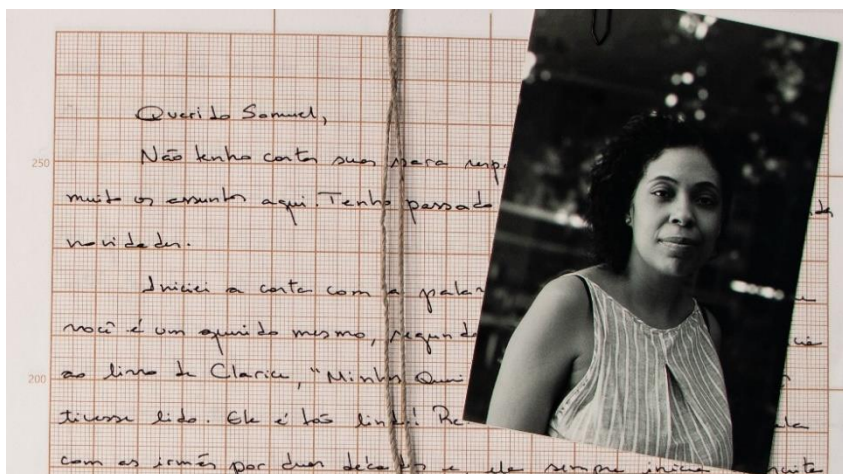


Figura 123: Carta integrante do livro Carta para Samuel. 2018.

“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

⁹⁰ A frase “Ninguém solta a mão de ninguém”, viralizou nas redes sociais, em 2018, após o resultado da eleição presidencial. Ela acompanha um desenho de autoria da tatuadora mineira, Thereza Nardelli; que retrata duas mãos dadas segurando uma rosa.

⁹¹ 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”. Chico a gravou numa fita cassete e a encaminhou ao seu amigo, o dramaturgo Augusto Boal, que se encontrava exilado em Portugal. A música foi gravada também no disco de Chico, 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/>>.

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 cartas⁹², muitos retratos traziam consigo dedicatórias. Nos acervos fotográficos do MIS-GO, encontramos diversos exemplos das décadas de 1940/50, com inscrições afetuosas endereçadas aos entes queridos: avós, irmãos, amigos, professores, pais e mães, etc. (figuras 124 a 127). No arquivo Samuel Costa, além de retratos, nos deparamos com uma diversidade de objetos que foram encaminhados junto às suas correspondências: cartões de natal, recortes de jornal, carta de outra pessoa da família ou amigos no mesmo envelope do remetente, dinheiro, documentos, peças em crochê, dentre outros. (figuras 128 a 131).

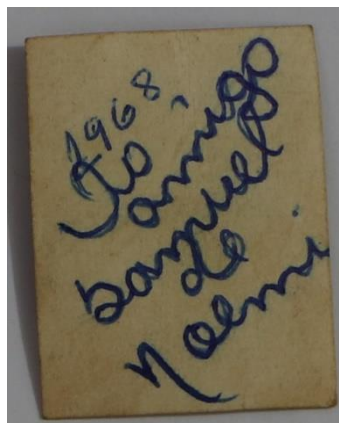


Figura 124: Olavani e Benito. 1944. Acervo MIS-GO. Inscrição: “À nossa boa vózinha, com todo amor oferecem Olavani e Benito. 11/12/44”.

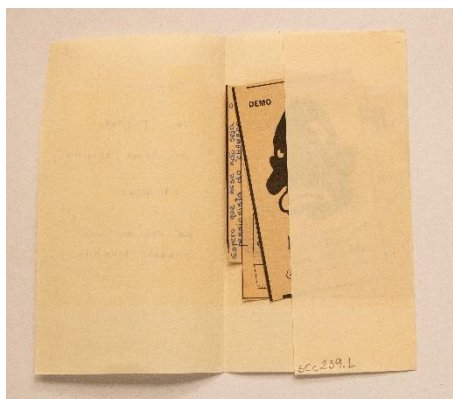
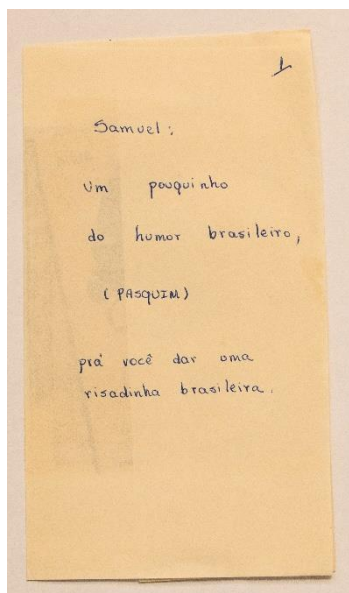


Figura 125: Fotografia da aluna Velca, dedicada à musicista Belkiss Spenzi. Déc. 1940. Acervo MIS-GO. Inscrição: “À professora Belkiss com um forte abraço da Velca”

⁹² Autoria do retrato: Luciana Fars. 2018.

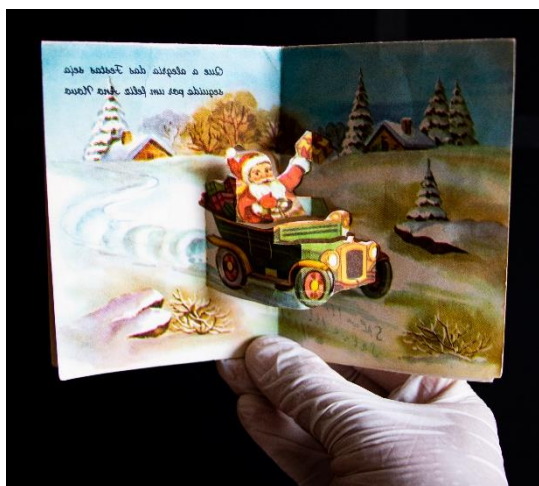
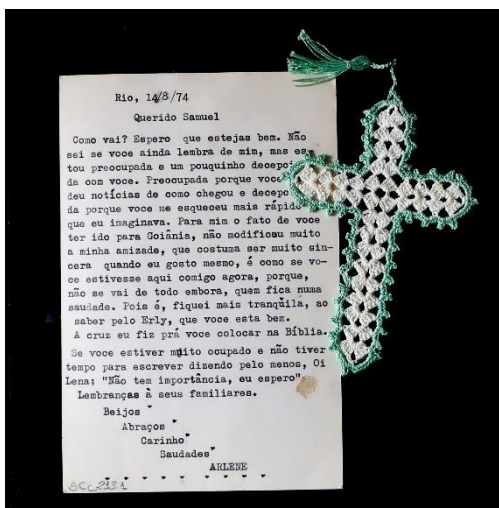


Figuras 126 e 127: Fotografia de Noemi enviada a Samuel Costa. 30.10.1969. Rio Verde-GO. Acervo MIS-GO.



Figuras 128 e 129: Invólucros com recortes do jornal *O Pasquim* encaminhados a Samuel Costa. 1985⁹³. Acervo MIS-GO.

⁹³ O Pasquim foi um semanário que chegou às bancas pela primeira vez em 1969. Através de seu humor inteligente e sagaz, tornou-se um veículo de afronta e resistência à ditadura militar. Nomes como Ziraldo, Fortuna, Jaguar, Sérgio Cabral, Paulo Francis e Millôr Fernandes formaram a equipe dessa histórica publicação brasileira.



Figuras 130 e 131: Presentes enviados a Samuel Costa junto às cartas. Déc. 1970. Acervo MIS-GO. Fotos da autora.

Esse projeto oportunizou que adentrássemos 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. As nossas escavações nos levaram a “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 institucional⁹⁴. 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 pesquisadas 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 nos 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

⁹⁴ Onde foi realizado todo um trabalho de higienização, documentação, pesquisa e guarda.

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, através de sua musicalidade e postura de afrontamento aos costumes vigentes, expressados pelas letras e riffs de guitarras, performances “agressivas” e irreverentes no palco e, toda estética do período, traduzida através dos cortes de cabelo, olhos pintados, roupas e 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 132 e 133), que serão agora revisitados e ressignificados, inseridos em outra produção, a de uma tese de doutoramento. O primeiro disco mencionado é uma coletânea lançada em 1969, após a saída de Brian Jones da banda, e seu posterior falecimento. Ethan Russell foi o produtor da capa desse disco. Foi 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. E também para Janis Joplin, Jim Morrison, Eric Clapton, 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.

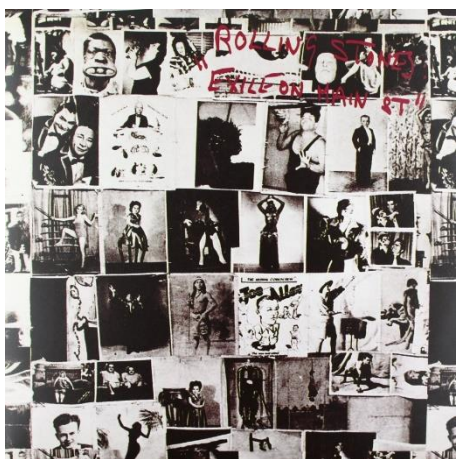


Figura 132: Capa do disco Exile on Main St. The Rolling Stones. Acervo MIS-GO.



Figura 133: Disco e verso da capa - Through the Past, Darkly, vol. 2. The Rolling Stones. Acervo MIS-GO.

Para evitar o pagamento de altíssimos impostos aos cofres londrinos, em 1971, os Rolling Stones mudaram-se para o sul da França e viveram por lá, uma espécie de autoexílio. Nas proximidades de Nice, o guitarrista Keith Richards alugou uma casa e, assim, começou mais uma aventura da banda, que acarretou 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 os motivos aos quais o levaram a partir para França. Será que a sua partida pode ser considerada também como 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. Robert Frank é conhecido pelas imagens que capturou entre os anos 1955 a 1957, onde fotografou cerca de 48 estados, retratando a “realidade” de um país segregado racialmente e também nos âmbitos econômicos e socioculturais. Registros estes que resultaram na publicação do livro *Os Americanos*. O escritor Jack Kerouac, da famosa *geração beat*⁹⁵, é o responsável pela introdução desse livro, onde comenta:

⁹⁵ 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 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 quebrado, pobre e sem domicílio, atributos que reforçavam o título vinculado a eles de ‘*geração perdida*’.

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 discricção 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 fotos⁹⁶” (SPRINGSTEEN in SEXTON, 2019, p. 4) [tradução da autora].

Robert Frank, o “homem que capturou a América”, capturou também 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 a Aby Warburg em seu livro *Atlas Mnemosyne*. 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 fora⁹⁷.

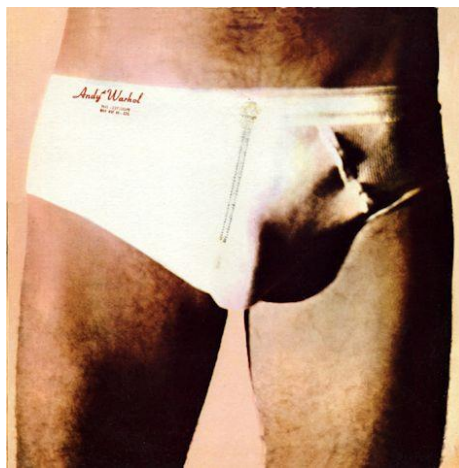
Sticky Fingers é um disco da banda de 1969, onde o vocalista Mick Jagger propôs trazer para a capa, uma vertente mais erótica. Para a realização do projeto, convidou Andy Warhol, artista ícone da Pop Art daquele período⁹⁸. Esse disco está presente também na coleção fonográfica de Samuel Costa. É relevante ser ressaltado aqui devido a sua característica erótica dialogar com o trabalho desse fotógrafo. Outro fator relevante é o fato dessa capa ter sido produzida pelo artista Andy Warhol, também criador do The Factory, um local que reuniu grandes nomes da cena artística dos anos 1960/70, em Nova York, dentre eles, o casal Patti Smith, mencionada no capítulo 1 e Robert Mapplethorpe, a quem o trabalho de Samuel Costa apresenta semelhanças, como veremos no capítulo 4.

⁹⁶ 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/>> . Acesso em: 26.02.2023.

⁹⁷ Link para acesso ao documentário *C_Ksucker Blues*: <https://www.youtube.com/watch?v=p1WFblgwKCO>

⁹⁸ Para acesso a cópia da carta-convite em sua íntegra vide anexo 4.

A capa desse disco (figuras 134 e 135) apresenta um zíper real junto a fotografia que pode ser manuseado. Nos cós da calça nota-se uma inscrição em vermelho com o título do disco e o nome da banda. Para proteger o disco de 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 134 e 135: Capas do disco Sticky Fingers dos Rolling Stones assinadas por Andy Warhol. Fonte: Acervo MIS-GO.

Discorrer sobre esses álbuns, além de evidenciar outras formas de pesquisa em arquivos para além da fotografia, o nosso mote de pesquisa, nos ensina a compreendê-los como objetos para além de 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 e pesquisa para as artes e para 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 responsáveis por sua produção: guitarristas, vocalistas, bateristas, técnicos de som, artistas gráficos, designers, fotógrafos, etc.

Trazer o livro *Carta para Samuel* para essa pesquisa atual, a de doutoramento, nos ajuda na reflexão sobre um mesmo arquivo nos oferecer inúmeras possibilidades de pesquisa e produção em arte e cultura visual. No caso do arquivo Samuel Costa, tal possibilidade se tornou plausível no momento em que para além das fotografias, conseguimos trabalhar também 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, é 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 na experiência que temos com o disco. Lembrando, ainda, que os materiais utilizados para a sua fabricação associados à criatividade dos artistas visuais e designers permite, 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, compôs⁹⁹ 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 sua rede social, combinava os valores e a entrega com os interessados. Scandurra com esse gesto, em “tempus incidis¹⁰⁰”, 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 vielas 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).

⁹⁹ Com exceção da música “Contente”, composta por Juliana R.

¹⁰⁰Em referência a faixa 6, lado B, do disco *Jogo das Semelhanças*.



Figuras 136 e 137: Capa interna de papel, poster, disco de vinil (LP) e capa do álbum *Jogo das Semelhanças*, de Edgard Scandurra. 2021. Arquivo particular da autora.

O disco *Jogo das Semelhanças* (figuras 136 e 137) em muito dialoga com o propósito dessa tese – em parte realizada também durante a pandemia –, ao trazer elementos que podem ser investigados pelo campo da Arte e da Cultura Visual, da História, da Memória e do Arquivo. A capa¹⁰¹ 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 deparar 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 Edgard Scandurra, como, máquina de escrever, relógio de parede, despertador, poltrona, disco de vinil, disco de ouro, etc. Instrumentos, dentre eles, guitarra, violão, teclado e órgão. Referências musicais importantes para o artista, como, Jimi Hendrix e o universo *mod*¹⁰², tão presente no The Who, uma de suas bandas favoritas. A capa

¹⁰¹ Com ilustração de Vinícius Patrial e design de Taciana Barros.

¹⁰² 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

nos mostra também imagens de gatos e cachorros, elementos que nos aproximam de seu universo, através do carinho que muitos de nós nutrimos por esses animais. +

Destacamos nessa ilustração, a presença de alguns retratos, como, 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 a memória, a saudade, aos afetos e as sobreposições das temporalidades. Por fim, destacamos um outro objeto que nos chamou a atenção na imagem da capa desse disco: uma seringa. Esta, que 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 disco¹⁰³.

Desse modo, o *Jogo das Semelhanças* pode ser considerado como uma *cartografia sentimental*¹⁰⁴ do universo de Edgard 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 como testemunha e narradora de um tempo que reflete a sua historicidade.

O universo retratado nesse “Jogo” de Edgard 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 se 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 ao qual vivemos.

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>. Acesso em: 15.01.2024.

¹⁰³ Para audição do disco: <https://open.spotify.com/album/2MjzYRi8c5IvnKdsgYbcWY?si=l29ebQKnSgWSR-aXT1Pxgg>

¹⁰⁴ Em referência a autora Suely Rolnik, 2016.

Os discos de vinil apresentam uma narrativa que envolve a capa, o encarte, o selo, o poster e as faixas musicais. Há uma conexão entre esses elementos e, por isso, a importância de se apreciar 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., tudo isso, torna o álbum mais significativo, influenciando inclusive, no tempo dedicado à sua apreciação, que é diferente, por exemplo, da forma de consumo de 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, galerias de arte e arquivos históricos. Nos arquivos, como nos ensinou a historiadora Arlette Farge (2017), a forma de acesso e o tempo são outros. O tempo se prolonga, é mais lento e, por vezes, silencioso.

A reflexão sobre o disco de Edgard Scandurra, a sua relação com a temporalidade, com os afetos e as lembranças, nos instigou a referenciar uma vez mais, as ações de conservação preventiva. Pois, através delas também nos é garantido o acesso a esses materiais fonográficos, que além de sua qualidade gráfica e sonora, nos permite a interpretação dos fatos ocorridos no passado, assim como no tempo presente, nos inspirando e nos dando repertório cultural, afetivo, político, social, dentre outros, para as questões relativas ao devir.

Através da conservação preventiva torna-se possível não somente a preservação física do objeto, mas também a das incontáveis histórias e memórias individuais e coletivas intrínsecas a ele. Neste tópico, a temática não será aprofundada, uma vez que a mesma já foi amplamente estudada no capítulo 1, com ênfase na documentação fotográfica. O objetivo aqui é elucidar que a conservação preventiva se aplica a outras tipologias, para além da fotografia, dentre elas, os discos de vinil. Nesse caso específico, os discos pertencentes às coleções do Museu da Imagem e do Som de Goiás, dentre elas, a de Samuel Costa.

Vamos nos ater à esfera institucional, onde as ações de conservação são realizadas por profissionais qualificados, que utilizam produtos, materiais e equipamentos específicos, fatores que garantem a excelência das ações, assim como, o prolongamento da vida útil dos materiais que passam pelo tratamento de conservação preventiva. Mas, e as pessoas físicas, como os apreciadores e colecionadores, que não possuem experiência técnica, mas têm o interesse em conservar os seus discos? Nesse caso, aconselha-se que busquem informações junto às instituições de guarda desse tipo de material. Elas geralmente oferecem oficinas básicas de conservação, consultorias e até mesmo dicas de conservação preventiva, dentre elas: trocar

periodicamente os invólucros (capas internas e externas), manter os discos guardados na vertical, evitando empilhá-los na horizontal. Assegurar que fiquem distantes do calor e da umidade também são ações que contribuem para a preservação dos discos de vinil¹⁰⁵.

A conservação preventiva dos discos de vinil possibilita o prolongamento de sua existência, assim como, a promoção de sua comunicação junto à sociedade, garantindo acesso, lazer e também produção de conhecimento (figuras 138 a 141). As ações de conservação possibilitam que possamos ter contato com uma materialidade produzida em épocas distintas, nos transportam a outras realidades e tempos históricos, nos aproximam de um universo cheio de possibilidades e expectativas.



Figura 138: Higienização química. Disco de vinil. Coleção Samuel Costa. MIS-GO. 2019. Foto da autora.



Figura 139: Higienização química para retirada de resíduo de papel e etiqueta adesiva. 2006. Coleção RBC. Fonte: arquivo MIS-GO.



Figura 140: Higienização mecânica com trincha e pincel soprador. Coleção Samuel Costa. MIS-GO. 2019. Foto da autora. Figura 141: Coordenadora do acervo fonográfico¹⁰⁶, à época, apresentando a reserva técnica a museóloga visitante Maria Célia Teixeira Moura Santos. 2006. Fonte: arquivo MIS-GO.

¹⁰⁵ Conforme dicas de conservação fonográfica (Anexo 5).

¹⁰⁶ Para conhecer o processo de musealização de uma coleção fonográfica, sendo a conservação preventiva uma de suas etapas, acessar o vídeo “Digitalização dos discos da Rádio Brasil Central – parte 5 – MIS-GO”, no canal da Secretaria de Estado de Cultura. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i_zGz5socc4

No caso das imagens acima, trouxemos exemplos de atividades realizadas no laboratório de conservação e também dos discos já acondicionados em seu ambiente de guarda, sendo comunicados e disponibilizados para pesquisa e consulta. As figuras 138 e 139 apresentam o tratamento de higienização química, utilizando detergente faixa neutra específico para laboratório. Na figura 139, com o auxílio de uma espátula, o tratamento contempla a remoção de papel agregado ao objeto, assim como, a remoção das etiquetas adesivas, retiradas sem causar danos ao selo do disco. A figura 140 evidencia o trabalho de higienização mecânica, onde está sendo realizada a varredura de sujidades por meio de trincha e pincel soprador, e a figura 141, como mencionado a pouco, expõe os discos já tratados, disponíveis para consulta, após a higienização química e mecânica e a troca dos invólucros internos e externos e, em alguns casos, das capas originais¹⁰⁷ pelas confeccionadas com papel de gramatura e pH específicos para o acondicionamento do material fonográfico.

Após a explanação em torno da conservação preventiva dos discos de vinil, partindo para a finalização desse tópico, ressaltamos que a produção de artistas como Edgard Scandurra contribui com o nosso pensamento sobre os arquivos serem lugares com potência para inúmeros usos e funções, no campo teórico ou prático das Artes e Cultura Visual em diálogo com outras áreas do saber, como a Música, a História e a Museologia.

Evidenciar a maneira como os artistas contemporâneos e pesquisadores 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. A pesquisa nesse ambiente é um processo vivo, sensível, criativo. A compreensão de arquivo na perspectiva trabalhada nessa tese, implica na afirmação de que a sua formação se dá através de deslocamentos, multiplicidades, conflitos, poder, descontinuidades, lacunas, encantamentos, metamorfoses.

Os conceitos de sintoma e sobrevivência em Warburg; de arquivo em Derrida e Etienne Samain, assim como o de temporalidade presente em todos eles e também em Reinhart Koselleck, através de suas categorias temporais e históricas, tem 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

¹⁰⁷ Os discos da coleção Rádio Brasil Central - RBC antes de serem doados ao MIS-GO sobreviveram a um incêndio em sua antiga sede. O que levou a perda total ou parcial de muitos exemplares. No caso dos discos que chegaram ao Museu sem capa ou que estas foram descartadas devido ao seu péssimo estado de conservação, estes receberam capas confeccionadas especificamente para a sua guarda, conforme exposto no corpo do texto.

intempéries múltiplas, possui vocação para a resistência e sobrevivência e conforme acessado é capaz de provocar ardências, no sentido pensado por Didi-Huberman¹⁰⁸ ao refletir sobre a imagem fotográfica. Para ele, a imagem é uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também dos outros tempos. Saber olhar a imagem para esse autor, 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 esta,

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. (2012, p. 216).

Além de provocar ardências à medida em que são acessados, os arquivos, sejam eles imagéticos, fonográficos, bibliográficos, etc., tornam-se rizomáticos¹⁰⁹. São capazes de estabelecer raízes com a sociedade, criam elos que podem ser desatados em tempos distintos. A pesquisa 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.

¹⁰⁸ Parte das referências a Didi-Huberman podem ser encontradas também no artigo “Coleção Samuel Costa: uma reflexão sobre a materialidade dos arquivos fotográficos”. In: TITO, Keith Valéria e VIDICA, Ana Rita. 29.º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Dispersões 2020. [https://www.anpap.org.br/anais/2020/pdf/Keith Valeria Tito e Ana Rita Vidica Fernandes ANPAP 2020 ArtigoFinal-244.pdf](https://www.anpap.org.br/anais/2020/pdf/Keith%20Valeria%20Tito%20e%20Ana%20Rita%20Vidica%20Fernandes%20ANPAP%202020%20ArtigoFinal-244.pdf)

¹⁰⁹ Em referência ao conceito de Rizoma de Deleuze e Gattari referenciado no volume 1 do livro Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, 1995.

2.2. Arquivo e Invenção: a Construção Simbólica do Passado

Dentre os significados de invenção pesquisados encontramos “mentira inventada com o objetivo de enganar; balela; boato; fantasia”¹¹⁰. 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*”. Mas, 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” (fonte: <https://etimologia.com.br/invencao/>)¹¹¹.

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*¹¹², confronta o fato de a descoberta da fotografia ter sido atribuída a Daguerre e Niépce. Ele afirma que antes de 1839¹¹³, em diferentes lugares, diferentes estudiosos almejavam alcançar um antigo desejo: tornar permanentes as imagens dos objetos externos formados no interior da câmara 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

¹¹⁰ Dicionário Michaelis <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/inven%C3%A7%C3%A3o/>>. Acesso em: 22.11.2022.

¹¹¹ Etimologia origem do conceito. Disponível em: <<https://etimologia.com.br/invencao/>> Acesso em 22.11.2022.

¹¹² Subtítulo do capítulo II, do livro Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil (2006).

¹¹³ 1839 é considerada a data oficial da descoberta da fotografia por Daguerre e Niépce.

tendência aponta para uma mudança de paradigmas 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, 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. Há que se mencionar, ainda, além da mudança metodológica, a conceitual, onde 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* (1998), o historiador Michel de Certeau, analisa a construção das relações do cotidiano diante da sociedade a 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 micro espaços e micro ações¹¹⁴.

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).

¹¹⁴ A palavra “micro” nesse contexto nos remete à Micro-história, uma corrente historiográfica que prioriza as análises em um nível de escala reduzido (microanálise), priorizando o estudo dos sujeitos “ausentes na História” e de acontecimentos que se distanciam das macroanálises, como o estudo das guerras ou revoluções. Podemos citar como exemplo, *Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*, de Eric Hobsbawn (2016). Um livro sobre “as pessoas cujos nomes são usualmente desconhecidos de todos, exceto de sua família, seus vizinhos e, nos Estados modernos, das repartições que registram nascimentos, casamentos e mortes. Ocasionalmente, essas pessoas são conhecidas também pela polícia e por jornalistas em busca de uma ‘história humana’. Em alguns casos, seus nomes são inteiramente desconhecidos e impossíveis de conhecer, como os dos homens e mulheres que mudaram o mundo com o cultivo de safras no recém descoberto Novo Mundo, importadas através da Europa e da África, Alguns desempenharam em pequenas, ou regionais cenas públicas: a rua, a aldeia, a capela, a seção do sindicato, o conselho municipal (...). O que realizam e pensam faz a diferença. Pode mudar, e mudou, a cultura e o perfil da história, e, mais do que nunca no século XX. Essa é a razão por que dei o título a um livro sobre essas pessoas, tradicionalmente conhecidas como ‘pessoas comuns’ de *Pessoas extraordinárias*”. (HOBSBAWN, 2016, p.7-8).

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” (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; RAGER. 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 função 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; RAGER, 2008, p.10).

Mas, porque 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 dessa obra. Ela evidencia como diferentes tradições (as antigas tradições) foram criadas e são mantidas por determinados grupos e atores sociais. Um dos elementos-chaves 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 Durval Muniz 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 defendia também 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 centrada 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 Durval Muniz de Albuquerque Junior está associada à maneira como acessamos o passado e as nossas fontes de pesquisa¹¹⁵. 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

¹¹⁵ 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.

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 de nossa pesquisa doutoral, acessar autores como Durval Muniz de 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 também Patti Smith), que destaca a importância da amizade no processo de produção intelectual, nos tirou o peso e a rigidez inerentes a ela. Nos fez valorizar e reinventar as nossas relações com as pessoas que contribuem de forma eficaz para o nosso crescimento intelectual: orientador da pesquisa, 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 pesquisa, Samuel Costa são atravessados por essa temática. Há uma dimensão inventiva quando optamos por trabalhar com indivíduos, ao invés de optarmos por categorias coletivas ou conceitos macroestruturais; quando redimensionamos o nosso papel no processo de pesquisa, nos afastando de uma postura de “sujeito ausente”. Quando compreendemos que a nossa subjetividade influencia na 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 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 Jacques 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. O que 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 pesquisar as coleções dos pioneiros da fotografia em Goiânia. As evidências ali encontradas nos levaram a percepção de que aquelas imagens foram produzidas de acordo com os interesses políticos vigentes no período, onde 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 uma demanda de trabalho. Mas, ao mesmo tempo, a 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, relações familiares, de trabalho, amorosas, políticas, dentre outras. Para Catherine Hobbs,

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. (HOBBS, 2018, p. 262).

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. Pensando aí, as múltiplas faces dessa intimidade. Não somente a que diz respeito aos assuntos de caráter sexual, mas também relacionados a estreiteza que pode se estabelecer entre arquivo/produtor *versus* pesquisadores e 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 pesquisadores e pesquisadoras, 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 pesquisadores, arquivistas, historiadores, museólogos, familiares e quando possível, também com o produtor do arquivo.

Os autores Oliveira, Macêdo e Sobral (2017) também se dedicam aos estudos dos arquivos pessoais. E, 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 E SOBRAL, 2017). Os arquivos pessoais segundo eles, 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 a pouco, é a informalidade destinada ao seu arquivamento e as causas que levaram o produtor a acumular determinados

documentos. Para transpor esse pensamento, Sue Mckemmish¹¹⁶ 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 produção de evidências, “a *provas de mim*”¹¹⁷. Essa prática está associada a 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. (MCKEMMISCH, 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 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 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 tradicionais associações 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 onde ocupou cargos públicos e também no exercício de suas atividades literárias e acadêmicas. Luciana 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 Darcy Ribeiro,

¹¹⁶ Sue McKemmish é arquivista e também pioneira na discussão do processo de arquivamento pessoal e em sua defesa como objeto de estudo e análise.

¹¹⁷ 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”.

(...) 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 Heymann trouxe ao nosso estudo uma outra perspectiva. Até então, estávamos seguindo a linha de raciocínio mais próxima à visão de McKemmish, 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 que assim como Darcy Ribeiro, Samuel Costa tinha a consciência de sua finitude, devido a 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 que 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 que em muitos momentos a pesquisa nos coloca. Embora tenhamos convergência com as argumentações de McKemmish, concordamos também com 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 Luciana 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, interlocutores, assim como, da sociedade a qual pertence. Por vezes, temos a tendência de nos afeiçoamos de tal maneira ao conjunto documental e ao seu produtor, que perdemos a capacidade de lançar um olhar crítico e a enxergar as fragilidades e as inconsistências inerentes a eles. Por não acreditarmos na isenção do pesquisador diante dos fatos e documentos estudados, o desafio é encontrar um equilíbrio, onde o sujeito de nossa investigação não se transforme em um astro do rock, no sentido de nos tornarmos fãs e não pesquisadores. E, que o seu arquivo não seja encarado como aquele álbum perfeito, onde tudo se encaixa com maestria: capa, encarte e toda beleza de seus textos e imagens, selo e, claro, as 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 essa pesquisa, como é sabido, o nosso mote de estudo é a fotografia. Nos capítulos anteriores mostramos que o corpus fotográfico desse arquivo também é substancial 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. Evidenciamos também outras tipologias documentais como a epistolar e a fonográfica trabalhadas a partir do projeto *Carta para Samuel*.

Nesse 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 pesquisa, sendo esse, o corpo descoberto no sentido de se despir de suas vestimentas, mas sobretudo, do pudor, dos preconceitos e opressões atrelados a ele. Destacaremos o corpo militante, o travesti, o festivo e o de artistas que enfrentaram e enfrentam o status quo através de sua postura e obra, ambos fotografados por Samuel Costa ou que dialoguem com as imagens de seu arquivo. Será foco desse capítulo também 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 recorrente também 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 esta é uma pesquisa 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 ajuda a compreender os contextos aos quais esses corpos encontram-se inseridos.

O corpo ao longo da História da Arte tem sido representado por meio de inúmeras técnicas e suportes, dentre eles, a imagem fotográfica. Para as autoras Chiodelli e Schvambach, “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”

(2017, p.83). Yves Michaud, 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 “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). 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 ressaltam que muitos artistas têm utilizado a fotografia como recurso para a criação de uma “espécie de *arquivamento pessoal do desejo*”¹¹⁸ que confrontam os sistemas de circulação das representações de masculinidade convencional

¹¹⁸ Grifos da autora.

culturalmente. (p.9, 2018). 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 Jr¹¹⁹ (figura 142), que começaram a ser produzidos na década de 1980, no momento em que o artista ao se preparar para sair da casa de seus pais, se depara 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 *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 dos Cadernos foi uma atividade realizada até o fim da vida do artista, resultando em aproximadamente 140 volumes.

¹¹⁹ 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.artequaeacontece.com.br/hudinilson-jr-explicito-na-pina_estacao/. Acesso em: 21.12.2023.

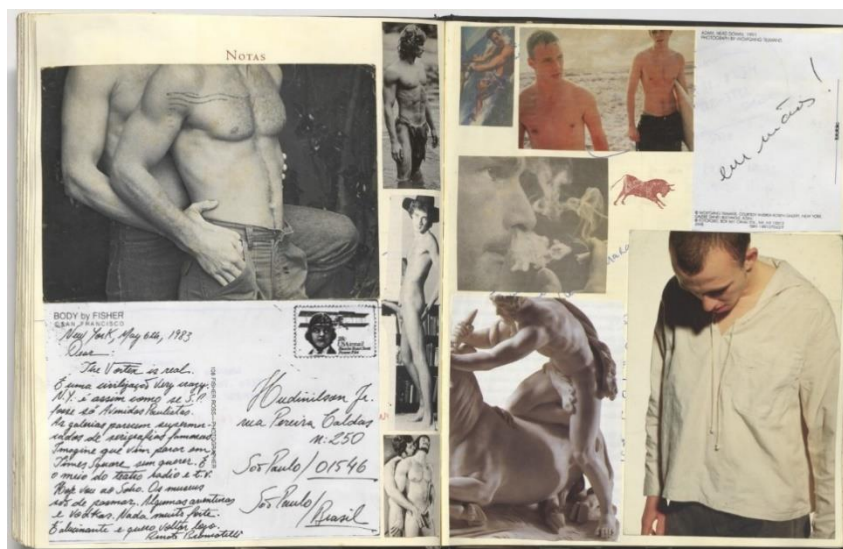


Figura 142: “Caderno de Referência n.70. c. 2000. Álbum de recortes com fotocópias e papel impresso recortado e colado sobre papel. Dimensões: 27x21x7 cm. Doação do espólio do artista através do Fundo Latino Americano e Caribenho”. Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/203429>

Tais cadernos são constituídos por recortes de revistas e jornais, trechos de livros (reproduções), cartas e envelopes, cartões postais, bilhetes de seus amigos, bula de remédios, recorte de HQ’s e 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 pesquisador 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 pelo historiador da arte Aby Warburg, já mencionado anteriormente nesse estudo. 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 através de suas xerografias também podem ser consideradas como um constante exercício do ver. A xerografia recorrente em seu trabalho é uma prática advinda dos anos 1960, onde as impressões eram realizadas através de uma máquina copiadora, como o próprio nome sugere. As imagens fragmentadas do corpo nu de Hudinilson 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. Nos faz 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), erotiza as imagens pelas 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 143 a 146). Há um tensionamento que fornece a escritura do seu corpo, que possibilita que tal operação seja repetida à exaustão, quiçá, infinitamente.



Figuras 143 e 144: 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 145: Registros da performance Exercício de me ver II, no MAM-RJ. 1982. Fonte: https://issuu.com/falonart/docs/falo_08/s/125245

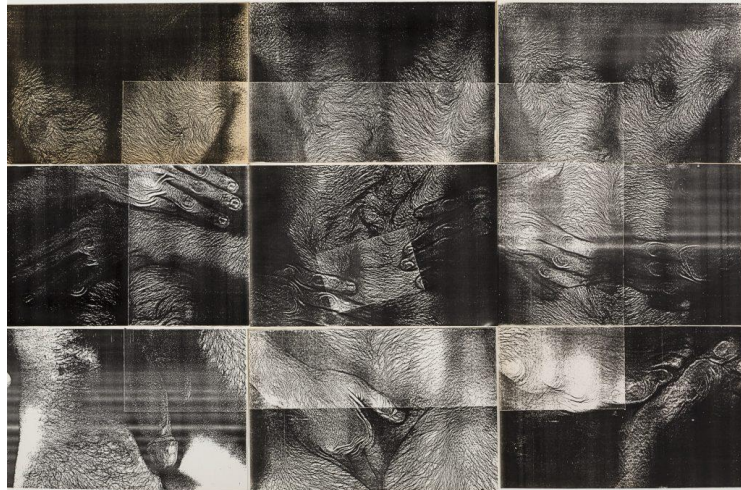


Figura 146: Xerografias da série Exercícios de me ver, a partir da utilização do xerox. de Hudinilson Jr. 1980-1984. Fonte: Pina Estação, São Paulo. https://www.artequacontece.com.br/hudinilson-jr-explicito-na-pina_estacao/.

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 (figuras 147 e 148). Sobre o ocorrido Clara Baldi (2020) em sua matéria sobre a exposição de Hudinilson 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 147: Outdoor para o Arte nas ruas. Hudinilson Jr. 1983. Fonte: https://issuu.com/falonart/docs/falo_08/s/125245



Figura 148: Campanha Pinto não pode. Xerografia. Déc. 1980. Fonte: https://issuu.com/falonart/docs/falo_08/s/125245

A pesquisadora 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 político 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 continua com uma escuta bem posicionada da pesquisadora. Ele segue dizendo que ficou mais de uma década sem se falar com a 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, em seu artigo O corpo apesar¹²⁰, “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 (2020, online)”. 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 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

¹²⁰ Ver artigo completo em: <https://revistarosa.com/2/o-corpo-apesar>

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 a pouco por Annateresa Fabris, dialoga com o pensamento dessa citação de Retti, que finaliza a nossa abordagem em torno de Hudinilson Jr., no sentido de compreensão do corpo como um território de batalha.

Bárbara Kruger, em 1989, cria um pôster-manifesto para a Marcha das Mulheres, em Washington, que reivindicava o direito à legalização do aborto (figura 149). 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 149: 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 comunicada a princípio. Bárbara 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 Bárbara 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 (Fonte: site: <https://www.guerrillagirls.com/about>, s/d)

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 York – MoMA, onde a curadoria selecionou 165 artistas e, dentre esses, somente 13 eram mulheres.

O primeiro pôster produzido pelas “Guerrilha” foi “What do these artists have in common?”¹²¹ (figura 150) onde listaram os artistas homens indiferentes a 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 151) onde evidenciam a porcentagem de mulheres artistas com obras expostas nas seções de arte moderna e contemporânea do Metropolitan Museum of Art em NY, 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,

¹²¹ O que esses artistas têm em comum? [tradução da autora].

As mulheres têm que ficar nuas pra entrar no Met Museu? [tradução da autora].

ainda era significativo o número de nus femininos como temática das obras expostas nessas mesmas seções. (LIMA, 2014, p.9).



Figura 150: What do these artists have in common? Guerrilla Girls. Source art in America Annual 1984-1985. Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-what-do-these-artists-have-in-common-p78809>



Figura 151: 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 também de uma curadoria do MASP, que apresentou em 2017, de acordo com informações de seu site¹²², uma retrospectiva baseada nos trabalhos mais conhecidos das Guerrilla Girls, exibindo uma

¹²² Cf.: <https://masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017>

retrospectiva com 116 trabalhos, dentre eles, 2 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 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, 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 indígena, 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, abre um leque para reflexões a respeito do tema. Elas assim como Bárbara Kruger, utilizam os seus corpos como um campo de batalha. Nos instiga não somente a refletir, mas a contribuir para que haja maior equidade nesse sistema. E, essa contribuição pode ser 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, facilitador de mobilizações sociais e políticas, tantos online como presencial. As mobilizações realizadas através das redes sociais são capazes de estimular a consciência política de pessoas que tendem a cada dia estarem mais conectadas a esse universo virtual. Esse microativismo pensado aqui pode contribuir de maneira positiva para reflexões como as trazidas pelas Guerrilla, estimulando o questionamento dos visitantes de museus e galerias de arte em relação a pouca ou quase inexistência de obras de arte produzidas por mulheres nesses espaços, que insistem em ser hegemonicamente masculino, branco e heteronormativo.

Após discorrer sobre as Guerrilla Girls e também 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 1980¹²³ e os corpos 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 Tropicalismo¹²⁴. 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 e também de Gal Costa, em Paris no conceituado Teatro Olympia. Em São Paulo, eternizou momentos desses artistas no palco e também no backstage (figuras 152 a 155).

¹²³ Optamos pela utilização do termo *Manifestação Homossexual* por ser esta a denominação encontrada na documentação do fotógrafo Samuel Costa (Manifestation Homosexuelle). Nesta, aparece também o termo *marche* (Marche Nationale Homosexuelle).

¹²⁴ “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”. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia>>. Acesso em: 22.06.2023.

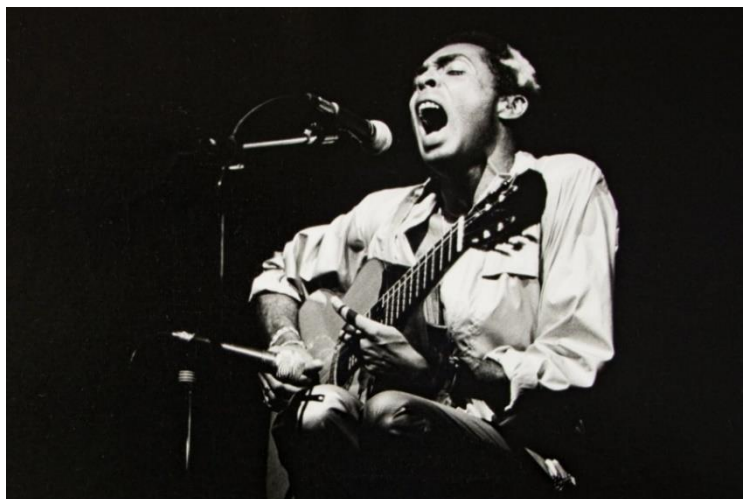


Figura 152: Gilberto Gil. Compositor e intérprete brasileiro. 12.06.1985. No Teatro Olympia. Paris. Acervo MIS-GO.



Figura 153: Caetano Veloso. Cantor/compositor - Música Popular Brasileira. 1986. No “Palace” em São Paulo. Acervo MIS-GO.

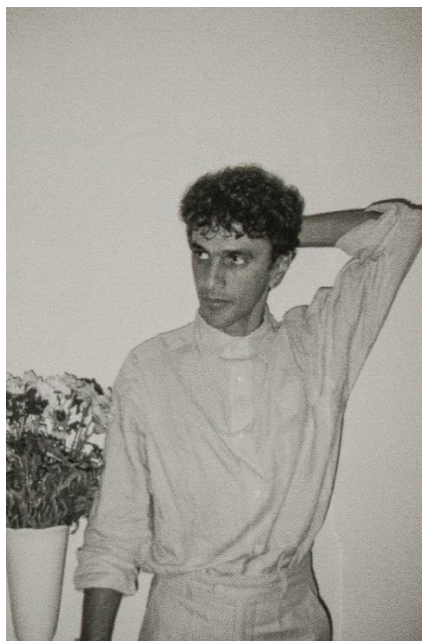


Figura 154: Caetano Veloso. Cantor/compositor - Música Popular Brasileira. 1986. No “Palace” em São Paulo. Acervo MIS-GO.

Samuel Costa capturou também a clássica cena de Gal Costa tocando violão com suas pernas abertas, imagem que pode ser considerada como um protesto visual da cantora. Talvez nos tempos atuais, pode parecer banal, mas naquele período de repressão, representou uma atitude de afronta ao sistema e à política dos bons costumes.

No período ao qual Caetano e Gil estiveram exilados¹²⁵, Gal permaneceu no Brasil, mantendo junto com outros artistas, como Waly Salomão, Tom Zé, os integrantes dos Mutantes, a irreverência, a criatividade musical e os afrontamentos ao regime ditatorial de uma maneira muito habilidosa. Gal Costa eternizou em suas apresentações, uma postura de ultraje ao sistema através de suas performances, gestos, maquiagem, figurino e, claro, o seu jeito de cantar.

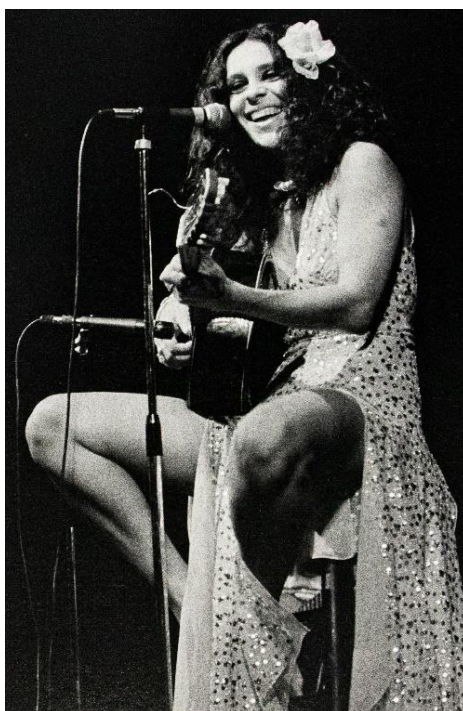


Figura 155: Gal Costa. Cantora. 1978. Teatro Olympia. Paris. Acervo MIS-GO.

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 Contento, autor do livro *Não se Assuste, Pessoa!* (...). A partir desse momento, Gal entrou em uma fase mais contestadora, e tornou-se a voz que

¹²⁵ No dia 01 de abril de 2023, data em que se completou 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 pelas informações as quais teriam sido considerados “subversivos”. 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.

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).

É nesse sentido e conjuntura de remoções forçadas que entendemos a postura de Gal Costa, assim como de Gil e Caetano, como um meio possível para 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.

Além dos retratos desses artistas combativos, Samuel Costa fez registros importantes também 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 York, 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, onde 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 LGBT+ 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).

No tocante às Manifestações de Paris, inspiradas em Stonewall, elas aconteceram a partir de 1971, concomitante às comemorações do 1.º de maio, organizadas junto aos sindicatos e partidos políticos, mesmo estes não aceitando de bom grado a presença dos manifestantes gays no seio de suas organizações, como especificado pelo site *Hexagone Gay*:

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. Site: <http://www.hexagonegay.com/70.html> [Tradução da autora]¹²⁶.

Por iniciativa do Movimento Lésbico Francês, sob o slogan “o gueto está ferrado, os gays estão na rua”, acontece em 1977, a primeira manifestação homossexual desvinculada dos sindicatos e partidos políticos. Mas, 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 10 mil manifestantes. 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.

Ela 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

¹²⁶ Para acessar o texto em língua francesa: <http://www.hexagonegay.com/70.html>

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 maioridade sexual foi fixada em 15 anos para gays e heterossexuais Site: <http://www.hexagonegay.com/70.html>. [tradução da autora].

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, ele está lutando pelo seu direito de existir e de ser visto, 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 gay¹²⁷, buscamos informações também no arquivo fotográfico de Samuel Costa, intencionando realizar um cruzamento de dados. Porém, não encontramos registros desse ano no conjunto documental fotográfico. O arquivo retrata o assunto entre 1983 e 1985, totalizando 16 imagens (ampliações fotográficas), as quais, selecionamos algumas, conforme expostas abaixo. (figuras 156 a 159).

¹²⁷ Cf. <http://www.hexagonegay.com/80.html>.



Figura 156: Marcha Nacional Homossexual em frente ao Conselho de Estado (Praça do Palácio Royal). 1983. Paris. Acervo MIS-GO.



Figura 157: Beijo durante a manifestação homossexual. 1985. Rua de Rivoli. Paris. Acervo MIS-GO.



Figura 158: Participantes da Manifestação Homossexual de 22/06/1985. Rua de Rivoli. Paris. Acervo MIS-GO

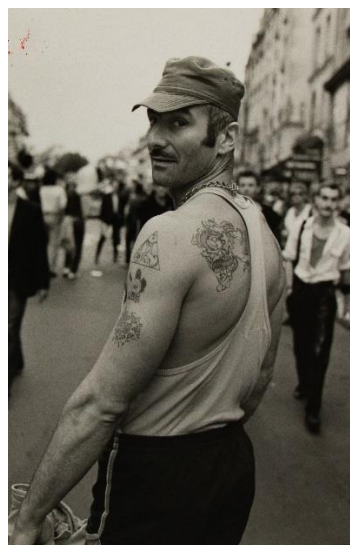


Figura 159: Homem tatuado. Manifestação Homossexual. 1985. Rua de Rivoli. Paris. Acervo MIS-GO.

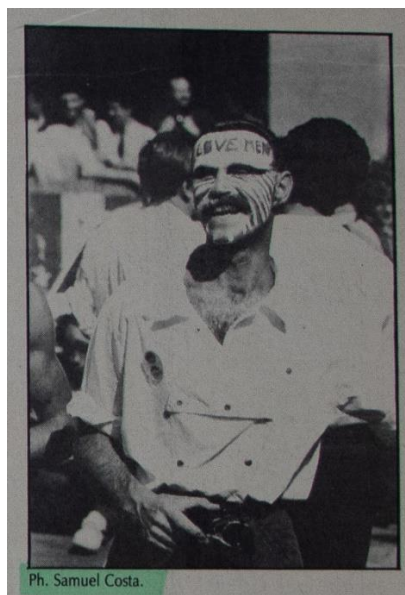
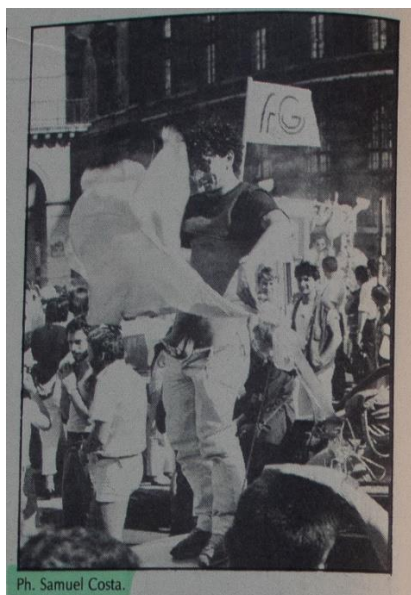
A nossa pesquisa em torno da temática se estendeu também a parte de periódicos do arquivo Samuel Costa. Nesta, verificamos que no tocante aos exemplares da revista Gai Pied Hebdo, os primeiros volumes datam de 1984. Encontramos na edição de número 126 do semanário¹²⁸, uma matéria sobre a Manifestação Homossexual de Paris daquele ano, onde a

¹²⁸A matéria nos informa também que além da Gai Pied, as revistas Lesbica, Samorai e Masques também fizeram a cobertura desse evento.

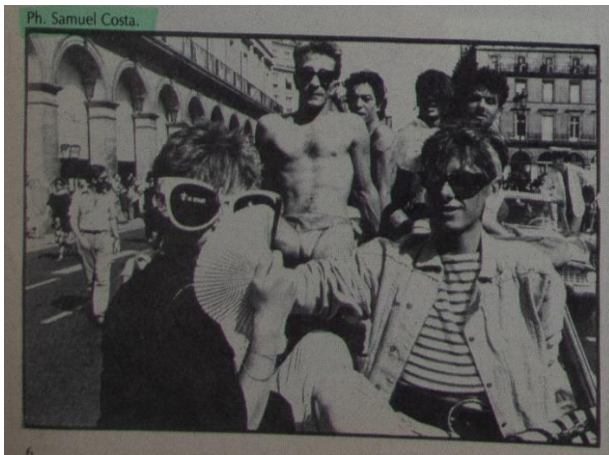
cobertura fotográfica foi realizada por três fotógrafos, dentre eles, Samuel Costa (figuras 160 a 164).



Figura 160: Fotografias de Samuel Costa. Manifestação Homossexual - publicadas na Revista Gai Pied Hebdo, n. 126 - 30 de junho a 6 de julho de 1984. Acervo MIS-GO.



Figuras 161 e 162: Fotografias de Samuel Costa. Detalhe da página Gai Pied Hebdo, n.126 de 1984.



Figuras 163 e 164: Fotografias de Samuel Costa Detalhe da página Gai Pied Hebdo, n.126 de 1984 – fotos Samuel Costa

A matéria que acompanha as imagens é substanciosa. É a primeira da revista e tem como título *Gai Pride*, onde destaca que aquela que foi a quarta marcha, realizada em 23 de junho, contou com pouco menos de 5000 participantes (figura 165).



Figura 165: Matéria sobre a 4.ª marcha homossexual de Paris. Gai Pied Hebdo, n.126 de 1984

O artigo relata também que naquele ano, os organizadores não trabalharam um slogan unitário, destacaram-se os que faziam críticas ao líder político de extrema-direita, Jean-Marie Le Pen, contrário aos direitos dos gays. A aids embora estivesse se alastrando pelo mundo, não esteve entre as pautas da manifestação daquele ano. Foi apontado também nesta edição, que o

encontro teria sido uma boa ocasião para lembrar que naqueles tempos, ser gay não era admitido pela maioria dos franceses.

Atrás da bandeira da IGA (International Gay Association), a marcha começa. Todos desfilam atrás da bandeira de sua própria causa, por menor que seja. Todos os grupos estão representados. Homossexuais cristãos com David e Jonathan, Partages, os socialistas com HES (Homossexualidade e Socialismo), o grupo Achrian das Grandes Escolas, as lésbicas feministas do MIEL, etc. (...). Organizações homossexuais concederam por unanimidade o grande prêmio de homofobia de 1984 a Jean-Marie Le Pen¹²⁹. (LACOMBE, Francis. Gai Pride. Gai Pied Hebdo. Paris, n.126, 1984, p.5). [tradução da autora].

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.

No Brasil, diferente dos países mencionados acima, que iniciaram esse movimento na década de 1970, 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

¹²⁹ Derrière la banderole de L'IGA (International Gay Association), le cortège s'ébranle. Chacun défile derrière la banderole de sa propre paroisse, aussi petite soit-elle. Tous les groupes sont représentés. Les homossexuels chrétiens avec David et Jonathan, Partages, le socialistes avec HES (Homosexualités et socialisme), le groupe achrien des grands écoles, les lesbiennes féministes du MIEL, etc. (...). Les organisations homosexuelles, à l'unanimité, ont décerné le grand prix de l'homophobie 1984 à Jean-Marie Le Pen. La marche de <La fierté gaie> s'est transformée en marche anti-Le Pen. Plupart des slongans sont dirigés contre le leader du Front National. Sur une banderole, on peut lire: <Le Pen, c'est la haine, le Pen c'est pas la peine>.

aids e de outras IST's¹³⁰. Essa movimentação contribuiu para a militância gay organizar 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 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 2 mil pessoas. Este grupo começou a organização do ato em janeiro do mesmo ano, através das mobilizações nacionais e 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 faz também apontamentos nos mostrando que essa Conferência da ILGA que 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 &

¹³⁰ 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”. Disponível em: < <https://saude.es.gov.br/o-que-sao-ist> >. Acesso em 01.03.2024.

Beer, na Consolação. (GIANCOMINI, – RNP+/Brasil, apud CÂMARA, 2015, p. 388).

Foi com o nome *Ato Público Alegre no Dia do Orgulho Gay*¹³¹ 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 o 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. Houveram 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 Raças¹³². À ocasião foi noticiado que os participantes vestiriam o monumento “com trajes GLS” e também que ocorreria um 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 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 da quantidade de policiais ser maior que a de integrantes da Parada. Foram 9 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 não era nada disso, né, eram só nove gays com um monte de panos coloridos (ativista)”. (BRAZ; MELLO; RODRIGUES; TOCACH, 2013, p.20).

O pesquisador 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 que

¹³¹ Conforme legenda da fotografia publicada no Jornal Cinco de Outubro de 1996.

¹³² O Monumento às Três Raças é uma escultura/homenagem de autoria da artista Neusa Morais. Representa a etnia das pessoas que trabalharam durante a construção de Goiânia, cidade planejada.

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, atribuía-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 esta foi uma ação que além da demonstração de força e poder por parte do Estado, expõe também 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 166), 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 166: Participantes do Ato Público no Dia do Orgulho Gay. 28.06.1996. Jornal Cinco de Outubro. Fonte: arquivo CIDARQ - UFG.

Durante as nossas pesquisas 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.

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 GLBT	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 à 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 GLBT 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

Tabela 4: Dados. Parada do Orgulho LGBTQIA+ em Goiânia. 1996-2006. 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 com apenas 9 participantes e em 2006 com 30 mil.

Na primeira década da Parada goianiense, apenas em 1998 não ocorreu a sua realização. “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, 28.06.1998, 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, 27.06.1998, 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 deixa 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 o autor Carlos Eduardo Santos Maia, 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 9

peessoas) 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, acompanhando as mudanças daquele tempo.

Em Goiânia, com o passar dos anos, à medida em que o grupo de militantes foi se afastando da organização do evento, este passou a adquirir um perfil mais festivo, como bem nos mostrou o autor Carlos Eduardo Santos Maia na citação acima. Tais mudanças de acordo com ele, acabou 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 pesquisadora Jorgeanny de Fátima Rodrigues Moreira, em sua tese de doutorado, apresenta características da parada LGBTQIA+ de Goiânia que a identifica 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” (2016, p.34). De acordo com o 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 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 Judith Butler, no que diz respeito à ideia de resistência coletiva e o 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 a impressão da cultura africana em uma festa primordialmente europeia (portuguesa). A autora destaca também o riso dos negros mediante a festa de carnaval, como já mencionado no próprio título da obra. Segundo Soihet, 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 produção fotográfica de Samuel Costa referente ao carnaval baiano dos anos 1980 (figuras 167 a 170). Como esses corpos fotografados por ele foram também subversivos no contexto carnavalesco? Embora a sua obra analise períodos distintos à 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.



Figura 167: Desfile em Salvador-Bahia. Déc. 1980. Acervo MIS-GO.



Figura 168: "Desfile de travestis nas escadas da Penha (Praça Castro Alves) durante o carnaval de Salvador: uma outra visão de uma festa religiosa tradicional no Brasil. Carnaval de Salvador-Bahia, março de 1984". Acervo MIS-GO.



Figura 169: Travesti 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, março 1984.¹³³ Acervo MIS-GO.



Figura 170: Travesti 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, março 1984. Acervo MIS-GO.

¹³³ Tradução das legendas das figuras 169 e 170 foram feitas pela autora. 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."

Os retratados por Samuel Costa no carnaval da Bahia, assim como as pessoas mencionadas no estudo de Raquel Soihet, durante as festividades do carnaval carioca, utilizaram a criatividade, a ironia e a jocosidade como resistência aos padrões sociais, culturais e políticos opressores e excludentes. Adicionando ao que estudamos anteriormente 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.

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 as inúmeras formas de discriminação à comunidade LGBTQIA+, sendo os seus corpos, instrumentos para a execução do ato de manifestar.

Os corpos gays e travestis fotografados por Samuel Costa durante as Manifestações de Paris e no carnaval baiano e também 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 Willian 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, na segunda metade do século XX, daremos sequência a nossa escrita e 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

Nesse tópico faremos um percurso a respeito da circulação de fotografias do corpo erótico masculino do carte de visite às revistas masculinas. O conceito de homoarte¹³⁴ será o

¹³⁴ Esse conceito assim como outros trechos desse tópico pode ser encontrado também 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, 2024 (no prelo).

fio condutor desse panorama, uma vez que 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, as alteridades, nas relações com o Outro e, conseqüentemente, nas relações interdisciplinares, inserindo aí um diálogo com as artes 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 (ambigüidade, 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, cumplicidade. Elementos que vão muito além do que o 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, neste estudo, se refere prioritariamente às imagens que reportam as relações, desejos e afetos intermasculinos, por serem estas, características existentes na obra do principal sujeito de nossa pesquisa, Samuel Costa, assim como dos fotógrafos mencionados nesse tópico de nosso estudo. O fotógrafo incorpora na imagem a sua escrita de si e, conseqüentemente, do universo ao qual transita. O pesquisador 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 a 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. É referenciada da pintura rupestre às obras do tempo presente. Ao contrário da nudez e erotização

já naturalizada do corpo feminino¹³⁵, 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).

Fatores que convergem com a nossa proposta de pesquisa no sentido de investigar as imagens numa postura de contravisualidade trabalhada por Nicolas Mirzoeff e a 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 convencionalmente. 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.

¹³⁵ “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.

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, “o fotógrafo atua como mediador cultural ao traduzir em imagens técnicas a sua experiência subjetiva frente ao mundo social” (MAUAD, 2008, p. 37). 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. De acordo com a historiadora Ana Maria 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 das 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 o seu *carte de visite*, a possibilidade de reprodutibilidade da imagem, que até então, através do daguerreótipo permitia a produção de uma única imagem positiva e 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 europeia¹³⁶, 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 (figura 171).

¹³⁶ É relevante ressaltar que esse é também o período de potencialização da industrialização na Europa e, conseqüentemente, da classe burguesa/dominante.



Figura 171: Modelos de carte de visite. Autores: Photographia Central, Talbot e União Photographia da Caza Real. Porto, Portugal. Fonte: Acervo Raro Leilões.
<https://www.acervoraroleiloes.com.br/peca.asp?ID=7543845>

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 fossem também 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 do visite e a sua versatilidade de formato, que facilitava a sua circulação e também troca 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 nus 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 172 e 173), 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 172: Fotografia produzida por Plüschow, Wilhelm von (1852-1930). Fonte:

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



Figura 173: Fotografia produzida Plüschow, Wilhelm von. (1852-1930). Fonte: Collection Galerie David Guiraud. Paris.

No tocante à semelhança da produção desses fotógrafos com as imagens do mundo grego, a pesquisadora Júlia Schwarz (2020) em seu texto dissertativo ressaltou que há também diferenciações, entre a produção desses fotógrafos e das imagens gregas, dentre elas, o tamanho da genitália dos retratados em relação aos existentes nas estátuas gregas (figuras 174 e 175).

Embora os modelos selecionados, tanto por von Gloeden, quanto por von Plüschow, repetidamente calçassem sandálias e vestissem acessórios em referência à Antiguidade grega, Leddick (2012) indica uma dissemelhança entre essas representações de nus masculinos e aquelas a que eles faziam referência, e mesmo às demais criações desse gênero até então. Trata-se do tamanho do pênis. Tanto nas obras da Antiguidade grega, como nas de Michelângelo, no Renascimento - para retomar dois grandes referenciais de ode ao corpo de sexo masculino na história do nude -, esse órgão sexual era representado num tamanho médio a diminuto, representando a importância do domínio sobre os impulsos sexuais na constituição da virilidade dos cidadãos. (CLARK, 1990; KEULS, 1985; BORDO, 2000 apud. SCHWARZ, 2020, p.69).



Figura 174: Davi de Michelângelo. Fonte: <https://www.culturagenial.com/davi-de-michelangelo/>

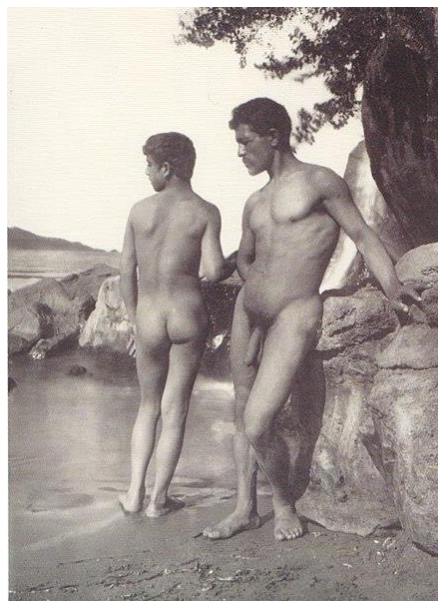


Figura 175: Fotografia produzida por Gloeden, Wilhelm von. (1856-1931). N. catálogo: 1080. Fonte: alamy.com¹³⁷

Em relação ao trabalho de von Goeden a autora Adelaide Oliveira de Oliveira (2012) ressalta duas características que achamos relevantes: a representação da nudez por homens jovens e a dificuldade de acesso dessas imagens pelo público feminino. 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 na 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 que estas tenham sido também 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.

¹³⁷ Para acessar o link: <https://www.alamy.com/italiano-wilhelm-von-gloeden-1856-1931-numero-di-catalogo-1080-english-wilhelm-von-gloeden-1856-1931-catalogue-number-1080-circa-18951900-129-gloeden-wilhelm-von-1856-1931-n-1080-paradis-sicilien-p-51-image210881840.html?imageid=A76F3454-9DCB-4DA5-B0C9-C5279BFD311F&p=650648&pn=1&searchId=3f67edf441b0ff195f0750ac4ee7d16c&searchtype=0>

Encontramos em nossas pesquisas poucos registros sobre a temática, dentre eles, os produzidos por Plüschow com imagens diferentes, mas se utilizando do mesmo modelo, como vemos abaixo (figuras 176 e 177).



Figura 176: Dois homens nus. 1907. Von Plüschow. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/>

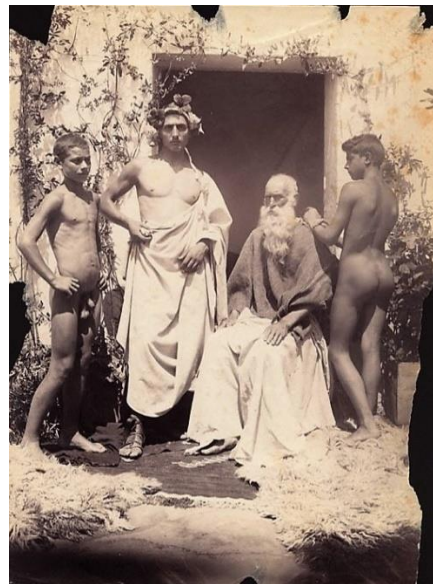


Figura 177: Reconstrução da antiga Academia Platônica. 1903. Von Plüschow. Fonte: <https://commons.wikimedia.org/>

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. Para o historiador da arte David Leddick, “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*. (LEDDICK, 1998, apud., 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 a saúde, com imagens de jovens musculosos, quase nus em poses atléticas. Com o passar dos anos, 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 fisiculturismo¹³⁸, como a *Physique Pictorial* e a *Tomorrow's Man* (figuras 178 a 180). Esta última considerada na década de 1950 como de maior circulação nos Estados Unidos. Ela foi idealizada por Irvin Johnson, à época proprietário de uma academia em Chicago, que através dessa revista divulgava os produtos relacionados a 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). Esta foi fundada em 1951, por Bob Mizer, fotógrafo, que década anterior, em 1945, havia criado o estúdio AMG – Athletic Model Guild, uma agência de representação de modelos masculinos musculosos, antes mesmo do boom das revistas desse ramo. Ele tinha também um estúdio em sua casa onde produziu uma grande quantidade de fotografias homoeróticas.

¹³⁸ Nesse período descaram-se também: Em 1952: *American Manhood*; 1954: *Adonis*, *Men and Art*, *American Apollo*, *Body Beautiful* e *Grandeur*. 1955: *Grecian Guild Pictorial*. 1956: *Male Figure* e *Hercules*. 1957: *Male Classics*, *Popular Man*, *Male Pics*. 1958: *Mr. America*. 1959: *Gym*, *Male Physique* e *Manual* (KRÖMER, Francisco, A. Frisuelos, 2013, p. 197).

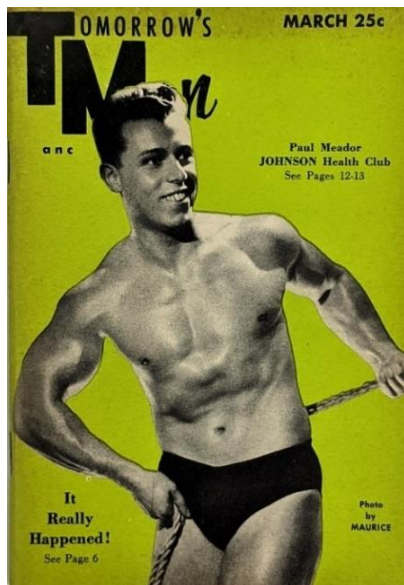


Figura 178: Revista Tomorrow's Man. Vol. 1. N. 9. Irvin Jonhson. Health Studios. Chicago. 1955. Fonte: <https://www.thebookmerchantjenkins.com/product/tomorrows-man-volume-iii-number-4-march-1955/>

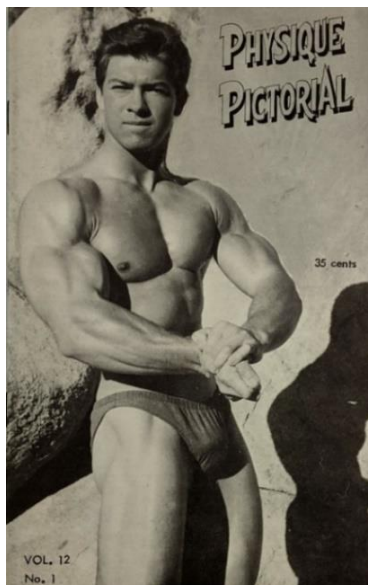


Figura 179: Physique Pictorial. Vol. 6. N.2. Bob Mizer. Athletic Model Guild. Los Angeles. 1962. Fonte: <https://www.thebookmerchantjenkins.com/product/physique-pictorial-volume-12-number-1-july-1962/>

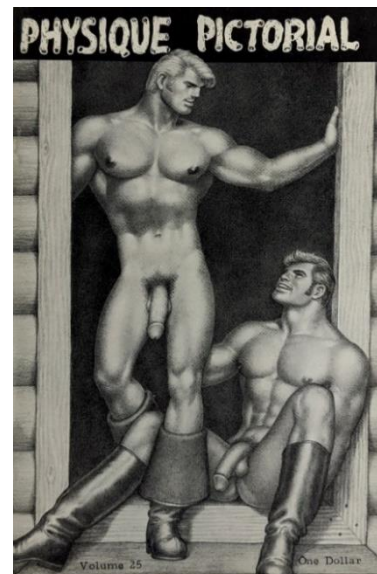


Figura 180: Physique Pictorial. Vol. 25. Bob Mizer. Athletic Model Guild Los Angeles. 1974. Fonte: <https://www.thebookmerchantjenkins.com/product/physique-pictorial-volume-25-may-1974/>

Bob 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 obscuro”. No final dos anos 1960 e início de 1970, à medida em 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 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 em momentos anteriores da pesquisa. No item subsequente, na intenção de aprofundar sobre a temática das revistas homoeróticas, e pelo fato de a revista supracitada ter sido na década de 1980, uma fonte de trabalho para Samuel Costa, sujeito de nossa pesquisa, 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 Gai Pied Hebdo: Homoerotismo nas Fotografias de Samuel Costa

O nome Gai Pied inspirado na palavra francesa *guêpier*¹³⁹ foi sugerido pelo filósofo, historiador e colaborador da publicação, Michel Foucault. A revista foi fundada por Jean le Bitoux, em 1979. A sua primeira edição¹⁴⁰ chegou às bancas de jornal da França com 2000 exemplares. A última edição de número 541, data de 1992¹⁴¹ (figuras 181 a 183). 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

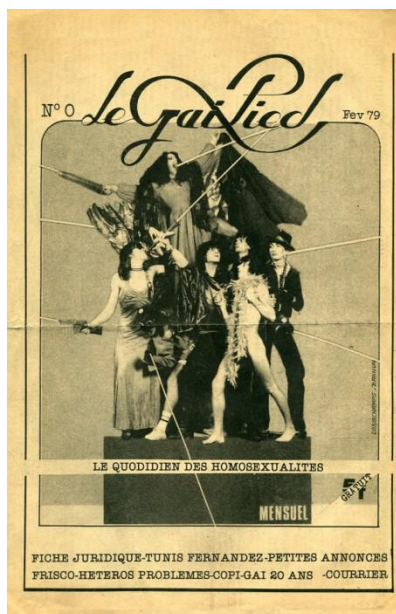
¹³⁹ Disponível em:

<<https://web.archive.org/web/20090525023311/http://www.france.qrd.org/media/gai%20pied/>>. Acesso em: 24.10.2021.

¹⁴⁰ As capas da revista Gai Pied de abril de 1979 a outubro de 1982 podem ser acessadas através do link: <https://www.memoire-sexualites.org/le-gai-pied/>

¹⁴¹ Tivemos acesso a duas informações relacionadas as 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.

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.



Figuras 181 e 182: Capas das edições n.º 0 e n.º 1 da Revista Gai Pied. 1979. Fonte: Site Mémoire des Sexualités. <https://www.memoire-sexualites.org/category/accueil/fond-documentaire/magazines/>

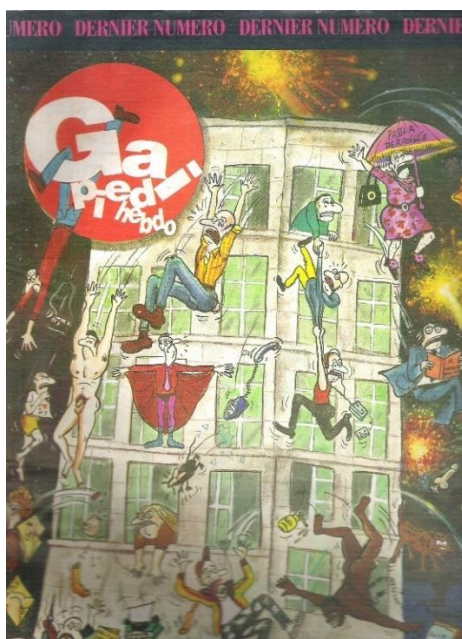


Figura 183: Revista Gai Pied Hebdo. N. 541. Última Edição. 1992.
Fonte: <https://fr.shopping.rakuten.com/offer/buy/16692632/Collectif-Gai-Pied-N-541-Dernier-Numero-Revue.html>

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 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 as 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 as 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 da autora]¹⁴².

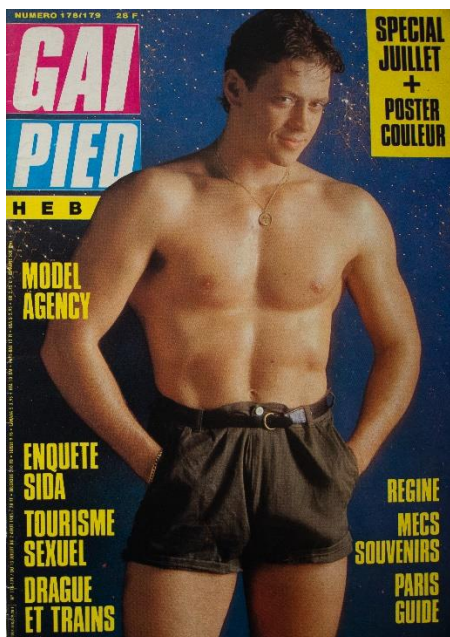
Nos anos em que estive à frente da revista Jean le Bitoux ressalta que fez questão de manter regularmente uma coluna lésbica, mesmo sabendo que a proporção desse público era de apenas 1% a 2%. Quanto ao conteúdo da revista, este era dividido entre notícias nacionais e internacionais, política, crítica cultural. Contando, ainda, com artigos de diversos intelectuais, anúncios, classificados e a coluna “carta de leitores”, um espaço dedicado a 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 substanciais, como referido acima, a uma outra mais comercial, atendendo às demandas publicitárias quase que em detrimento de seus conteúdos, o que provocou posteriormente, em 1983, a renúncia de Jean le Bitoux da revista. Quanto a essa mudança no perfil ele relata que

¹⁴² Para ter acesso ao texto em língua francesa e na íntegra acessar:
<https://web.archive.org/web/20090525023311/http://www.france.qrd.org/media/gai%20pied/>

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 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 da autora].

É nessa fase de transição que Samuel Costa começa a trabalhar para a revista. No material pesquisado por nós, oriundo de sua coleção (periódicos) pertencente ao Museu da Imagem e do Som de Goiás, 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 Hebdo¹⁴³, *Gai Pied Hebdo – Hebdomadaire homosexuel d’information* (figura 184 e 185).

¹⁴³ Hebdo é uma abreviação da palavra francesa Hebdomadaire, que em português significa semanário.



Figuras 184: Capa em sua versão semanal, com a palavra Hebdo integrada ao seu nome.
Figura 185: Poster com fotografia produzida por Samuel Costa. Fonte: Revista Gai Pied Hebdo. Edição 178-179. 13 de julho a 02 de agosto. 1984. Coleção Samuel Costa. Acervo MIS-GO.

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, posters e reportagens prevalecendo imagens eróticas, contendo ou não nus masculinos. Executou ainda, ensaios fotográficos como o dedicado a mostrar imagens do Brasil, evidenciando a praia de Itapoan, na Bahia. A capoeira, o carnaval e o garimpo de Serra Pelada, estiveram também entre os temas trazidos por Samuel Costa para a Gai Pied Hebdo (figuras 186 a 194).

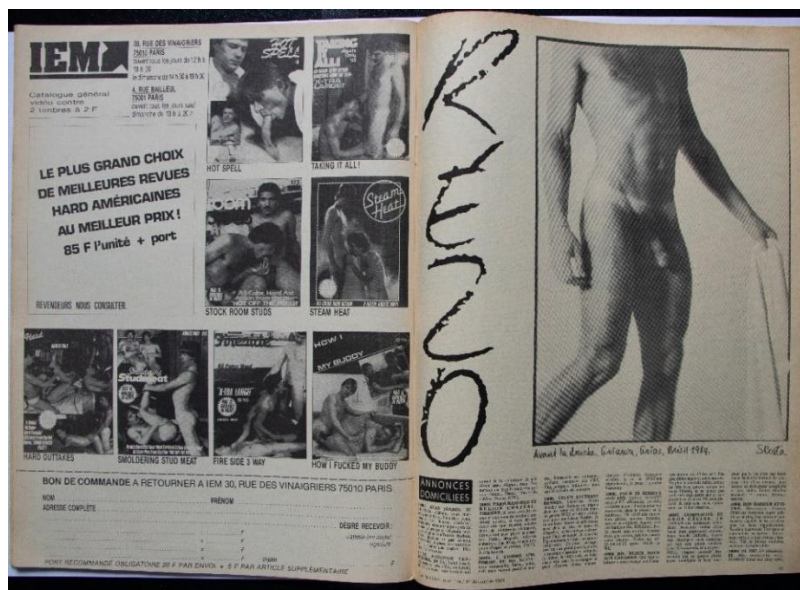


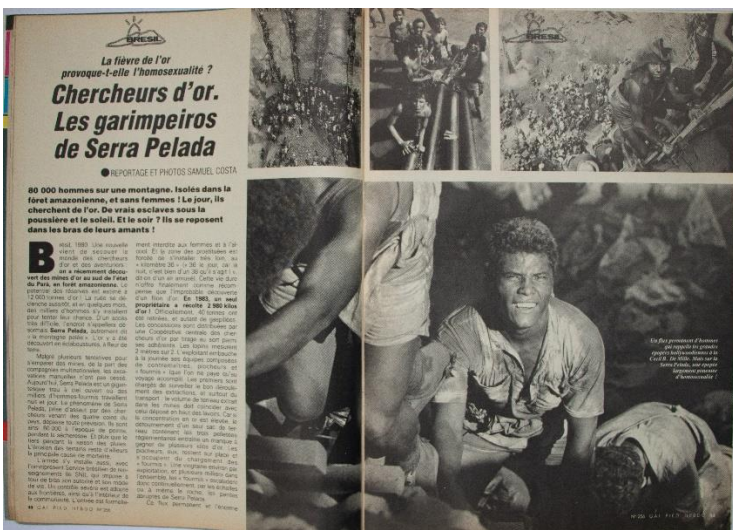
Figura 186: Revista Gai Pied Hebdo. “Avant la douche. Goiânia, Goiás, Brésil 1984. S. Costa”, foto página 45, publicada na seção Rézo, Edição 146, de 01 a 07 de dezembro de 1984.



Figuras 187 e 188: Revista Gai Pied Hebdo. Edição 142, de 03 a 09 de dezembro de 1984. Acervo MIS-GO.
Foto p. 45: “Jeune-homme sauteur. Plage d’Itapoan, Salvador-de-Bahia, Brésil, mars 1984. S.Costa”
Foto p.49: “Le petit frère. Itapoan, Salvador-de-Bahia, Brésil, 1984. S.Costa” (o ensaio completo é de 6 imagens).



Figuras 189 e 190: Revista Gai Pied Hebdo. Edição 256, de 07 a 13 de fevereiro de 1987. Acervo MIS-GO. Fotos p. 29, 30 e 31: Samuel Costa. Matéria de Paulo Rox.



Figuras 191 e 192: Revista Gai Pied Hebdo. Edição 256, de 07 a 13 de fevereiro de 1987. Acervo MIS-GO. Pág. 32 e 33 (esq.): Fotos e matéria de Samuel Costa. Pág. 41 (dir.): Foto Samuel Costa. Legenda "Caetano Veloso. Son tube. << Menino de Rio >> est devenu la chanson fétiche des gais".

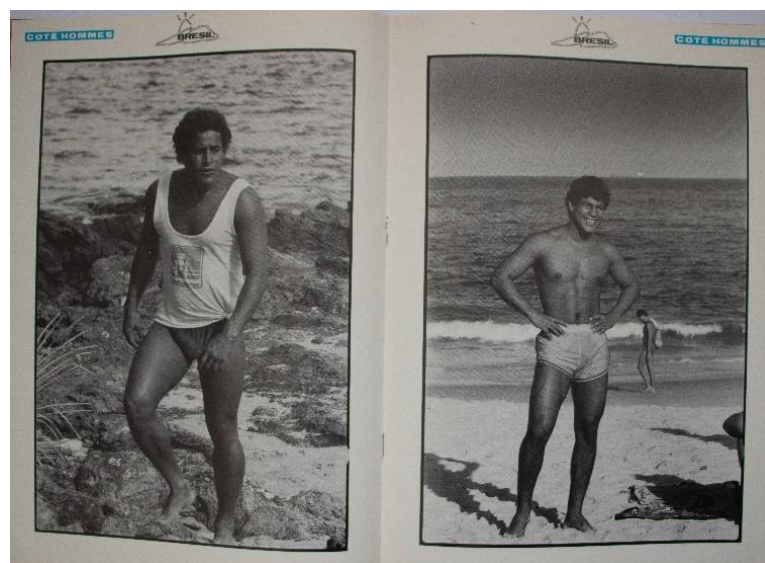
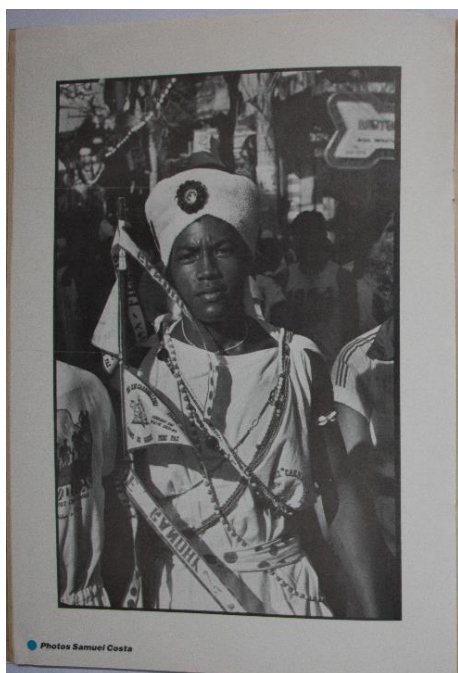


Figura 193: Revista Gai Pied Hebdo. Edição 206, de 08 a 14 de fevereiro de 1986, p. 42. Carnaval de Salvador.
Figura 194: Revista Gai Pied Hebdo. Edição 256, de 07 a 13 de fevereiro de 1987, p. 32-33. Ensaio para a seção Cotê Hommes. Acervo MIS-GO.

A capoeira que não sabemos ao certo ser uma dança, um jogo ou uma luta, como mencionado na chamada da matéria, nas imagens capturadas por Samuel Costa, chega mostrando corpos com os seus músculos bem definidos, movimentos e ângulos que instigam a nossa percepção. Como, por exemplo, a *figura 189*, que retrata dois capoeiristas, onde de um lado está a imagem de um homem inclinado para frente, se apoiando em uma das pernas, mantendo a outra elevada, e 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 erótica, 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 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 pesquisado até o momento, esta 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, onde 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 07 a 13 de fevereiro, as quais tivemos acesso¹⁴⁴, não há fotografias assinadas por Samuel Costa e o seu nome também não aparece em “cobertura” e seções como Port-folio e Rézo. Mas, em todas as edições, incluindo a 299-300 de 19.12.1987 a 01.01.1988, 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 (figuras 195 e 196). Algumas inclusive, mencionadas por ele mesmo, numa correspondência encaminhada a sua mãe, a senhora Ambrosina Costa, no dia 04 de dezembro de 1984 e publicada junto com essas imagens, na edição 149/150, de 22 de dezembro de 1984, onde conta dentre outras coisas, da chegada de seu amigo à 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 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, 04.12.1984 In: Revista Gai Pied Hebdo, ed. 149/150, 22.12.1984) [tradução da autora].

¹⁴⁴ Sendo elas: Ed. 268-269 de 2 a 15 de maio / ed. 276 de 27 de junho a 03 de julho/ ed. 282 de 22 a 28 de agosto/ ed. 283 de 29 de agosto a 04 de setembro/ ed. 287 de 26 de setembro a 02 de outubro/ ed. 288 de 03 a 09 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 06 de novembro/ ed. 293 de 07 a 13 de novembro/ ed. 296 de 28 de novembro a 04 de dezembro e ed. 299-300 de 19 de dezembro de 1987 a 01 de janeiro de 1988.



Figura 195: Correspondência e fotos com luzes ao fundo. Autoria: Samuel Costa. 1984. Edição 149/150. Revista Gai Pied Hebdo. 22 dezembro 1984.

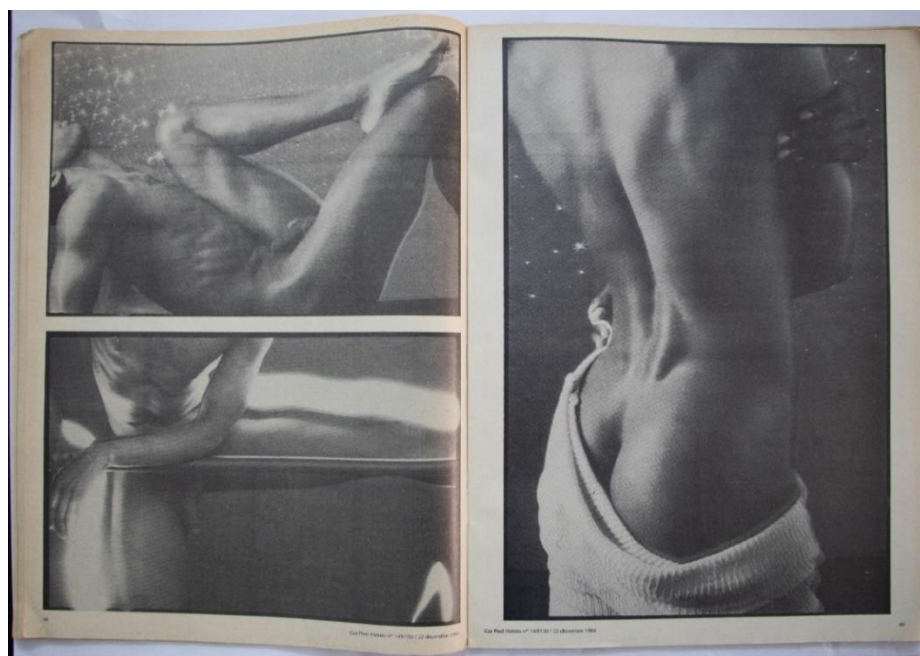


Figura 196: Fotos com luzes ao fundo. Autoria: Samuel Costa. 1984. Edição 149/150. Revista Gai Pied Hebdo. 22 dezembro 1984.

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 *Portfolio*, 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), outro 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 197) foi produzido em setembro de 1983, em um banheiro da SNCF, empresa de transporte ferroviário de passageiros e mercadorias da França, provavelmente, durante uma viagem realizada por Samuel. 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 uma carga erótica inerente a ela, reflete um distanciamento com as questões relacionadas ao pudor, inspira o sentimento de liberdade associada a um certo perigo, como, por exemplo, 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.

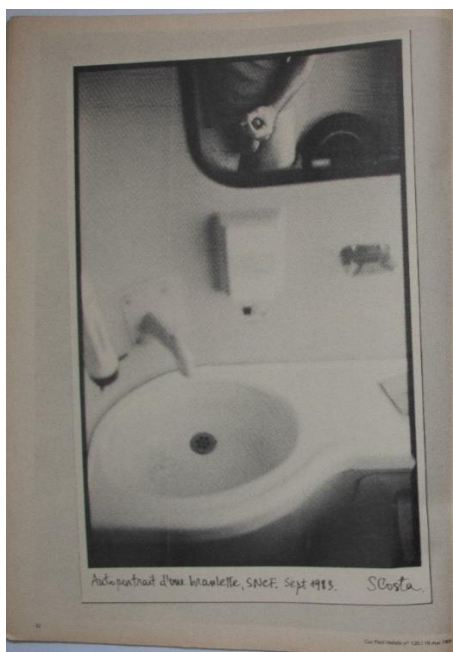


Figura 197: Autorretrato de uma punheta, SNCF, set. 1983. Fotografia publicada na revista Gai Pied Hebdo, edição n.120/ 19 de maio de 1984, p. 32. Acervo MIS-GO. A imagem pode ser encontrada no acervo fotográfico do Museu, na Coleção Samuel Costa, também em ampliação fotográfica tam. 15x10 cm, com registro de número SC735 e em negativo flexível: número da tira 290 e do fotograma 0A.

O autorretrato *Les bottes* [As botas] (figura 198) realizado em ambiente privado, o apartamento de Samuel Costa, apresenta um enquadramento que posiciona 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 a fotografia). Nesse quadro aparece ainda, um telefone que se apoia numa cama ainda desfeita. Os elementos assim dispostos, nos remete à ideia de um tríptico, onde o corpo masculino, elemento central da fotografia, é marcado por uma espécie de moldura que o separa da porta e do quarto e seus elementos constitutivos. Em outras palavras, o enquadramento pensado por Samuel 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 Samuel 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.

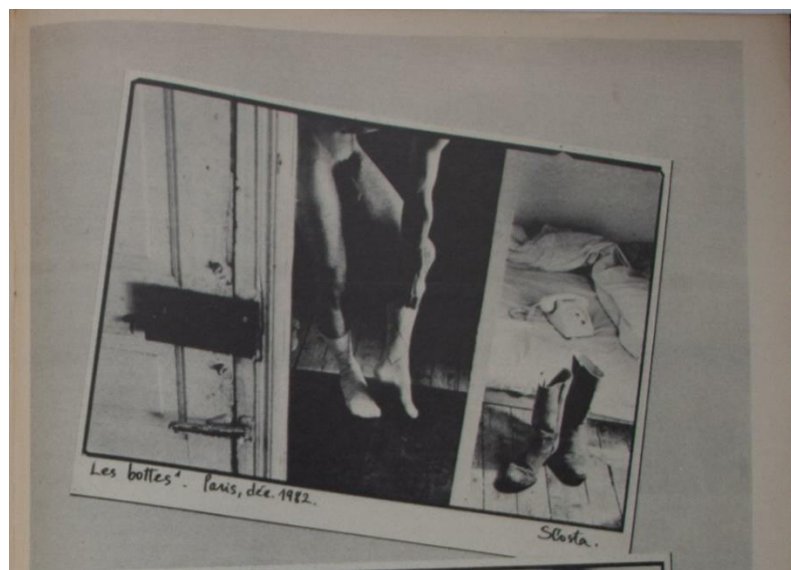
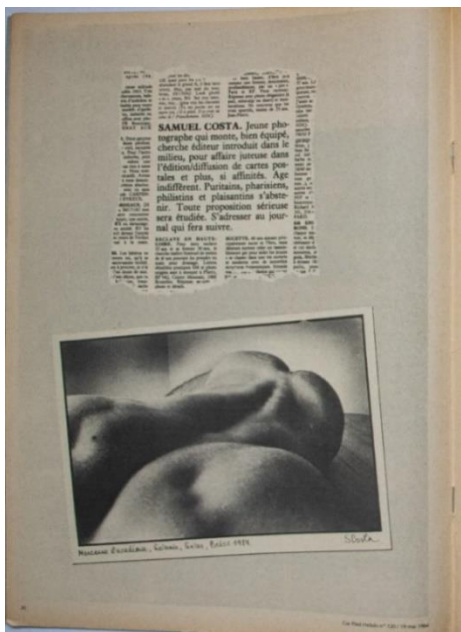


Figura 198: “Les bottes. Paris, déc. 1982”. Fotografia publicada na revista *Gai Pied Hebdo*, edição n.120/ 19 de maio de 1984, p. 33. Acervo MIS-GO. A imagem pode ser encontrada no acervo fotográfico do Museu, na Coleção Samuel Costa, também em ampliações fotográficas tam. 30x40 cm, com registros de 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 Samuel ser colocado em evidencia através de seus autorretratos no âmbito do público e do privado, e sim, a fotografia de um dorso nu, que divide a página com um anúncio, ambos produzidos pelo fotógrafo.

A fotografia a qual nos referimos é a “Morceaux d’académie” [pedaço de academia] de 1984 (figura 199), onde Samuel 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 Robert Mapplethorpe (1946-1989) também foram adeptos de produções fotográficas com tais características. Teria Samuel Costa bebido em suas fontes?



“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 abstêm. Quaisquer propostas sérias serão estudadas. Entre em contato com a revista que irá encaminhá-lo”.
[tradução da autora]

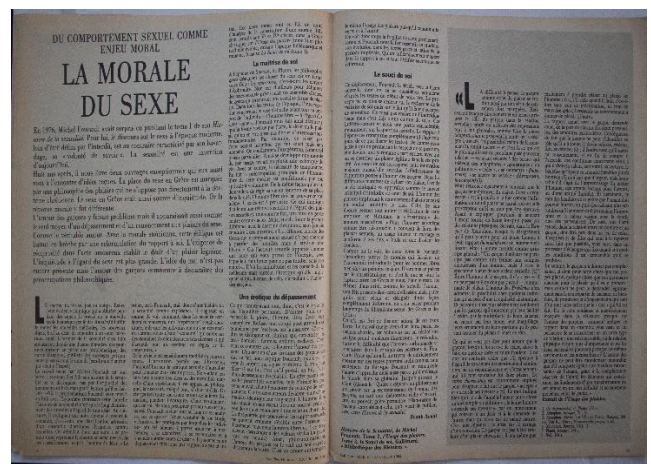
Figura 199: “Morceaux d’académie, Goiânia, Goiás, Brésil 1984”. Fotografia publicada na revista Gai Pied Hebdo, edição n.120/ 19 de maio de 1984, p. 30. Acervo MIS-GO. A imagem pode ser encontrada no acervo fotográfico do Museu, na Coleção Samuel Costa, também em formato cartão-postal tam. 11x17 cm, com registros de números SC71 e SC72, e em negativo flexível com os respectivos números: tira 307 e 307; fotografamas 26 e 60 A.

Nos chamou a atenção a maneira encontrada por Samuel 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 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, os termos “bem equipado”, “e muito mais se tiver interessando”, nos leva a crer que tais encontros poderiam ultrapassar os limites do trabalho. Assim, Samuel se coloca como fotógrafo contratado pela revista, fotógrafo independente e, ainda, consumidor “em várias instâncias” dos serviços oferecidos por ela.

Partindo para a finalização desse capítulo 3, destacamos a produção textual do fotógrafo para revista. A nossa pesquisa em seu arquivo nos levou às edições **número 206, de 08 a 04 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 a 28). Matéria (e fotos): Défilé de Carnaval a Salvador-de-Bahia, par Samuel Costa; **número 256, de 07 a 13 de fevereiro de 1987**. Matéria: Chercheurs d’or: les garimpeiros de Serra Pelada (p.32 e 33) e o ensaio fotográfico Côté Hommes (p. 34 a 36), já mencionados anteriormente. Nesta edição, para além das produções de

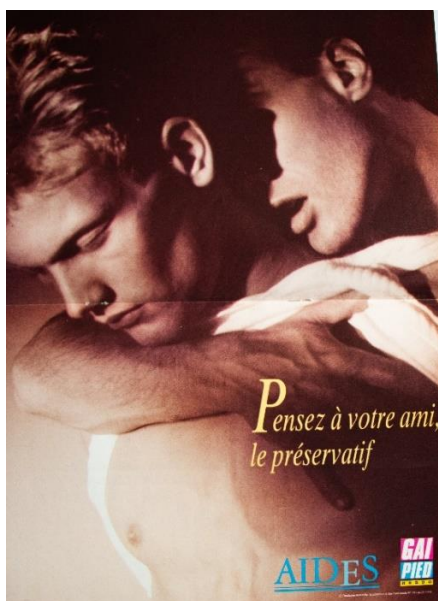
Samuel Costa, há outras matérias sobre o Brasil, sendo elas: Brésil: garçons de Copacabana, par Jean de Rico; Les mystères (très sexuels) du candomblé à Bahia, par Armindo José Bião. La capoeira comme une roue d'hommes, par Paulo Rox; Le Brésil à Paris, par Luc Coulavin et Musiques: femmes fatales et machos sublimes, par Kevin Fratz (com fotografia de Samuel Costa). Nos interessa discorrer ainda, sobre a edição número 187 de 28 de setembro a 04 de outubro de 1985, onde Samuel 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, onde o medo, a incerteza, a falta de conhecimento prévio sobre ela, dizimou um elevado número de pessoas, causando danos irreparáveis a população mundial. À época do surgimento da aids, o preconceito com a comunidade gay foi estrondosa, gigantesca. Muitos atribuíram a ela, 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, o filósofo Michel Foucault. À ocasião, a revista 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 200 e 201).



Figuras 200 e 201: Entrevista com Michel Foucault de 1981, publicada em 1984, em detrimento de seu falecimento. Revista Gai Pied Hebdo. N. 26, de 30 de junho a 06 de julho de 1984. Acervo MIS-GO.

A revista criou uma seção chamada *Info's Sida*, onde eram publicadas notícias sobre o atendimento nos hospitais e a *Actu* que também divulgava notícias sobre a doença na França e no mundo. Nos anúncios era possível se informar a respeito da doença. Associações como L'AIDES e a Associação de Médicos Gays se dedicavam a cuidar e informar as pessoas sobre a aids. Inúmeras matérias foram veiculadas na revista, sobre possíveis vacinas, atuação omissa do ministério da saúde, prevenção, riscos de contaminação. Havia espaço, ainda, para campanhas de prevenção (figura 202) e “matérias especiais” sobre aids e outras infecções sexualmente transmissíveis.



Figuras 202: Revista Gai Pied Hebdo, n. 291 de 24.10.1987. Poster - Campanha para o uso de preservativo. Esta foi a primeira edição a ser lançada após o falecimento de Samuel Costa, vítima do vírus HIV. (16.10.1987).

No que tange à produção textual de Samuel Costa para a revista, nos chamou a atenção a de número 187 de 28 de setembro a 04 de outubro de 1985, pelo fato dele abordar a questão da aids por meio de uma matéria sobre a Roberta Close, mulher trans, à época identificada como travesti. Torna-se pertinente ressaltar que no período histórico ao qual estamos trabalhando não havia sido criada, ainda, siglas como GLS, LGBTQIA+ e as demais que chegaram para dar maior visibilidade e representatividade às pessoas que não se enquadram num padrão heteronormativo de comportamento.

Com o título, “Mas, por onde tem andado Roberta (Close)?” e uma chamada com os dizeres “a aids a fez perder o seu título de rainha do Rio” (figura 203) Samuel Costa dá início a sua matéria para a Gai Pied Hebdo, identificando-a como “travesti-vedete” e, apresentando o

seu nome de batismo. Atualmente, se fosse reescrever a matéria, sem querer aqui cometer um anacronismo e já o fazendo, talvez os dizeres de Samuel fossem diferentes, não mencionando, dentre outros, o nome de batismo de Roberta Close, uma vez que o nome escolhido pela pessoa reforça e consolida a sua identidade. Tal episódio nos fez refletir sobre os avanços e as lutas para reconhecimento e respeito às pessoas transgênero. O nome social é a efetivação de um sentimento em relação ao gênero de escolha. Muito foi feito desde o período de publicação dessa matéria (década 1980) para o reconhecimento das pessoas trans e, da comunidade LGBTQIA+ como um todo, mas ainda há muito o que ser feito, há uma imensidão de caminho a ser percorrido para o enfrentamento às violências e garantia de direitos de pessoas LGBTQIA+. Faz-se urgente, por exemplo, a criação e consolidação de políticas públicas capazes de promover a segurança e a transformação sociocultural, pautados no respeito à diversidade sexual e de gênero.



Figura 203: Matéria escrita por Samuel Costa para a revista Gai Pied Hebdo, n. 187 de 28 de setembro a 04 de outubro de 1985. Acervo MIS-GO.

Na matéria, Samuel Costa apresenta Roberta Close, fala sobre a sua carreira e ascensão como modelo, os encantos provocados nos brasileiros devido a sua beleza, menciona o seu ensaio para a revista masculina Playboy e, nesse contexto, aborda como a epidemia da aids repercute no Brasil, interferindo no comportamento e provocando o “desaparecimento” das pessoas, como no caso de Roberta Close, que um dia aparecia estampada em todas as bancas de revista do Brasil e no outro “elle a complètement disparu”. Vejamos o panorama da doença no Brasil sob o olhar de Samuel Costa em sua matéria.

Mas, em São Paulo, como em outros lugares, a AIDS chega em rajadas, carregando em seu turbilhão algumas das vítimas “indiretas”, porque ali o sexo se refere principalmente à prostituição e aos transexuais, que constituem o grosso dos batalhões de vítimas. Com balanço oficial, no final de agosto, de 415 pacientes e 201 mortes desde o início da doença em 1982, o Brasil ocupa o quarto lugar entre os países afetados, depois de Estados Unidos, Haiti e França. Atualmente, apenas três dos 23 estados da União (Amazônia, Acre e Pará) permanecem poupados. E, segundo o presidente da Sociedade Brasileira de Infectologia, professor Ricardo Veronesi, o Brasil tem hoje um milhão de pessoas em risco de contrair AIDS.

A falta de educação do brasileiro médio, o desconhecimento da doença e a histeria geral da mídia muito rapidamente fazem com que as coisas saiam do controle. Foi assim que 80 garimpeiros de Serra Pelada, 3.500 km ao norte do Rio, foram expulsos das minas de ouro, sob a simples acusação de homossexualidade, por medo de contaminação dos 80 mil aventureiros que arranham a terra e vasculham os rios em busca de pepitas. Mais recentemente, um cabeleireiro mineiro foi sequestrado, levado ao hospital para coleta de sangue e, antes mesmo do resultado, expulso de sua cidade de Araguari: petição assinada pelo juiz local e prontamente executada pela polícia, iniciou-se o caso puramente com base em rumores.

Alguns vendedores ambulantes oferecem agora nas ruas elixires secretos, à base de raízes, que se diz terem a virtude de repelir “as doenças modernas”. Sendo a prevenção, de momento, o mais seguro dos remédios, há quem leve o raciocínio um pouco longe demais: as piscinas estão a esvaziar-se, as roupas e os objetos tocados pelos pacientes são queimados, em alguns hotéis há recusa de casais homossexuais. Em suma, a progressão regular da Aids cria atualmente uma variação significativa da doença nos trópicos, uma verdadeira epidemia ainda mais rápida e contagiosa: o medo de contrair o vírus. Agora todos são afetados. E hoje tememos menos a infidelidade do marido por motivos sociais do que por histórias de vírus! Temendo o aumento da violência nas prisões, após a morte de dois de seus internos, o Secretário de Justiça de São Paulo declarou sem rodeios que “manchar as mãos com o sangue de um detento não é apenas crime, mas também risco de pegar o doença”(....). Pede-se também aos detentos que evitem qualquer contato sexual “promíscuo” (sic.). As patrulhas noturnas afugentam qualquer frequentadores das boates e bares gays. Em caso de flagrante delito, ou seja, se alguém for visto na companhia de homossexual, travesti ou prostituta, as penas podem variar de um mês de prisão até a exclusão permanente do exército (COSTA, 1985, p.37, In: Revista Gai Pied Hebdo, n. 187 de 28 de setembro a 04 de outubro de 1985). [tradução da autora].

Através do panorama trazido por Samuel Costa, 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,

estas possibilitaram o nosso acesso a referências estéticas da fotografia produzida num determinado período, estimulando ainda a nossa percepção em relação ao homoerotismo intrínseco nas fotografias de Samuel Costa e seus contemporâneos fotógrafos.

O 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 e, a maneira como constituiu a sua carreira, propiciou a ele, viver 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, enxerga também 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 traz. Samuel Costa trilhou o seu percurso com dificuldades, acertos, 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!*”¹⁴⁵.

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*¹⁴⁶.

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*

¹⁴⁵ Decididamente, a subversão se infiltra em todos os lugares [tradução da autora]. Esta frase integra a legenda criada por Samuel Costa para a fotografia de registro número SC1787, acondicionada no acervo fotográfico do MIS-GO.

¹⁴⁶ 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: <http://www.museupatrimonio.fau.usp.br/> Acesso em: 14.01.2023.

*Outro*¹⁴⁷ 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 emergam, 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).

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 do também historiador 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, 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 corpo outro.

¹⁴⁷ Em referência ao livro de Susan Sontag com título homônimo, editora Companhia das letras, 2003.

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 dor, 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 (sigla utilizada para a identificação do vírus da imunodeficiência humana) causador da aids (síndrome da imunodeficiência adquirida) e encontrado maneiras de expressar a dor e o luto através de seu trabalho, de suas percepções a respeito da epidemia que tanto impactou as décadas de 1980 e 1990.

O fotógrafo goiano Samuel Costa, pouco antes de sua volta definitiva ao Brasil, em 1987, produziu em Paris um conjunto de autorretratos aos quais destacamos quatro (figuras 204 a 207). 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, desapegos, mas também nos conectam aos sentimentos de coragem e enfrentamento. Samuel 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, pode ser compreendido também como um ato político, uma vez que naquele mesmo tempo histórico, tantos outros corpos estavam sendo silenciados pelo preconceito, medo, ignorância, 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 Samuel 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.

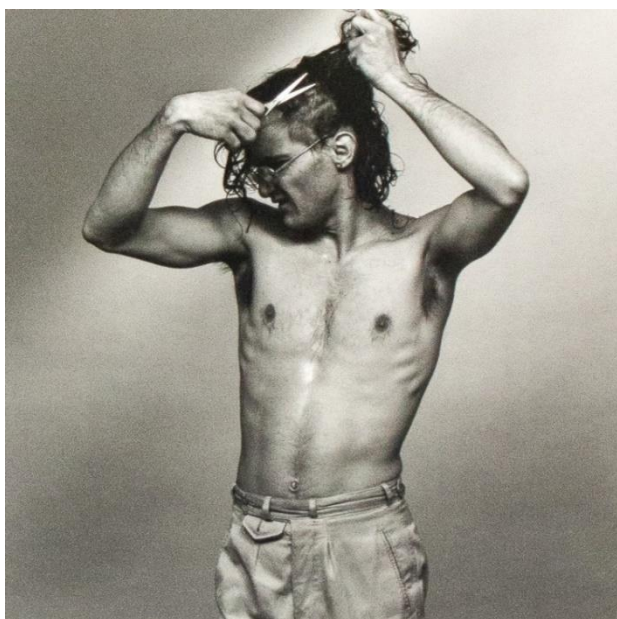


Figura 204: Autoportrait. Paris. 11° Distrito. Fevereiro de 1987. Acervo MIS-GO.

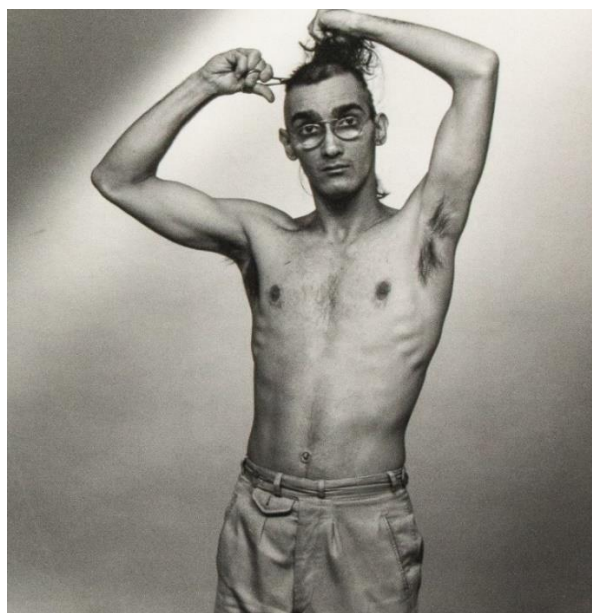


Figura 205: Autoportrait. Paris. 11° Distrito. Fevereiro de 1987. Acervo MIS-GO.

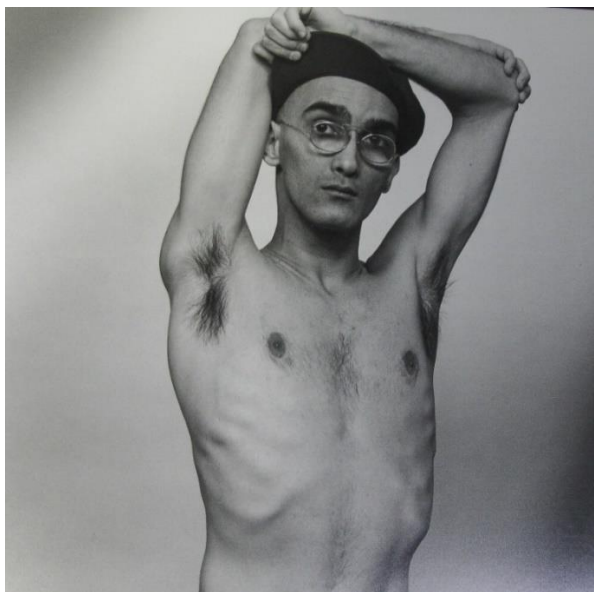


Figura 206: Autoportrait. Paris. 11º Distrito. Fevereiro de 1987. Acervo MIS-GO.



Figura 207: Autoportrait. Paris. 11º Distrito. Fevereiro de 1987. Acervo MIS-GO.

A dor transmitida através do corpo fotografado de (e por) Samuel Costa, principalmente na figura 204, nos leva uma vez mais às reflexões de Alain 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 dão sentido às categorias trazidas por Ricoeur, citadas por Alain Corbin, no que se refere *aos afetos sentidos e o sofrimento aos afetos* (RICOEUR, apud. CORBIN, 2012, p.328-329). Percebemos através das fotografias de seu corpo, 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, a revolta e a tristeza. Ela “se abre à reflexividade, à linguagem, à relação consigo mesmo, com os outros, com os sentidos e o questionamento”, se aproximando assim, do *sofrimento aos afetos*.

A dor e a tristeza também perpassam o universo da fotógrafa norte-americana Nan Goldin 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, doída 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, é destinado a esses corpos o atributo de “marginalizado”, 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 da autora].

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 exhibe o rosto marcado pelas agressões sofridas por Brian Burchill, à época, seu namorado (figura 208). Para a captura dessas imagens, Goldin posiciona a sua objetiva sem rodeios ou sem sentir a necessidade de se esconder através de filtros ou rebuscamento de técnicas fotográficas.



Figura 208: 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). A composição se dá em alguns momentos de forma quase orgânica, no sentido de a fotógrafa “deixar fluir”, interferindo muito pouco no preparo da cena. Para Alexandre Santos (2022), a sua obra “é uma verdadeira antropologia do corpo que vem sendo desenvolvida há mais de 20 anos como crônica visual de nossa época” (SANTOS, 2002, p.8).

*The Ballad of Sexual Dependency*¹⁴⁸ (figuras 209 a 212) é uma das obras mais representativas desse universo criado por Nan Goldin, fruto da relação entre as artes visuais, a música e aos instantes da vida cotidiana. Nessa narrativa/ diário visual a artista mostra momentos íntimos de seus amigos e namorados onde são evidenciadas cenas de sexo, agressões, afetos e solidão. A obra inicialmente apresentada através de projeções de diapositivos 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 Reed¹⁴⁹, uma das mais recorrentes, tornando-se também trilha para outros trabalhos da artista.



Figura 209: Trixie na cama, Nova York, 1979. Fonte: <https://www.loosenart.com/blogs/magazine/nan-goldin-the-ballad-of-sexual-dependency>



Figura 210: Festa de aniversário de Nan Goldin. Nova York, 1980. Fonte: <https://www.loosenart.com/blogs/magazine/nan-goldin-the-ballad-of-sexual-dependency>

¹⁴⁸ GOLDIN, Nan. *The ballad of sexual dependency*. New York: Aperture Foundation, 1986, p. 06. A obra em formato de livro pode ser acessada via link: <https://www.youtube.com/watch?v=kTdDwgtzXSs>

¹⁴⁹ 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). Link de acesso à faixa musical: <https://open.spotify.com/track/4PINSJIIBWsnVeveicq1S8?si=kzr9OGRoSHa1rkwAAWd2MA>



Figura 211: Misty, Taboo e Jimmy Paulette dressing. 1991. Fonte:

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

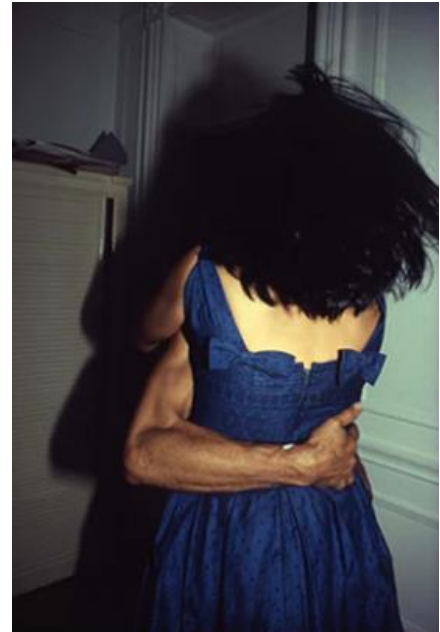


Figura 212: O abraço. Nova York. 1980. Fonte:

<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, esta série de diapositivos, exibidos inicialmente de forma independente, adentrou os museus e galerias e teve também a sua forma de exibição expandida para outros formatos, como ampliações fotográficas, instalações multimídias e também em livro. Um das primeiras galerias nos anos 1980 a receber o trabalho de Nan Goldin foi a de seu amigo Gilles Dusein, a quem vamos discorrer nos próximos parágrafos. Em 1996, as suas imagens começam a ser projetadas através de instalações multimídias¹⁵⁰, 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

¹⁵⁰A instalação multimídia favorece a combinação entre várias linguagens (vídeos, computação gráfica, filmes, esculturas, 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”. Fonte: Site história das artes: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/instalacao/>

exibições, o Museu de Arte Moderna – MoMA, de Nova York¹⁵¹, 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 (figuras 213 e 214).



Figura 213: Vista da instalação/exposição Nan Goldin: the ballad of sexual dependency. MoMA. (11.06.2016 a 16.04.2017). Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/93097?>



Figura 214: Vista da instalação/exposição Nan Goldin: the ballad of sexual dependency. MoMA. (11.06.2016 a 16.04.2017). Fonte: MoMA. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1651?>

A autora Silvana Boone em 2018 realizou um estudo sobre essa exibição 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 reitera 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

¹⁵¹ A exposição ficou aberta à visita de 11 de junho de 2016 a 16 de abril de 2017. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/93097?>

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 Samuel Costa, para além da temática central desse 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 35mm, isso remete também ao trabalho de conservação preventiva desenvolvido pelas equipes de conservação fotográfica do Museu de Arte Moderna de Nova York que mantiveram a coleção de Nan 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 foi importante também para reafirmar o lugar dessa fotógrafa, Nan 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 às liberdades 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, muitos de seus contemporâneos, tempos de liberdade que andavam de mãos dadas com o sentimento de imortalidade, de invencibilidade, sentimentos inerentes à juventude, pelo menos a 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 muda essa configuração a 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 da autora].

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 (figuras 215 e 216). 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 215: Gilles e Gotscho. 1991-1993. Reprodução das imagens de Nan Goldin por Thomas Widerberg.
Fonte: <https://www.afmuseet.no/en/artwork/gilles-and-gotscho-paris/>

As imagens mostram os contrastes dos 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.

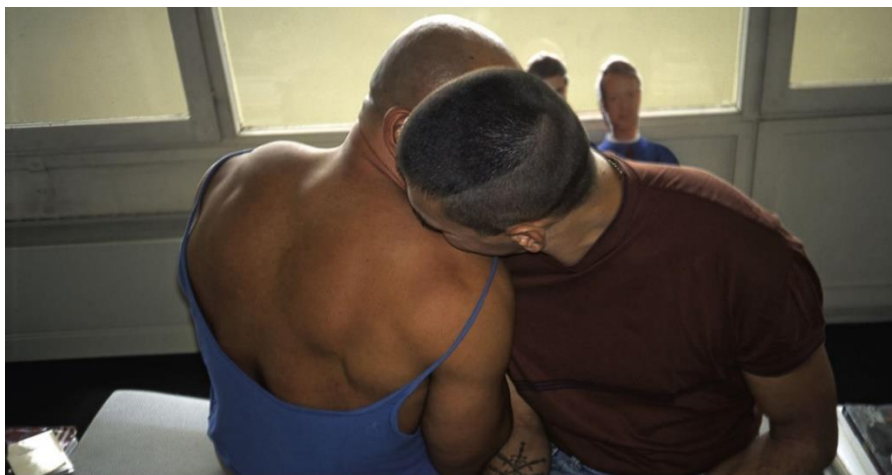


Figura 216: Gotscho e Gilles abraçados. Paris. 1992. Fonte: Revista Zum. 2017.
<https://revistazum.com.br/revista-zum-8/embalos-noturnos/>

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 pesquisadora Priscyla Gomes (2022) ressalta que

A proposta de Goldin, diante da epidemia que afetava diretamente seus amigos e artistas foi buscar algo 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).

Diante desse contexto de traumas e incontáveis perdas é importante ressaltar o papel da arte como caminho para reflexões e ações em torno da temática.

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 do representar o “irrepresentável” (GOMES, 2022 p. 322).

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 a 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, no dia-a-dia, das pessoas afetadas por essa nova realidade que tanto impactou e dizimou vidas. Ao revisita-la para a construção desse 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 as quais 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 Nan 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. Esta 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 em várias partes do mundo, das alterações climáticas diante das pessoas em situação de pobreza. As imagens de Mendel possuem um elevado teor de consciência social e política. Ele tem registrado desde o início de sua carreira, 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 nesse item de nosso texto doutoral: 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. Esta foi a primeira enfermaria dedicada ao tratamento da aids na Inglaterra. Foi também onde Gideon 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, sendo eles, *Steven, John, Ian e André*. Gideon 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 daquele 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).

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 equipe hospitalar ressignificaram 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 217 a 222). 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 217: A ala. 1983. “Para John, seu companheiro, pais e amigos, a ala tornou-se quase um lar”. Fonte: <https://gideonmendel.com/the-ward/>

Figura 218: A ala. 1983. André e seu parceiro. Fonte: <https://gideonmendel.com/the-ward/>



Figura 219: A ala. 1983. André em cena do cotidiano (fazendo a barba). Fonte: <https://www.anothermag.com/art-photography/gallery/12741/the-ward-revisited-by-gideon-mendel/11>

Figura 220: A ala. 1983. Steven na sala de visitas com um amigo. Fonte: <https://gideonmendel.com/the-ward/>



Figura 221: A ala. 1993. “John passa tempo com parceiro e seus pais dedicados”. Fonte: <https://gideonmendel.com/the-ward/>

Figura 222: A ala. 1993. “Steven brinca com a sobrinha na sala de visitas”. Fonte: <https://gideonmendel.com/the-ward/>

A Another Magazine em 2023, publicou uma matéria assinada por Tony Wilkes, sobre o projeto The Ward - Revisited¹⁵², um documentário lançado 30 anos após a realização do projeto original de Mendel. Nesta, nos interessa 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 onde Wilkes cita a fala de Sarah

¹⁵² Para acessar o documentário The Ward – Revisited: <https://vimeo.com/787678327>.

Macauley, uma enfermeira que vivenciou o período retratado por Mendel em 1993, no Middlesex Hospital. Começamos pelos dizeres de Sarah:

“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).

Em *The Ward*, Gideon Mendel capturou de maneira sensível a relação dos doentes com os médicos e, em especial com as enfermeiras, se atentando ao fato que estes também criam laços de afetividade e que sofrem com as condições as quais os pacientes são expostos (figuras 223 a 225).

Todos que 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 (...). 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. 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).



Figura 223: “Sarah, a enfermeira de Steven, o visita em casa”. 1993. Fonte: <https://gideonmendel.com/the-ward/>
Figura 224: A ala. 1993. “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”. Fonte: <https://gideonmendel.com/the-ward/>



Figura 225: “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”. 1993. Fonte: <https://gideonmendel.com/the-ward/>

O fotógrafo Gideon Mendel em seu trabalho *The Ward* afasta os pacientes do vitimismo, mostra a delicadeza e o amor que permeiam as relações humanas diante da dor. Nos mostra também a importância da fotografia sob várias perspectivas como, por exemplo, às ligadas a 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 Gideon Mendel. Assim, como a tríade dos

fotógrafos Samuel Costa, Nan Goldin e Mendel¹⁵³, Hervé Guibert foi também 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.

Hervé Guibert em seus escritos 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 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 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 Hervé 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”.

¹⁵³ 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 aos 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*.

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, o filósofo Michel Foucault, referenciado na obra através do nome fictício *Muzil*. O autor Guibert se utiliza desse recurso literário também quando se refere ao companheiro de Foucault, que aparece como *Stéphane*. Em outros momentos, 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*¹⁵⁴. A sua revolta misturada ao medo e tantos outros sentimentos, o afastou de todos naquele momento e, ao mesmo tempo, foi propulsora para a inspiração que o levou a escrita desse 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.

¹⁵⁴ 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 encontramos também traduções como “Ao amigo que não me salvou a vida”.

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 (GUIBERT, 1995, p.10).

(...)

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 indicam também o momento e para quem o livro seria dedicado, no caso, o amigo Muzil (Michel 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, 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 Samuel 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 angustia, que nos fez associá-la a essa descrição contundente de Hervé Guibert.

No que tange ao espaço hospitalar é possível estabelecer também 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 onde 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. Gideon 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 a 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 enquadra toda austeridade do ambiente hospitalar e no trato dispensando aos pacientes. Nos coloca numa situação de constante desconforto, onde querendo ou não, assim como ele, somos “obrigados” a lidar com aquele cenário todo 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, onde destaca a literatura de testemunho e a autoficção já mencionada nesse 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, Hervé 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 226), 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 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 ser uma inspiração também por ter feito do seu corpo um *campo de batalha* à frente das lutas às 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, a “vontade de saber¹⁵⁵”, mesmo em tempos desesperançosos, sombrios e aterrorizantes, prevaleçam e se multipliquem, assim como, nessa imagem de *Michel*.

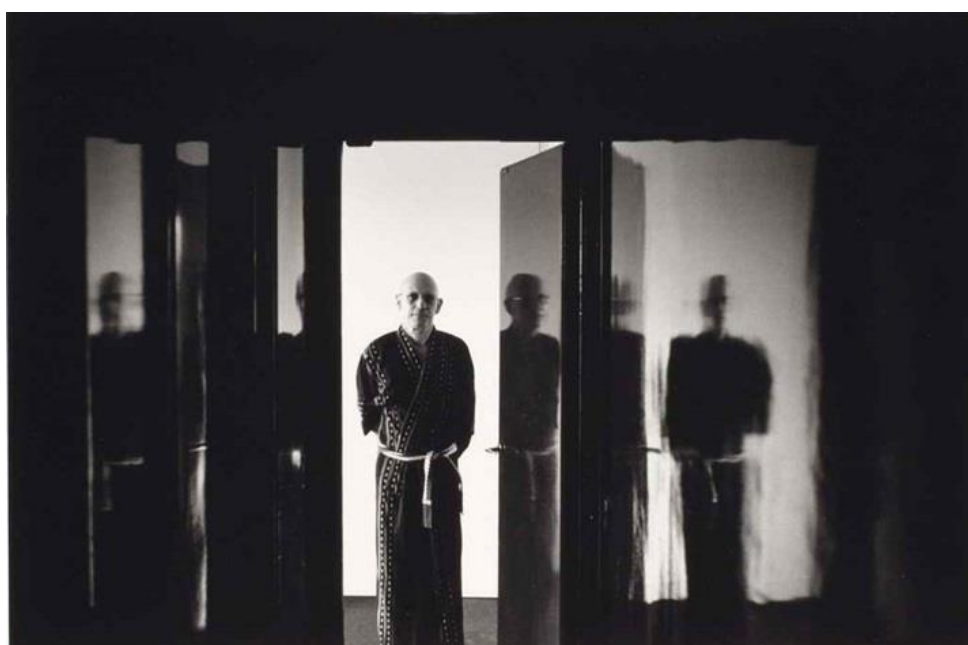


Figura 226: Michel. 1981. Hervé Guibert. Fonte: <https://www.lesdoucheslagalerie.com/artists/2427-herve-guibert/works/3396-herve-guibert-michel-1981/>

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 como eles conseguem, cada um à sua maneira, ecoar em suas práticas artísticas tais sentimentos. 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 forma de acesso, como também no que diz

¹⁵⁵ Em referência ao livro de Michel Foucault, *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro. Edições Graal, 2001¹⁵⁵.

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 pesquisa, 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 02 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 tem 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 na vida dos pacientes. Diante da análise realizada em tais documentos, Westin (2023) 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, Fonte: Agência Senado, 2023, online¹⁵⁶).

Os preconceitos mostrados mediante à 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. Nos chamou 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 1990¹⁵⁷.

A matéria do Senado Federal, produzida por Westin em 2023, nos 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 do coquetel 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

¹⁵⁶ Para ver a matéria completa acessar: <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>.

¹⁵⁷ 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. Fonte: Conselho Nacional de Saúde. Disponível em: <https://conselho.saude.gov.br/ultimas_noticias/2014/05mai_16_lgbt.html>. Acesso em 22.02.2024.

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.

Mas, enquanto sociedade temos que ficar alertas para não permitir que retrocessos 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 sanitária *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 do professor da Faculdade de Medicina da USP, *Mário Scheffer*. Os trechos que iremos destacar também fazem parte da matéria de Ricardo Westin (2023) 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 UnAids (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, Fonte: Agência Senado, 2023, online).

Trazer essas informações contribuíram para a nossa percepção em relação aos retrocessos e acertos diante das políticas públicas relacionadas a aids. Nos ajudou 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 Michel Foucault. Mas, tínhamos consciência sobre as devastações causadas pelo vírus HIV, no Brasil e mundo afora. E, também dos preconceitos que ligavam a aids ao universo gay, principalmente pelas notícias que eram veiculadas pela TV e rádio, instrumentos de informação aos quais tínhamos acesso naquele período. Na atualidade, ao pesquisar o arquivo de Samuel 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 pesquisar 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 interim, 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. Nos levou a pensar também 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 Dusein e Gotscho, amigos de Nan Goldin, e claro em Samuel Costa. Todos eles vítimas não só de um vírus letal, mas também de todo 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 esse texto, no caso deles terem acesso, 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. O nosso propósito ao abordar tal temática, assim como as demais compartilhadas nessa escrita doutoral, 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 pesquisa, Samuel 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 as 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 doutoral 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 tem 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

Esse 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 demais, mas ao mesmo tempo, acrescentando sentidos e reflexões nesse percurso que se traduz por meio da escrita doutoral. Diálogo será a sua palavra norteadora, o fio condutor para que possamos evidenciar as aproximações que percebemos ao longo de nossa pesquisa, entre a obra 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 dissidentes dos padrões heteronormativos.

Na sequência, ainda motivadas pelo desejo de construção de diálogos, reverberando algumas temáticas abordadas ao longo da pesquisa e inspiradas por um processo de imaginação, resolvemos nos “despedir” de Samuel Costa através de *Carta para Samuel 2 – ao amigo que me ressignificou a vida*, onde trazemos um tom mais “confessional” de escrita, evidenciando uma vez mais, traços da metodologia utilizada em nossa pesquisa, que ao acompanhar o processo de constituição desse trabalho, nos ajudou a enxergar as possibilidades de diálogos e tantas outras questões, inclusive a forma de lidar com o seu arquivo.

Após no capítulo anterior termos lidado com a dor, a doença e a morte, neste, a intenção é ressaltar a vida que assim como o tempo, não para¹⁵⁸. Ela é dinâmica e se manifesta sob as mais variadas formas. Nessa pesquisa, a forma de vida mais contundente talvez tenha se manifestado por meio do arquivo de Samuel Costa, compreendido por nós em todo o trajeto, como um artefato dinâmico, orgânico, capaz de reverberar os acontecimentos do tempo ao qual foi constituído. Arquivo que através dessas características tem possibilitado ressignificações tanto para o seu conjunto documental, quanto para nós pesquisadores e, ao mesmo tempo, testemunhas oculares de tempos históricos que, por vezes, se fazem sombrios, mas, sempre nos mostrando possibilidades que nos instigam a seguir em frente.

¹⁵⁸ 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.

4.1. Diálogo, Corpo, Aproximações

A palavra diálogo está associada ao estabelecimento de uma conversa entre as pessoas, ou em outras palavras, de se discutir algo conjuntamente. 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 “conversa”” (Ciberdúvidas da Língua Portuguesa, online)¹⁵⁹.

No campo da filosofia política, o professor da Universidade Federal de Palmas, Judikael Castelo Branco, nos apresenta o seu estudo onde promove 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 pensando 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 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 para Weil e Arendt, Judikael Castelo Branco (2019) nos mostra que o homem apesar de ser um ser de linguagem, pode não apresentar vocação para o diálogo. E, assim sendo,

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).

¹⁵⁹ Cf. site Ciberdúvidas da Língua Portuguesa. Disponível em: <<https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-origem-da-palavra-dialogo/22161>>. Acesso em: 27.03.2024.

Sob o olhar da Psicologia, a Escola de Diálogo de São Paulo¹⁶⁰, 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).

O pesquisador Judikael Castelo Branco ao estudar o diálogo através da perspectiva da filósofa Hannah Arendt, chegou à compreensão que este é uma “fonte inexaurível da política, fundo a partir do qual os homens podem compartilhar o mundo”. (BRANCO, 2019, p.197). Trazendo o seu pensamento para a realidade dos nossos estudos, aqui vamos partilhar um pouco do mundo, do pensamento desses fotógrafos, ao evidenciar o caráter também político que percorre o nosso trabalho, desta vez, através da construção de um diálogo onde fique evidenciado a importância de se pesquisar 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, buscamos compreender também 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 deixa explicitado a visão de mundo deles é a produção fotográfica de ambos em torno do corpo masculino e do homoerotismo. Assim como Samuel Costa, o fotógrafo Alair Gomes trabalhou 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 as suas representações do desejo homoerótico. O fotógrafo norte-americano

¹⁶⁰ Disponível em: <<http://escoladedialogo.com.br/escoladedialogo/index.php/sobre-o-dialogo/>>. Acesso: 27.03.2024).

Robert Mapplethorpe assim como Samuel 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 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 o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Nova York – 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 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 pesquisador André Pitol (2013) que estudou a obra de Alair Gomes e os olhares de críticos e de pesquisadores 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, em muito se deve também à localização de seu apartamento, num bairro frequentado nos anos 1970, por uma geração ligada ao movimento da contracultura, que exalava juventude, rebeldia, beleza, sentimentos de liberdade, inteligência. O fotógrafo era vizinho do píer de Ipanema, também conhecido como as Dunas da Gal¹⁶¹. 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 as calçadas, e da calçada, às areias e dessas, 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 desse rapazes.

¹⁶¹ 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.

Parte considerável do período que abrange a produção fotográfica de Alair Gomes coincide com o da ditadura militar no Brasil, que rechaçava e tentava impedir a homossexualidade em detrimento de uma masculinidade hegemônica, heteronormativa, compreendida como a única possibilidade existente. Em nossas pesquisas bibliográficas 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, torna-se de maneira indireta, politizada. Sobre essa questão, o pesquisador Bruno Pereira (2017) nos traz alguns elementos para reflexão. Apresenta também o trecho de uma entrevista em que Alair se posiciona a respeito desse certame de sua produção ser 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, Bruno 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 corpo 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 desvencilham 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 1970-80, ter realizado nos EUA alguns trabalhos fotográficos para revistas gays, 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 homosociabilidade 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, teve o seu trabalho também 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 Alair Gomes para tais publicações percebemos que na edição da Revista Advocate, abaixo destacada (figura 227), 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 227: Fotografias de Alair Gomes publicadas na Revista Advocate. 1983. Fonte: André Pitol in: https://www.researchgate.net/figure/Alair-Gomes-Portfolio-The-Advocate-1983_fig5_321944090

Samuel Costa foi colaborador da Revista da Gai Pied Hebdo (figura 228) 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. Mas, parte considerável de suas produções para a referenciada revista foi feita em estúdios ou em outros ambientes internos, ao contrário de Alair que selecionou para as publicações, os ambientes externos.



Figura 228: À direita foto de autoria Samuel Costa intitulada “Avant la douche” (Antes do banho). Revista Gai Pied Hebdo, n.46, 1.º dez. 1984. Fonte: Acervo MIS-GO.

Em nossas pesquisas 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, recortes de jornais, indicando o seu contato com a obra do referido fotógrafo. Mas, a semelhança entre as suas produções é notória, claro que respeitando as características do trabalho de cada um. Abaixo o diálogo entre Samuel Costa e Alair Gomes se estabelece no que tange às imagens que registram rapazes nas praias carioca (figuras 229 a 234), sendo estas um marco na produção de Alair Gomes.



Figura 229: Rapazes na Praia de Ipanema. s/d.
Foto Alair Gomes. Fonte:
<https://br.pinterest.com/pin/573857177493369451>.

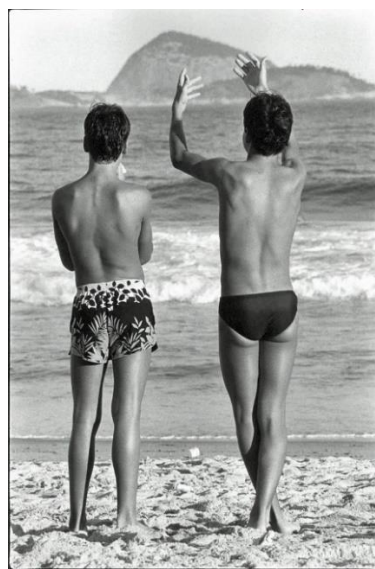


Figura 230: Adolescentes na Praia de Copacabana. Samuel Costa. Rio de Janeiro. 1986.
Acervo MIS-GO.

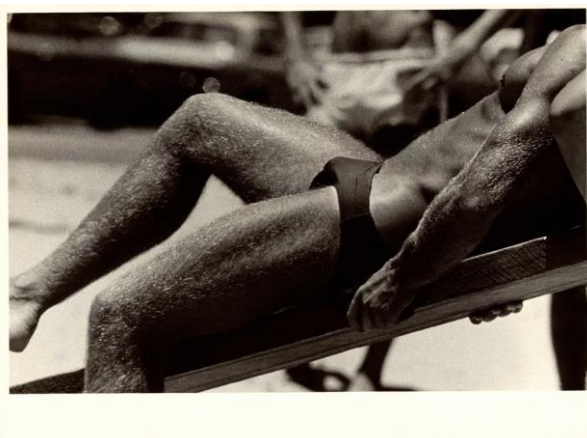


Figura 231: Beach, Praia de Ipanema. Alair Gomes. Rio de Janeiro. 1980. Fonte: <https://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/alair-gomes-muito-prazer/rio-de-meninos/>

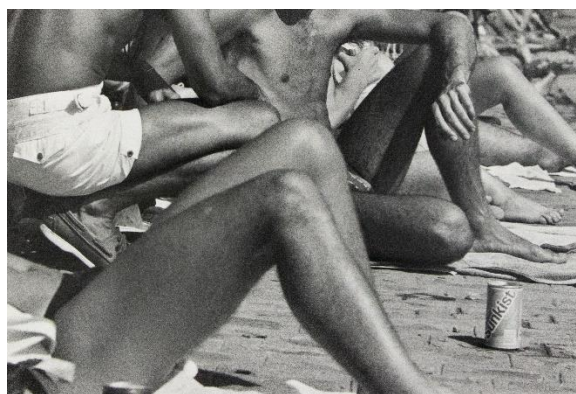


Figura 232: Jd. das Tulherias. Samuel Costa. Paris. 1985.
Acervo MIS-GO.



Figura 233: Rapaz numa praia do Rio fotografado por Alair Gomes. Fonte: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/10382-alair-gomes>

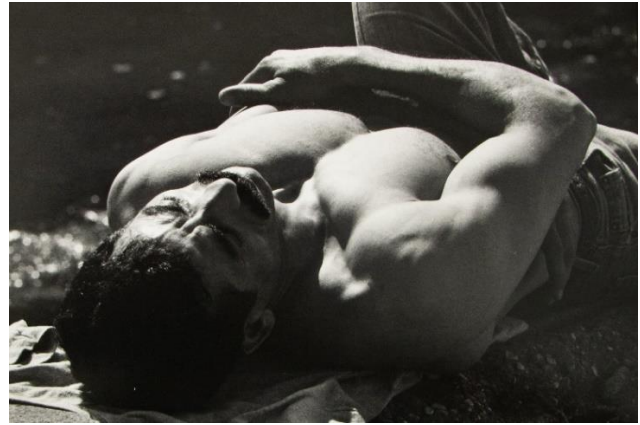


Figura 234: Homem deitado às margens do Sena. Jd. Das Tulherias. Samuel Costa. Paris. 1985. Acervo MIS-GO.

As fotos nas praias do Rio de Janeiro priorizam o registro dos corpos masculinos, temática dialógica entre ambos os fotógrafos. Nas figuras 231 e 233, as imagens de Alair Gomes ressaltam mais as texturas, como os pelos do corpo, o que nos faz pensar também sobre os diferentes tipos de equipamentos utilizados por cada um deles. O homem tomando sol à direita, na imagem de Samuel Costa (figura 234) aparenta ter uma idade mais avançada em relação aos fotografados por Alair 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 1767 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 ser um apreciador e conhecedor também da música de concerto, em “Symphony”, ele demonstra tal conhecimento a começar pelo título que deu à série, que foi dividida em cinco partes, sendo elas, 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. Possibilita novas relações com o corpo masculino. Oferece 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 235: Symphony of Erotic Icons #03, 1966 a 1978. Alair Gomes. Fonte: Revista Zum <https://revistazum.com.br/radar/imagens-ineditas-alair-gomes/>



Figura 236: Symphony of Erotic Icons #01, 1966 a 1978. Alair Gomes. Fonte: Revista Zum <https://revistazum.com.br/radar/imagens-ineditas-alair-gomes/>



Figura 237: Sem título. Déc. 1980. Samuel Costa. Acervo MIS-GO.

Aqui, podemos dizer que o diálogo entre as imagens de Alair Gomes e Samuel Costa (figuras 235 a 237) se potencializa através da textura dos pelos ressaltados nos corpos masculinos, embora o enquadramento em Samuel Costa seja mais aberto e a imagem um pouco menos contrastada. Nesse diálogo imagético buscamos trazer um exemplo de como possivelmente, Alair possa ter influenciado o olhar de Samuel, o impulsionado 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, o pesquisador Bruno 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 a 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 imagens¹⁶² 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 caixa¹⁶³. 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 pesquisador Felício Monteiro Neto (2020), a respeito do evento ressalta que

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

¹⁶² Sendo elas: Cedrico, Nova York, 1973; Jim, Sausalito, 1977; Jim e Tom, Sausalito, 1977; Patrice, Nova York, 1977; Scott, Nova York, 1977; Joe, Nova York, 1978; Ken, Nova York, 1978; Helmut, Nova York, 1978; John, Nova York, 1978; Helmut e Brooks, Nova York, 1978; Lou, Nova York, 1978; Dick, Nova York, 1978; Autorretrato, Nova York, 1978.

¹⁶³ Para ter acesso ao Portfólio X acessar: <https://www.galeriethomasschulte.com/exhibitions/33-xyz-portfolios-robert-mapplethorpe/>

“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 espectador 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 238: Joe. Nova York, 1978. Fonte: <https://www.theguardian.com/culture/2016/mar/16/robert-mapplethorpe-the-perfect-medium-photography-los-angeles>.



Figura 239: Scott, N.Y.C., 1977 (unframed). Fonte: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/oo-may-122780-photographs/x-portfolio>

Podemos assimilar o Portfólio X (figuras 238 e 239) como parte de uma “trilogia de Mapplethorpe”, sendo os outros dois, os Y (1978) e Z (1981), respectivamente abordando as suas fotografias de natureza das flores/ natureza morta e o do corpo masculino do homem negro, ali muito próximo da arte escultural (figuras 240 e 241).

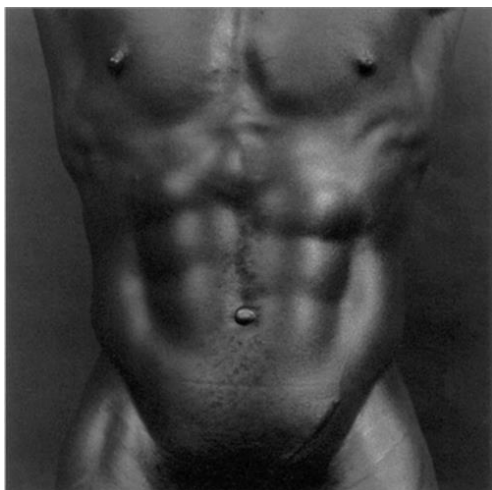


Figura 240: fotografia integrante do Portfólio Z. 1981. Fonte: <https://www.artnet.com/auctions/artists/robert-mapplethorpe/portfolio-z-complete-set-of-13-works>

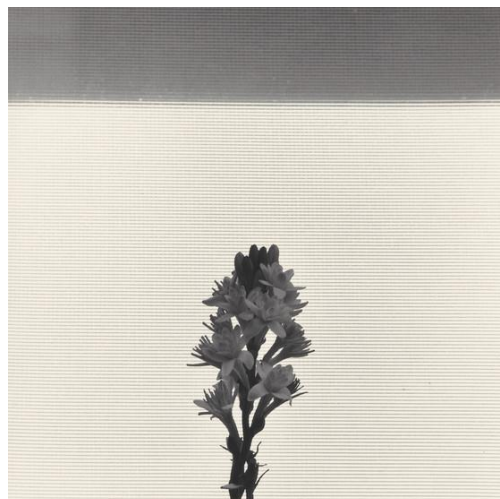


Figura 241: fotografia integrante do Portfólio Y. 1979. Fonte: <https://www.artnet.com/auctions/artists/robert-mapplethorpe/portfolio-z-complete-set-of-13-works>

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 e etc. Esse requinte técnico foi ressaltado por Jason Farago (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). (FARAGO, 2016, online)¹⁶⁴. [tradução da autora].

Ao estudar o Portfólio X, o pesquisador Neto (2020) também ressalta o cuidado técnico e estético do fotógrafo. A respeito, ele nos diz que

¹⁶⁴ 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>

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 câmara (NETO, 2020, p. 66).

O universo BDSM¹⁶⁵ 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 Andy 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), ao 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.

[...] 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

¹⁶⁵ “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, Vera Lúcia Marques da. Sexualidades dissidentes: um olhar sobre narrativas identitárias e estilo de vida no ciberespaço. In: Revista Ciência &Saúde Coletiva, 23, 2018, p.3309-3310).

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 tese, é que o tempo cultural é capaz de fomentar determinadas práticas sociais. No caso de Robert 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 desse tempo ao 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 o sujeito e também produtor desse tempo. Em outras palavras, o fato de o referenciado fotógrafo ter vivido nos anos 1960/70, 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, criar o seu material artístico. Nesse sentido, Hirata 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 (HIRATA, 2017, p.26).

Frequentar o Mineshaft para Robert Mapplethorpe 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”¹⁶⁶, o que significa dizer que ele, por vezes, participava

¹⁶⁶ Cf mencionado em “11 Minute Read Robert Mapplethorpe”. Disponível em: <<https://issuu.com/falonart/docs/falo25/s/17427620>>. Acesso em: 03.01.2024.

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 te 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 242).



Figura 242: Robert Mapplethorpe, autorretrato. Portfólio X. 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 utilizando adornos em couro, apoiado em uma móvel coberto por tecido claro, 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 onde 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 ao mesmo tempo em que afronta o conservadorismo em suas várias instâncias: a social, a cultural, a religiosa e etc. A respeito

dessa fotografia Jason Farago (2016) comenta que quatro décadas após a sua criação, a mesma 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)¹⁶⁷. [tradução da autora].

Mapplethorpe com a sua fotografia levou a experiência sexual ao limite, retratou com a sua sofisticação técnica, se dedicou a produção de fotografias homoeróticas do corpo masculino, percebendo erotismo até mesmo em suas fotografias onde as protagonistas eram as flores. Se dedicou 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 242) e tantas outras que compuseram a sua trajetória. Mas, 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, 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 escrivanhinha 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).

¹⁶⁷ 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>

A cantora e escritora Patti Smith 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 Robert Mapplethorpe e o seu amadurecimento como fotógrafo. Ela e Robert Mapplethorpe se conheceram nos anos 1960, em Nova York, 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, onde prometeram 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 estiveram perto 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 York, “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 e Patti Smith além de dividir o quarto de hotel, dividiam também dificuldades financeiras, processos criativos, sonhos, medos e 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 Patti Smith, ela se inspirava e 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, Smith uma vez, se inspirou 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 retratos também de Patti Smith (figuras 243 e 244), 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 (...). (2010, p175).



Figura 243: Autorretrato. Robert Mapplethorpe com a câmera Polaroid. 1972-1973. Fonte: <https://issuu.com/falonart/docs/falo25/s/17427620>



Figura 244: 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 ao universo da fotografia. O curador, além de presentear Robert 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 abandona a Polaroid e começa a fotografar com uma câmera Hasselblad, sendo esta, presente de Sam Wagstaff, também curador, colecionador de obras de arte e mecenas de Robert, com quem desenvolveu uma profunda relação de trabalho e também afetiva. Sam 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 Sam 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).

Já de posse da nova câmera, Mapplethorpe fez em 1975, o retrato para a capa do primeiro disco da cantora punk, *Horses* (figura 245). 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 245: Capa do disco Horses. Fotografia de 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 Robert Mapplethorpe, nos ajudando a compreender as fases do seu trabalho. 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. Nos conta, sobre como 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 temáticas religiosas e como estas afetaram o seu trabalho, e como foi se distanciando dela, ao mesmo tempo em que imergia no universo SM e nas relações com outras pessoas para além da cantora. Smith, por vezes, menciona a influência da religião católica na vida de Robert, nos levando a compreensão de que esta talvez tenha sido crucial para a construção de algumas obras do artista, mas, sobretudo, na 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 246-247). O catolicismo influenciou também a sua forma de compreensão de mundo, ligada a uma dualidade entre bem e mal, sagrado e profano e do

certo e do errado. Influenciou, ainda, na maneira como lidava com os seus familiares, como nos reporta Patti Smith (2010) 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).

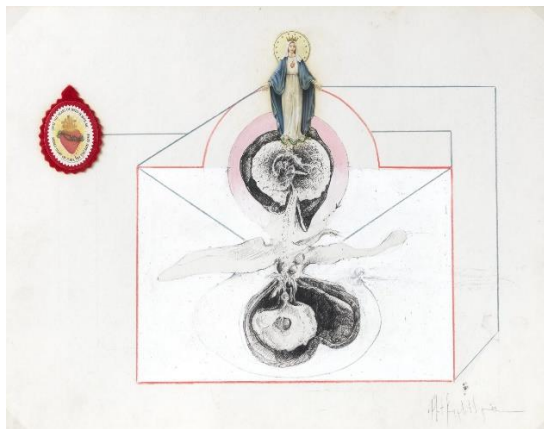


Figura 246: Obra com técnica mista tendo entre os elementos a Virgem Maria. s/d. Robert Mapplethorpe. Fonte: <https://ropac.net/exhibitions/117-robert-mapplethorpe-objects/#>



Figura 247: Lisa Lyon, 1962. Robert Mapplethorpe. Fonte: <https://ropac.net/ko/artists/28-georg-baselitz/works/12656/#>

Samuel Costa assim como 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 pastores, lhe mandando notícias a respeito de eventos de formação religiosa. Encontramos também referências de um cartão postal (figura 248)

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, 04.12.1984) [tradução da autora].

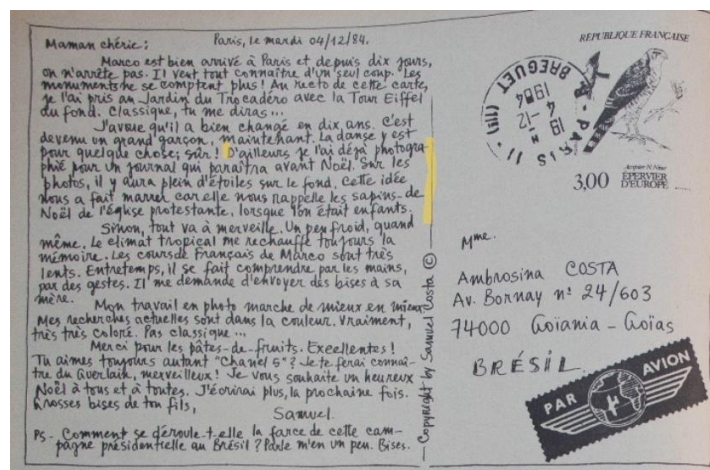


Figura 248: Correspondência de Samuel Costa para a sua mãe, Ambrosina. Revista Gai Pied Hebdo. 22 dezembro 1984.

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 nesse estudo. Em seu acervo fotográfico encontramos a série de imagens que criou para a publicação a qual nos referimos acima. Destacamos duas das quais não foram publicadas no periódico (figuras 249 e 250), a fim de evidenciar, o que é óbvio, mas nem sempre pensado por muitos de nós quando lidamos com publicações compostas por imagens fotográficas: o fato de o número de imagens criadas para tal, ser proporcionalmente maior do que o publicado, indicando desta maneira, o trabalho de curadoria realizado pelo próprio fotógrafo, assim como, pela equipe da revista ou livro aos quais as imagens serão publicadas.

O trabalho com a luz realizado por Samuel Costa (figura 250) ao simular um arco acima da cabeça do seu modelo e a posição a qual ele foi fotografado, nos remete à imagem do Cristo crucificado, identificando referências religiosas em sua obra, o aproximando da produção de Mapplethorpe sobre a mesma temática (figura 251).

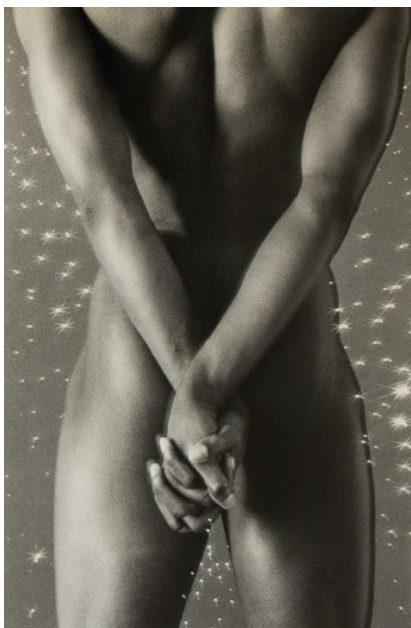


Figura 249: Jöel J. Paris. 1984. Samuel Costa. Acervo MIS-GO.

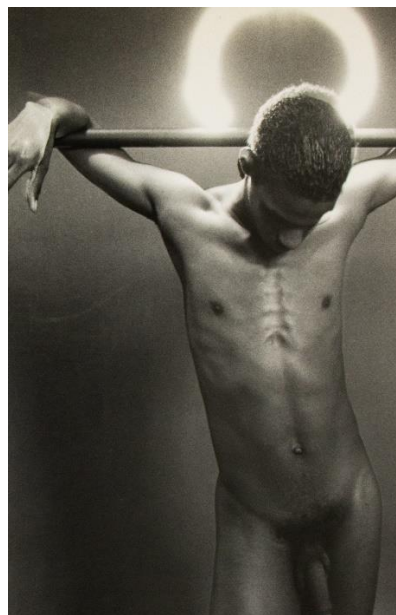


Figura 250: Sem título. Paris. 1984. Samuel Costa. Acervo MIS-GO.



Figura 251: Lisa Lyon. 1982. Robert Mapplethorpe. Fonte: <https://www.artnet.com/artists/robert-mapplethorpe/lisa-lyon-7zL7HI8cbKrkjmT6Zv58GQ2>

Trazer para as suas imagens homoeróticas, o corpo do homem negro é também um ponto de convergência entre Samuel Costa e Robert Mapplethorpe (figuras 252 e 253). 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 Samuel se intensificava. Por terem sido sujeitos de um mesmo tempo histórico e terem as suas obras amplamente divulgadas, a nossa hipótese é que Samuel Costa tenha em algum momento não somente entrado em contato

com as suas produções, mas, sofrido influências estéticas advindas do universo desses fotógrafos, o que nos dá repertório para o estruturar os diálogos construídos ao longo dessas páginas.

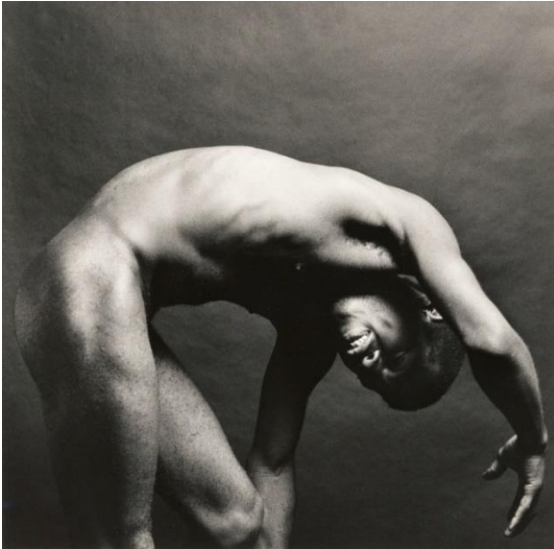


Figura 252: Greg Cauley. 1980. Fonte:

<https://www.mapplethorpe.org/portfolios/portfolio/selected-works/male-nudes#7>



Figura 253: Jöel J. Paris. 1984. Samuel Costa. Acervo MIS-GO.

Mapplethorpe se dedicou ao registro fotográfico dos corpos dos homens negros, buscando estruturá-los de uma maneira que chegassem muito próximos às esculturas (figura 254), sendo que alguns registros desses corpos integram Portfólio Z do artista, produzido em 1978. Certa vez, Robert 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 Samuel Costa, encontramos algumas imagens (figura 255) que priorizam a forma do corpo, o aproximando das formas esculturais como, por exemplo, a exposta abaixo, que dialoga nesse momento, com a de Mapplethorpe.



Figura 254. Derrick Cross. 1983. Fonte: https://www.1fmediaproject.net/2012/05/25/robert-mapplethorpe-ludwig-museum-budapest/clqx59_derrickcross_1983s/



Figura 255: Morceaux d'académie, Goiânia, Goiás, Brésil 1984. Samuel Costa. Acervo MIS-GO.

As imagens do arquivo Samuel Costa da década de 1980 revelam que o fotógrafo frequentou nesse período, 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 256 e 257), lembrando que Londres foi o berço do movimento, que surgiu no final dos anos 1970, demonstrando a insatisfação das pessoas às 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 de artistas como a norte americana Patti Smith - por vezes mencionada nesse trabalho - ser considerada precursora e ícone desse movimento, uma mulher que “rompe essa bolha”, buscando torna-lo mais inclusivo, transgressor e relevante. Assim como, no Brasil, o fez, por exemplo, as integrantes da banda paulistana *As Mercenárias*.



Figura 256: Sem título. 1984. Samuel Costa. Londres. Acervo MIS-GO.



Figura 257: Sem título. 1984. Samuel Costa. Londres. Acervo MIS-GO.

Samuel Costa nesse período em que registrou a cena punk londrina, não perdeu de vista, o universo gay. Nos bares e boates em 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 a de Robert Mapplethorpe.

O que nos interessa aqui é estabelecer um diálogo entre as imagens produzidas por ambos (figuras 258 e 259), que nesse caso, ocorre por meio de uma das fotografias de Robert Mapplethorpe produzida para o Portfólio X e outra de Samuel 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 258: Helmut, Nova York , 1978. Fonte: <https://www.mapplethorpe.org/portfolios/portfolio/selected-works/leather?view=slider#5>



Figura 259: frequentadores da boate Heaven. 1984. Samuel Costa, Londres. Acervo MIS-GO.

Nessas imagens de Mapplethorpe e Samuel, 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 Samuel 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.

Robert Mapplethorpe foi um fotógrafo reconhecido pelos retratos de personalidades e seus autorretratos produzidos por sua câmera Polaroid; o trabalho com natureza morta e também com os lírios, o 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. A sua biografia e fazer fotográfico, por vezes, cruzou o universo do fotógrafo goiano Samuel 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 Samuel 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 260 e 261) .



Figura 260: Sem título. Déc. 1970. Samuel Costa. Acervo MIS-GO.

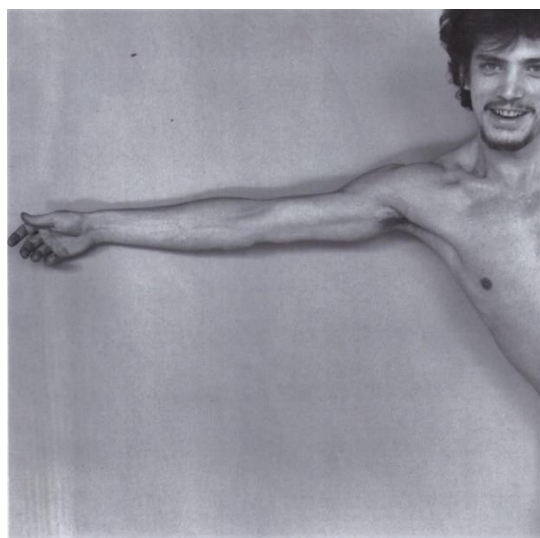


Figura 261: Autorretrato de Robert Mapplethorpe. 1975. Fonte: <http://www.mapplethorpe.org/portfolios/self-portraits/?i=2>.

Para além das semelhanças entre elas, montamos esse díptico que, subjetivamente nos induz a pensar que esses fotógrafos despidos 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, buscando sempre que possível, romper barreiras, estigmas e preconceitos e, ao mesmo tempo, se inserindo no universo que se dispuseram a retratar, vivenciando experiências pessoais e também profissionais, almejando construir o seu fazer fotográfico-artístico, abrangendo ao mesmo tempo, a percepção de seus expectadores em torno do corpo e da sexualidade masculina.

Após trabalharmos na construção de um diálogo entre a obra de Samuel e 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, ao qual estudamos no capítulo anterior, e que tanto nos afetou 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 da pesquisa, 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 Resignificou 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 uma pesquisa 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 pra gente conversar, pra você me contar sobre os seus percursos, aventuras e os 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 desta maneira para atender apenas as suas demandas do dia-a-dia. Mas, 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 primorosas.

Samuel, amei o período de imersão em seu arquivo. Devido à grande quantidade de material, optei por trabalhar prioritariamente com as ampliações, mas, consegui flertar com as outras tipologias também. Quanto as cartas, foi uma experiência muito legal abrir os envelopes, sentar para uma leitura mais atenta, onde por vezes, me senti próxima àquelas pessoas e as vivências de vocês. Foram vários os momentos assim: através das conversas de 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 ou se distanciar dessa realidade (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. Imagino ao mesmo tempo que para além da sensação de liberdade, deve ter sido um momento conflituoso também.

No meu trabalho consegui inserir algumas correspondências do seu arquivo, mas certamente, pretendo em outro momento adentrá-lo com mais afinco. Os momentos em que me dediquei às correspondências foram bem legais, me fizeram lembrar da 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 diz muito também sobre a maneira com que foi querido pelos seus.

Eu desejei também que estivéssemos juntos durante a seleção das imagens para a elaboração do texto, pra gente conversar sobre àquelas pessoas e lugares, as técnicas que você usava, 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, amei também 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 esta é uma leitura que tive enquanto pesquisadora e apreciadora de suas imagens, uma interpretação acerca de sua obra.

Mas, qual teria sido a sua “verdadeira” impressão sobre esses fotografos 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 pesquisei 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 pesquisa, fiquei interessada.

Samuel, você não imagina como os tempos mudaram desde o final dos anos 1980 pra cá. Te atualizar levaria meses e, talvez, mesmo assim não conseguiria. Pra 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 na pesquisa, 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 pesquisa. Ela achava massa descobrir uma informação nova que pudesse contribuir. Mandava mensagens no WhatsApp, pelo Insta, 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 pra ela também foi bacana, por me ver dedicada e por ver o seu arquivo sendo pesquisado, *saindo do armário*. Quando adentrei o acervo fonográfico foi a mesma coisa. Portas abertas com o adendo de quando me sentia cansada, a Gisele, técnica responsável, me convidava para escutar vinil. E, claro que ali se tornava para além do descanso, momentos para tratar de seus discos, como parte constituinte da tese. Esses foram momentos bem proveitosos, agregou bastante, possibilitando ainda, o estreitamento dos laços afetivos.

Viver em tempos pandêmicos me inspirou a trazer para a tese, 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 se solidarizaram também. A internet ajudou muito. Através dela conseguimos conversar diariamente com os nossos parentes, amigos, professores, colegas de trabalho. As lives (que é uma transmissão ao vivo feita pelo computador ou telefone celular conectados pela 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 as coisas estando 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, me apavoro ainda 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, porque te contar tudo isso? Para mostrar que vivemos tempos semelhantes, no sentido de enfrentamento coletivo de um vírus, tendo a época vivida por você, 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 ao invés 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 pesquisadora de 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 a realização de uma pesquisa mais cuidadosa a respeito das dores da epidemia a qual 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, 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 independente 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 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 a minha pesquisa 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, 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, estudado. Trazê-lo para a academia foi uma dessas estratégias.

Portanto, meu querido Samuel, o motivo de te falar tudo isso é pra te contar que a sua obra tem reverberado por aqui. Há 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 pesquisadores em torno de sua coleção. Temos também essa incursão pela academia que além da tese, 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 pensando 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 aproxima 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 pesquisa, de contato com todo o material e também no momento de escrita da tese, 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 pesquisa. Ela me ajudou a ficar de pé, mesmo quando sentia as pernas enfraquecidas. Creio que você sem querer, se tornou, e aqui colocando mil aspas e afirmações de estar parafraseando, acho que você se tornou 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 tamanha complexidade. Mas, foi durante a efetivação de nossa pesquisa, 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 pesquisa.

A escolha pela cartografia, enquanto metodologia, nos proporcionou o entendimento de que as fragilidades e as limitações fazem parte do desenvolvimento da pesquisa, 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, nos possibilitou trazer as nossas experiências e práticas de acervo museológico para a pesquisa, o que nos proporcionou trabalhar com maior propriedade, temas como conservação fotográfica, sendo esta, ainda pouco explorada em estudos no campo das artes e da cultura visual, trazendo assim, originalidade e uma forma alternativa para se pensar a respeito da temporalidade e da 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 foi a contribuição de nossa pesquisa científico-acadêmica para a sociedade, demonstrando ainda, as vantagens de se estabelecer parcerias institucionais para a produção de conhecimento.

A nossa pesquisa 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, a 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 com a desconstrução de pensamentos e atitudes, no que tange ao preconceito e à discriminação dos corpos que se destoam dos padrões heteronormativos de comportamento.

Missão desafiadora, uma vez, que parte considerável da pesquisa 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 outras.

As angústias e os impedimentos advindos de um período marcado pelo alastramento do Corona Vírus, 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 pesquisa 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 nossa pesquisa 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 do privado. Se tivermos levado à compreensão 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 dessa pesquisa, 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 combate aos 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 Samuel Costa também nos fez sentir que o objetivo da pesquisa em algum nível tinha sido alcançado. Assim como os fotógrafos Samuel Costa, Robert Mapplethorpe, Alair Gomes, Hudinilson Jr. e tantos outros mencionados em nossa pesquisa, 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 nessa pesquisa foi compreendido o tempo todo como um meio de expressão, de afeto, de vida e de liberdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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: 12.02.2023.

_____. On Rape and institutional failure book review by Jilke Golbach. In: **1000 Words**. Disponível em: <<https://www.1000wordsmag.com/laia-abril-on-rape/>>. Acesso em: 11.02.2023.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história**. Bauru, SP: Edusc, 2007.

ALEIXO, Vitor R. E. **Exile of Main Street: O disco dos Rolling Stones feito no exílio do rock**. 10.05.2013. Disponível em: <<http://adagioescola.com.br/blog/?p=80#:~:text=O%20Lado%20D%20encerra%20o,no%20disco%20Let%20It%20Bleed>>. Acesso em: 22.02.2023.

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, p. 215-226.

ANDRADE, Rita Morais de. **Boué Soeurs RG 7091: a biografia cultural de um vestido**. Tese de doutorado. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, 2008.

ARANTES, Priscila. **Reescrituras da arte contemporânea: história, arquivo, mídia**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

ARAÚJO, Luís Araújo; FIGUEIREDO, Stela Horta. Samuel Costa: imagens do Brasil. **Cadernos de fotografia**, v.5, Goiânia: Cir Gráfica, 2014.

ARRAIS, Cristiano Alencar. Fronteira e cultura política nacional: a Revolução de 1930 em Goiás. In: **Fragmentos de Cultura. Goiânia**, v.17, n.9/10, set-out/2007. p. 821-838.

_____; OLIVEIRA, Eliézer Cardoso de; ARRAIS, Tadeu Alencar. **O século XX em Goiás: o advento da modernização**. Goiânia: Cãnone editorial, 2016.

ARNAL, Frank. Gay pride. In: **Revista Gai Pied Hebdo**, n.126, 30 juin. 1984.

_____. De L'amitie comme mode de vie. Entretien avec Michel Foucault. In: **Revista Gai Pied Hebdo**, n.126, 30 juin. 1984.

ASSIS, Mariana Prandini. O nosso corpo é um campo de batalha. In: **Coletivo Margarida Alves**. 28.09.2015. Disponível em: <https://coletivomargaridaalves.org/o-nosso-corpo-e-um-campo-de-batalha/>. Acesso em: 17.05.2023.

BASCHIROTTO, Viviane. Livro de artista: palavra – imagem – objeto. In: **Revista – Valise**, Porto Alegre, v. 6, n.11, ano 6, junho de 2016. p. 101-112.

BALBI, Clara. **Fotocópias eróticas de Hudinilson Jr. voltam para a Pinacoteca 40 anos depois**. In: Blog Só artesão & Cia. 15 março 2020. Disponível em: <http://www.soartesa.com/2020/03/> >. Acesso em: 28.12.2023

BARUKI, Sandra; 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. p.3-6.

BASTOS, Heidy Evellyn Ferreira. **Fotografia da vida íntima: afetividades da obra de Nan Goldin em um percurso biográfico-artístico**. Mestrado. Universidade de Lisboa, 2021.

BRANCO, Judikael Castelo. Política e diálogo: reflexões a partir de Eric Weil e Hannah Arendt. In: **Revista Philosophos**. Goiânia, vol.24, n.1, jan-jun.2019, p. 195-227.

BAPTISTA, Jean; BOITA, Tony. Memória e esquecimento LGBT nos museus, patrimônios e espaços de memória no Brasil. In: **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%A7os_de_mem%C3%B3ria_no_Brasil >. Acesso em: 04.11.2023.

BAPTISTA, J.; BOITA, T.; WICHERS, C. O que é Museologia LGBT. **Revista Memórias LGBT**, v. 12, p. 10-16, 2020.

BAPTISTA, Jean; BOITA, Tony; ESCOBAR, Geanine Vargas; TEDESCO, Caio de Souza; QUINTILIANO, Marta; RIBEIRO, Lucas. 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, p. 1-20, 21 jun. 2023. Disponível em: <https://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/article/view/266/179>. Acesso em: 04 nov. 2023.

BELLOTTO, Heloísa. O sentido dos arquivos. In: **I Ciclo de palestras da diretoria de arquivos institucionais**. (Conferência pronunciada). UFMG, 2014.

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: 24.10.2021.

BOHRER, Larissa. Brasil é o país que mais mata pessoas LGBTQIA+ no mundo pelo quarto ano consecutivo. In: **Rede Brasil Atual**. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cidadania/2022/05/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-pessoas-lgbtqia-no-mundo-pelo-quarto-ano-consecutivo/> >. Acesso em: 09.09.2022.

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.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOITA, Tony. “Museologia LGBT aplicada: uma experiência de gestão no Museu das Bandeiras”. In: **Cadernos de Sociomuseologia**, vol. 61, no 17, 2021.

_____. **LGBTFobia Museológica: algumas reflexões sobre as estratégias simbólicas utilizadas nos museus para invisibilizar pessoas LGBT**. **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, v. especial, n.1, p. 104-115, jul.2020.

_____; BAPTISTA, Jean; HABIB, Ian; SABARÁ, Débora. “Museologia comunitária LGBTQIA+: Museu Transgênero de História da Arte e Ponto de Memória Aquenda as Indacas no ensino de Museologia”. In: **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, vol. 11, no 21, 2022.

BOONE, Silvana. The ballad of sexual dependency de Nan Goldin. Porto Alegre: **Revista de Artes Visuais**. PPGAV-UFRGS, v.23, p.1-5, jan.-jun, 2018.

BORGES, Rogério. **As imagens e a saudade**. Jornal O Popular. 27.10.2014.

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; MARTIN, Hervé. **As escolas históricas**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2018.

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, p. 213-229.

_____. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. 1.^a ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BRANDI, Felipe. Arquivos privados e história dos historiadores: sobrevoo no acervo pessoal de Georges Duby. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joëlle; HEYMANN, Luciana (orgs). **Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 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. p.277-296.

_____; MELLO, Luiz; RODRIGUES, Rodolfo Peres; TOCACH, Rhavena. 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.

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, p. 373-396, 2015.

CAMARGO, Marina. **Bio**. Blog marinacamargo.com. 2015. Disponível em: <<https://marinacamargo.com/bio/>>. Acesso em: 19.11.2022.

CAMPOS, Maurício de Souza; 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 de mestrado. PPG em História. 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. p.3-6.

CASTRO, Teresa. **La pensée cartographique des images**. Lyon: Aléas Éditeur, 2008.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Ed. Vozes: Petrópolis, 1998.

CHAUL, Nasr Fayad. Goiânia: a capital do sertão. In: **Dossiê cidades planejadas na Hinterlândia**. Revista da UFG, Ano XI, n.º6, junho 2009. p. 100-110.

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: 02.01.2024.

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).

CORBIN, Alain. Dores, sofrimentos e misérias do corpo. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges. (orgs.). **História do corpo: da revolução à Grande Guerra**. 4. Ed. Petrópolis, RJ, Vozes, 2012 (p. 262-343).

COSTA, Eduardo Augusto. **Arquivo, poder, memória: Herman Hugo Graeser 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: 19.11.2022.

CHIODELLI, Diana Letícia; SCHVAMBACH, Janaína. Corpo e Fotografia: experiências de docência em artes visuais. In: **Revista Matéria-Prima**. Vol. 5, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/29188/2/ULFBA_MP_v5_iss2_p82-92.pdf>. Acesso em: 15.08.2023.

DAUDÉN, Julia. O corpo apesar. In: **Revista Rosa**, n.3, vol.2, 28.12.2020. Disponível em: <<https://revistarosa.com>>. Acesso em 15.12.2023.

DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 1, Rio de Janeiro: ed. 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DESVALLÉS, André; 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 novembro 2021.

_____. Masculinidades e práticas corporais na obra de Alair Gomes: a série Sonatinas, four feet. In: **Revista ArtCultura. Minidossiê: meandros das artes visuais**, v.24, n.45, p.199-217, jul-dez.2022.

DIDI-HUBERMAN, George. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

_____. Quando as imagens tocam o real. In: **Pós: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**. Belo Horizonte, v.2. n.4, 2012. p. 206-219, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>>. Acesso em: 15.08.2022.

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**. 26.08.2019. Disponível em: <<http://obaudoedu.blogspot.com/2019/08/ethan-russel-o-fotografo-das-grandes.html>>. Acesso em: 26.02.2023.

ESCOLA DE DIÁLOGO DE SÃO PAULO. **Sobre diálogo**. Disponível em: <http://escoladedialogo.com.br/escoladedialogo/index.php/sobre-o-dialogo/> Acesso: 27.03.2024

EQUIPE IMS. Por dentro dos acervos. **Glossário de técnicas e processos gráficos e fotográficos do século XIX**. 30 de junho de 2014. Disponível em: <<https://ims.com.br/por-dentro-acervos/glossario-de-tecnicas-e-processos-graficos-e-fotograficos-do-seculo-xix/>> . Acesso em: 10.02.2023.

EWING, William A. **The body: photoworks of the human body**. London: Thames & Hudson, 1996.

FABRIS, Annateresa. O corpo como território político. In: **Baleia na rede. Revista online do grupo de pesquisa em cinema e literatura**. Vol. 1, n.º6, Ano VI, dez/2009. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/BaleianaRede/Edicao06/2c_CorpoPolitico_imagens.pdf>. Acesso em: 09.09.2023.

_____. (org). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1998.

_____; COSTA, Cacilda Teixeira da. **Tendências do livro de artista no Brasil**. Centro Cultural São Paulo, São Paulo: 16 de maio a 23 de junho de 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: 03.01.2024.

FARAGO, Jason. **Robert Mapplethorpe: the perfect medium review – hunting for sex and death**. The Guardian, 16, mar.2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/culture/2016/mar/16/robert-mapplethorpe-the-perfect-medium-photography-los-angeles> > Acesso em: 01.05.2024.

FARGE, Arlette. **O sabor do arquivo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

_____. In: GAMA, Mônica. Quebra de contrato: transparência e opacidade do discurso historiográfico. **Revista Criação & Crítica**, n.4, abril/2010.

FRANK, Robert. **Os americanos**. São Paulo: IMS, 2017.

FERREIRA, Clenon. **Projeto relembra boate Jump, que fez história na noite goiana**. Jornal O Popular. 22.02.2022. 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: 14.08.2022.

FIGUEIREDO, Stela Horta. **Dossiê Arquivo Pessoal Samuel Costa**. Museu da Imagem e do Som de Goiás 2009. (documento interno, não publicado).

_____; MOSCIARO, Clara, SILVA, Ivy da. Conservação da coleção álbuns fotográficos do Museu da Imagem e do Som de Goiás. In: **Anais do Museu Paulista**. Vol. 15, n.1, jan-jul., 2007.

FILIPPI, Patrícia; LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Como tratar coleções fotográficas**. Arquivo do Estado: Imprensa Oficial do Estado. São Paulo, 2002.

GAMA, Mônica. Quebra de contrato – transparência e opacidade do discurso historiográfico. In: **Revista Criação & Crítica**, n.4, Abril, 2010. p. 15).

GARCIA, Wilton. Arte Homoerótica no Brasil: estudos contemporâneos. **Revista Gênero**. Niterói, vol. 12, n.2, p.131-163, 1. Sem. 2012.

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: 13.01.2024

GOLBACH, Jilke. **Laia Abril. On rape: and institutional failure (book review by Jilke Golbach)**. In: 1000 Words. Disponível em: <<https://www.1000wordsmag.com/laia-abril-on-rape/>>. Acesso: 04.01.2023.

GOMES, Alexandre Oliveira; 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. p.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. Grupo museu/patrimônio FAU-USP. Disponível em: <http://www.museupatrimonio.fau.usp.br/> Acesso em: 14.01.2023.

GOMES, Rose. Sticky Fingers: a história por trás da capa. In: **Cadê meu whiskey Blogspot**. 02.09.2016. Disponível em: <https://cademeuwhiskey.wordpress.com/2016/09/02/sticky-fingers-a-historia-por-tras-da-capa/>. Acesso em: 08.03.2023.

GUERRILLA GIRLS. **Reinventing the “F” word: feminism**. Site. <https://www.guerrillagirls.com/about>

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 : <<https://almapreta.com/sessao/cultura/temos-que-buscar-uma-estetica-negra-na-fotografia-diz-fotografo-eustaquio-neves>>. Acesso em: 19.11.2022.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HARVARD, Joe. **Velvet Underground: The Velvet Underground and Nico**. Coleção O livro do disco. Corbogo: Rio de Janeiro, 2014.

HEXAGONE GAY. Site. Les premiers pas de la liberation des mœurs en France. Disponível em: <<http://www.hexagonegay.com/70.html>

_____. Site. **Les années 70: les premiers pas de la liberation des mœurs en France**. In: <http://www.hexagonegay.com/70.html>

_____. Site. **Les années 80: le mouvement associatif des années 80**. In: <http://www.hexagonegay.com/80.html>

HIRATA, Gabriel Tadashi. **Composições subjetivas e invenção de si**. Dissertação de Mestrado. PPG História. UFRRJ, Seropédica, RJ, 2017.

HOBBS, Catherine. O caráter dos arquivos pessoais: reflexões sobre o valor dos documentos de indivíduos. In: HEYMANN, Luciana; NEDEL (orgs). **Pensar os arquivos: uma analogia**. Rio de Janeiro: FGV, 2018.

HEMINGWAY, Ernest. **Paris é uma festa**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1997.

HEYMANN, Luciana. Arquivos pessoais em perspectiva etnográfica. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Jöelle; HEYMANN, Luciana (orgs). **Arquivos pessoais: reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.

HOBBSAWAN, Eric. **Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 20016.

_____ ; 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. p. 2-3.

JUNIOR, Ribamar José de Oliveira; GIL, Huber David Jaramillo. A pele da imagens: trauma e melancolia nas dobras fotográficas por Severo Sarduy, Pedro Lemebel, Alair Gomes e Hudinilson Jr. In: **Revista Contratempo**, vol. 41, n.1, jan-abr/2022.

KASTRUP, Virgínia; BARROS, Regina Benevides de. Movimentos-funções do dispositivo na prática cartográfica. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Líliliana. **Pistas do método da cartografia. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

KENNEDY, Nora; MUSTARDO, Peter. Preservação de fotografias: métodos básicos para salvar suas coleções. In: **Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica**. Org. Centro de Conservação e Preservação da Funarte. 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.^a ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

LACERDA, Alice 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, p. -302.

LACOMBE, Francis. Gai Pride. In: **Magazine Gai Pied Hebdo**. Paris, n.126, 30 jun. a 06 jul.1984, p. 5-9.

LAVÉDRINE, Bertrand. **(Re)Conocer y conservar las fotografías antiguas**. Éditions des travaux historiques et scientifiques: Paris, 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, p.40-49.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas-SP: Ed. da Unicamp, 1990.

LELIS, Rafael Carrano. Transviado também faz revolução! Um olhar maquiaveliano 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 17.06.2023. Disponível em: <<https://agenciabrasil.etc.com.br/direitos-humanos/noticia/2023-06/fotografa-reune-acervo-de-paradas-lgbtqia-do-rio-desde-1995>>. Acesso em: 02.03.2024

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, p.20-28. 2.ºsem. de 2010 e 1.º sem. 2011.

MACHADO, Antônio. Cantares. In: PINA, Maria Teresa. **Poesia Latina**, 2009. Disponível em: <<https://blogs.utopia.org.br/poesialatina/cantares-antonio-machado/>>. Acesso em: 21.12.2021.

MAIA, Ana Marques. Violação, misoginia e poder: **Laia Abril documentou “o controle sistêmico das mulheres”**. 2022 Disponível em: <<https://www.publico.pt/2022/08/01/p3/noticia/violacao-misoginia-laia-abril-documentou-controle-sistematico-mulheres-2015286>>. Acesso em 29.12.2023.

MAIA, Carlos Eduardo Santos. Go est, in the open air: parada do orgulho LGBT goianiense – da repressão à turistificação. In: **Revista Latino-Americana de Geografia e Gênero**, Ponta Grossa, vol. 6, n.1, p.200-221, jn./jul.2015.

_____; Jorgeanny de Fátima R. Moreira. Estratégias espaciais na Parada LGBT em Goiânia, Goiás. In: **Boletim Goiano de Geografia (online)**. Goiânia, v.37, n.2, p. 265-281, maio/ago.2017. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/bgg/article/view/49155>> Acesso em: 17.12.2023.

MARCUS, Greil. Through the past darkly (big hits. Vol. 2). 12.09.1969. In: **Revista Rolling Stone**. Disponível em: <<https://www.rollingstone.com/music/music-album-reviews/through-the-past-darkly-big-hits-vol-2-180694/>>. Acesso em: 22.02.2023.

MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. In: **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v.10, n.16, p.33-50, jan.-jun.2008.

_____. 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_I_magensintermediaisAMM.pdf>. Acesso em: 01.11.2022.

_____. Fotografia pública e cultura visual, em perspectiva histórica. In: **Revista Brasileira de História da Mídia**. v.2, n.2, jul-dez. 2013. p.11-20.

MARRER, Marcella; ABRIL, Laia. Entrevista: Laia Abril fala sobre Do Estupro, novo capítulo da sua série Uma história da misoginia. **Revista de Fotografia Zum**, 7 de março de 2020. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/entrevistas/laia-abril-da-violacao/>>. Acesso em: 14.09.2022.

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: 22.10.2023.

MCKEMMISH, Sue. Provas de mim... In: HEYMANN, Luciana; NEDEL (orgs). **Pensar os arquivos: uma analogia**. Rio de Janeiro: FGV, 2018.

MENDES, Marylka; SILVEIRA, Luciana da; BEVILAQUA, Fátima; BAPTISTA, Carlos Nunes (orgs). **Conservação: conceitos e práticas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. In: **Educação Temática Digital**. Capinas-SP. Vol. 18, n.4. p. 745-768. Out/dez. 2016.

MOREIRA, Jorgeanny de Fátima Rodrigues. **Do movimento social à festa: as microterritorialidades festivas e efêmeras da parada LGBT em Goiânia, Goiás**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Estudos Socioambientais da UFG, Goiânia, 2016.

MUSEU DA IMAGEM E DO SOM DE GOIÁS. O fotógrafo Sílvio Berto. **Cadernos de fotografia**, v.2, Goiânia: Grafopel Gráfica e Editora Ltda, 2001.

_____. Pioneiros da fotografia em Goiânia. **Cadernos de fotografia**, v.3, Goiânia: Grafopel Gráfica e Editora Ltda, 2002

MOSCIARO, Clara. **Diagnóstico de conservação fotográfica no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

MOURA, Carla Borin; 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.

MUSTARDO, Peter; KENNEDY, Nora. Preservação de fotografias: métodos básicos para salvar suas coleções. In: **Cadernos Técnicos de conservação fotográfica**, 2. 3.ed. rev. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p.17-27.

NETO, Felício Monteiro. **Robert Mapplethorpe; Portfólio X e o observador como ferramenta da produção artística.** Dissertação de mestrado. Universidade Europeia. Laureate International Universities, 2020.

NIEDERAUER, Mariana; GRIGORI, Pedro. Gal Costa teve voz ativa na luta política pela democracia. In: **Correio Brasiliense.** Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/diversao-e-arte/2022/11/5050750-gal-costa-teve-voz-ativa-na-luta-politica-pela-democracia.html>>. Acesso em: 10.11.2022.

NÍTIDA – FOTOGRAFIA E FEMINISMO. **Nan Goldin,** 2016. Disponível em: <<https://nitidafotografia.wordpress.com/2016/03/04/nan-goldin/>> Acesso em: 19.02.2024.

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: 30.03.2022.

NUNES, Andrea Paiva. **Todo lugar é possível: a rede de arte postal, nos anos 70 e 80.** Dissertação de mestrado, 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 de Mestrado em Artes. Belém. Universidade Federal do Pará, 2012.

OLIVEIRA, Lúcia Maria Velloso de; MACÊDO, Patrícia Ladeira Penna; SOBRAL. Arquivos pessoais e intimidade: da aquisição ao acesso. In: **Revista do Arquivo**, N. 04, 2017.

OLIVEIRA, Thiago Ranniery Moreira de; PARAÍSO, Marlucy Alves. Mapas, Dança, desenhos: a cartografia como método de pesquisa em educação. In: **Revista Pro-Posições**, v.23, n.3, set/dez.2012, p. 159-178.

OLIVEIRA, Danielle. Goiás é o estado que teve maior aumento de homicídios contra LGBTQIA+ no Brasil, diz Anuário da Segurança Pública. In: **G1 Goiás.** Disponível em: <<https://g1.globo.com/go/goias/noticia/2022/08/02/goias-e-o-estado-que-teve-maior-aumento-de-homicidios-contr-lgbtqia-no-brasil-diz-anuario-da-seguranca-publica.ghtml>>. Acesso em: 09.09.2022.

OLUFEMI, Lola; ORUPABO, Frida. Procurando Fantasmas. **Revista de Fotografia Zum.** #21, outubro de 2021. p.32-51.

OURIQUES, André Luiz Almeida. Esquecimento e História: um método indelével ou uma possibilidade epistemológica? In: ARANHA, Gervásio Batista; FARIAS, Elton John da Silva (orgs.). **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. In: **Art|Ref. Notícias em arte contemporânea.** 12.12.2016. Disponível em: <<https://arteref.com/arte/o-mundo-de-kruger-o-orgulho-feminista-e-o-seu-real-significado/>>. Acesso em: 17.05.2023.

PEREIRA, Bruno. **Symphony of erotic icons: erotismo e o corpo masculino na fotografia de Alair Gomes**. Dissertação de mestrado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista: Assis-SP, 2017.

PEREIRA, Luís Araújo; FIGUEIREDO, Stela Horta (orgs). Samuel Costa: imagens do Brasil. **Cadernos de Fotografia do MIS, vol. 5**. Goiânia: Cir Gráfica, 2014.

PEDROSA, Adriano; BECHELANY, Camila. **Guerrilla Girls: Gráfica, 1985-2017. 29.9.2017-14.02.2018, 2017**. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017>>. Acesso em: 27.12.2023.

PIMENTEL, Thais. “**Ninguém solta a mão de ninguém**”, desenho que viralizou no país, é criação da tatuadora mineira. Belo Horizonte. 20.10.2018. 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: 27.02.2023.

PITOL, André Luís Castilho. **Alair Gomes: Fotografia, crítica de arte e discurso da sexualidade**. Monografia. Escola de Comunicação e Artes/ Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

_____. **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: 27.02.2023.

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**. Bacharelado em História da Arte. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2020.

REVISTA ROLLING STONES. **9 capas de disco incríveis feitas por Andy Warhol – sem contar Velvet Underground**. 06.04.2020. Disponível em: <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/9-capas-de-disco-incriveis-feitas-por-andy-warhol-sem-contar-velvet-underground/>>. Acesso em: 08.03.2023.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2.^a ed., Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

SANTOS, Laís Xavier dos. **Retratos transgêneros: um estudo sobre o Studio Butterfly de Virgínia de Medeiros**. TCC em História da Arte. Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo, 2022.

SANTOS, Alexandre. A indisciplina do desejo: corpo masculino e a fotografia. In: **XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte – CBHA**, 2002.

_____. **A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro**. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais: Porto Alegre, 2006.

_____. A indisciplina do desejo: corpo masculino e fotografia. In: **XXII Colóquio Brasileiro de História da Arte**, 2002.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. In: **Revista Visualidades**. Goiânia, v. 10 n.1, jan-jun 2012, p. 151-164.

SECULT Goiás. Projeto Cultura em Casa - **História de Goiás: Fatos e Fotos**. Vídeos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/c/SecultGoi%C3%A1sCultura/videos>>. Acesso em: 01.09.2022.

SEXTON, Paul. **Death of Robert Frank, photographer of Exile on Main St. Dos Rolling Stones**. 11.11.2019. Disponível em: < <https://www.udiscovermusic.com/news/robert-frank-rolling-stones-photographer-dies/>>. Acesso em: 26.02.2023.

SHELTON, Robert. **No direction home: a vida e a música de Bob Dylan**. São Paulo: Editora La Fonte, 2011.

SCHWARZ, Júlia. **Desnudando o homem: invenções e reinvenções de masculinidade em práticas fotográficas dos séculos XIX e XX**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense: Niterói, 2020.

SILVA, Vera Lúcia Marques da. Sexualidades dissidentes: um olhar sobre narrativas identitárias e estilo de vida no ciberespaço. In: **Revista Ciência &Saúde Coletiva**, 23, 2018.

SILVA, Willian da; 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. **Devoção**. 1.ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. **Só garotos**. 1.ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SMITH, Philip; GOLDIN, Nan. Embalos noturnos. In: **Revista Zum**, vol. 8, 3 de outubro de 2017. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-8/embalos-noturnos/>>. Acesso em: 13.01.2024.

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, p. 128-149.

TIBERGHIEU, Gilles. Imaginário cartográfico na arte contemporânea: sonhar o mapa nos dias de hoje. In: **Revista Inst. Estud. Bras.** São Paulo, n.57, dez. 2013.p.233-252.

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: 20.01.2024.

_____. Texto de apresentação. **Cadernos de Fotografia do MIS, vol. 5**. In: PEREIRA, Luís Araújo; FIGUEIREDO, Stela Horta (orgs). Samuel Costa: imagens do Brasil. Goiânia: Cir Gráfica, 2014.

_____. Memória e Identidade de um bairro: Campinas sob as lentes de Hélio de Oliveira. Dissertação de Mestrado. Goiânia: Faculdade de História, UFG, 2008.

_____; VIDICA, Ana Rita. Arquivo e tempo na produção artística contemporânea: um percurso por seis obras. In: **Revista Internacional Interdisciplinar Art&Sensorium**, Curitiba, v.11, 2024.

_____; _____. Samuel Costa em Cena na Fotografia Contemporânea. **Anais do IV Seminário Internacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes da Cena – SEMINAR**, de 9 a 11 de novembro de 2023. Editoria: Maria Ângela de Ambrosio Pinheiro Machado e Alexandre Donizete Ferreira, p. 60-76.

_____; _____. Coleção Samuel Costa: uma reflexão sobre a materialidade dos arquivos fotográficos. In: **RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar (orgs.) Anais do 29.º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas**. Dispersões, Goiânia; Anpap, 2020.

_____; 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.

TOZZI, Daniel. **Largados e quebrados: ‘Elixé on Main St.’ e a veia criativa dos Stones**. 28.07.2017. Disponível em: < <http://www.aescotilha.com.br/musica/vitrola/exile-on-main-st-rolling-stones/#:~:text=Os%20aclamados%20Rolling%20Stones%20buscavam,esplendor%20do%20come%C3%A7o%20ao%20fim.>>. Acesso em: 26.02.2023.

VAREJÃO, Adriana. Entrevista In: VOLZ, Jochen (curadoria). **Adriana Varejão. Suturas, fissuras, ruínas**. Catálogo da exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2022, p.26-27.

VERAS, Luciana. Frida Orupabo “o começo é sempre o corpo”. In: **Revista Continente**, ed. 255, março de 2022. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/255/frida-orupabo>>. Acesso em: 01.02.2023.

VIANNA, Eliza da Silva. “**Alguma coisa aconteceu comigo**” . **A experiência soropositiva nas obras de Caio Fernando Abreu e Hervé Guibert (1988-1996)**. Dissertação de mestrado. PPG em História das Ciências e da Saúde da Casa de Oswaldo Cruz-Fio Cruz. Rio de Janeiro, 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: 02.06.2023.

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-ward-aids-hiv-middlesex-hospital-london> >. Acesso em: 01.02.2024.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. 1. Ed. 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-RJ: Vozes, 2011.

Revistas Pesquisadas

Revista Gai Pied Hebdo. Edições n.º 0 e n.º 1. 1979. Fonte: Site Mémoire des Sexualités. <https://www.memoire-sexualites.org/category/accueil/fond-documentaire/magazines/>

_____. Edição N. 26, de 30 de junho a 06 de julho 1984. Acervo MIS-GO

_____. Edição N. 126 - 30 de junho a 6 de julho 1984. Acervo MIS-GO

_____. Edição N. 142, de 03 a 09 de dezembro 1984. Acervo MIS-GO

_____. Edição N. 146, de 01 a 07 de dezembro 1984. Acervo MIS-GO

_____. Edição N. 149/150, de 22 dezembro 1984. Acervo MIS-GO

_____. Edição N. 206, de 08 a 14 de fevereiro 1986. Acervo MIS-GO

_____. Edição N. 120/ 19 de maio 1984. Acervo MIS-GO

_____. Edição N. 256, de 07 a 13 de fevereiro 1987. Acervo MIS-GO

_____. Edição N. 178-179. 13 de julho a 02 de agosto. 1984. Acervo MIS-GO

_____. Edição N. 187 de 28 de setembro a 04 de outubro 1985. Acervo MIS-GO.

_____. Edição N. 291 de 24 de outubro 1987. Acervo MIS-GO

_____. 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. Athetic Model Guild. Los Angeles. 1962. Fonte: <https://www.thebookmerchantjenkins.com/product/physique-pictorial-volume-12-number-1-july-1962/>

_____. Vol. 25. Bob Mizer. Athetic 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/>

_____. Outubro de 2017. Fonte: <https://revistazum.com.br/revista-zum-8/embalos-noturnos/>

_____. #21, Outubro de 2021

_____. #20, Abril de 2021

_____. #18, Junho de 2020

Jornais Pesquisados

Jornal Cinco de Outubro. 28.06.1996

Jornal Diário da Manhã. 27.06.1998

Jornal O Popular. 27.06.1998 / 28.06.1998 / 27.10.2014 / 27.10.2014 / 22.02.2022 / 28.07.2022.

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

ANEXOS

Anexo 1: Termo de doação da Coleção Samuel Costa

Termo de Doação

Ambrosina Franco de Lima Costa, portadora da identidade número 1.536.658/SPP-GO, residente à Avenida Goiás, n.678, Edifício Bemosa, apartamento 603, Setor Central, nesta, por este instrumento torna oficial e pública a doação que faz à Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico Teixeira – AGEPEL, do arquivo pessoal de seu filho Samuel Costa, falecido em 1987. A doação foi intermediada pela Comissão de Acervo do Museu da Imagem e do Som de Goiás, que avaliou o encaminhamento dos bens culturais em reunião no dia 10 de março de 2010. As decisões estão registradas em Ata, em anexo, orientando o encaminhamento dos itens que integram o conjunto de documentos da seguinte maneira: 1. os documentos fotográficos, os diários, o portfólio, a correspondência, os discos e os instrumentos de laboratório passam a integrar o acervo museológico do Museu da Imagem e do Som de Goiás (MIS|GO); 2. os livros, revistas e catálogos sobre cinema, fotografia e música e os cartazes passam a integrar a biblioteca do MIS|GO; 3. as gravuras, os livros, revistas e catálogos de obras de arte, os cartões postais impressos com reprodução de obras de arte serão encaminhados ao Museu da Arte Contemporânea (MAC).

O MIS|GO e o MAC são unidades da AGEPEL e ficarão responsáveis pela guarda e pelo desenvolvimento de ações museológicas de pesquisa, preservação e comunicação no conjunto documental. Segue a listagem do conjunto documental:

Museu da Imagem e do Som

119 (cento e dezenove)
2 (duas)
22 (vinte e duas)
55 (cinquenta e cinco)
05 (cinco)
40 (quarenta)
04 (quatro)
9 (nove)
14 (quatorze)
115 (cento e cinco)
~ 1.500 (mil e quinhentas)
~ 40.300 (quarenta mil e trezentos)
85 (oitenta e cinco)
1 (um)
1 (uma)
1 (um)

Discriminação do conjunto

Revistas de fotografia
Revistas de cinema
Revistas assuntos diversos
Livros de fotografia
Livros de música
Livros de cinema
Livros de assuntos diversos
Cadernos diários
Catálogos de fotografia e cinema
Cartazes
Correspondências (carta, cartão postal, convite)
Documentos fotográficos (ampliação, negativo, diapositivo)
LPs
Portfólio
Secadeira elétrica
Negatoscópio



Museu de Arte Contemporânea

49 (quarenta e nove)

04 (quatro)

87 (oitenta e sete)

605 (seiscentos e cinco)

Obras de arte: 17 gravuras de Erik Desmazières;
11 gravuras e desenhos de Dinéia Dutra; 2
pinturas de André Barjou; 2 pinturas de Agnès
Lévy; 1 gravura de H (ilegível); 1 gravura de
G.T(ilegível); 1 gravura de B.(ilegível);
1 xilogravura de Iza Costa; 1 gravura de Arthur
Luiz Piza; 1 gravura de DJ Oliveira; 3 gravuras
de Ana Maria Pacheco; 1 gravura de Siron
Franco. 7 desenhos s/ identificação; 1 mapa
impresso de Paris;

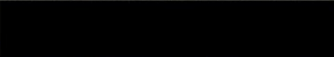
Livros de arte
Catálogos de arte
Cartões postais de arte

Certifico que a presente doação é feita em caráter definitivo e irrestrito.


Goiânia, 14 de dezembro de 2010.


Ambrosina Franco de Lima Costa


Doadora


Linda Monteiro

Presidenta da AGEPEL


Stela Horta Figueiredo

Museu da Imagem e do Som


Leonan Fleury

Museu de Arte Contemporânea

Anexo 2: Dicas de Conservação Fotográfica



COMO PRESERVAR SUAS COLEÇÕES FOTOGRÁFICAS

DICAS DE CONSERVAÇÃO FOTOGRÁFICA

Manuseio e Guarda

- Lavar sempre as mãos antes de manusear as fotografias.
- Não colocar os dedos sobre a imagem.
- Evitar comida e bebida quando ao manusear as fotografias, mesmo que estejam em álbuns.
- Guardar as fotografias em móveis de aço.
- Cuidado para não empilhá-las.
- Fotografias não devem ficar em contato direto entre si. Separá-las com papéis de boa qualidade (entrefolhamentos).
- Os negativos recebem as mesmas recomendações das fotografias.

Não use em fotografias

- Fita ou etiqueta adesiva.
- Cola.
- Clipe ou grampo de metal.
- Elástico ou barbante.
- Tinta ou caneta para inscrição.

Não guarde suas fotografias em:

- Ambiente úmido ou quente.
- Álbum autocolante.
- Caixas de papelão.
- Envelope de papel pardo.

Não misture suas fotografias

- Coloridas com preto e branco.
- Analógicas com digitais (impressões).
- Com outros papéis e objetos.

Anexo 3: Ficha Diagnóstico de Conservação – Acervo Fotográfico



ACERVO FOTográfico

Ficha Diagnóstico - Conservação Fotográfica

N.º Registro _____ Localização _____

Formato – Item

- () carte de visite () álbum () negativo de vidro
 () foto avulsa (ampliação) () carte carbinet () diapositivo
 () foto suporte secundário () negativo filme
 () outros _____

Processos

- () albumina () cor
 () gelatina () pintado a mão
 () outros _____

Causas de deterioração (Imagem – I | Suporte – S)

- | I/S | I/S | I/S |
|---|--|--|
| <input type="checkbox"/> () sujidades | <input type="checkbox"/> () fraturas | <input type="checkbox"/> () delaminação |
| <input type="checkbox"/> () manchas | <input type="checkbox"/> () abrasão | <input type="checkbox"/> () craquelamento |
| <input type="checkbox"/> () foxing | <input type="checkbox"/> () fita adesiva | <input type="checkbox"/> () inscrição/ carimbo |
| <input type="checkbox"/> () rasgos | <input type="checkbox"/> () fungos | <input type="checkbox"/> () resíduo de papel/cola |
| <input type="checkbox"/> () danos/ insetos | <input type="checkbox"/> () espelhamento de prata | <input type="checkbox"/> () perfuração |
| <input type="checkbox"/> () dobras | <input type="checkbox"/> () amarelecimento | |
| <input type="checkbox"/> () perdas | <input type="checkbox"/> () esmaecimento | |
| <input type="checkbox"/> () outros _____ | | |

Tratamentos (Proposto – P | Executado – E)

P/E

Higienização

- () limpeza com pincel macio (a seco)
 () limpeza com pó de borracha
 () limpeza com solvente _____
 () remoção de adesivos
 () remoção de sujidades aderidas ao suporte
 () outro _____

P/E

Acondicionamento

- () folder
 () envelope
 () jaqueta de poliéster
 () jaqueta de poliéster
 () outro _____

Reestruturação

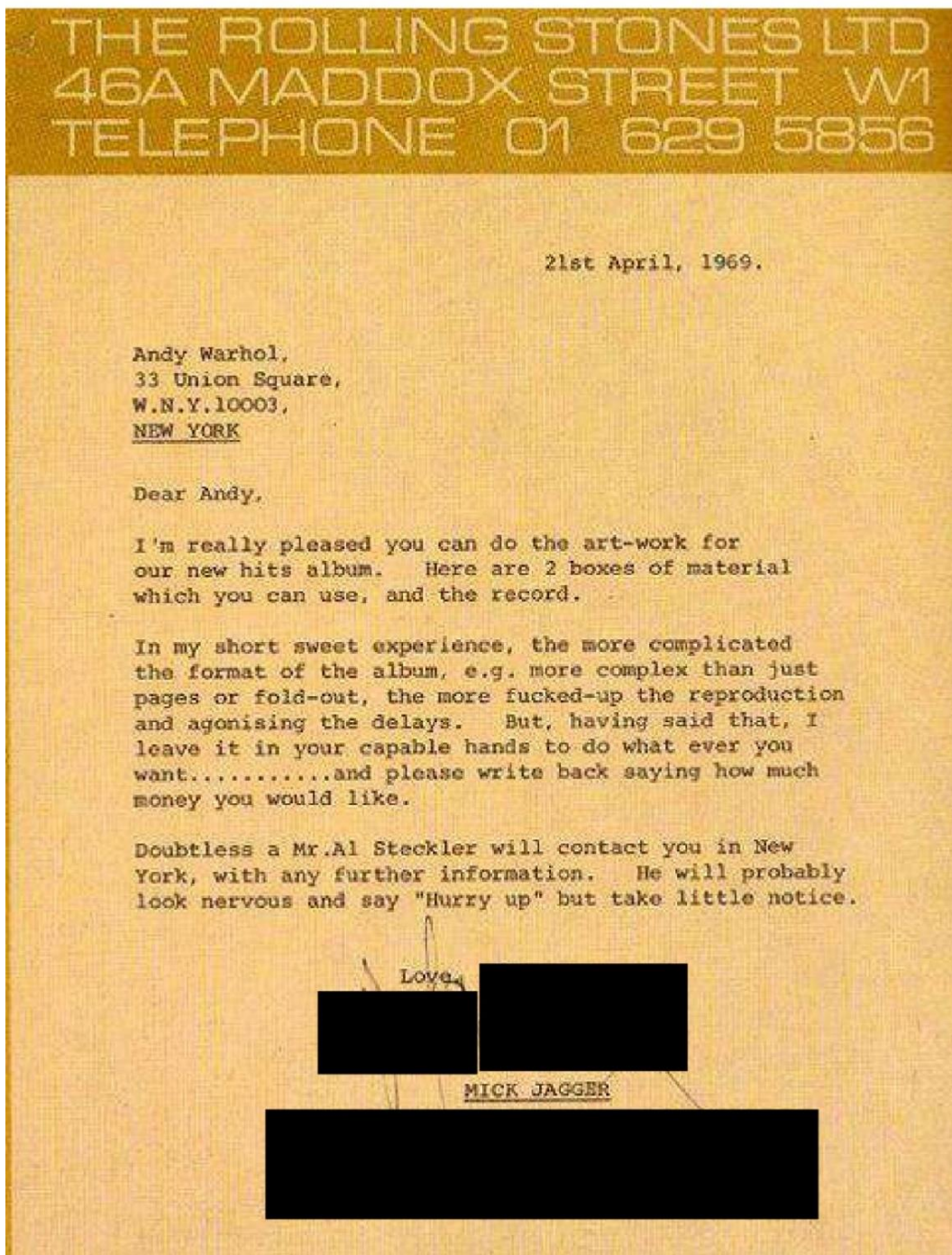
- () remendo
 () enxerto
 () consolidação
 () velatura
 () outros _____

Observações:

Goiânia, _____, _____, _____.

Técnico responsável: _____

Anexo 4: Carta convite de Mick Jagger para Andy Warhol



Carta de Mick Jagger convidando Andy Warhol para produzir a capa do disco Sticky Fingers. 21.04.1969. Fonte: <https://cademeuwhiskey.wordpress.com/2016/09/02/sticky-fingers-a-historia-por-tras-da-cap/>

Anexo 5: Dicas de conservação fonográfica

COMO PRESERVAR SUA COLEÇÃO FONOGRÁFICA

Dicas de básicas de conservação / Museu da Imagem e do Som de Goiás

Manuseio e Guarda

- Lavar sempre as mãos antes de manusear os discos
- Não colocar os dedos sobre o disco. Optar por manuseá-lo através de suas bordas
- Evitar comida e bebida durante o manuseio dos discos
- Os discos não devem ficar em contato direto entre si. Utilize sempre a capa e os invólucros (plásticos) internos e externos.

Não guarde seus discos

- Em ambiente quente e úmido
- Em caixas de papelão
- Misturados com outros objetos. Reserve um local específico para a sua guarda
- Empilhados na horizontal. Os discos devem ser acondicionados sempre na vertical