



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 19, v. 1
jan-jun.2023
p. 357-377

Afetos marcando o corpo: a re-partilha do sensível nas fotografias de Hujar e Wojnarowicz

(Affects stamping the body: the re-distribution of the sensible in Hujar's and Wojnarowicz's photographs)

(Afectos marcando el cuerpo: el reparto de lo sensible en las fotografías de Hujar y Wojnarowicz)

Gustavo Haiden de Lacerda¹

RESUMO: nem todo corpo nem todo afeto pode circular do mesmo modo dentro de uma determinada sociedade em dado momento histórico. Quando tratamos das (im)possibilidades de representação na arte, perguntamos pelo funcionamento de seu regime estético, ligado às condições de produção dos discursos e das subjetividades. Neste artigo, refletimos acerca do processo de re-partilha do sensível em obras fotográficas de Hujar e de Wojnarowicz, partindo dos estudos de Rancière (2009), Courtine (2013) e Safatle (2015). Buscamos mostrar, pela análise das fotografias, a maneira pela qual o corpo (gay) comparece artisticamente nas obras em questão e como essas produções reconfiguram os campos do sensível e do (in)visível, permitindo a constituição de outros corpos e outros afetos.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia; corpo; afetividade; regime estético.

Abstract: not all bodies nor all affects can circulate in the same ways in a certain society in a particular historical moment. When we consider the (im)possibilities of representation in art, we ask for the functioning of its aesthetic regime, linked to the conditions of production of discourses and subjectivities. In this article, we reflect upon the process of re-distribution of the sensible in Hujar's and Wojnarowicz's photographic works, grounded on the studies by Rancière (2009), Courtine (2013) and Safatle (2015). By analyzing their photography, we aim at showing how the (gay) body is artistically elaborated in these works and how these productions reconfigure the fields of the sensible and of the (in)visible, enabling the constitution of other bodies and other affects.

Keywords: photography; body; affectivity; aesthetic regime.

Resumen: no todos los cuerpos ni todos los afectos pueden circular de la misma manera dentro de una sociedad dada en un momento histórico dado. Cuando nos ocupamos de las (im)posibilidades de la representación en el arte, nos preguntamos por el funcionamiento de su régimen estético, vinculado a las condiciones de producción de discursos y subjetividades. En este artículo, reflexionamos sobre el proceso del reparto de lo sensible en las obras fotográficas de Hujar y Wojnarowicz, a partir de estudios de Rancière (2009), Courtine (2013) y Safatle (2015). Buscamos mostrar, a través del análisis de las fotografías, la forma en que el cuerpo (gay) aparece artísticamente en las obras en cuestión y cómo estas producciones reconfiguran los campos de lo sensible y lo (in)visible, permitiendo la constitución de otros cuerpos y otros afectos.

Palabras clave: fotografía; cuerpo; afectividad; régimen estético.

¹ Doutorando em Comunicação na McGill University, mestre em Letras (área de concentração em Estudos Linguísticos) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (PLE-UEM) e graduação em Letras pela mesma universidade. E-mail: gustavo.haiden@gmail.com



Artigo licenciado sob forma de uma licença Creative Commons [Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). (CC BY-NC 4.0)

Recebido em 04/09/2022
Aceito em 08/05/2023

1 Considerações iniciais

A segunda metade do século XX é lembrada por muitos motivos, como a Guerra Fria e o posterior desmembramento da União Soviética, a expansão da globalização, a popularização de computadores pessoais. E também a “crise de Aids”, um momento de profunda angústia dentro da comunidade LGBTIA+, cujo impacto marcou, direta ou indiretamente, a história e a vida de muitos, se não todos, os seus membros.

Este artigo apresenta uma leitura desse contexto por meio das fotografias de Peter Hujar e de seu parceiro (de trabalho e de cama), David Wojnarowicz. Nosso objetivo, em realidade, não é tratar da história do HIV/Aids e suas representações nas fotos dos artistas. Embora isso esteja no horizonte, visamos compreender suas produções fotográficas, de Hujar em especial, considerando as seguintes questões: o que significa representar fotográfica e artisticamente o corpo gay? De quais afetos esse corpo é investido?

Levamos a cabo uma abordagem filosófico-discursiva, assumindo por base teórica os trabalhos de Foucault (2006, 1990) e Butler (1999) sobre a história e a conceituação da sexualidade e suas formas dissidentes, junto às obras de Courtine (2006, 2013) sobre a história do corpo e de Safatle (2015) sobre a circulação dos afetos, em interseção com os estudos da imagem pelo viés filosófico de Rancière (2009a, 2009b), além de textos que corroborem com o panorama histórico de desenvolvimento da fotografia, que tecemos na próxima seção, tais como Carvalho e demais autores (1994), Benjamin (2015) e Sontag (2004).

De início, destacamos que Peter Hujar (1934-1987) foi um fotógrafo conhecido por retratar a cultura gay dos anos 1970-80 em Nova Iorque. Iniciou sua carreira em fotografia de moda, mas a partir do final da década de 1960 começou a fotografar nus masculinos, autorretratos e drag queens, além de animais e cenas noturnas de Manhattan. Como buscaremos mostrar em nossa análise, seu trabalho fotográfico é marcado pelo imbricamento dos muitos afetos que constituem um corpo possível, até então ilegível dentro de uma matriz heteronormativa. (BUTLER, 1990) Hujar faleceu em 1987 devido a uma pneumonia por complicações de Aids.

De 1981 até o fim de sua vida, Hujar manteve um relacionamento com o também artista visual David Wojnarowicz (1954-1992), que, assim como Hujar, registrou a vida e a realidade social de sujeitos postos à margem, nas ruas de Nova Iorque. Seu trabalho articula seu ativismo político com sua soropositividade, principalmente após a morte de seu parceiro e mentor. Wojnarowicz também morreu devido a complicações de Aids, em 1992.

Antes de prosseguirmos, duas ressalvas de ordem metodológica merecem destaque. Primeiramente, ressaltamos que o recorte operado sobre as obras fotográficas de Hujar e de



Wojnarowicz se deu em vista de nosso objetivo – discutir a representação do corpo gay e observar como esse corpo se produz em afetos –, o que de modo algum deve fazer supor que suas atividades artísticas se esgotem no material aqui focado.

Em segundo lugar, é preciso cautela para não reiterar nem um discurso pessimista e preconceituoso, que vincula direta e inquestionavelmente a homossexualidade à Aids, nem uma tendência ingênua, que desconsidera a repercussão que a Aids e os discursos em torno dela produziram e continuam produzindo sobre a comunidade LGBTIA+. Não é incomum encontrar quem sustente a opinião de que discutir Aids em pleno século XXI é algo batido, assunto já superado. Embora possamos levantar dados acerca do impacto atual da doença, não queremos reforçar apenas a evidência estatística²: o que nos interessa é atentar para os movimentos da história, para o acontecimento de seu retorno. (FOUCAULT, 1996) Estamos em acordo com Paul Butler (2004) quando diz que é preciso compreender que o passado nos constitui e que devemos fazer algo com ele. Aqui, nosso modo de ler o passado é retornar para as fotografias de Hujar e de Wojnarowicz como pontos de observação de histórias a serem (re)contadas e de formação de memória. Entendemos que a arte (aqui, fotográfica) pode mediar o batimento entre a história passada, presente e futura, daquilo que foi e do que sempre pode vir a ser

2 Uma brevíssima história da fotografia

A fotografia possui uma história longa, marcada não apenas por revoluções técnicas, mas também sociais e de mentalidade. Iniciemos pelo percurso técnico.

Embora obscura, a origem da fotografia como a conhecemos remonta ao século XI e à invenção da câmera escura, aparelho óptico em que a luz externa entra por uma abertura e projeta uma imagem invertida. Apenas no século XVII a câmera atinge um tamanho portátil e permite o desenvolvimento de câmeras fotográficas, resultando naquela que é considerada a primeira fotografia de longa duração, feita por Niépce, nos anos 1830. (NEWHALL, 1949)

Com o aprimoramento de Niépce, contínuas experimentações (com diferentes emulsões químicas, placas úmidas) foram dando contorno ao que ficou conhecido como daguerreótipo. Batizados em homenagem ao inventor, Louis Daguerre, esses registros eram feitos com placas de cobre revestidas de prata e expostas a vapor iodado, para então entrar em contato com a luz que gravaria a imagem na placa, um processo de inscrição da imagem que levava cerca de 15 minutos. Pela dificuldade de realização e pelos altos custos, essas fotografias iniciais eram guardadas como

² Com a ressalva feita, insistimos em trazer dados recentes da Unids: em 2020, cerca de 1,5 milhão de pessoas foram infectadas por HIV e 690 mil pessoas morreram por doenças relacionadas à Aids. Desde 1998, novas infecções diminuíram em 47% e, desde 2010, a mortalidade por Aids diminuiu em 42%. Disponível em: <https://unaids.org.br/>. Acesso em: 14 set. 2021.



joias. (BENJAMIN, 2015)

Por envolver materiais caros, os daguerreótipos foram substituídos pelo processo de colódio úmido, que além de ser mais acessível era mais rápido. Nesse caso, as placas eram de lata ou vidro, cuja sensibilidade à luz era maior. Iniciada a fotografia, ela deveria ser mantida em uma sala escura até que a revelação estivesse completa. O colódio úmido foi perdendo forças para as placas secas, criadas por Richard Maddox, pois estas podiam ser mais facilmente estocadas e, portanto, transportadas, culminando na produção de câmeras cada vez mais portáteis.

Conforme Leslie (2015), o barateamento, a agilidade e a portabilidade popularizaram a fotografia, antes restrita ao domínio profissional. A Kodak, criada em 1888, levou ao público máquinas com rolos de filme de até cem exposições, que deveriam ser enviados à fábrica para revelação e impressão. Em 1940, começam a circular as primeiras câmeras 35mm, menores e menos caras, junto às Polaroids, que inovaram ao tornar instantâneo o processo de impressão. Seguiram-se a criação de lentes especializadas e a digitalização do processo fotográfico.

Contudo, nem só de técnica a história é feita, mas das relações sociais que, a um só tempo, sustentam e são sustentadas pelas técnicas. Tornou-se senso comum afirmar que a fotografia inaugurou um novo modo de interpretar a realidade e a possibilidade de representar essa realidade. (LESLIE, 2015) Mas não deixa de ser importante reafirmar a revolução na história da representação propagada pela fotografia.

Walter Benjamin foi um dos primeiros a se dedicar teoricamente à fotografia. No famoso ensaio de 1931, *Kleine geschichte der photographie* [Breve história da fotografia], Benjamin (2015) desenvolve o argumento de que a história da fotografia vai além de uma cronologia dos materiais (como câmera portátil, filmes mais baratos...), englobando seus cenários (a rua, o estúdio), seus gêneros (retrato, fotografia comercial, artística etc.) e sua inscrição em momentos históricos (guerras, revoluções): “Cada manifestação da fotografia é medida em relação ao contexto histórico em que emerge”. (BENJAMIN, 2015, p. 54)

Nessa obra, o filósofo alemão discorre acerca das disputas entre Niépce e Daguerre, da intervenção do Estado francês (que assume os direitos autorais), da entrada da fotografia na indústria e da repercussão popular negativa em torno dela (tida como algo diabólico: sendo o homem a imagem de Deus, fixar essa imagem por meios “mecânicos” simbolizaria um ultraje). De acordo com o autor, para legitimar-se enquanto arte, a fotografia teve de buscar, em um primeiro momento, o aval na pintura. Tanto é assim que ela passou por tendências artísticas, como o realismo, o surrealismo, dadaísmo, ainda sob a sombra da pintura (LESLIE, 2015), além de criar cenários similares aos dos retratos pintados, “falsificações artísticas”, isto é, montagens com colunas de



pedra, tapeçarias, flores etc., para engendrar um efeito de grandeza. (BENJAMIN, 2015)

Não demorou muito, porém, para essas mesmas tendências desligarem-se da pintura e buscarem, de diferentes formas, retirar da fotografia essa “aura”. No vocabulário benjaminiano, a aura é “um entrelaçamento peculiar do espaço e do tempo: a aparência singular apenas a distância, por mais perto que esteja”. (BENJAMIN, 2015, p. 83, tradução nossa³) A fotografia desfaz a aura devido à reprodutibilidade, o que permite a massificação da circulação e, em decorrência, a evanescência da singularidade. Para nós, neste momento do artigo, a principal contribuição de Benjamin (2015) com a discussão sobre a (dissipação da) aura diz respeito ao fato de a fotografia não vir ocupar o lugar antes designado à pintura; ela vem para criar sua própria posição e questionar os limites da arte, do representável e do representável na arte, bem como para revolucionar o objeto de interesse das representações visuais: há espaço agora para retratar as classes mais baixas da sociedade, não mais como pano de fundo, mas como protagonistas.

Reafirmando as funções sociais da fotografia, Sontag (2004) escreve que as guerras mundiais não teriam sido as mesmas sem a disseminação de imagens, que serviam tanto para a retórica pró-guerra (alimentando um desejo nacionalista, por exemplo) quanto para a antiguerra (acreditando que se muitos vissem os horrores bélicos haveria uma tomada de consciência coletiva). No final do século XIX, surge rudimentarmente a profissão do fotojornalista, que se consolida – inclusive eticamente – durante a Segunda Guerra Mundial, sendo seu espaço de atuação por excelência a guerra e assumindo papel central na consolidação da fotografia como “prova”. Na mesma direção, afirma Leslie (2015, p. 24, tradução nossa⁴):

Fotos têm sido definidas como registros objetivos, escapando dos adornos subjetivos do pintor ou das falhas e idiosincrasias da mão que desenha. Enquanto um procedimento técnico, a fotografia tem um tipo de relação direta e reflexiva com o mundo. Ela promete objetividade aos espectadores – a palavra ‘lente’ em várias línguas europeias é alguma forma da palavra latina *objectus*, o que é colocado ou lançado diante ou contra algo – em alemão, *Objektive*, em francês, *objectif*, em italiano, *obiectivo*. Essa ‘objetividade’, subproduto tecnológico, funciona como garantia de fidelidade histórica, ou fidelidade a um momento ou local.

Como o nome indica, fotografar consiste em registrar pela luminosidade, uma inscrição de luz. Desde seus primórdios, comentam Carvalho e demais autores (1994), a fotografia está em íntima relação com a memória, enquanto documentação, conservação, resgate, testemunho, elucidação. Entre as transformações operadas por essa técnica de produção de imagens, atestar o

³ Em inglês: “a peculiar weave of space and time: the singular appearance only of distance, however close it may be”.

⁴ No original: “A photograph has been labelled an objective record, evading the subjective embellishments of the painter or the failures and idiosyncrasies of the drawing hand. As a technical procedure, the photograph has some sort of direct, reflective relationship to the world. It promises its viewers objectivity – the word ‘lens’ in various European languages is some form of the Latin word *objectus*, thrown, or put before or against – in German, *Objektive*, in French, *objectif*, in Italian, *obiectivo*. This ‘objectivity’, a technological by-product, acts as a guarantor of historical faithfulness, or fidelity to a moment or location”.



que havia e quem via em um determinado momento passado não é das menores.

É preciso, porém, certa cautela a fim de não reafirmar a fotografia como mera janela para o passado, o que constituiria um retorno ao que Carvalho e demais autores (1994, p. 258) denominam “crença no túnel do tempo”: não olhar para a imagem-foto como apenas história de um passado envelhecido e em progressão, o que seria assumir uma visão positivista da história. Um trabalho de análise de fotografias deve permitir(-se) o estranhamento da imagem, sua alteridade, sem pretender reconstruir o passado da foto, mas buscando interpretar sua relação com a história e a sociedade. Para retomar as palavras dos autores:

Essa descontinuidade provocada pelo que se vulgarizou como o ‘congelamento’ do instante, (...) pode levar a uma negação da história, se a entendermos como processo de mudança. Mais do que isso, ela pode dificultar o entendimento da fotografia como representação, e, como tal, também parte da realidade sensível. (CARVALHO et al., 1994, p. 267).

Uma empreitada de estudo como a que propomos aqui tem ainda uma outra especificidade: olhamos para a intimidade dos outros, em múltiplos sentidos. Olhamos para a intimidade dos corpos nus, para a intimidade do orgasmo, para a intimidade do carinho, para a intimidade do falecimento. Fundamentalmente, parafraseando Sontag (2004), olhamos para o prazer e a dor do outro. A crítica da ensaísta, aliás, recai sobre a “iconografia do sofrimento” e o prazer voyeurístico de olhar (ou mesmo de não olhar) o outro sofrer. Com essa observação em mente, enfatizamos que não se trata simplesmente de querer aprender com as fotografias ou de mostrar como devem ser lidas. Trata-se, sobretudo, de olhá-las, podendo o olhar ser um ato ético, estético e científico, um mirante que permita compreender o que separa o visível (visibilizado) do invisível (invisibilizado); compreender, portanto, um “regime estético”⁵. (RANCIÈRE, 2009a)

Lentamente e sob polêmicas, fotografar foi alçado ao patamar de atividade artística, o que não significa que toda fotografia seja um exemplar de arte. Não entraremos a fundo nessa controvérsia, principalmente porque não há consenso nem mesmo para o que torna um objeto uma produção artística. Há quem defenda que a arte reside em uma “intenção artística”, outros em seu aspecto de “universalização” ou, ainda, em sua “qualidade estética”, mas nem intenção, nem universalização, nem qualidade estética são facilmente definíveis. Concordamos com Rancière (2009a) quando argumenta que a imagem artística é fundamentalmente metamórfica, ou seja, não transparente, cheia de potências e necessariamente atada ao social. Ser arte, segundo seu entendimento, significa jogar com as instabilidades das (des)semelhanças e redefinir os arranjos

5 Um regime estético, segundo Rancière (2009b), é um modo de ser e de ler imagens, em contraste com a noção de “período artístico”. Um mesmo momento histórico pode conter mais de um regime estético, pois a temporalidade da arte é sempre uma copresença.



de imagens que circulam socialmente.

Ainda seguindo de perto Rancière (2009a), entendemos que toda fotografia pertence a um “regime de imageité”⁶ específico, em que se imbricam semelhança e dessemelhança. A arte fotográfica faz ver o visível, o ausente e o invisível (que não pertence ao visível), pois seu estatuto é de uma ambivalência constitutiva entre revelar e esconder. Seu caráter artístico reside, portanto, em permitir jogar com as (in)visibilidades da imagem.

Sontag (2004) também recupera o debate entre fotografia e arte, lembrando que muitos associam a primeira ao mero ato de registrar e a segunda a formas de criação. Contra essa evidência, a autora afirma que a fotografia não apenas representa a realidade, mas produz um “enquadramento” e, como todo quadro, delimita campos do visível e do invisível, do que pode e não pode ser visto: uma *mis-representation* (representação equívoca).

Mesmo não sendo objeto privilegiado de suas investigações, a fotografia também é discutida por Foucault (2016), ao explicar que a invenção dos métodos fotográficos retrçou as formas de regulação da verdade visível, função antes a encargo da pintura. A fotografia, continua o filósofo, designou uma nova visualidade, um desdobramento da imagem, não restrito à ordem técnica, com alcances sociais amplos nos domínios de representação, especialmente no retorno do desejo de representação total e literal da realidade.

Ao encontro dessa vontade de representação, outro aspecto técnico da fotografia que possui repercussão notória foi a elaboração de fotos coloridas. (NEWHALL, 1949) As fotografias primevas, à base de iodeto de prata, possuíam tons marrom-avermelhados, que foram aprimorados para tons preto e branco, ou melhor, para uma escala de cinza. Embora tenha havido muitas tentativas de produzir fotografias coloridas (e não colorizadas, isto é, tingidas após a impressão), apenas em 1935, com a introdução do Kodachrome, filmes coloridos começaram a ser difundidos.

Destacamos esse ponto tendo em vista que as fotografias de Hujar – como um todo – e as de Wojnarowicz – aqui selecionadas – foram feitas em preto e branco. Visto que em 1963 a Polaroid levou a público os filmes instantâneos coloridos, entre 1970 e 1990 – período central dos trabalhos desses fotógrafos – o uso de fotos em tons de cinza foi perdendo espaço no âmbito familiar e ganhando uma “aura”, para usar um termo benjaminiano, vinculada ao trabalho artístico. Por serem menos “representativas” do que fotografias em cor, as fotos monocromáticas foram ligadas a fins de estilização e a procedimentos estéticos. Em outras palavras, tirar fotos em preto e branco seria uma forma de tentar criar um efeito artístico.

6 Na perspectiva de Rancière (2009a), um *regime de imageité* caracteriza-se pelas relações entre os elementos e as funções da imagem e suas contradições, estando a imagem para além do visual, de modo que palavras também podem criar imagens. Um *regime de imageité* pode ser produtor de semelhanças (repetição) e/ou de dessemelhanças (transformação). No batimento dessas formas, a produção da arte emerge como desestabilizadora de imagens.



Haveria ainda muito o que tratar da fotografia, como a invenção das câmeras digitais, sua massificação a partir dos anos 2000, a criação de aparelhos celulares com capacidade fotográfica e os usos fotográficos nas mídias sociais digitais, como o Instagram. Mas paramos este panorama histórico aqui, tendo em vista que o centro dos trabalhos de Hujar e de Wojnarowicz com a fotografia se dá entre os anos de 1970 e 1990 e é esse o foco deste artigo.

3 O corpo (gay) em cena: regimes estéticos e afetos em circulação

Antes das análises das fotografias, propomos uma parada teórica a fim de discutir sobre o corpo do homem gay, uma vez que essa noção foi norteadora do recorte feito sobre as fotos escolhidas para o presente estudo. Aprofundaremos e entrelaçaremos três termos centrais: sexualidade, corpo e afeto. Interessa-nos pensar, com Rancière (2009b), sobre o que é possível de ser representado pela arte (fotográfica) dentro de determinado regime estético, aliado à discussão de Safatle (2015) acerca da circulação dos afetos na produção de corpos políticos. Quais corpos são representáveis? Como o são? Quais afetos os constituem?

Seguindo a esteira do pensamento de Foucault (2006 [1976]), a sexualidade não se reduz ao corpo biológico, visto envolver funcionamentos psíquicos e sociais mais amplos. De acordo com o filósofo, a sexualidade ganha centralidade nas formas de subjetivação a partir do século XVIII, com o desenvolvimento da *scientia sexualis*, em oposição à *ars erotica* (o uso dos prazeres). Aquela formata os saberes e os discursos produzidos para legitimar certas formas de experiência sexual nas práticas sociais. Estabelecem uma verdade homogeneizante que prende o sujeito na malha da sexualidade (diríamos, da heterossexualidade).

Na Modernidade, o poder produziu práticas discursivas (como o discurso religioso, o discurso médico etc.), que se materializavam também na disciplinarização do corpo nas práticas sociais. Enquanto um dispositivo, isto é, como aquilo que articula poder e saber, prática social e prática discursiva, a sexualidade inscreve-se na circulação dos prazeres corporais e torna-os objetos passíveis de disciplinarização.

Para Foucault (2006), o poder qualifica-se não por ser um aparelho exclusivamente repressor, mas por constituir relações de força produtivas, estabelecendo o corpo enquanto reduto de identificação/responsabilização do sujeito (e suas experiências, vontades, pensamentos). Ao presente estudo, é especialmente relevante considerar que “o que há de essencial em todo poder é que seu ponto de aplicação é sempre, em última instância, o corpo”. (FOUCAULT, 2006, p. 19) Em suma, entendida como um dispositivo, a sexualidade produz efeitos nos corpos e nas relações sociais.



Destacamos ainda a recusa foucaultiana à hipótese repressiva, que identificaria o poder a uma forma soberana, centro de si, o que faria supor um poder apenas negativo, interdito. Historicizar a sexualidade desponta, para Foucault (2006), como um modo de delinear as técnicas que produzem as sexualidades possíveis, de maneira a afirmar que não há sexualidade sem relação entre prática social e prática discursiva.

Não convém, porém, buscar uma verdade sobre a sexualidade do sujeito, mas explorar as possibilidades eróticas, volitivas, de relação com o outro. Historicamente, as sexualidades não legitimadas são desmoralizadas, relegadas a formas barradas de experimentação erótica. São aquelas que não apresentam “utilidade” (reprodutora, por exemplo) social, estando a utilidade e a reprodutibilidade no centro das regras de legitimação.

Com base nas considerações de Foucault, mas relendo-as de uma posição feminista, Butler (1999) argumenta que o sexo (apresentado como “biológico”) é, na verdade, uma injunção cultural para que o corpo seja compreensível e que o gênero (supostamente vinculado à verdade do sexo) seja repetível e inteligível em sua reiteração dentro de uma matriz heteronormativa. Essa matriz, nos estudos butlerianos (1999, p. 208), designa o campo hegemônico e naturalizante de inteligibilidade dos corpos, gêneros e desejos, que fornece os modelos de coerência e significação por meio de um sexo que se expressaria estavelmente em um gênero, baseando-se em e reproduzindo uma prática compulsória de heterossexualidade.

Para Butler (1999), a grande questão é compreender quais vidas são construídas como inteligíveis e de quais formas os pressupostos hetero-cisnormativos determinam de antemão o que será qualificado como vida. É isso também o que compreendemos de Foucault (2006) quando afirma que a sexualidade ronda o corpo e cerceia suas possibilidades, impondo a verdade monolítica do sexo. Contra esse dispositivo, acrescenta o autor, “o ponto de apoio do contra-ataque não deve ser o sexo-desejo, mas os corpos e os prazeres”. (FOUCAULT, 2006, p. 151)

Por *corpo*, entendemos mais do que uma unidade biológica (com suas necessidades, características, feições), e sim um corpo que, inscrito na cultura e marcado pela linguagem, possui demandas subjetivas e responde a comandas sociais. Enquanto um espaço de subjetivação, o corpo é ao mesmo tempo o campo sobre o qual recai a disciplinarização, como também o espaço possível de outras realizações e transgressões. De acordo com Butler (1999, p. 46, tradução nossa⁷), o corpo não é “uma superfície aguardando significação, mas um conjunto de fronteiras, individuais e sociais, que são politicamente significadas e mantidas”.

Escrevendo sobre a difusão de imagens na sociedade do final do século XX, Courtine (2006)

⁷ No original: “not as a ready surface awaiting signification, but as a set of boundaries, individual and social, politically signified and maintained”.



afirma que nunca o corpo foi tão visto – no sentido de visualizado – na história da humanidade, desde a medicina, passando pela mídia, tendo a fotografia um papel central nessa propagação. Contudo, cabe a pergunta: quais corpos? Pensando o contexto das décadas de 1970 até 1990, vemos consolidar-se movimentos artístico-políticos preocupados em redesenhar os imaginários (as imagens sociais e visuais acessíveis em uma cultura) do corpo, trazendo para o centro da cena corpos de mulheres, negros, lésbicas, trans, gays, idosos, entre outros marginalizados historicamente.

Em *Underexposed: photography and afro-american history*, Angela Davis (1990 [1983]) argumenta que, na história das artes visuais, os sujeitos negros afro-americanos foram sistematicamente invisibilizados e inviabilizados como protagonistas. Neste ensaio, a autora recupera nomes importantes para a fotografia, como Jules Lion, que foram apagados da história devido ao racismo, e defende a importância de reconstruir os sentidos interditados devido às violências coloniais e aos preconceitos enraizados socialmente. Finaliza o texto clamando por um processo de redefinição imagética/imaginária que “envolve não apenas suas habilidades técnicas, ou apenas sua sensibilidade estética e social, mas também, em um sentido fundamental, o fim de sua invisibilidade socialmente imposta”. (DAVIS, 1990, p. 199, tradução nossa⁸)

Sem pretender fazer uma equivalência, mas traçando um paralelo, objetivamos com nossa análise mostrar como o corpo gay, também excluído do campo do representável na sociedade ocidental durante séculos, comparece nas fotografias de Hujar e de Wojnarowicz. Sendo historicamente marginalizado, o corpo gay é, *a priori*, o de um condenado. Quando retomamos a história da comunidade LGBTIA+, não podemos ignorar a repercussão dos discursos sobre a Aids⁹, construída como “doença gay”, de 1980 em diante. Embora muito já tenha sido discutido a respeito dessa identificação (BUTLER, 2004; MOULIN, 2006), gostaríamos apenas de indicar que à norma heterossexual interessa desmoralizar sexualidades dissidentes, isto é, dissidentes do ponto de vista da norma, a fim de manter-se em dominância: a reprodução de discursos que vinculam a homossexualidade à promiscuidade, à pedofilia, ao imaginário fomentado de que a Aids possui um rosto gay etc., convém à matriz heteronormativa, na qual o corpo soberano deve ser o do homem cisgênero, branco, heterossexual e de classe média-alta.

Sexualmente cercado, o corpo do sujeito é atado ao corpo social, em um processo de incorporação que delimita também os afetos em circulação. A questão do afeto é importante para nossa análise, pois aventamos mostrar que as produções fotográficas de Hujar e de Wojnarowicz

8 No original: “This process involves not only their own technical expertise, not only their aesthetic and social sensitivity, but also, in a very fundamental sense, the end of their socially imposed invisibility”.

9 Não é demais destacar que HIV é o vírus causador da Aids, doença que ataca o sistema imunológico, mas nem todo portador de HIV desenvolve a doença.



lançam outra luz sobre os afetos estruturantes da incorporação social do homem gay em um regime estético.

Da ampla e complexa discussão que Safatle (2015) realiza a respeito da circulação dos afetos, destacaremos apenas dois aspectos. Primeiramente, o afeto será lido como incorporação política, isto é, produtor de corpos políticos, definindo que “a política é, em sua determinação essencial, um modo de produção de circuito de afetos”. (SAFATLE, 2015, p. 49) Não é possível estar no mundo sem estar afetado pelo sensível, sendo que cada regime de corporeidade tem seu modo de afecção, seu modo de ser atingido. O que nos leva a uma segunda consideração central: o afeto não é simplesmente uma afecção individual, mas possui existência social e, enquanto tal, faz parte dos movimentos da história, de modo que “quando sociedades se transformam, abrindo-se à produção de formas singulares de vida, os afetos começam a circular de outra forma, a agenciar-se de maneira a produzir outros objetos e efeitos”. (SAFATLE, 2015, p. 17)

Para nós, a arte tem uma contribuição indispensável para repensar as formas de subjetivação e de circulação dos afetos, como meio de brechar a reprodução heteronormativa e apontar para outros horizontes de afecção. Concordamos com Rancière (2009b, p. 59, grifo do autor) ao explicar que política e arte, em conjunção, constroem “rearranjos *materiais* dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o se faz e o que se pode fazer”. Os artistas que retratavam a vida urbana gay da Nova Iorque dos anos 1970 e 1980 deram exemplo de como a arte e o político caminham juntos em suas potencialidades.

Tendo em vista que tanto a arte quanto o corpo gay podem desestabilizar normatividades sociais, propomos ler, na seção seguinte, as fotografias em questão como produções artísticas que tornam visíveis corpos e afetos que não existem em uma visão hegemônica, cujo interesse está em conter a sexualidade em zonas de encobrimento, medo, solidão, doença e morte. Produções que encenam práticas de vida e de afeto e que trazem novos sujeitos para o campo do representável. No dizer de Leslie (2015, p. 29, tradução nossa¹⁰),

Ela [a fotografia] questiona o realismo e a realidade, a superfície e a essência. Ela força questionamentos de valores, monetários e artísticos, assim como introduz novas relações com os espectadores, que são incorporados à mídia e não mais esperados a consumir cultura visual em galerias. A fotografia é uma arte de replicação, não de posse privada.

Defendemos que, nesses movimentos artísticos, produz-se uma re-partilha do sensível: sendo a partilha do sensível “uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das ‘ocupações’ num

10 No original: “It brings new subjects into the field of representation. It raises questions of realism and reality, surface and essence. It forces questions of value, monetary and artistic, as well as entering into new relations with viewers, who are incorporated into media and no longer expected to absorb visual culture in the gallery. Photography is an art of replication, not one of private possession”.



espaço de possíveis” (RANCIÈRE, 2009b, p. 63), uma re-partilha significa redistribuir as formas de visibilização e construir um regime estético outro, no qual novas repartições podem circular. Conforme Rancière (2009b, p. 68), nessa partilha, a arte inaugura novas formas de visibilidade; fabrica outras paisagens do visível.

4 Um corpo-afeto nas fotografias de Hujar e de Wojnarowicz

Agrupamos as fotografias de Hujar em três séries enunciativas, com base nos temas e indivíduos retratados, levando em consideração também os próprios títulos das obras. Organizamos as séries da seguinte maneira: (1) *Orgasmic Man* [Homem Orgástico], (2) *Nus e contorções* e (3) *Afagos*¹¹. Da obra de David Wojnarowicz, recortamos apenas uma série de fotos (4), nas quais Peter Hujar¹² (parceiro de David) é capturado logo após seu falecimento, pelas lentes que ele antes manipulava. Com essa seleção de fotografias, buscamos dar visibilidade aos diferentes modos de presentificação do corpo (gay) que as obras de Hujar e de Wojnarowicz promovem: de um corpo gozante a um corpo morto, passando pelo corpo que se dobra em torções e o que se desdobra em abraços.

Conforme Shapiro (2018), Hujar acreditava que a disposição de suas fotografias em exposições não deveria justapor duas fotos similares, a fim de permitir que o espectador realizasse suas associações. Nesse sentido, rompemos e respeitamos ao mesmo tempo a advertência do autor, visto que aproximamos as fotografias similares, mas o fazemos já realizando nossas associações, mediadas teórica e metodologicamente.

Série enunciativa 1 – *Orgasmic Man*



Orgasmic Man (1969)



Orgasmic Man (I) (1969)



Orgasmic Man (II) (1969)



Orgasmic Man (III) (1969)

De início, observemos a série enunciativa 1, *Orgasmic Man*, na qual Hujar registra homens no pico de um orgasmo, no auge de sua *petite-mort*. O orgasmo, além da indicação do título das imagens, se materializa nos rostos em *close-up*, nos olhos contraídos e nas bocas apertadas ou

11 Todas as fotografias de Hujar foram recuperadas por meio do seu arquivo on-line. Disponível em: <http://peterhujararchive.com/>. Acesso em: 11 out. 2021.

12 Disponível em: <https://artistarchives.hosting.nyu.edu/Initiative/the-david-wojnarowicz-knowledge-base/>. Acesso em: 11 out. 2021.



semiabertas. Em seu ápice de vulnerabilidade e prazer, os homens orgásticos fazem de seu ato privado um momento público, semidescortinado. Dizemos *semi* na medida em que o recorte da câmera enfocando apenas os rostos deixa de fora do campo visível o resto do corpo. Mais do que fâlicos, esses orgasmos extrapolam os limites do corpo sexuado e do ideal de homem viril e evidenciam a construção de um corpo erótico, vulnerável e que não se reduz ao desejo. Para além de uma virilidade fâlica, essa série sinaliza a possibilidade de uma masculinidade plástica, que se estende às demais séries aqui elencadas.

Aproximamo-nos daquilo que propõe Foucault (1990), no segundo volume de *História da sexualidade*, ao falar da necessidade de investigar como os indivíduos se reconhecem como sujeitos dotados de sexualidade ou, ainda, como as modalidades de relação consigo e com os outros dão condições à subjetivação. Por isso, não se trata de definir um “corpo gay” como uma identidade fixa, evidente, mas de reconhecer um modo particular (que se particulariza) de relação e experimentação dos corpos, dos prazeres, dos afetos. Mais do que sugerir uma identidade estável, pensamos a identificação de um corpo como gay enquanto indicação de um processo de construção subjetiva em movimento, aquilo que Foucault (1990) entendia por uma experimentação incessante do sujeito em sua identidade. Nesse sentido, as fotos de Hujar e de Wojnarowicz dão condições à criação de novas singularidades, novas formas de experimentar o corpo em arte.

Série enunciativa 2 – Nus e contorções



Nude Self-Portrait Series #3 (1966)



Robert Bending (1977)



Anthony Blond (I) (1981)



Seated Nude, Bruce de Sainte Croix (1976)



Gary Schneider Doing Headstand (1979)



Daivd Wojnarowicz Reclining (II) (1981)

Na série enunciativa 2, podemos observar outro modo de visualização e experimentação dos corpos, aqui explicitamente nus. Pensemos brevemente sobre a história da tradição de nus em



produções artísticas ocidentais. A esse respeito, Berger (1972) afirma que o espectador canônico do nu é o homem, que observa a mulher nua para o seu prazer¹³. Diferentemente de estar pelado, que é a simples ausência de roupas, o nu exige uma relação, pressupõe uma troca (ainda que desigual) de olhares e uma expressão do desejo, da fantasia, do compartilhamento da sexualidade. Berger (1972) continua dizendo que, ainda que o modo de ver a imagem da mulher tenha mudado ao longo do tempo, o espectador presumido segue sendo o homem.

Do nosso ponto de vista, falta a essa argumentação, que data da década de 1970, outro marcador importante: trata-se do olhar do homem heterossexual. Esse marcador merece destaque, na medida em que circunscreve um núcleo sexual em torno do qual o desejo deve girar. Espera-se que o nu feminino seja aproveitado pelo olhar do homem, ou seja, presume-se uma relação heterossexual.

Subvertendo tal lógica dos desejos, essas fotografias de Hujar, ao exporem corpos nus de homens gays capturados por câmeras guiadas pelo olhar de outro homem gay, traçam outro modo de apreciação do corpo nu, esboçando outra relação com a alteridade e desafiando a estabilidade da matriz heterossexual. Os nus fotografados pelo artista operam uma subversão do nu clássico, porque não reproduzem a tradição do homem que retrata o corpo da mulher, mas de um homem gay que fotografa o corpo de outros (embora não somente) homens gays.

No início deste texto, perguntávamos: quais corpos são dignos de serem fotografados? E mais: de serem arte? Fica claro que o contexto de ebulição da segunda metade do século XX engendrou uma mudança profunda no regime de imagens (RANCIÈRE, 2009b) da cultura ocidental. A possibilidade mesma de nus como esses circularem em galerias e exposições aponta para essas transformações.

Além disso, são nus inquietos e inquietantes. Em movimento, esses corpos dançam, contorcem-se, masturbam-se, reclinam-se. Explorando suas potencialidades, instigam o olhar e instigam-nos a olhar. Entendemos que algo da ordem de uma subversão se passa aí, tanto no que as fotografias apresentam quanto no modo como o fazem. Desregulando a tradição heteronormativa do jogo de olhares em nus artísticos, essa série instala outras relações entre quem olha e é olhado.

Diferentemente de seus contemporâneos (como Mapplethorpe), que também buscavam instaurar um regime de representação inédito de corpos gays e trans, mas cuja estética recaía sobre o choque estético, Hujar consegue trabalhar com mais sutileza. O choque se produz junto a algo que interroga o olhar, que questiona a visibilidade do corpo e impõe uma opacidade sobre

13 O grupo de artistas feministas *Guerilla Girls* realizou um protesto em 1989 contra o fato de que apenas 5% dos artistas na seção de arte moderna do Metropolitan Museum of Art são mulheres, ao passo que 85% dos nus são de corpos de mulheres cisgênero. Cf. <http://www.guerrillagirls.com>. Acesso em: 30 ago. 2021.



a imagem fotográfica, materializada nos jogos de sombra, nas poses, nos ângulos. São imagens que convidam o olhar para um mergulho e que criam, concomitantemente, uma impressão de segurança e de crueza. Hujar dizia que gostaria que as pessoas pudessem sentir o cheiro de suas fotos. E os detalhes a que ele dá destaque mostram um real cru e seus odores, porém repleto de espaços para imaginar, como notamos pelos cortes estreitos em certas partes do corpo, instaurando zonas de in-visibilidade.

Como sensivelmente observa Shapiro (2018), as fotos de Hujar parecem ser tiradas um segundo antes de a pose do modelo se fixar. Há uma des-prevenção por parte dos modelos, que estão frequentemente deitados, reclinados, sentados, o que permite figurar uma vulnerabilidade. Hujar fotografava exclusivamente em preto e branco, característica comum de produções consideradas “artísticas” na época (1970-1990), em contraposição a estilos mais comerciais. Frequentemente usava uma câmera reflex de objetivas gêmeas, o que explica o formato quadrado de muitas de suas fotos; esse modelo de câmera possui filtro fotográfico escuro, que realça a sutileza de tons preto-e-branco, sem escurecer o resultado final.

Mas a técnica não sintetiza a força artística, apenas dá condições de implementá-la: os tons de cinza desautomatizam o olhar, que busca “realidade” nas fotos. Courtine (2013, p. 157) afirma que “a fotografia constitui um dos quadros sociais essenciais da memória contemporânea, um dos suportes ao mesmo tempo material e físico da cultura visual de nossas sociedades”. Em sua especificidade artística, a fotografia não apenas não se presta a registrar a realidade, como também realiza uma interpretação singular dela e, no caso das séries em análise, uma sub-versão: uma versão da realidade antes subjugada e relegada ao campo da irrepresentabilidade. A arte entra com sua potência transformadora nos regimes sensíveis de afecção e desativa corporeidades que se repetem, ao passo que ativa corporeidades possíveis. (SAFATLE, 2015)

Em sua função política, ensina-nos Rancière (2009b, p. 59), a arte faz efeito no real e reconfigura “mapas do sensível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser, modos do fazer e modos do dizer”. Os enunciados artísticos, prossegue o autor, “introduzem nos corpos coletivos imaginários linhas de fratura, de desincorporação (...) repõem em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens – em resumo, desses sujeitos políticos que recolocam em causa a partilha já dada do sensível” (p. 60).



Série enunciativa 3 – Afagos



Two Men Backstage,
Angels of Light
(1973)



Jackie Curtis and Lance Loud
(1975)



Christopher Street Pier #3
(1976)



Gary Schneider & John
Erdman in Bed
(1986)

Nessa re-partilha do sensível, outros afetos podem circular. Materializando-se na série enunciativa 3, os corpos se colocam em enlace. Para além de um corpo em evidência sexual, adquirem relevo corpos em intimidade, abraçados, em contato de pele. Há mais de um sentido para os sujeitos fotografados por Hujar, que não se esgotam na transparência da predicação “gay”. Desafiando as formas de poder que delimitam as sexualidades possíveis, essas fotos também inscrevem outras formas de afeto, em que o desamparo e a vulnerabilidade ganham corpo.

Estar em desamparo, explica Safatle (2015), é a condição fundamental de todo ser vivo. Somente no desamparo é possível constituir relações, porque apenas reconhecendo essa condição os sujeitos se inter-relacionam e interdependem. E fazendo essa mediação entre impotência e impossível, encontramos a arte (sempre ela!), cujo poder reside em fazer lembrar que “o impossível é apenas o regime de existência do que não poderia se apresentar no interior da situação em que estamos”. (SAFATLE, 2015, p. 44) Essa série de fotos, em relação com as demais, insiste sobre outros trajetos de afetos corporais: onde há corpos em relação, há circuitos de afeto. Na passagem da impotência ao impossível, isto é, do irrepresentável ao representável (necessariamente incompleto, latente), arte e política novamente se amarram, tendo o corpo como ponto nodal, uma vez que “[n]ão há política sem incorporação, pois só um corpo pode afetar outro corpo”. (SAFATLE, 2015, p. 134, grifos do autor)

Abrindo um parêntese, produtivo para o presente estudo, é relevante destacar os registros que Hujar fez de Candy Darling em seu leito de morte (1974). Candy foi uma mulher trans, drag queen e atriz da cena nova-iorquina da década de 1960 e início de 1970, reconhecida como uma das musas de Warhol. Nas fotos de Hujar, Candy aparece maquiada, com os cabelos penteados, posando deitada para a câmera, no espaço que reconhecemos ser o seu leito de morte. O que nos prende nas fotos é o seu olhar, solene, profundamente forte e profundamente vazio. Seu rosto é emoldurado pelos braços, ora esticados atrás da cabeça, em posição recostada, ora recolhidos junto ao peito, na única foto em que ela esboça um sorriso que não se completa. Rodeada de flores, ciente



de que não sairia viva da cama, ela encena seu funeral adiantado; Candy faz do momento da morte um instante de vida, de serenidade que parece se chocar com a morbidez da cena. O flagrante da morte é convertido em sessão fotográfica. Seu corpo, coberto até a cintura por um lençol branco, é marcado pelo lembrete de sua doença (um linfoma) e da decorrente debilidade. Mas esse mesmo corpo recusa ser esquecido e negligenciado; ele nos provoca: “olhe para mim, olhe para mim”, parece afirmar no silêncio tagarela da imagem.



Candy Darling on Her Deathbed III (1973)

Mais de uma década depois, em 1987, Wojnarowicz fotografa Peter Hujar já morto em seu leito hospitalar (série 4). Aquele que antes segurava a câmera passa a ser enquadrado por ela, do outro lado do processo. Logo após a constatação da morte de Hujar, Wojnarowicz tirou 23 fotos, simbolicamente relacionadas aos 23 pares de cromossomos que constituem uma célula humana, tensionando vida e morte. Nessa sessão fotográfica, Wojnarowicz reproduz a estilização técnica de Hujar, notadamente o registro em preto-e-branco.

Série enunciativa 4 – Peter Hujar já morto fotografado por Wojnarowicz



Sem título (1989)



Sem título (1989)



Sem título (1989)

Fotografar o corpo já morto é desafiar a lógica temporal da fotografia afirmada por Barthes (1984), aquela na qual o que se fotografa remete a um passado sepultado. Na série em questão, Wojnarowicz registra uma cena que, no momento mesmo de sua atualidade, constitui um não-mais, um se-foi. Daí sua força desestabilizadora, sua capacidade de marcar-se na e marcar a história.

Algo do corpo morto já era antecipado no corpo em gozo da série *Orgasmic Man*, em que vida e morte se imiscuem. Na passagem da *petite* para a *grande mort*, a morte definitiva, as



similaridades continuam assombrando nosso olhar: suas mãos e pés estáticos se opõem ao rosto movente, com sua boa entreaberta e os olhos quase cerrados, no encontro inquieto entre o vivo e o morto. Acompanhamos seu corpo sendo montado em pedaços, da cabeça aos pés, aos modos de uma narração episódica. Na crueza das fotos, seu corpo descarnado e maltratado salienta-se. Com efeito, fotografias em leitos de morte se tornaram comuns durante a crise de Aids e potencializaram artisticamente as lutas políticas em favor da visibilização da realidade pandêmica da Aids naquele período, profundamente ignorada pelos agentes do governo e pela sociedade civil. (MONER, 2017)

Como escreveu a ensaísta amiga de Hujar, “deixemos que as imagens atrozess nos assombrem” (SONTAG, 2004, p. 115), pois a memória é a nossa dolorosa relação com os mortos. A fotografia emerge, então, como possibilidade de produzir memória enquanto ato ético de rememoração. Em direção parecida, Butler (1995) observa que o luto impossibilitado – aquele em que a perda não é (não pode ser) reconhecida – precisa de uma linguagem para ser dito. Entendemos que as fotografias que David tirou do corpo moribundo de Peter constituem-se como linguagem possível de narrar o inenarrável, mostrar o não-mostrável do trauma singular e coletivo da Aids.

A significação corpórea da morte inscreve-se na incorporação de afetos que não se limitam ao medo. Expondo-nos à radicalidade da condição humana de desamparo (SAFATLE, 2015), a arte oportuniza o deslocamento da reiteração da morte em direção a uma luta por vida. Significativo disso é lembrar que a morte de Hujar foi o momento de inserção de Wojnarowicz nos grupos de ativismo político do final da década de 1980, até o momento de sua morte, em 1992. Apontando para a intrincada relação entre arte e política, Guattari (1990, p. 77, tradução nossa¹⁴), prefaciando uma coleção de Wojnarowicz, escreve:

Sua revolta contra a morte e a passividade mortal com que a sociedade lida com este fenômeno confere um caráter profundamente emocional à obra da sua vida, a qual literalmente transcende o estilo de passividade e abandono da ladeira entrópica do destino que caracteriza este período.

Nesse sentido, as obras de Peter e David se entrelaçam e revolvem os modos de afecção dos corpos em uma re-partilha do sensível. Popova (2016) relembra que Susan Sontag, amiga de Hujar, escreveu um prefácio para seu livro de fotografias intitulado *Portraits in life and death* (1976). Nesse texto, Sontag comenta acerca da mediação que a fotografia – no geral, mas com ênfase nas produções de Hujar – opera entre vida e morte. Afirmando que a fotografia faz do mundo um cemitério e que os fotógrafos são os anjos da morte, a ensaísta escreve:

14 No original: “His revolt against death and the deadly passivity with which society deals with this phenomenon gives a deeply emotional character to his life work, which literally transcends the style of passivity and abandon of the entropic slope of fate which characterizes this present period”.



Peter Hujar sabe que retratos de vida são sempre também retratos de morte. Estou tocada pela pureza e delicadeza de suas intenções. Se um ser humano livre pode se dar ao luxo de pensar em nada além da morte, então esses memento mori podem exorcizar a morbidez tão efetivamente quanto evocar sua doce poesia e seu pânico. (SONTAG apud POPOVA, 2016, on-line, tradução nossa¹⁵).

5 In-conclusões

Buscamos analisar, com este texto, a relação entre fotografia, corpo e afeto, pensando os modos pelos quais certos corpos aparecem visualmente em produções fotográficas dentro de regimes de afecção, intimamente ligados a regimes estéticos. Traçando um breve percurso pela história da fotografia, enfatizamos que se trata de uma história em que técnica e estética se reúnem de modos conflitantes, em que os objetos da fotografia são colocados em disputa. Esse trajeto permitiu-nos, com as análises, considerar a dimensão das obras de Hujar e de Wojnarowicz, na medida em que inauguram visualidades inéditas no campo da representação.

Articulando arte e política, o corpo foi lugar central da análise e mediador do procedimento metodológico, organizador do *corpus*. Sendo o corpo uma matéria significativa, ele materializa as possibilidades de significação desses sujeitos postos à margem, enquadrados em fotografias artísticas. Com efeito, defendemos que se trata de “imagens estéticas”, no sentido que Rancière (2009a) dá à expressão: imagens em que se inscrevem os sinais da história e a potência de afecção de uma presença insubstituível. Em outras palavras, imagens que marcam a história e marcam-se na história, que inquietam, que não permitem um olhar indiferente. Re-partilhando o sensível, as fotografias em questão se inserem no processo de transformação do comum, redefinindo o que é ou não (e como é ou não) visível em determinado tempo e espaço e questionando a matriz heteronormativa determinante dessas (in)visibilidades.

Compreendendo um regime estético como as formas de visibilidade das práticas artísticas e a partilha do sensível como “o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (RANCIÈRE, 2009b, p. 15), aliado aos processos de incorporação dos afetos na produção de corpos políticos (SAFATLE, 2015), concluímos que a arte fotográfica de Hujar e de Wojnarowicz, inscrita em um momento de revolução política que colocou em causa a estabilidade da distribuição desigual dos desejos e dos prazeres corporais, abre – não sozinha, mas enlaçada a outros movimentos artísticos e a outras condições de luta política – as portas para a entrada de outros corpos na cena político-estética, produzindo tanto a re-partilha do sensível e dos recortes dos espaços possíveis de serem

15 No original: “Peter Hujar knows that portraits in life are always, also, portraits in death. I am moved by the purity and delicacy of his intentions. If a free human being can afford to think of nothing less than death, then these memento mori can exorcise morbidity as effectively as they evoke its sweet poetry and its panic”.



ocupados por esses corpos, quanto a reconfiguração desses corpos em suas marcas de afeto, ou seja, uma amálgama de corpos prenes de possibilidades, que gozam, dançam, abraçam, beijam, performam, morrem, vivem, insistem.

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Small History of Photography (1931)*. In: BENJAMIN, Walter. *On Photography*. Tradução e organização: Esther Leslie. Londres: Reaktion, 2015, p. 59-105.

BERGER, John. *Ways of seeing*. Londres: British Broadcasting Channel and Penguin Books, 1972.

BUTLER, Judith. *Melancholy gender – Refused identification*. *Psychoanalytic Dialogues*, v. 5, n. 2, p. 165-180, 1995.

BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. 2. ed. Nova York e Londres: Routledge, 1999.

BUTLER, Paul. *Embracing Aids: history, identity, and post-Aids discourse*. *JAC*, v. 24, n. 1, p. 93-111, 2004.

CARVALHO, Vânia et al. *Fotografia e história: ensaio bibliográfico*. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, n. 2, p. 253-300, jan./dez. 1994.

COURTINE, Jean Jacques. *Decifrar o corpo: pensar com Foucault*. Tradução: Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2013.

COURTINE, Jean Jacques. *Introducción*. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). *Historia del cuerpo: las mutaciones de la mirada el siglo XX*. Madrid: Santillana, 2006, v. 3.

DAVIS, Angela. *Underexposed: photography and afro-american history*. In: DAVIES, Angela. *Women, culture, and politics*. Nova York: Vintage Books, 1990, p. 190-200.

FOUCAULT, Michel. *The history of sexuality: The use of pleasure*. Tradução: Robert Hurley. Nova York: Vintage Books, 1990, v. 2.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 3. ed. Tradução: Laura F. Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. São Paulo: Edições Graal, 2006, v. 1.

FOUCAULT, Michel. *La pintura fotogénica*. Tradução: Adriana P. Valencia. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, n. 4, p. 114-124, jul./dez. 2016.

LESLIE, Esther. *Introduction: Walter Benjamin and the birth of*



photography. In: BENJAMIN, Walter. *On Photography*. Tradução e organização: Esther Leslie. Londres: Reaktion, 2015, p. 7-51.

MONER, Emily. *What does Silence = Now? An analysis of past and present discourses surrounding HIV/AIDS*. 2017. 25 fs. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Hunter College, Universidade da Cidade de Nova York, Nova York, 2017.

MOULIN, Anne Marie. El cuerpo frente a la medicina. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). *Historia del cuerpo: las mutaciones de la mirada el siglo XX*. Madrid: Santillana, 2006, p. 29-79, v. 3.

NEWHALL, Beaumont. *The history of photography: from 1839 to the present day*. Nova York: Museu de Arte Moderna, 1949.

POPOVA, Maria. *Susan Sontag on how photography mediates our relationship with life and death*. The Marginalian, 2016. Disponível em: <https://www.brainpickings.org/2016/07/22/susan-sontag-peter-hugar-portraits-in-life-and-death/>. Acesso em: 23 out. 2021.

RANCIÈRE, Jacques. *The future of the image*. Londres e Nova York: Verso, 2009a.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução: Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009b.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SHAPIRO, Emily. *Peter Hugar: speed of life*. Lensculture, 2018. Disponível em: <https://www.lensculture.com/articles/peter-hugar-peter-hugar-speed-of-life>. Acesso em: 23 out. 2021.

SONTAG, Susan. *Regarding the pain of others*. Nova York: Picador, 2004.

WOJNAROWICZ, David; GUATTARI, Félix. In the Shadow of Forward Motion. *Rethinking Marxism*, v. 3, n. 1, p. 75–84, 1990.

