

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Artes
Curso de Artes Visuais - Licenciatura



Trabalho de Conclusão da Especialização

A produção da vida como obra de arte: Paola Paredes e Laurence Philomène

Vanessa Cristina Dias

Pelotas, 2022

Vanessa Cristina Dias

A produção da vida como obra de arte: Paola Paredes e Laurence Philomène

Trabalho de Conclusão da Especialização apresentado ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Artes.

Orientadora: Prof^a Dr^a Caroline Leal Bonilha

Pelotas, 2022

Vanessa Cristina Dias

A produção da vida como obra de arte: Paola Paredes e Laurence Philomène

Trabalho de Monografia aprovado para obtenção do grau de Especialista em Artes,
Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 09/12/2022.

Banca examinadora:

.....
Prof^a. Dr^a. Caroline Leal Bonilha (Orientadora)
Doutora em Educação Ambiental pela Universidade Federal do Rio Grande
.....

Prof^a. Dr^a. Rosângela Fachel
Doutora em Literatura comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul
.....

Prof^a. Dr^a. Thays Tonin
Doutorado em Storia dell'Arte - Università degli studi della Basilicata
.....

Prof^a. Dr^a. Úrsula Silva da Rosa
Doutora em Educação pela Universidade Federal de Pelotas
.....

Dedico este trabalho à minha mãe (*in memoriam*) a primeira feminista, incentivadora e melhor amiga que conheci e tive por perto, foram seus ensinamentos que me trouxeram até aqui.

Agradecimentos

Agradeço nessa breve jornada, ao Ranieri da Paz Ilha meu companheiro e melhor amigo. Sua cooperação, incentivo e apoio foram a base para eu me manter resiliente durante todo o difícil ano de 2022.

À minha querida orientadora, Profa. Dra. Caroline Bonilha, exemplo de professora paciente e afetuosa.

Às professoras e companheiras compuseram a banca, Rosângela Fachel, Thays Tonin e Úrsula Rosa da Silva por terem contribuído grandemente com esse trabalho.

Ao grupo de pesquisa Caixa de Pandora: arte, gênero e memória da UFPel, que me mantém ativa intelectual e afetosamente. Agradeço em especial, à professora Nádia da Cruz Senna, por todo carinho e confiança.

Agradeço também ao grupo de pesquisa Mariposas, que passei a integrar na segunda metade deste ano. Em especial à coordenadora do grupo e minha orientadora no mestrado, professora Aline Accorssi pela paciência em compreender que precisava tocar o projeto da especialização.

Sigamos, colaborando com respeito e carinho por muito tempo.

Resumo

Este trabalho tem como temática o conceito de Estética da Existência cunhado pelo filósofo e historiador Michel Foucault. Tal ideia, trabalha com a noção da produção da vida como obra de arte, por meio de técnicas de si. Aliada a essa temática, aparecem discussões sobre gênero e sexualidade, além de versar sobre artes visuais e história das artes visuais, por um viés epistemológico (trans)feminista. O enfoque em fotografias de Paola Paredes e Laurence Philomène retiradas de suas séries autobiográficas se deu diante dos objetivos e problemáticas de pesquisa. A leitura/análise das imagens com as discussões teóricas levantadas, compõe a discussão do trabalho. Por fim, as vidas de Paola Paredes e Laurence Philomène foram consideradas obras de arte, salientando o caráter de fluidez e continuidade.

Palavras-chave: gênero; sexualidade; estética da existência; técnicas de si; subjetividade.

Abstract

This work has as its theme the concept of Aesthetics of Existence coined by the philosopher and historian Michel Foucault. Such an idea works with the notion of the production of life as a work of art, through techniques of the self. Allied to this theme, there are discussions on gender and sexuality, in addition to dealing with visual arts and the history of visual arts, from a (trans)feminist epistemological bias. The focus on photographs by Paola Paredes and Laurence Philomène taken from their autobiographical series took place in view of the research objectives and issues. The reading/analysis of the images with the raised theoretical discussions makes up the discussion of the work. Finally, the lives of Paola Paredes and Laurence Philomène were considered works of art, highlighting their fluidity and continuity.

Key words: gender; sexuality; aesthetics of existence; self-techniques; subjectivity.

Lista de Figuras

Figura 1	Fotografia de Paola Paredes, série <i>Unveild</i> , 2014	36
Figura 2	Fotografia de Paola Paredes, série <i>Unveild</i> , 2014	37
Figura 3	Fotografia de Paola Paredes, série <i>Unveild</i> , 2014	37
Figura 4	Fotografia de Paola Paredes, série <i>Beyond the veil</i> , 2014	40
Figura 5	Fotografia de Paola Paredes, série <i>Beyond the veil II</i> , 2014 ..	42
Figura 6	Fotografia de Paola Paredes, série <i>Beyond the veil</i> , 2014	44
Figura 7	Fotografia de Paola Paredes, série <i>Beyond the veil</i> , 2014	45
Figura 8	Fotografia de Paola Paredes, série <i>Beyond the veil</i> , 2014	46
Figura 9	Fotografia de Paola Paredes, série <i>Beyond the veil</i> , 2014	48
Figura 10	<i>paint me like one of your pre-raphaelite boy-girls</i> , fotografia de Laurence Philomène, série <i>Puberty</i> 2019-2021	52
Figura 11	<i>doing my shot in my bedroom</i> , fotografia de Laurence Philomène, série <i>Puberty</i> 2019-2021	54
Figura 12	Fotografia de Laurence Philomène, série <i>Puberty</i> , 2019-2021	56
Figura 13	<i>daily still life</i> , fotografia de Laurence Philomène, série <i>Puberty</i> , 2019-2021	57
Figura 14	<i>testosterone with a view</i> , fotografia de Laurence Philomène, série <i>Puberty</i> , 2019-2021	59
Figura 15	Fotografia de Laurence Philomène, série <i>Puberty</i> , 2019-2021	60
Figura 16	Fotografia de Laurence Philomène, série <i>Puberty</i> , 2019-2021	62
Figura 17	Fotografia de Laurence Philomène, série <i>Puberty</i> , 2019-2021	63
Figura 18	Fotografia de Laurence Philomène, série <i>Puberty</i> , 2019-2021	64
Figura 19	Fotografia de Laurence Philomène, série <i>Puberty</i> , 2019-2021	66

Sumário

Apresentação	11
Capítulo 1. Proposição de uma pesquisadora feminista nas artes visuais	12
Capítulo 2. Críticas (trans)feministas da cultura & Michel Foucault: diálogos possíveis	19
2.1. Estética da existência	25
Capítulo 3. Estéticas das (re)existências	32
3.1. Paola Paredes: artimanhas e enfrentamentos	35
3.2. Laurence Philomène: estratégias e transformações	51
Considerações Finais. Viver artista: devir de fortunas impensadas	69
Referências	71

“Narrar é inscrever-se, é constituir-se publicamente, dando visibilidade e sentido à própria vida, é existir”.
(RAGO, 2018, p. 140)

“Naquele espaço disponível depois que alguém resiste, ainda há a necessidade de tornar-se e de criar a si novamente”.
(HOOKS, 2019, p. 113)

“Digamos que não tive outra via, sempre assumindo que não se tratava de escolher a liberdade, mas de fabricá-la”.
(PRECIADO, 2022, p. 28).

Apresentação

Essa pesquisa que teve como temática a Estética da Existência, conceito do filósofo e historiador Michel Foucault, que trabalha com a noção da produção da vida como obra de arte, por meio de práticas, técnicas de si. Trago também autoras/es que propiciaram ampliar a temática para além do que foi pensado por Foucault. Aliada a essa temática, trouxe discussões sobre gênero e sexualidade, além de versar sobre artes visuais e história das artes visuais, por um viés epistemológico (trans)feminista. Sendo esse o objetivo geral da pesquisa, enfoquei 20 fotografias retiradas de séries autobiográficas, sendo 09 da artista Paola Paredes e 10 de Laurence Philomène, as quais diante de estabelecidas problemáticas de pesquisa, realizei uma leitura/análise das imagens. Por fim, considerei que as vidas de Paola Paredes e Laurence Philomène podem ser obras de arte, desde que, em continuidade.

Este trabalho está dividido em 5 partes. A primeira que é a apresentação da pesquisa, na qual apresentei brevemente o tema, o referencial, o objetivo geral da pesquisa e a divisão do texto. No capítulo 1 estruturei as problematizações que movimentaram a pesquisa na intenção de justificar sua importância, delimitar a metodologia, os objetivos e o problema de pesquisa. Também aprofundi a temática, esmiucei o referencial teórico, os objetivos da pesquisa. No segundo capítulo, abordei os conceitos foucaultianos e discussões (trans)feministas, e teci relações entre ambos. Dentro do capítulo 2, anexei um subcapítulo a fim de destrinchar o conceito de estética da existência. Nele, expliquei como é possível considerar a vida como obra de arte, com foco nas práticas e técnicas de si, ancoradas por um “cuidado de si”. Já no capítulo 3, pensei o conceito de estética da existência pelo viés feminista e de forma ampliada, trouxe também o conceito de (re)existência. Realizei ainda a leitura/análise das imagens escolhidas, que foram subdivididas em 2 partes, uma para cada artista. Terminei o texto com as minhas considerações finais, que chamei de “Viver artista: devir de fortunas impensadas”, uma espécie de fechamento sem propor um esgotamento às discussões levantadas.

Capítulo 1. **Proposição de uma pesquisadora feminista nas artes visuais**

A presente pesquisa surge a partir do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) que realizei no ano de 2021, intitulado “Evocando o erótico: Imagens de Ana Harff, Liam Woods, Tee Corinne e Zanele Muholi a partir de um olhar feminista”, que teve como objetivo discutir sobre o erótico, corpos e sexualidades, por meio de uma epistemologia feminista e *queer*. Foram analisadas, 12 imagens, sendo 3 de cada artista - Ana Harff, Liam Woods, Tee Corinne e Zanele Muholi - que juntas formaram uma constelação, feita e pensada a partir dos estudos do historiador de arte alemão Aby Warburg sobre o Atlas Mnemosyne. Todo o arcabouço teórico-argumentativo foi relacionado à análise de imagens realizada por meio do meu olhar subjetivo, que é feminista. Problematizações, argumentações e conceitualizações foram ancoradas na crítica cultural feminista e no pensamento foucaultiano, a fim de responder à pergunta: “De que modo a constelação de imagens perpassa um viés erótico feminista e/ou *queer* e, se as obras podem produzir subjetividades outras?” Ao final, cheguei à conclusão de que as obras associadas na constelação, podem produzir subjetividades outras do erótico. E, as corporalidades e sexualidades elencadas podem criar outros modos de viver e outros territórios para existir.

Ainda na busca por responder à pergunta de pesquisa, me debrucei sobre alguns escritos do filósofo pós-estruturalista, historiador e ativista Michel Foucault. Durante praticamente toda a graduação, estudei suas ideias sobre poder, saber, sexualidade, subjetividade e sujeição. Sua noção de “estética da existência” só foi abarcada no final da escrita do TCC de modo a complementar o entendimento de subjetividade, de como é produzida e por meio de quais tecnologias. Sendo assim, não foi possível e nem era o objetivo, esmiuçar o conceito de estética da existência anteriormente. Porém, a temática me despertou interesse, já que por meio da problematização da constituição do sujeito¹ me foi permitido vislumbrar outros modos de viver, ser, pensar, sempre diante de uma estética. Logo, tomo essa temática como central para essa pesquisa, colocando o foco dos estudos sobre os textos da última fase (1978-1984) dos escritos foucaultianos.

¹ Opto por manter a utilização da palavra “sujeito” em função de preservar a coerência e a coesão teóricas e, uma melhor leitura do texto, mesmo entendendo as problemáticas do uso da palavra no masculino, pois não entendo que “sujeita” ou “pessoa sujeitada” consiga dar conta do que o conceito significa. Considero ainda, as teorias de Judith Butler, que é transfeminista e mantém o uso da palavra dessa forma.

Dessa forma, a base teórica da pesquisa teve enfoque nos escritos de Michel Foucault e seus conceitos que já havia começado a investigar, que são os de poder, saber, sexualidade, subjetividade são centrais para pensar a produção/constituição de si. Alinhei ainda, com os discursos (trans)feministas, articulando as ideias de Paul Preciado e Judith Butler sobre gênero e sexualidade. Trouxe também as questões da biopolítica foucaultiana, afim de pensar na produção de resistência e de liberdade. De forma mais geral, incorporei as importantes pesquisadoras Margareth Rago e Margaret A. McLaren, que tecem diálogos entre os escritos de Foucault e as teorias feministas. No diálogo entre “filosofia da diferença”, artes visuais e discussões sobre gênero, trouxe as brasileiras Talita Trizoli, e Luana Saturnino Tvardovkas. Já sobre as ideias foucaultianas de sobre estética da existência, parrésia, ética, cuidado de si e escrita de si, trouxe Richard Miskolci, Maria Cristina Diederichsen e a Stela Maris Silva com contribuições pontuais. Também procurei expandir o conceito de estética da existência a partir de pesquisadores como Roberta Stubs e Adolfo Albán Achinte.

O objetivo principal dessa pesquisa é de discutir sobre os trabalhos fotográficos das artistas Paola Paredes e Laurence Philomène e as experiências apresentadas nas imagens escolhidas para análise, relacionando os estudos de gênero e sexualidade e os conceitos de estética da existência e suas reverberações. Como objetivos específicos, investigar se as obras escolhidas intentam para discursos éticos e político, e tecer relações e críticas às dominações patriarcais, capitalistas e LGBT+fóbicas, por meio da produção de uma estética da existência. E problematizar regimes de verdade nas artes, na história e na cultura, ancorada na crítica cultural (trans)feminista, a fim de tentar corroborar para a produção de uma cultura aliada e amiga de pessoas marginalizadas em relação a gênero e sexualidade.

Posso ter abandonado, por hora, o erotismo enquanto temática, já que me debrucei sobre esse tema durante toda a graduação, mas não abandonei a ideia de erótico enquanto “uma força que intensifica nosso esforço global de autorrealização” (HOOKS, 2018, p. 150), ligada a desejo, vontade, tomo o erótico como força vital, uma energia criativa, que se relaciona com a sexualidade, mas não se limita a ela. Isso por que não há uma divisão entre erotismo e racionalidade, já que “um dos princípios centrais da pedagogia crítica feminista tem sido a insistência em não reforçar a divisão mente/corpo” (HOOKS, 2018, p. 148). O prazer inerente ao erótico se estende, dessa forma, não só ao físico, mas ao campo do intelectual também. Pela celebração do

erótico em todas as minhas empreitadas, esse trabalho de pesquisa é uma decisão consciente, “um leito muito esperado em que entro com gratidão e do qual levanto empoderada” (LORDE, 1984, p. 11).

Ainda inspirada pela feminista e educadora bell hooks, considero a importância de uma escrita com linguagem mais acessível possível, a fim de tentar se distanciar de um elitismo academicista. É através desses entendimentos que venho construindo minha jornada enquanto acadêmica, pesquisadora e futura docente, pois me permite ser inteira, de mente e “coração inteiro”.

Para mim, essa pesquisa operou como coalização pactual com as pessoas marginalizadas, não a fim de representá-las, mas de buscar a materialidade (imagens) de suas experiências, enfrentando o apagamento e invisibilização de certos corpos e existências, tanto no campo da arte quanto na sociedade como um todo. Trata-se de trabalho acadêmico engajado. Meu esforço focou em mergulhar sem medo em estudos e teorias que dialogam com os “perigos” contemporâneos (FOUCAULT, 1995, p. 256).

Por isso, focalizei corporalidades e existências apagadas da história da arte tradicional. Assim, é possível preencher as lacunas presentes nos currículos e livros dos estudos de história e cultura da arte nos quais é notória a forte presença dos artistas e historiadores homens cisgêneros e, presumivelmente europeus.

Exemplo explícito disso, foi o sistemático apagamento de mulheres artistas na história da arte, já escancarado por Linda Nochlin, Griselda Pollock, Rozsika Parker, Whitney Chadwick, Ana Paula Cavalcante Simioni, etc. Autoras lésbicas como Adrienne Rich, Monique Wittig, Cheryl Clarke e, Margarita Pisano também já explicitaram o apagamento das mulheres lésbicas. Para Livia Auler, pesquisadora das relações entre artes e lesbianidade, um dos principais motivos para o não reconhecimento de mulheres lésbicas como artista e/ou não terem sido devidamente representada dentro da história da arte é, provavelmente, por fugirem da lógica patriarcal (AULER, 2018, p. 127). No entanto, o apagamento de artistas trans, não-binárias e intersexo (e de outras identidades de gênero ainda por nomear) e de suas representações ainda é pouco contestado, talvez pela forma como as identidades perturbam os padrões de gênero e rompem com as lógicas patriarcal e cisheteronormativa.

Nessa orientação, este estudo é relevante pois coloca em evidência as artistas Paola Paredes, que se identifica como mulher cis e lésbica e, Laurence Philomène, que se identifica como trans não-binária. Há uma tomada das narrativas das histórias das artes, as quais não são neutras e reverberam e/ou reafirmam preconceitos diversos, conforme a historiadora Luana S. Tvardovskas (2013), nos explica:

As narrativas da história, sendo uma delas a da arte, são modos de construção da memória social e de legitimação de discursos “verdadeiros” sobre os indivíduos que podem ser continuamente transformados. (TVARDOVSKAS, 2013, p. 6)

Para de fato desconstruir a “verdadeira” história narrada pelos homens (cis, brancos e hétero) e construir uma narrativa inventiva e criativa, é preciso pensar em uma história da arte totalmente imbricada com a cultura visual, diante das imagens e sua capacidade “de transformar, de pôr em movimento, de dinamizar os valores e conteúdos culturais” (MACIEL, 2018, 202). Os valores e conteúdos culturais fazem relação direta com a vida, constituídos nas relações sociais e, nelas tensionados. Esse jogo de tensão, repercute em dinâmicas e narrativas.

A cultura estabeleceu ideias dominantes de arte e de gênero, se antes havia uma Belas Artes, feita por gênios, se antes havia o sujeito universal cartesiano, cada vez mais, acontecem quebras com essa hegemonia. Trata-se de tomar as narrativas para nós, anormais, abjetos, marginais, monstros, etc. Para isso, é importante estreitar arte e vida.

O estreitamento entre arte e vida no campo teórico-prático das artes visuais não esteve sempre colocado. Foi primeiro sob a influência da “virada cultural”, depois sob a influência da “virada pictórica” que, durante as décadas de 70 a 90, a arte e a vida se entrelaçaram e até os dias atuais, não deixaram de se manter profundamente conectadas.

Os processos históricos que efetivamente colocaram em debate tal aproximação, foram importantes pra explicitar questões de linguagem/ discurso e imagem no centro do debate, alicerçando as discussões identitárias (que envolvem sexo/gênero, sexualidade, raça, localização, etc.) e que sobretudo infligem diretamente sobre as subjetividades, sobre a construção dos sujeitos.

Nessa pesquisa, realizei a pertinente aproximação entre arte e vida, por meio da focalização nas obras e vivências de Paola Paredes e Laurence Philomène. O imbricamento entre as obras e as vivências de ambas artistas envolvem as próprias

questões de si com o próprio gênero e sexualidade e, as relações com os outros (tanto o/a/e espectador/a/e, leitor/a/e de suas obras, quanto as pessoas com que essas artistas se relacionam). Foucault colocou algumas contradições sobre a arte se relacionar apenas a objetos, mas vidas não. O filósofo questionou “Mas a vida de todo indivíduo não poderia ser uma obra de arte? Por que uma mesa ou uma casa são objetos de arte, mas nossas vidas não?” (FOUCAULT, 1995, p. 261).

Michel Foucault dedicou-se em seus livros - História da sexualidade II e III - a trabalhar as questões da “estética da existência” e do “cuidado de si”. Para isso, realizou um deslocamento na história ao retomar os gregos e a filosofia clássica, a fim de demonstrar como certas tecnologias do eu, ou “práticas de si” permitem a constituição de si de diferentes modos. Para o autor, não se trata de buscar uma solução para os problemas contemporâneos com vistas no modelo grego, mas de levantar uma “nova maneira de pensar sobre a conexão entre ética e estética” (MCLAREN, 2016, p. 96).

Em seus últimos escritos, Foucault utilizou os termos “arte da existência”, “estética da existência”, “artes do viver”, “estilística de vida” e “a vida como obra de arte” para o que se referia à preocupação de levar uma vida bela. Uma vida que era focada na construção da subjetividade ética do homem livre e privilegiado que era o sujeito greco-romano e que considerava sempre uma estilística para a existência, isto é:

As “estéticas da existência” dos gregos e romanos eram constituídas por “técnicas de si”, como a meditação, a escrita de si, a dieta, os exercícios físicos e espirituais, a parrésia ou coragem da verdade, que envolviam o cuidado de si e do outro, isto é, por práticas relacionais de construção subjetiva como um trabalho ético-político. (RAGO, 2018, p. 43 e 44)

Assim como não era a intenção do Foucault buscar nas práticas dos gregos uma resposta específica, também não é a minha intenção tentar reproduzir os seus mesmos modos de vida. Aqui, utilizarei os apontamentos do filósofo para mostrar outros modos de produção de si que não se restringem aos homens cis de uma elite, já que a abordagem foucaultiana defende o paradigma estético, e o que mais atrai em tal paradigma “é que ele não é universal e, portanto, não normalizador” (MCLAREN, 2016, p. 95). Segundo Foucault, a constituição de uma ética de si talvez seja, hoje, “uma tarefa urgente, fundamental, politicamente indispensável, se for verdade que,

afinal, não há outro ponto, primeiro e último, de resistência ao poder político senão na relação de si para consigo” (FOUCAULT, 2004b, p. 306).

A vida como obra de arte não se assujeita às práticas disciplinares e dominantes e é produzida através de “técnicas de si” em que a pessoa se elabora a partir de atividades essencialmente éticas, experimentadas como prática da liberdade. Nesse trabalho, as técnicas enfocadas foram a “escrita de si”, “a coragem da verdade” e os rituais por meio do cuidado de si, considerando os trabalhos de Paola Paredes e Laurence Philomène que são consolidadas como obras de arte e que conectam arte e vida. Na mesma linha que Foucault, questiono: Suas vidas podem ser consideradas “obras de arte”? Quais são as implicações estéticas, éticas e políticas presentes nos trabalhos e vivências de Paola Paredes e Laurence Philomène?

Para responder às perguntas, propus realizar uma leitura/análise crítica e feminista de 09 fotografias de Paola Paredes, selecionadas das séries *Desvelada*, *Além do véu* e *Além do véu II* (*Unveiled* – 2014, *Beyond the Veil* – 2014 e *Beyond the Veil II* – 2015), nas quais reconheci o diálogo entre as vivências da artista consigo mesma e com sua família sobre sua sexualidade; e mais 10 fotografias de Laurence Philomène, selecionadas da série *Puberdade* (*Puberty* – 2019-2021), nas quais reconheci que aparecem a relação do si consigo na busca por tratar de questões que dizem respeito a seu corpo e às discussões gênero e sexualidade.

Estruturei uma metodologia própria, baseada nos preceitos de Rosa Maria Bueno Fischer (2002), tomei as imagens como materialidades, parti da temática para escolher a base teórica, me debrucei sobre os conceitos e como os conceitos operam, para depois fazer a análise das imagens em diálogo com os conceitos escolhidos, pautando a pesquisa na “elaboração de ferramentas de pesquisa que tenham uma espécie de coerência interna” (FISCHER, 2002, p. 90).

A abordagem de investigação está alicerçada na ideia de que a leitura crítica de imagens é de extrema relevância, pois permite que se instaurem novos modos de pensar e de viver, inaugurando novas narrativas históricas, artísticas e filosóficas, ganhando ainda mais potência ao ser realizada por um viés feminista, conforme aponta a pesquisadora Talita Trizoli:

A prática feminista de leitura crítica de obras de arte e narrativas no âmbito historiográfico e crítico integra uma lógica de aproximação social e política com o fenômeno artístico que intenciona pivotar os regimes de imagem e discurso. (TRIZOLI, 2018, p. 409)

Com esse propósito, divido a leitura de cada uma das fotografias em duas etapas, a primeira em que contextualizo e descrevo a imagem, seguida pela etapa em que a leitura é feita a partir do meu próprio olhar subjetivo e feminista.

Capítulo 2. Críticas (trans)feministas da cultura & Michel Foucault: diálogos possíveis

A crítica cultural feminista vem desempenhando um papel crucial na transformação dos modos de ser e ver o mundo. A luta feminista durante o século XIX teve como objetivo “restringir o poder patriarcal masculino e exigia que as mulheres fossem reconhecidas como sujeitos plenamente legais na esfera democrática” (PRECIADO, 2018, p. 8). Por algum tempo os estudos feministas partiram do entendimento da categoria mulher como central, mas a partir dos anos 1960, surgiram críticas radicais com relação ao “sujeito unitário do feminismo”, que era a mulher cis branca, de classe média alta, alinhada ao pensamento colonizador e com pautas dessexualizantes (PRECIADO, 2011). A partir de então, o feminismo se “proliferou em um campo heterogêneo, com diversas teorias e estratégias”, em que outros grupos passaram a se agenciar politicamente, problematizando os processos de dominação, exclusão e inferiorização, questionando “o modo de funcionamento que exclui o/a/e outro/a/e a partir de um referencial identitário dominante” (STUBS *et al.*, 2018, p. 2), suscitando novas aberturas epistemológicas.

O filósofo Michel Foucault não se comprometeu em problematizar especificamente as questões de gênero ou das mulheres, mas seus escritos fornecem “importantes fontes teóricas para feministas” (MCLAREN, 2016, p.13). Suas importantes contribuições sobre saber, poder e sexualidade e, suas inter-relações, foram um “catalisador intelectual” para várias vertentes de pensamento, tornando Foucault “um modelo poderoso para gays, lésbicas” e *queer* (SPARGO, 2017, p. 12).

Alguns conceitos foucaultianos são interessantes para pensarmos em resistência individual e coletiva em que a liberdade é possível, o que encontra a pauta feminista e de outras vertentes que buscam a libertação de corpos marginalizados, periféricos, abjetos, esquecidos e/ou excluídos da sociedade. Além disso, o corpo e a vida nas teorias foucaultianas são essenciais para pensar nas produções de saber, poder, sexualidade e subjetividade, a ponto de serem incorporadas por outros/as/es grandes pensadores/as como Judith Butler e Paul Preciado, que a partir desses conceitos, reverberaram outras ideias, questionamentos e críticas.

Em seus escritos, Foucault dedicou-se ao sujeito, problematizando sua formação/constituição. O sujeito pensado por Foucault, é constituído e corporificado por suas experiências no contexto sócio-histórico em que está inserido, um sujeito que

“não preexiste à experiência” (RAGO, 2018, p. 184) mas que se constitui “na ação e em redes de relações em que vivencia a experiência” (RAGO, 2018, p. 42 e 43). Desse modo, o sujeito é socialmente constituído nas relações de poder, então o “eu” não é entidade isolada, mas está sempre e continuamente em relação com seu meio, isto é, com as outras pessoas.

Em linhas gerais, o poder foucaultiano não é uma coisa, “não é algo que se adquira, arrebate ou compartilhe” (FOUCAULT, 2020a, p. 102). O poder é relativo, está em todos os lugares e é constantemente produzido. Está ligado às relações, pensado em redes. Essa noção de poder recai em dois aspectos: o da dominação e o da produtividade. A dominação é um estado no qual as relações são assimétricas e restritivas. Esse estado pode, por vezes, parecer fixo, mas é por meio de ação coletiva e de resistência que pode ser revertido. Já o aspecto produtivo do poder, se faz por meio de práticas da liberdade, na busca por outras formas de existir e de constituir subjetividades, que partem de um sujeito que é ativo na produção de si (MCLAREN, 2016, p. 82).

Assim como o poder, a sexualidade também é entendida como produtiva. Em História da sexualidade I (2020) o filósofo derruba a noção moderna, que entendia a sexualidade como repressiva, em que tanto o sexo, quanto o poder eram caracterizados pela repressão. A noção de sexualidade que interessa aqui, está longe de estar ligada à uma verdade essencial do sujeito, como inculcou o cristianismo. Segundo Preciado, a sexualidade é “produto de diversas tecnologias sociais e discursivas, de práticas políticas de gestão da verdade e da vida” (PRECIADO, 2018, p. 20).

Antes de passar para a gestão da vida, pensada por Foucault como biopolítica. É preciso entender que Foucault passa de uma noção de poder disciplinar, a partir de ‘Vigiar e Punir’ (2014b), que centrava-se no corpo, para a noção de biopoder, que não desconsidera a constituição do sujeito corporificado, mas que entende que o poder opera sobre a vida das populações.

O termo biopolítica designa a maneira pela qual há uma transformação dos mecanismos de poder a partir do fim do século XVIII, período em que o capitalismo avançou, se tornando cada vez mais tecnológico, informativo e globalizado, no qual o poder passa a exercer novas formas de controle, por meio do biopoder que explora toda a esferas de pontencialidade de vida em todos os níveis do corpo social.

O biopoder foi indispensável para o desenvolvimento do capitalismo, se ocupando das questões da saúde, da natalidade, da sexualidade, da alimentação, etc., utilizadas por instituições como a família, a política, a escola, etc. Tratam-se de técnicas para maximizar a vida, há um investimento do saber-poder sobre o corpo vivo, em que segregação, hierarquização social, dominação e efeitos de hegemonia sejam garantidos. Mesmo esse poder com traços neoliberalistas, pode ser revertido (FOUCAULT, 2020a).

O fator biológico tomou centralidade diante do biopoder, suas disciplinas funcionaram para naturalizar o sexo e a heterossexualidade, como também as categorias de homem e mulher. Paul Preciado cunhou o termo “sexopolítica”, problematizando, refletindo e reverberando o conceito de biopolítica. Para ele:

A sexopolítica é uma das formas dominantes da ação biopolítica no capitalismo contemporâneo. Com ela, o sexo (os órgãos chamados “sexuais”, as práticas sexuais e também os códigos de masculinidade e de feminilidade, as identidades sexuais normais e desviantes) entra no cálculo do poder, fazendo dos discursos sobre o sexo e das tecnologias de normalização das identidades sexuais um agente de controle da vida. (PRECIADO, 2011, p. 11)

A filósofa Monique Wittig em ‘O Pensamento Hétero’ (1980), colocou a heterossexualidade como normatizadora e opressiva, em que o sexo e a sexualidade estão correlacionadas e, entendo que são agenciados pelo biopoder sobre os corpos e a vida desde o nascimento, quando somos designados como macho ou fêmea. A cisgeneridade está imbricada com a heterossexualidade, ambas implicam na assunção do gênero feminino ou masculino durante a vida, após a designação do sexo. A educadora Guacira Lopes Louro, destacou que a heterossexualidade, prevê também a expressão do desejo sexual e afetivo pelo gênero oposto (LOURO, 2007). É o que podemos chamar, inspirados por Wittig, de “pensamento hétero”, ou de heterossexualidade compulsória ou ainda, de lógica cisheteronormativa, imposição que incorpora sexualidade e o sistema sexo-gênero e, que enxerga como desviante qualquer um que não corrobore com tal lógica. Há a tendência em ter como referência e norma as relações heterossexuais (entre homens e mulheres cis).

O sistema da sexopolítica, é o sistema no qual “o sexo do vivente revela ser uma questão central da política e da governabilidade” (PRECIADO, 2011, p. 12). A sexopolítica, mecanismo da biopolítica, tem relação direta com o capitalismo e busca produzir corpos cisheterossexuais, regulando e incentivando a reprodução humana.

Nas aulas de Foucault de 1975-1976, publicadas em 'Em defesa da sociedade', o autor "tenta pensar como a biopolítica procurou favorecer a emergência de um tipo desejado de população (como protótipo da normalidade) por meio da oposição e da exclusão violenta das alteridades" (CASTRO-GÓMEZ, 2007, p. 156, tradução da autora).

As ideias supracitadas são hegemônicas, e retroalimentadas pelo pensamento normativo binário e ideológico das culturas ocidentais, as quais hierarquizaram e dividiram o mundo em categorias binárias distintas e opostas, como: homem/mulher, cultura/natureza, mente/corpo, masculino/feminino, sujeito/objeto, razão/emoção, cisgeneridade/identidade de gênero desviante e/ou fora da binaridade, heterossexual/sexualidade desviante e/ou fora da binaridade, brancos/não brancos, financeiramente empoderados/pobres, etc. em "dualismos de valor" (GAARD, 2011). Em cada binarismo, o primeiro é superior e opositivo em relação ao outro, isto é, fica estabelecida uma relação de supremacia e exclusão, uma impossibilidade de complementaridade.

Se colocássemos os binarismos citados em uma lista vertical, chegaríamos à conclusão de que o homem cis, branco e heterossexual, como sujeito racional da cultura, inserido nos ambientes e discussões públicas, está acima de qualquer ser, que é sempre o outro subordinado. Esse homem branco, encontra-se no topo das hierarquias, com seus valores e privilégios bem definidos e, quanto mais empoderado financeiramente, mais se destaca e se isola dos outros.

A mulher como a "outra" em relação ao homem, já havia sido exposta pela importante teórica feminista Simone de Beauvoir em 'O segundo sexo' (2016). No entanto, nessa época gênero ainda não era uma categoria de análise, o sexo (biológico) e a categoria "mulher" ainda eram centrais.

A antropóloga Gayle Rubin na década de 70, se empenhou em explicar o sistema sexo-gênero como um sistema de opressão, é com ela que pela primeira vez gênero aparece como uma noção nas ciências humanas. Antes dela, o psiquiatra Robert Soller usou pela primeira vez gênero como uma noção, fazendo uma distinção entre sexo e gênero. Anos mais tarde, a historiadora Joan Scott inaugurou uma genealogia do conceito de gênero, publicada em 1986, fazendo um percurso do movimento feminista, demonstrando sua diversidade de ideias e vertentes.

A filósofa Judith Butler investigou gênero como uma categoria fabricada, bem ao contrário do que Soller havia colocado. Em seu famoso livro “Problemas de gênero” (1990), a autora coloca que não só o gênero, mas o sexo é também uma categoria discursiva. Isto é, gênero é um efeito de linguagem, é produzido pelo discurso que constrói e decifra a realidade. Butler derruba a ideia de que gênero decorreria de sexo e levanta a hipótese de que o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma, demonstrando como as tentativas distinguir e equivaler ambas categorias, é tendenciosa (BUTLER, 2010).

Nas palavras de Preciado, “gênero é algo que fazemos, não algo que somos”, não se trata de uma essência do ser (PRECIADO, 2018, p. 4), mas sim, de uma construção. Perspectiva que, seguramente, tem como intertexto as reflexões de Butler acerca da “performatividade de gênero” (BUTLER, 2010) enquanto construção discursiva, em que a produção de gênero é resultado de um regime que regula os corpos e que requer repetições estilizadas de ações ao longo do tempo (BUTLER, 2010, p. 200). Essas repetições ritualizadas a partir de certos comportamentos, marcam a materialidade dos corpos, em um processo contínuo “que oculta normalmente sua gênese” (BUTLER, 2010, p. 199) e a partir da qual apreendemos o mundo. Dessa forma, para Preciado:

[...] gênero não é uma questão de propriedade individual. O gênero nos é imposto em uma rede de relações sociais, políticas e econômicas, e é apenas dentro dessa mesma rede que ele pode ser renegociado. (PRECIADO, 2018, p. 5)

Desse modo, podemos considerar a importância dos estudos feministas que propiciaram o entendimento de como as forças regulatórias patriarcais operam e para que caminho trilham. Foram os estudos feministas que assinalaram os binarismos como falaciosos, que como vimos, questionaram a categoria biológica do sexo e que trouxeram o conceito de gênero a fim de permitir o reconhecimento de outras identidades, para compreender determinados regimes sociais.

Muito explicitarei os processos de sujeição, isto é, de dominação patriarcal, machista, sexista, que são processos de normalização, disciplinamento e normatização, que supõe obediência e submissão, que é “à maneira pela qual o indivíduo estabelece sua relação com essa regra e se reconhece como ligado à obrigação de pô-la em prática” (FOUCAULT, 2020b, p. 34).

A partir de Foucault e Butler é possível compreender que não há sujeito sem sujeição, ambos estão intimamente imbricados. A própria palavra 'sujeito' pressupõe sujeição. Estamos sujeitos ao outro, a relação com o outro, às relações de poder-saber. Então usar a nomenclatura sujeito é interessante pois permite pensar nesse ser que pode ser produzido constantemente por ambos os processos, que pode buscar emancipar-se, buscar a liberdade. O que de alguma forma pressupõe um paradoxo, no sentido de que como um sujeito pode se tornar autônomo e liberto se o mesmo é constituído no processo de sujeição, que prevê submissão?

A sujeição é uma ação necessária para o processo de resistência. Há uma dialética entre sujeição e resistência. O pós-estruturalismo coloca a prática como central para pensar o sujeito. Michel Foucault entende a sujeição e subjetivação como corporificadas, que materializam o sujeito por meio de práticas. O que permite pensar em corpos normalizados, que são sujeitados e, em corpos resistentes que produzem subjetividade. Ou seja, o sujeito corporificado produz a si constantemente através das relações de poder-saber pois, “todo conhecimento é formado dentro de relações e redes de poder; o poder produz conhecimento, e em troca, o conhecimento produz poder (MCLAREN, 2016, p. 57).

A construção da subjetividade segundo Foucault, acontece por meio dos modos de subjetivação que são as reações aos processos de dominação, controle e poder, nos quais há uma busca por pontos de fuga, de liberdade que supõe autonomia, e constituição de si.

Em vez de pensar nas questões identitárias ancoradas na busca por políticas que apenas interfiram nas leis e instituições, o transfeminismo propõe que se olhe para as redes de poderes de forma ampliada, considerando as “logísticas, infraestruturas, redes e técnicas culturais” (PRECIADO, 2018, p. 11). Para resistir às tecnologias sociais e discursivas presentes na biopolítica que buscam produzir corpos utilizáveis e, se possível docilizados, é preciso “resistir às identificações normativas” (PRECIADO, 2018, p. 10), pensar em “usuários críticos das tecnologias de produção da subjetividade” (PRECIADO, 2018, p. 11), e na união de “todos os corpos vulneráveis contra as tecnologias de opressão (PRECIADO, 2018, p. 11).

2.1. Estética da existência

A estética da existência foucaultiana foi pensada a partir das experiências de subjetivação dos (homens livres) gregos antigos, debruçando-se sobre os modos pelos quais “investiram na produção da subjetividade” por meio de tecnologias do eu em que os temas do “cuidado de si” e do “uso dos prazeres” aparecem na esteira dos jogos de verdade. A formação dos jovens e a noção de cidadania da moral greco-latina foi “surpreendentemente diferente da que prosperou na Modernidade e que vigora na atualidade” (RAGO, 2018, p. 43).

No contexto da antiguidade clássica, o homem livre tinha o objetivo de conquistar a temperança, refletindo sobre a governamentalidade, afim de agir com autonomia, equilibrando razão e emoção, sem ceder totalmente às paixões e jamais ser governado pelos outros. O desejável era não virar nem tirano, nem escravo, mas que fosse guiado pela ética e pela estética, num processo de autotransformação. Sobre isso, Foucault explica:

Sabe-se que o principal objetivo das escolas filosóficas gregas não consistia na elaboração, no ensino de teoria. O objetivo das escolas filosóficas gregas era a transformação do indivíduo [...] era dar ao indivíduo a qualidade que lhe permitiria viver diferentemente, melhor, mais feliz do que as outras pessoas. (FOUCAULT, 2011, p. 157)

Essa transformação de que o Foucault fala, passava pelo domínio da Dietética, da Econômica, da Erótica e da Ascética, que envolviam a saúde, a relação com o corpo, sexo, casamento, família, papéis sexuais e sociais, verdade e acesso à verdade, isto é, o indivíduo grego deveria ter a ética como central para o domínio sobre si, por meio do cuidado de si, independente de prescrições, a fim de alcançar a liberdade e o conhecimento, sem separar a vida privada da vida pública e assim, dar forma bela à vida.

O ideal cristão, diferente das ideias de autonomia dos gregos livres da antiguidade, incutiu na população uma moral relacionada à vontade de Deus, traduzida em regras a seguir e obedecer (FOUCAULT, 2014a). Foi durante a ascensão do cristianismo que a ideia da alma acima do corpo e a “confissão” surgiam, planteando uma sociedade em que as pessoas se relacionaram, estreitamente, com a culpa, sempre desconfiados de si, prontos para coibir ou refrear seus comportamentos pecaminosos, errados ou desviantes, conforme às normas

instituídas, principalmente no que dizia respeito a sexualidade. A confissão foi marcante para os cristãos, usada como dispositivo de produção da verdade, configurou um “modo discursivo-coercitivo de relação com a verdade” (RAGO, 2018, p. 50), e seus efeitos foram nocivos, conforme Foucault explicita:

A confissão, o exame de consciência, toda uma insistência sobre os segredos e a importância da carne não foram somente um meio de proibir o sexo ou de afastá-lo o mais possível da consciência; foi uma forma de colocar a sexualidade no centro da existência e de ligar a salvação ao domínio de seus movimentos obscuros. O sexo foi aquilo que, nas sociedades cristãs, era preciso examinar, vigiar, confessar, transformar em discurso. (FOUCAULT, 2018, p. 345)

No cristianismo e na modernidade as pessoas se relacionaram com uma moral, um regime de verdade cheio de códigos e regras que ainda reverberam nas redes de poder atuais, sob a coletividade. A inserção de certas práticas educativas, médicas, psicológicas, jurídicas, entre outras, por meio das quais o sujeito moderno se constituiu “para a normalização objetivada” (SILVA, 2007, p. 196) visando por exemplo, a produção de pessoas normais ou anormais. Sendo assim, na modernidade a relação do eu consigo perdeu força, deixando de lado as experiências e o cuidado ético-estético de si. O foco passa a ser a busca por conhecimento, o “conhecer-te a ti mesmo” em detrimento de um cuidado de si, a busca da verdade, como quem consulta um oráculo, no lugar de uma elaboração de si.

Em ‘Vigiar e Punir’ (2014b), Foucault aponta que na modernidade, a produção disciplinar de “corpos dóceis” que por meio de uma renúncia aos prazeres, manifestavam uma passividade, se tornando obedientes e submissos. Um corpo dócil “é um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (FOUCAULT, 2014b, p. 134) diante de um regime que se estruturava como verdadeiro e dominante.

Na contemporaneidade, o Estado é central no controle da vida, dos gestos, condutas e crenças, por meio de uma biopolítica. Assim, para produzir da vida como obra de arte atualmente, é necessário pensar em um trabalho de construção subjetiva que escape “às formas biopolíticas de produção do indivíduo” sujeitadas ao mercado, ao lucro, por vezes, vinculada a uma moral cristã e conservadora centrada no dispositivo familiar, em consonância com o pensamento colonial e capitalista (RAGO, 2018, p. 52).

As “artes da existência” consistem em práticas que tomam a própria vida como objeto, que consideram a ética para realizar um movimento transformador, tanto de si, quanto do outro e do mundo. Rago entende a transformação social “não só como um projeto político, mas como um estilo de vida, uma “estética da existência” criada na experiência individual e social” (RAGO, 2018, p. 49).

Segundo Foucault, as “artes da existência” devem ser entendidas como “práticas refletidas e voluntárias através das quais” os gregos, na elaboração de um trabalho ético de si, procuraram “transformar a si mesmo em sujeito moral de sua própria conduta” (FOUCAULT, 2020b, p. 34), e “fazer de sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda certos critérios de estilo. (FOUCAULT, 2020b, p. 16). O sujeito de desejo que tem domínio sobre si, por meio do cuidado de si que leva ao conhecimento sobre si mesmo, desenvolve uma arte da existência (SILVA, 2007, p. 193).

As artes do viver são sobre a constituição de uma pessoa ética, isto é, as escolhas do sujeito devem ser guiadas pela ética. Ética e moral, podem, por vezes, confundirem-se. Partindo de Foucault (2020b), a moral é compreendida de duas formas. A primeira, em que é possível entendê-la como “um conjunto de valores e regras de ação proposto aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as Igrejas etc.” (FOUCAULT, 2020b, p. 32), conjunto prescritivo de valores e regras que Foucault vai chamar de “código moral”. E, um segundo entendimento que se trata do “comportamento real do indivíduo” em relação com o “código moral” dado em sua cultura, que pode ser transmitido tanto como uma doutrina de ensinamentos austeros, ou, podem ser transmitidos de maneira difusa e complexa, permitindo a obediência ou resistência.

Essa última “moral” pensada por Foucault, são “orientadas para a ética” e/ou “orientadas para o código moral”, isso porquê durante o cristianismo, por exemplo, ambas “morais” foram, por meio de justaposição, complementação e conflito, importantes na construção da subjetividade, pois implica no sujeito, uma certa relação consigo a partir do momento que o mesmo se dá como “objeto a conhecer”, focando em exercícios e práticas que “permitam a transformação do próprio modo de ser” (FOUCAULT, 2020b, p. 38).

Sendo assim, “a substância ética lida com o material da conduta moral” que é relacionada aos sentimentos, às intenções, comportamentos e atos (MCLAREN, 2016, p. 98). A ação moral é indissociável da “ascese”, ou das “práticas de si”.

A ascese (*askesis*) pensada por Foucault pode ser entendida na esteira do conceito de “tecnologia de si” pensada e centrada na auto-constituição, na auto-subjetivação, na e na transformação de si, pelas quais o sujeito cria “uma relação satisfatória consigo”, “dotando-se da capacidade de resistência”, constituindo-se como sujeito ético. Segundo a professora Stela Maris da Silva (2007), estudiosa de Foucault, a ascese é:

Uma tarefa constante de auto-superação do sujeito, uma experimentação consigo próprio em devir. Então, a filosofia seria uma experiência modificadora de si, uma experiência do pensar a própria história para saber como podemos ser de outra forma, como pensar de outro modo. Uma experiência modificadora de si, como processo criativo de fazer da vida uma obra de arte. (SILVA, 2007, p. 197)

As técnicas de si dos gregos eram compostas por procedimentos relacionados a meditação, a dieta, o cuidado com o corpo e saúde, passando por exercícios físicos e espirituais e, a escrita de si e a parrésia, que conforme mencionado, têm enfoque nesse trabalho e envolvem o cuidado de si e dos outros. Essas técnicas são reconhecidas enquanto práticas além de éticas, políticas.

Apesar de dirigidas ao “eu”, as técnicas de si não se limitam apenas na pessoa e por isso, “não reduz a política ao pessoal ou impede a ação coletiva ou mudança estrutural”, mas ao contrário, “amplia a arena política, para incluir fatores sociais e culturais que têm implicações também políticas” (MCLAREN, 2016, p. 191). Sendo assim, as técnicas de si variam conforme o período histórico, então o contexto em que a pessoa está inserida deve ser levado em consideração. Foucault considerou as autobiografias da contemporaneidade como uma espécie de escrita de si.

A escrita de si é uma “atividade que é essencialmente ética, experimentada como prática da liberdade, e não como sujeição às práticas disciplinares” (FOUCAULT, 2004a). Em outras palavras, a escrita de si é “entendida como um cuidado de si e também como abertura para o outro, como trabalho sobre o próprio eu num contexto relacional, tendo em vista reconstituir uma ética do eu” (RAGO, 2018, p. 50).

Não se trata ainda de uma “hermenêutica do eu”, o sujeito é ambivalente, isto é, produtor e produzido, a sujeição e a subjetivação acontecem através de um discurso dominante, em que por ele é impelido e ao mesmo tempo, por meio da reflexão crítica, da fala e da escrita é ativamente construído.

A “escrita de si” dos gregos podem ser colocadas em completa oposição à confissão cristã pois, longe de “reencontrar sua verdade essencial supostamente alojada no fundo da alma, na própria interioridade” (FOUCAULT, 2004a, p. 157), ou se pensarmos na contemporaneidade, de “dobrar-se sobre o eu objetivado, afirmando a própria identidade a partir de uma autoridade exterior”, o sujeito deve por meio da escrita de si, “assumir o controle da própria vida, tornar-se sujeito de si mesmo pelo trabalho de reinvenção da subjetividade” (RAGO, 2018, p. 52). É por meio da escrita de si em caráter processual do sujeito em devir que se examina criticamente, em dissonância com os discursos normalizadores, que subjetividade é construída, que a vida é construída como obra de arte.

Aqui, considero a escrita de si em dois aspectos, o primeiro refere-se estritamente às ideias foucaultianas direcionadas ao ato de escrever, sendo uma escrita autobiográfica, ética e política; o segundo, considera a escrita de si em uma chave analítica, que possibilita a interpretação de um discurso autobiográfico, em que a produção artística da Artemísia Gentileschi foi focalizada por Chloë Taylor em *The culture of confession: From Augustine to Foucault. A genealogy of the “confessing animal”* (2010), diferente do meu estudo, em que a produção artística visual de Paola Paredes e Laurence Philomène são entendidas na esteira da narrativa de si que es artistas constroem por meio de imagens e textos autobiográficos, em que inscrevem e elaboram a própria subjetividade e o cuidado de si.

Além da escrita de si, a parrésia, pharresía ou “coragem da verdade” também é uma técnica de si importante para refletir na atualidade. A parrésia pressupõe o dizer a verdade sem dissimulação, falar francamente aquilo que se pensa, “não se trata de qualquer enunciação da verdade e sim daquela que comporta um risco em relação à pessoa a quem se fala”, isto é, “pode pôr em risco não apenas a relação entre quem fala e aquele a quem se dirige a verdade, mas também a própria existência” (RAGO, 2018, p. 53). A parrésia envolve um relacionamento entre aquele que fala e aquele(s) que escuta(m), mas aquele que fala não é um indivíduo que detém um saber

específico, como um professor ou um profeta. Segundo, Foucault (2011a) para que a parrésia aconteça é preciso que:

[...] dizendo a verdade, se abra, se instaure e se enfrente o risco de ferir o outro, de irritá-lo, de deixá-lo com raiva e de suscitar de sua parte algumas condutas que podem ir até a mais extrema violência. **É portanto a verdade, no risco da violência.** (FOUCAULT, 2011, p. 12, grifo meu)

Nesse sentido, se faz muito interessante pensar em corpos marginalizados, estigmatizados que falam a verdade, colocando-se em risco de expulsão de moradia ou de cidade, de exílio, de rechaço, e de morte, o que exige coragem daquele que fala. Em *A coragem da verdade* (2011), Foucault destacou a escolha da vida como “escândalo da verdade”, como o “viver verdadeiramente”, “fazer da própria vida um testemunho da construção de uma vida artista, despojada e livre” (RAGO, 2018, p. 53 e 54).

Durante a antiguidade, a parrésia tinha um caráter político essencial para ajudar a manter a democracia. O dizer a verdade era visto como uma forma de se constituir eticamente e de cuidar de si e da cidade. Era dessa forma, prática política. Então, assim como a escrita de si, a parrésia possibilita a transformação social. A parrésia é agonística, “ela desafia a injustiça em nome da verdade” (MCLAREN, 2016, p. 201), desafiando o *status quo*. A parrésia é dessa forma, vital para fazer da vida obra de arte e, assim como a escrita de si, entendida como um cuidado de si.

Para os greco-romanos, o cuidado de si estava ligado a uma liberdade individual, já para os cristãos o cuidado de si teve uma virada para o egoísmo e o individualismo irrestritos. Atualmente, podemos pensar no cuidado de si como algo que nos capacita a ocupar nossa posição correta na cidade, na comunidade ou nas relações interpessoais em que é necessário manter relações sociais de amizade e confiança com outros (FOUCAULT, 2010).

O cuidado de si é exercido através do eu corporificado, em relação complexa e constante com o meio, inseparável de seu contexto social e refere-se a um cuidado de si e um cuidado com o mundo. Sendo assim, a vida como obra de arte pode ser caracterizada pela escolha ética, orientada por considerações estéticas (MCLAREN, 2016, p. 94), marcadas pela invenção e a criatividade que devem guiar as relações com os outros e consigo próprio. Seguindo a ideia de Foucault, que o eu não nos é dado, para ele “que há apenas uma consequência prática; temos que nos criar como obra de arte” (FOUCAULT, 2014a).

Nesse sentido, é importante salientar que uma estética da existência é um projeto contínuo que requer trabalho ético. Essa ideia é unânime mesmo para as teorias reverberadas nos últimos anos, que pensam a estética da existência um pouco mais além, ou melhor, com mais especificidades, relacionando com as questões da contemporaneidade. São essas teorias que, mesmo que brevemente, explico no próximo capítulo.

Capítulo 3. Estéticas das (re)existências

As considerações de Michel Foucault sobre uma estética da existência reverberaram e ainda reverberam. Margareth Rago com a estética feminista da existência (RAGO, 2004;2018), Roberta Stubs com a estética da existência como campo expandido (2018), são duas importantes pensadoras brasileiras que ampliaram a estética da existência foucaultianas. O autor decolonial Álvaro Achinte com estéticas da re-existência (2009;2011;2012), também figura nessa discussão, mesmo que sem uma referência direta ao Foucault, já que tem por base outros autores.

A professora e historiadora Margareth Rago, pensou o conceito de estética da existência por um viés feminista. Elaborou uma estética específica para as feministas, pois são as mesmas que vêm criando novos modos de constituir suas subjetividades, voltadas ainda mais ao cuidado de si, e assim, “modos específicos de existência mais integrados e humanizados, desfazendo oposições binárias” (RAGO, 2018, p. 27). Modos de viver que questionam também as exclusões das mulheres cis nos espaços políticos institucionalizados. E como sabemos, as feministas burlaram as barreiras entre o público e o privado, propiciando uma nova prática política, com aberturas também para a vida cotidiana.

Segundo a professora, artista e pesquisadora Roberta Stubs (2018), a estética feminista, voltada para às artes e a política, busca recuperar a história de artistas mulheres; o uso do corpo de forma autônoma e reivindicatória; a incorporação de atividades estritamente relacionadas ao que se entende por universo feminino, como o bordado ou a costura; a desconstrução de estereótipos; o uso de elementos do cotidiano ou ligados a uma rotina e; problematizações combinadas de questões de gênero, raça, etnia e classe social (STUBS *et al.*, 2018, p. 6).

Porém, nem todas as pessoas se enquadram totalmente nessa estética. Por isso, Stubs pensou uma estética da existência que “não se restringe ao universo feminino” (STUBS *et al.*, 2018, p. 10). A pesquisadora propôs ir além da “estética feminista da existência” de Rago, uma estética da existência pensada como campo expandido, sem limitação de sexo, gênero, raça, classe, idade, deficiência ou não, etc. (STUBS *et al.*, 2018, p. 10).

Já o pensador decolonial, Alberto Álvaro Achinte propôs o conceito de estéticas da re-existência, com centralidade na questão racial e étnica das populações que sofreram com os processos colonizadores. Porém, o enfrentamento das estéticas da

re-existência vai mais além dessas questões, se estendendo às minorias excluídas por gênero, sexualidade e geração, que configurem:

[...] de luta pela dignidade da vida e pelo direito de se apresentar e não apenas ser representado por outras pessoas, desconstruindo as lógicas patriarcais, adultocêntricas e heterossexuais como únicas possibilidades de ser uma pessoa sujeitada socialmente aceita. (ACHINTE, 2012, p. 291, tradução da autora)

De fato, as ideias de Achinte sobre estética e existência, arte e vida não têm Foucault como referência. Porém, a ideia de poder levantada pelo Foucault, configura uma ideia “heterárquica de poder”², que segundo Castro-Gómez (2007, p. 171, tradução da autora), auxiliam a pensar a colonialidade do poder não como única, mas como múltipla, sem se restringir apenas à relação entre capital e trabalho. Além disso, as teorias sobre o poder foucaultiano são importantes para pensar o tema da decolonialidade para além das reflexões sobre as macroestruturas do poder, pois esse nível sozinho não consegue colonizar as outras esferas da vida social (CASTRO-GOMÉZ, 2007, p. 171, tradução da autora).

Mesmo Foucault não pensando o tema da colonialidade para além das fronteiras europeias, o autor teve a visão de que, por meio das micropolíticas, a libertação é possível e implica no “fim do estado de dominação do colonizador sobre o colonizado” (MCLAREN, 2016, p. 59 e 60). Ideias que de alguma forma, encontram o foco de Achinte, que é o enfrentamento ao “grande quadro da colonialidade” (ACHINTE, 2012, p. 291, da autora).

Como colocado, a estética da existência busca a autonomia e a liberdade que acontecem a partir de práticas de resistência, já a estética da re-existência se baseia também na busca autonomia, numa construção de si baseada na dignidade em busca de autorrepresentação e autoexpressão amplas dentro da possibilidade de cada

² Essa teoria heterárquica não é nada mais do que já explicitado sobre o poder disciplinar, que configura as microfísicas, micropolíticas; o biopoder que está colocado mediante a governamentalidade biopolítica, e que configura o nível mesofísico; e por fim, o nível macrofísico, macropolítico, que está para os “dispositivos superestatais de segurança que fornecem a livre concorrência entre os estados hegemônicos pelos recursos naturais e humanos do planeta” (CASTRO-GOMÉZ, 2007, p. 162, da autora). É importante dizer ainda, que “em cada um desses três níveis o capitalismo e a colonialidade do poder se manifestam de diferentes formas” (CASTRO-GOMÉZ, 2007, p. 162, tradução da autora). Sendo assim, [...] “em uma teoria heterárquica do poder (como a que nos oferece Foucault), a vida social é composta de diferentes cadeias de poder, que funcionam com lógicas distintas e que estão apenas parcialmente interconectadas” (CASTRO-GOMÉZ, 2007, p. 166, tradução da autora).

pessoa. Então os enfoques são diferentes em certa medida, mas existem alguns pontos de conexão.

Nos próximos dois subcapítulos, desmembrei as discussões dessas três estéticas junto à conclusão de cada bloco de leitura de imagens, conforme enxerguei amarrações. Também trouxe as discussões levantadas no capítulo 2 para construir as costuras.

3.1. Paola Paredes: artimanhas e enfrentamentos

Paola Paredes (1986, Quito - Equador), é artista visual e mistura fotografia documental tradicional com imagens encenadas. Seu foco de trabalho está nas questões enfrentadas pela comunidade LGBTQ+, explorando atitudes contemporâneas em relação à homossexualidade em seu país de origem. Paola Paredes traz para o cerne de seus trabalhos o pessoal e o íntimo com relação aos preconceitos sociais e convida a um discurso renovado sobre as interações entre sexualidade, família, religião e liberdade pessoal na sociedade contemporânea, já que se trata de uma mulher cis lésbica. A artista latina, que já recebeu alguns prêmios, é ativa e segue produzindo e expondo pelo mundo, já levou seus trabalhos para países como Alemanha, Espanha, Portugal, Londres e países latinos como Venezuela e México. Seus trabalhos mais conhecidos são: o projeto *Unveiled* (2014) que é objeto de análise dessa pesquisa, a série *Until you Change* (2017) e o recente e potente *Skin Deep* (2022).

Em seu projeto Desvelada (*Unveild* – 2014), pelo qual ficou mais conhecida, ela registra o momento em que conta que é uma mulher lésbica para seus pais. Essa revelação foi bastante delicada para toda a família. A série conta com 16 fotografias que contam a história de Paola Paredes, que aos 28 anos decide revelar sua sexualidade. Antes de executar esse projeto, Paola Paredes se preparou e preparou seus pais. A preparação envolveu tanto uma recapitulação autobiográfica da parte de Paredes, quanto fotografar seus pais em casa em diversos momentos para que se acostumassem com a presença das câmeras. Toda essa preparação foi dividida em outras duas séries, intituladas *Beyond the veil* e *Beyond the veil II*, em tradução para o português: “Por trás do véu”, que estão dentro do projeto.

Nesses três projetos, Paola Paredes realiza uma escrita de si que complementa as imagens, uma escrita textual que narra, desvela sua subjetividade. Também entendo que as próprias imagens fotográficas funcionem como uma escrita de si, afinal “há vivências que só podem ser avistadas, experienciadas, instauradas e compartilhadas pelo ato poético” (DIEDERICHSEN, 2019, p. 3) e é isso que Paola Paredes faz, nos inunda com suas experiências particulares e íntimas, mas que podem ser tão familiares.

Optei por selecionar nove fotografias ao todo, considerando as três séries fotográficas. Todas as fotografias estão em formato horizontal. As imagens

infelizmente não têm títulos específicos, por isso me dedico também a realizar uma breve descrição de cada fotografia. Iniciei as leituras por três fotografias retiradas da série que leva o nome do projeto (*Unveild*). Como são imagens feitas em plano sequência, e há pouca alteração nas cenas, optei por analisar apenas essas três imagens (Figuras 1, 2 e 3) de uma única vez.

Figura 1 – Fotografia de Paola Paredes, série *Unveild*, 2014.



Fonte: <https://www.unveiledtheproject.com/>

Figura 2 - Fotografia de Paola Paredes, série *Unveild*, 2014.



Fonte: <https://www.unveiledtheproject.com/>

Figura 3 - Fotografia de Paola Paredes, série *Unveild*, 2014.



Fonte: <https://www.unveiledtheproject.com/>

Nas três primeiras imagens há uma mesa retangular bem no centro, coberta com uma toalha. Em volta da mesa estão dispostas as duas irmãs de Paola Paredes à direita, os pais de Paola Paredes à esquerda e a artista, bem ao centro. Nas duas primeiras fotos não há nada em cima da mesa além de lenços de papel. Já na terceira foto, copos de água se misturam aos lenços já molhados pelas lágrimas e uma bolsinha preta. Atrás das irmãs de Paola Paredes, tem uma janela coberta por uma cortina de *voil*, já atrás da artista estão dispostas, o que parecem ser duas grandes caixas de som antigas, um pequeno rádio e alguns quadros estão acima das caixas de som. Também é possível ver um cabideiro de madeira ao lado das caixas e um quadro na parede, que finalizam a composição da cena, que parece ocorrer na sala de jantar da família.

É exatamente na primeira imagem que Paola Paredes diz aos pais que é lésbica. É com essa fotografia que a artista abre a série do projeto. Nessa imagem Paola Paredes cai em lágrimas após dizer “sou lésbica” pela primeira vez aos pais. Na segunda imagem Paola Paredes é acolhida pelos pais, que assim como ela, choram. As irmãs também choram e tem o semblante de quem está apreensiva com os rumos que a situação pode tomar. Já a terceira imagem, mostra a “verdadeira” relação familiar existente, em que toda a família dá risada, aliviada.

A fala de Paola Paredes tem duas dimensões. A da parrésia, ou coragem da verdade e a do cuidado de si. O ato de dizer a verdade, está no risco que a artista se coloca ao explicitar a verdade sobre si. Ao mesmo tempo que amparada pelo próprio ato artístico, que registra o acontecimento e pelas irmãs, que já sabiam sobre a sexualidade de Paola Paredes. Há um tensionamento entre o risco que ela se colocou e a proteção que ela buscou, estrategicamente, já que tudo parece, e ela mesma explicitou, que foi pensado.

O risco que Paola Paredes se coloca, é o risco que muitas mulheres lésbicas correm ao revelar uma sexualidade mal vista socialmente à seus genitores ou cuidadores. Sabemos que essa realidade é latente também para homens gays, pessoas trans e/ou pessoas não-binárias. Muitos jovens são expulsos de casa ou sofrem com violências coercitivas ou ainda, podem ser assassinados. Os preconceitos vividos pelas pessoas LGBTQ+ provém de um pensamento extremamente religioso, no caso cristão (católico ou evangélico), que é o caso da Paola Paredes, que foi criada

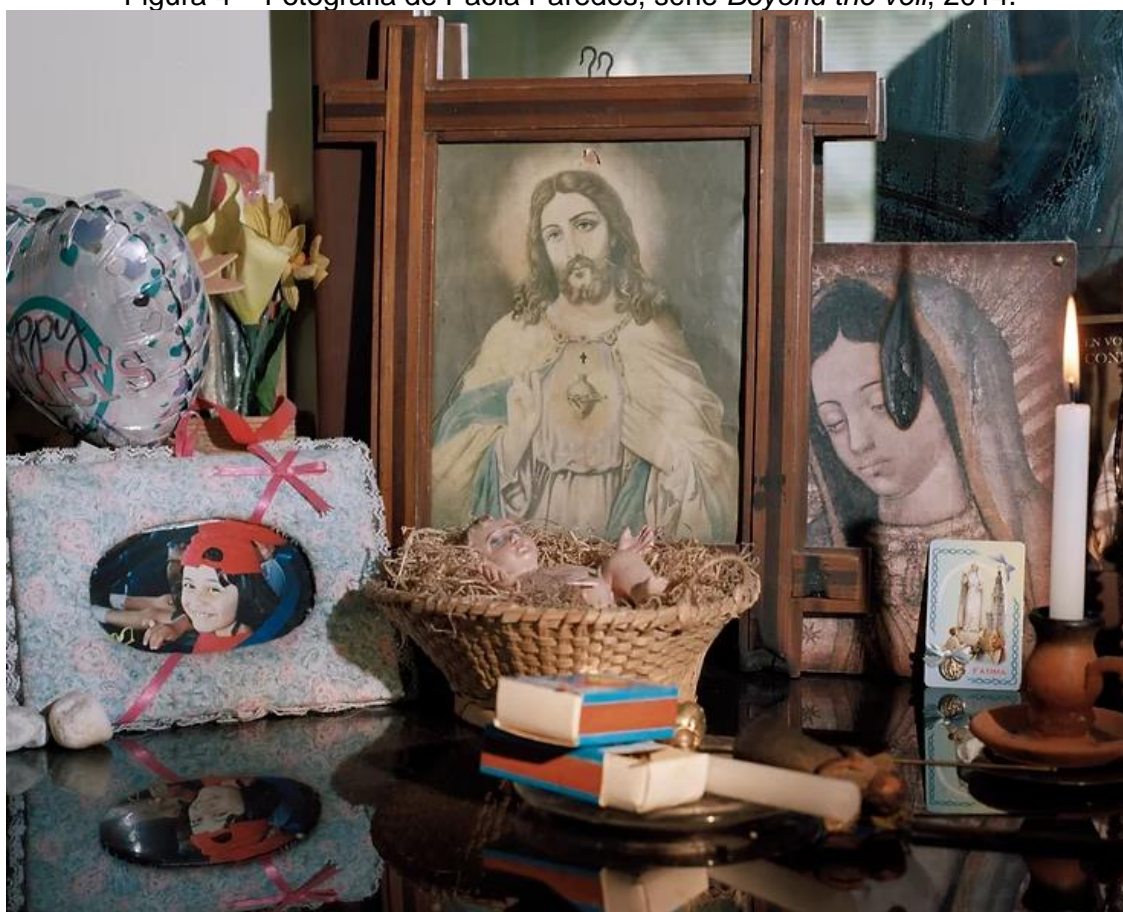
dentro do cristianismo e que estabelece o quão forte é a religião na vida dos pais e na cultura equatoriana, conforme a mesma assinalou:

Grande parte do meu conflito e inibição decorre do aspecto religioso da minha educação. Assim como oitenta por cento da população equatoriana, meus pais e parentes são todos devotamente católicos. Eu mesma já fui coroinha, levada para a igreja desde muito jovem. Quanto mais velha, mais inquieta e impaciente eu ficava enquanto estava lá, e quando era uma jovem adolescente decidi que a vida religiosa definitivamente não era para mim (PARDES, 2014, tradução da autora).

Essa tensão coloca a religião e homossexualidade como centrais na vida e obra de Paola Paredes. A religião católica tem uma profunda relação com a regulação da sexualidade que está na base do sistema³ sexo/gênero e de todas as formulações binárias. Foucault identificou a questão da confissão como prática que resultou no cerceamento e, ao mesmo tempo, na produção da sexualidade heterossexual e homossexual como verdade (e não só prazer), sendo a heterossexualidade reconhecida como a "norma" que devia ser buscada e mantida. Como ela mesma demonstra, "crescer nesse ambiente fez com que fosse difícil aceitar quem eu sou e quem eu suspeitava que eu fosse. Por várias vezes eu lutei contra isso, algumas vezes entrei em negação. Por muitos anos eu senti como uma pervertida, confusa e envergonhada" (PAREDES, 2014, tradução da autora).

³ Troquei sistema como se escreve no português, para abarcar o sistema da cisgeneridade, realizando um trocadilho com a palavra.

Figura 4 – Fotografia de Paola Paredes, série *Beyond the veil*, 2014.



Fonte: <https://www.unveiledtheproject.com/the-project>

A Figura 4 é uma fotografia de uma espécie de altar com imagens católicas e outros objetos. Da esquerda para direita vemos, um porta-retratos com uma fotografia de Paola Paredes quando criança. Acima do porta-retrato temos um pequeno balão de gás hélio escrito “Feliz dia das mães!” em inglês e, flores de plástico ao lado. Bem ao centro temos uma imagem familiar de Jesus, abaixo numa manjedoura trançada de material, o mesmo Jesus aparece, em formato tridimensional, de si ainda bebê. Mais à direita, uma imagem de Nossa Senhora de Guadalupe, atingida pela chama de uma vela e mais abaixo, uma pequena imagem de Nossa Senhora de Fátima. Uma vela branca acesa em um castiçal de barro, finalizam o lado direito da imagem. Na frente, vemos um pequeno prato de vidro com duas caixas de fósforo empilhadas e uma vela branca. Outros elementos como fragmentos de um espelho, por exemplo, aparecem em segundo plano.

Dois coisas sobressaem ao olhar para essa imagem (Figura 4). A primeira é que as imagens católicas são claras representantes da colonização europeia, com imagens de santos de pele branca e olhos claros, cobertos por mantos e por vezes

com joias de ouro, de pérolas, etc., na cabeça ou pescoço. A segunda é o balão com felicitações para o dia das mães, em inglês. Outra referência que remete a colonialidade, porém dessa vez, a estadunidense, que é presente não só no Equador, mas em toda a América Latina. Objetos que revelam a ideia de que um povo é superior a outros.

A imagem funciona como uma metáfora ao crescimento de Paola Paredes, dessa criança que entendeu muito cedo que se interessava e sentia atração por mulheres e, que foi permeada por um saber-poder muito específico sobre pecado. Noções de cerceamento, proibição ou reprovação rondaram seu gênero e sexualidade. O que se espera de uma mulher cis, é que se torne “uma namorada gentil, e heterossexual, uma boa esposa e mãe, uma mulher discreta” (PRECIADO, 2022, p. 18).

O reflexo da fotografia de Paola Paredes no móvel que sustenta e eleva os objetos, mostra a tensão entre essa criança e os saberes e valores ocidentais, patriarcais e dominantes. A imagem revela um tensionamento das relações de poder, dos processos de assujeitamento e de subjetividade. Já que a relação com os pais é hierárquica e a relação dos pais com a religião também é hierárquica. Então, Paola Paredes torna-se insubmissa, mas ao mesmo tempo mantém certa relação com esses marcadores que outrora normatizaram e buscaram normalizar a artista. Não sei se Paola Paredes considera essa imagem um autorretrato, mas tomei liberdade para considerar, já que faz menção a boa parte de sua vida, de sua construção como sujeito, como mulher cis e lésbica, que mesmo transgredindo as normas religiosas, sempre terá uma relação com a religião católica, quando em contato com seus pais e outras pessoas cristãs.

Figura 5 – Fotografia de Paola Paredes, série *Beyond the veil II*, 2014.



Fonte: <https://www.unveiledtheproject.com/the-project>

A fotografia (Figura 5) mostra, da esquerda para direita, a mãe de Paola Paredes, a própria artista e o pai dela dentro de um banheiro. A câmera fotográfica foi apontada para o espelho, revelando seu reflexo. Os pais estão na frente da artista, são o foco da fotografia. Da artista só vemos as mãos e parte do rosto. O banheiro é cinza, metade azulejado e metade pintado com textura. Nichos e prateleiras brancas estão dispostos nas paredes. A mãe de Paola Paredes está vestindo uma camiseta regata azul clara e uma faixa no cabelo. Seu olhar está para baixo, para o que parece ser a pia do banheiro. O pai de Paola Paredes veste uma camiseta azul escura e tem uma toalha vermelha sobre os ombros. Ele fazia a barba no momento da captura fotográfica, estava com o rosto coberto de creme de barbear.

Para realizar *Unveild* (Desvelada - 2014), Paola Paredes ficou meses preparando seus pais. A artista “geralmente começava de manhã, acordando cedo” e ia fotografando-os por toda a casa, ela “os seguia em todos os lugares” (PAREDES, tradução da autora). Paola Paredes teve consciência de que iria fotografar um momento delicado. Pensando em como ela faria a série acontecer, ela decidiu que:

Eu precisava ser o mais respeitosa possível com eles e precisava que suas reações fossem tão naturais quanto possível. Era, portanto, essencial que se

acostumassem e se dessensibilizem à presença das câmeras. Então, eu passei 3 semanas fotografando-os. (PAREDES, 2014, tradução da autora)

Com o pai foi mais fácil, pois ele sempre gostou de tirar fotos, e foi daí que surgiu o apreço de Paredes pela fotografia. Já com a mãe foi mais difícil, o que é nítido na Figura 5, na qual a mãe aparece com feições que demonstram um certo desconforto e o pai parece estar mais à vontade.

Aqui, o importante é o estreitamento dos laços, numa relação teve de se intensificar para que a artista pudesse realizar sua série fotográfica. Toda a produção de si acontece na relação social, na interação com os outros. Paola Paredes, ao se relacionar com pais, se relaciona também com os valores, que por vezes são os valores do colonizador, que ele e ela agenciam em suas vidas. Paola Paredes produz a si própria em relação à sujeição, ela resiste a dominação, produzindo sua subjetividade de mulher cis lésbica e latina. Trata-se de uma postura que implica em “uma atitude de insistente crítica aos micropoderes na vida cotidiana” (RAGO, 2018, p. 41).

Figura 6 – Fotografia de Paola Paredes, série *Beyond the veil*, 2014.



Fonte: <https://www.unveiledtheproject.com/the-project>

A fotografia anterior (figura 6) tem como enquadramento a barriga de Paola Paredes e sobre a barriga, logo acima do umbigo, há uma fotografia em papel. Essa foto que a artista colocou sobre sua barriga, é do casamento dos seus pais. Ambos aparecem na foto com as vestimentas de casamento ocidentalizado (vestido branco de noiva e paletó para o noivo), em frente a uma mesa com decorações, pratos e o bolo de casamento.

Essa imagem carrega alguns simbolismos. A barriga pode representar o digerir ou o gerar. Digerir é subtrair, é degustar, é saborear, é absorver, é assimilar, é por vezes, sofrer ou suportar, para depois expelir. Gerar é produzir, é construir, é agregar, é formar, é sustentar, para depois expelir. Ambos parecem antagônicos, porém realizam um processo de transformação. Paola Paredes metaforicamente, digere e gera os pais, do momento de oficializar uma união que deu a vida a Paola Paredes e suas irmãs. Entendi a imagem como uma metáfora ao processo de compreender esses dois seres que lhe deram a vida, que também gestaram e digeriram Paola

Paredes. E que também funciona como o momento que antecede a revelação de Paola Paredes para sua mãe e seu pai.

Figura 7 – Fotografia de Paola Paredes, série *Beyond the veil*, 2014.



Fonte: <https://www.unveiledtheproject.com/the-project>

Na fotografia acima (Figura 7), temos Paola Paredes segurando bem à frente de seu rosto uma foto de quando era criança. Paola Paredes estica os braços para segurar a fotografia. O foco da lente fotográfica se direciona para a fotografia nas mãos de Paola Paredes, e seu corpo e a paisagem que circunda a artista, se encontram desfocados. Paola Paredes veste uma camiseta regata azul sobreposta por uma outra blusa preta de alcinha. Atrás dela, mesmo que em desfoque, vemos o verde intenso de árvores. A foto em suas mãos, releva seu eu da infância, como de quem quer se sentir livre pra brincar de qualquer coisa. As cores de sua roupa de criança, são as cores primárias, nada tido como estereótipo de feminino pelo senso comum.

Há um tensionamento entre a Paola criança e a Paola adulta. Como se Paola Paredes resgatasse seu eu da infância a fim de retomar a sua construção subjetiva ao longo dos anos, colocando as questões de sexualidade, nacionalidade, gênero e identidade em pauta. Identidade não no sentido de enjaular e enlutar o sujeito, mas pensada em constante produção na relação com o outro, nos exercícios de atribuição e reconhecimento que possibilitam movimentos de auto agenciamento (HALL, 2014).

Trata-se de uma Paola que se vê na Paola criança, mas que também vê os desdobramentos e transformações em si. Paola Paredes, ao fazer essa retomada da construção de si, realizou uma prática não dogmática de si, na qual se constitui artífice de sua própria conduta “jogando com as liberdades possíveis” e assim, inventando novos contornos e sentidos (DIEDERICHSEN, 2019, p. 3).

Figura 8 – Fotografia de Paola Paredes, série *Beyond the veil*, 2014.



Fonte: <https://www.unveiledtheproject.com/the-project>

Em determinado momento em *Beyond the veil* (Por trás do véu – 2014), Paola Paredes, por meio de uma escrita de si, revelou ter percebido já aos 5 anos de idade, que era diferente da maioria das pessoas. Ela narrou seu primeiro beijo em um menino

cis e como foi encontrar o amor na lesbianidade. E essa escrita de si é o que está entre as figuras 7 e 8⁴.

Na figura 8, Paola Paredes aparece deitada na cama com sua companheira. O azul da parede, das cortinas e do travesseiro em que Paola Paredes está deitada, predominam juntamente com o bege da roupa de cama que cobre o casal. A cama de casal de madeira está encostada na parede, logo abaixo da janela. Paola Paredes esconde um dos seios enquanto abraça sua companheira, que tem apenas uma parte do rosto à mostra. Já a artista, tem seu olhar direcionado para o que está fora da janela.

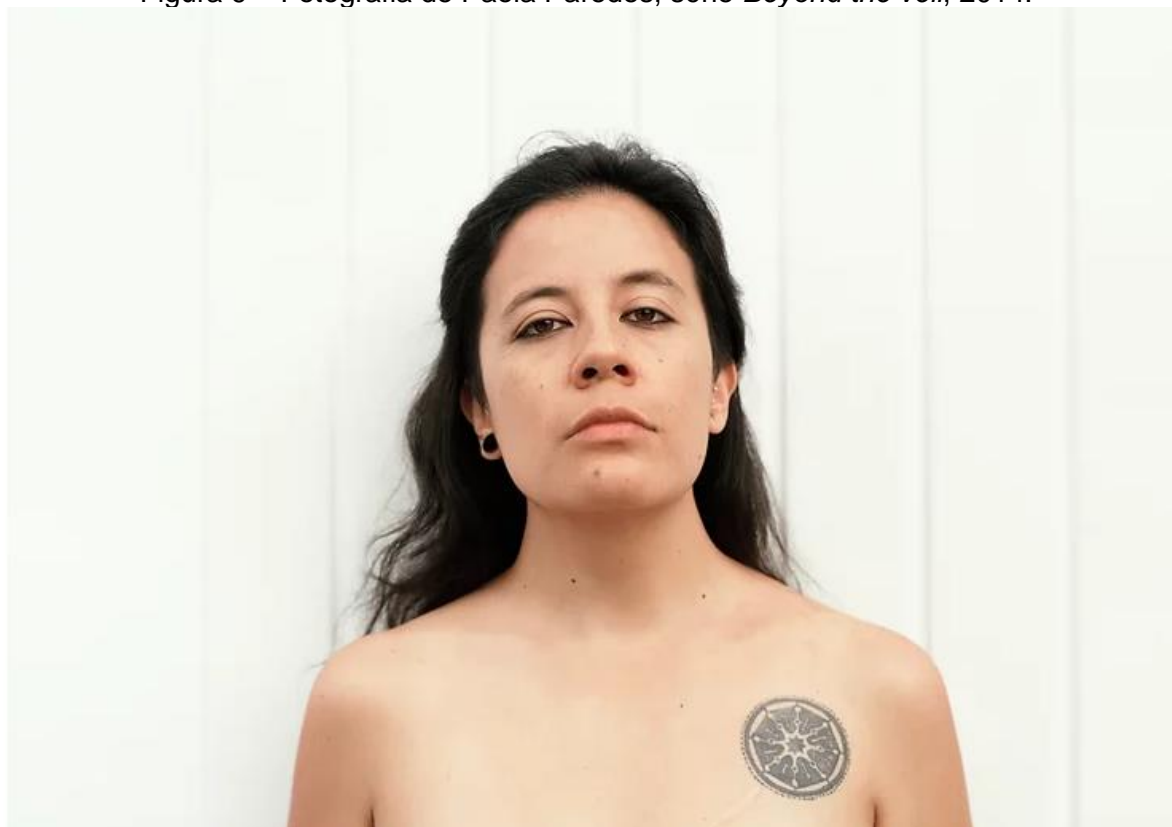
Essa fotografia é significativa, mostra um momento íntimo e de relaxamento entre duas mulheres cis. O olhar de Paola Paredes é de quem parece estar em paz, de quem, naquele momento, pode vislumbrar o futuro.

Paola Paredes não mantinha segredo sobre sua sexualidade com suas irmãs, mas tinha medo de contar aos pais. Paola sempre teve “certeza da rejeição deles” (PAREDES, 2014, tradução da autora). Um fato que chamou atenção nessa escrita de si, é quando Paola Paredes diz que “estava bem em não sair do armário” e nunca se sentiu “amargurada com isso” (PAREDES, 2014, tradução da autora). Essa fala configura um impasse entre “A imagem do assumir-se” que “confronta regularmente a imagem do armário” (SEDGWICK, 2007, p. 27). Entre assumir-se, na certeza de ser rejeitada, Paola Paredes preferiu, por algum tempo, manter-se no armário para os pais. Essa imagem do armário “é indicativa da homofobia de uma maneira que não o pode ser para outras opressões” (SEDGWICK, 2007, p. 32), pois revela o risco que é a saída desse simbólico armário.

As escritas de si, tanto pelas palavras, quanto pelas imagens, configuram uma narrativa de si, essa narrativa é justamente a saída do armário de Paola Paredes para os pais. Esse ato de “narrar é inscrever-se, é constituir-se publicamente, dando visibilidade e sentido à própria vida, é existir” (RAGO, 2018, p. 140), Paola Paredes dá sentido à própria existência por meio da escrita de si, verbal e não-verbal.

⁴ A escrita está no site: <<https://www.unveiledtheproject.com/the-project>>.

Figura 9 – Fotografia de Paola Paredes, série *Beyond the veil*, 2014.



Fonte: <https://www.unveiledtheproject.com/the-project>

Na última imagem (Figura 9), temos um autorretrato de Paola Paredes, em que a mesma está com o busto totalmente à mostra. Nessa foto, Paola Paredes olha para frente, encara a lente da câmera, como se olhasse nos olhos das pessoas espectadoras. O corte da foto ficou logo acima dos seios da artista, de modo que só vemos seu busto, mas não os seios. Paola Paredes tem uma tatuagem em formato circular, localizada entre o seio e o ombro esquerdo, abaixo vê-se uma cicatriz que parece descer em direção ao centro do peito (se a fotografia não estiver espelhada, obviamente).

Paola Paredes ao encarar a câmera e, por consequência, as pessoas espectadoras, encara, de alguma forma, a si própria. A artista tem um olhar firme, seguro, de quem sabe quem e como está se constituindo, se construindo.

O que comum ou casualmente concebemos como “eu” é, segundo Tamsin Spargo (2017), na verdade visto como uma ficção ainda que séria, construída socialmente, como um produto da linguagem e de discursos específicos associados a divisões do saber (SPARGO, 2017, p. 40).

O “eu” de Paola Paredes é um “eu” lésbico performatizado, acima de tudo, construído pela experiência. No jogo da sexopolítica, Paola Paredes buscou resistir e desviar das formas de sujeição, a mesma transgrediu a heteronormatividade. E é nessa transgressão da norma que a estética da existência se faz, não para “apenas exercer uma sexualidade não hegemônica”, mas sim “no rompimento com padrões sociais que prescrevem uma forma única de associação e afetividade entre as pessoas” (MISKOLCI, 2006, p. 690).

Paola Paredes mantém a relação com os pais, que como pudemos entender, foi primordial na sua construção de si. Mas ao mesmo tempo, ela subverte drasticamente a relação com eles e dessa forma, a relação com si própria. Ela mostra como e quais os processos de sujeição a acometeram e como é/foi possível transgredi-los.

As fotografias de Paredes, constituem um exercício político de criação de processos de subjetivação. São experiências sociais e culturais como a de Paola Paredes que permitem a constituição de uma estética da existência, conforme Miskolci aponta:

Essas experiências têm compromisso com mudanças que levam à criação de novos estilos de vida baseados em uma ética capaz de criar subjetividades mais libertárias e, a partir delas, novas formas de sociabilidade. (MISKOLCI, 2006, p. 689)

A criação de subjetividades mais libertárias, coincide com uma estética feminista da existência e com as estéticas da re-existência. A estética feminista se dá, principalmente, no cuidado de si e de outras. Esse cuidado de si feito por mulheres, muitas vezes é pensado como um cuidado narcísico do corpo, que olha apenas para as estéticas corporais e da moda, desconsiderando experiências diferenciadas e localizadas. Já a relação entre mulheres, sempre foi vista e incentivada à competitividade.

E a “parrésia”, a coragem da verdade em situação de risco, tem sido observada como prática de mulheres em diversos contextos (RAGO, 2019). Esses movimentos têm, muitas vezes, função de agenciar discursos libertários que “vislumbram modos de transformar as experiências individuais e sociais com o mundo, a vida e a produção de saberes, mostrando formas de resistência às normatizações e disciplinamentos dos corpos” (STUBS *et al.*, 2018, p. 4).

A estética feminista da existência não necessariamente parte de mulheres ligadas a movimentos feministas, mas “possuem uma força inventiva/afirmativa enquanto estratégia ética/estética/política de subversão, resistência e criação de possibilidades de vida”, auxiliando também em criar “outras formas de ser mulher” que por meio da arte pode “(trans)formar a si e criar uma estética de si que reverbere socialmente” na busca por romper com os binarismos (STUBS *et al.*, 2018, p. 4 e 5).

Já a estética da re-existência se dá na tentativa de rompimento com a colonialidade do poder e configura um “ato político de viver buscando, sem qualquer negação, alcançar a dignidade” nos âmbitos materiais e simbólicos da vida (ACHINTE, 2012, p. 293, tradução da autora), questões visíveis nas artimanhas e enfrentamentos estabelecidos por Paola Paredes no seu modo de criação artística.

Será que Laurence Philomène segue nessa mesma linha que Paola Paredes? De quais práticas Laurence Philomène se utiliza na produção de si?

3.2. Laurence Philomène: estratégias e transformações

Laurence Philomène (1993, Montreal - Canadá) é uma pessoa trans não-binária, com doença crônica que afeta os rins e diagnosticada com TDAH, que trabalha com fotografia e que atendeu clientes como Netflix, Teen Vogue e Air Canada, assim como já participou de exposições em grandes metrópoles, como Toronto, Los Angeles, Tóquio, Berlim e Londres. Seu mote fotográfico é revelar suas experiências vividas como uma pessoa transgênero não-binária. Suas fotografias têm como preponderância o retrato - seu e de outras pessoas, a fim de celebrar as existências trans, não-binárias e/ou *queer* investigando as possibilidades de fluidez constante das identidades de gênero por meio de imagens altamente coloridas, saturadas, cinematográficas e vulneráveis. Algumas de suas séries fotográficas questionam a noção de feminilidade, a questão do corpo não-binário com a paisagem e as nuances de visibilidade e invisibilidade. No geral, seu trabalho tem forte apelo à humanização de identidades e corporalidades marginalizadas e ridicularizadas.

Puberty foi um projeto de autorretratos, realizado por Laurence Philomène durante dois anos, para documentar e fabular sobre a intimidade de seu cotidiano de autocuidados, centrado em uma terapia com aplicações de hormônio (TRH) testosterona. Sem guiar-se pelo objetivo de alcançar um padrão corporal (no caso, masculino), Laurence Philomène foca sua atenção à hormonização enquanto um processo - como, por exemplo, as mudanças lentas e sutis que ocorrem em seu corpo - que aciona e registra como forma de desafiar a lógica binária das identidades e de suas performances e representações. Segundo Crispin Longer, ao realizar uma entrevista com Laurence Philomène para o jornal *The New Yorker*, na série *Puberty* há um interesse em “brincar com a noção de adolescência e momentos em que novas formas físicas mudam os papéis sociais” (LONGER, 2021, tradução da autora), como se Laurence Philomène passasse por uma segunda puberdade.

Nessa perspectiva, Paul Preciado ao realizar a modulação de seu gênero entendeu que “os códigos culturais da masculinidade e da feminilidade são anedóticos se comparados às infinitas modalidades da existência” (PRECIADO, 2022, p. 40). É exatamente o que as imagens de Laurence Philomène demonstram, que existem diversas identidades para além da binaridade de gênero – homem e mulher – e que elas também são válidas, e precisam ser visibilizadas, principalmente, diante da falta de representação dessas identidades em várias mídias.

As fotografias escolhidas para análise foram: *doing my shot in my bedroom*, *daily still life*, e *paint me like one of your pre-raphaelite boy-girls*, entre outras que não tiveram seus títulos publicados. Todas são produções digitais, em formato horizontal, que fazem parte da mais recente série produzida por Laurence Philomène que se chama *Puberty*. Produção autobiográfica, enfocada no processo de terapia de reposição hormonal (TRH), um processo íntimo e de celebração de sua transição. *Puberty* começou a ser realizada em janeiro de 2019, perpassando toda a pandemia da COVID-19 e sendo finalizada e publicada em livro pela *Yoffy Press* em 2021.

Figura 10 - *paint me like one of your pre-raphaelite boy-girls*, fotografia de Laurence Philomène, série *Puberty* 2019-2021.



Fonte: <https://www.laurencephilomene.com/puberty-short#0>

paint me like one of your pre-raphaelite boy-girls (Figura 10), na qual Laurence Philomène está deitada nua em um sofá de costas para a câmera, de forma que não vemos seu tórax e nem sua barriga. Seu rosto e seu olhar estão voltados para a câmera, criando assim a sensação de que está nos encarando. Alguns outros elementos atuam na composição da imagem: uma almofada na direção da cabeça e outra na direção dos pés; tecidos abaixo de seu corpo, cobrindo o assento do sofá; tecidos empilhados no braço do sofá, aos seus pés; uma grande almofada em formato

de peixe divide a atenção com seu corpo; e um quadro centralizado na parede aparece cortado pelo enquadramento fotográfico.

Laurence Philomène posa em cima de um sofá vermelho alaranjado, na clássica pose de obras como *A Odalisca*, de Jean-Auguste-Dominique Ingres, de 1814, fazendo uma alusão a esse gênero da pintura muito explorado para pintar mulheres nuas. Obra utilizada e amplamente reconhecida pelas denúncias das Guerrilla Girls contra “a hegemonia masculina e branca nos acervos dos principais museus mundiais, questionando tanto a falta de representatividade feminina, quanto à imagem, idealizada e passiva, da mulher nas obras de arte” (DIAS *et al.*, 2018, p. 04).

Laurence Philomène brinca, joga com referências da história da arte. Primeiro com a menção a uma das cenas mais icônicas do filme *Titanic* (1997), de direção do James Cameron, à clássica fala de Rose para Jack: “*draw me like one of your French girls*” (me desenhe como uma das suas garotas francesas), para Jack. Ao trocar *draw* (desenho) por *paint* (pintura) e *French* (francesas) por *pre-raphaelit* (pré-rafaelita), mudando a técnica de desenho para pintura, Laurence Philomène novamente faz referência à pintura de “Odaliscas”. Trocando francesas por pré-rafaelitas faz referência ao movimento de mesmo nome, no qual artistas ingleses frequentemente pintavam mulheres de longos cabelos alaranjados. Também brinca ao colocar as palavras *boy-girls* (garoto-garotas) em seu título, para visibilizar na representação o corpo não binário como modelo. No geral, Laurence Philomène cria um mundo de cores, rituais, metáforas, brincadeiras, ironias e fantasias, para si e para outras pessoas.

Figura 11 - *doing my shot in my bedroom*, fotografia de Laurence Philomène, série *Puberty* 2019-2021.



Fonte: <https://www.laurencephilomene.com/puberty-short#0>

Em *doing my shot in my bedroom* (Figura 11), Laurence Philomène encontra-se sentada em sua cama, com o rosto em diagonal projetado para baixo, pois seu olhar está voltado para as suas duas mãos que aplicam, em sua coxa esquerda, uma injeção de hormônio. Laurence Philomène é uma pessoa branca, está de óculos de grau arredondados, tem os cabelos coloridos em um tom de laranja vibrante, há tatuagens espalhadas por seus braços e coxas, seus pelos pubianos estão à mostra, assim como seus mamilos que aparecem suavemente através da renda branca do sutiã. O quarto é azul claro, há uma predominância de elementos no mesmo tom de azul e em branco. A cama, que é de casal, está ligeiramente bagunçada com lençóis e travesseiros na mesma cor das paredes. Ao fundo, há uma janela branca entreaberta com vidros transparentes e uma cortina de renda branca pendendo a frente. Na lateral direita de Laurence Philomène há um móvel branco com 4 nichos preenchidos por caixas, sendo 2 brancas e 1 rosa claro, um dos nichos tem objetos decorativos nas cores azul e laranja. Na base superior dos nichos vemos um aglomerado de objetos aleatórios, dos quais é possível identificar uma garrafa de plástico e a parte de um espelho. Aos pés de Laurence Philomène há uma garrafa de

vidro transparente. As cores predominantes são o azul, branco e laranja, sendo que azul e laranja são cores complementares. O título da imagem descreve exatamente a ação que em português, seria algo como: “em meu quarto, aplicando minha dose hormonal”.

A vida, a casa e o corpo de Laurence Philomène compõem um cenário e uma atmosfera, “grande parte das imagens evoca a bagunça lúdica dos anos da puberdade e a sensação de novidade e descoberta” (LONGER, 2021, tradução da autora). O conceito de puberdade, que é o título da série fotográfica em questão, alude justamente à transição e à maturação tanto social, quanto física e psíquica. Segundo Laurence Philomène, a intenção da série foi de justamente “mostrar a experiência da transição como também uma experiência universal, em sintonia com o crescimento que todos nós passamos como pessoas” (PHILOMÈNE, 2022b, tradução da autora).

As cores são importantes para entender a narrativa, o discurso por trás da imagem. O azul é amplamente conhecido, ao menos nas relações semióticas contemporâneas, como a cor que representa o masculino, sendo utilizado para marcar o gênero principalmente durante a primeira infância. A partir da testosterona, Laurence Philomène está modulando o seu corpo sem nenhum compromisso com um resultado final do que entende-se por masculino, estética e socialmente pois, tanto o corpo, quanto as roupas, os objetos, as cores e texturas que usa em si e no ambiente em que vive, mistura as noções de feminilidade e masculinidade. O laranja me parece representar pulsão energética, movimento, intensidade, esse lugar entre o azul e o rosa, entre o feminino e o masculino, que representa a própria pessoa de Laurence Philomène, que embaralha, constantemente a falácia que opõe, separa e hierarquiza feminino e masculino.

Figura 12 – Fotografia de Laurence Philomène, série *Puberty*, 2019-2021.



Fonte: <https://www.laurencephilomene.com/puberty-short#0>

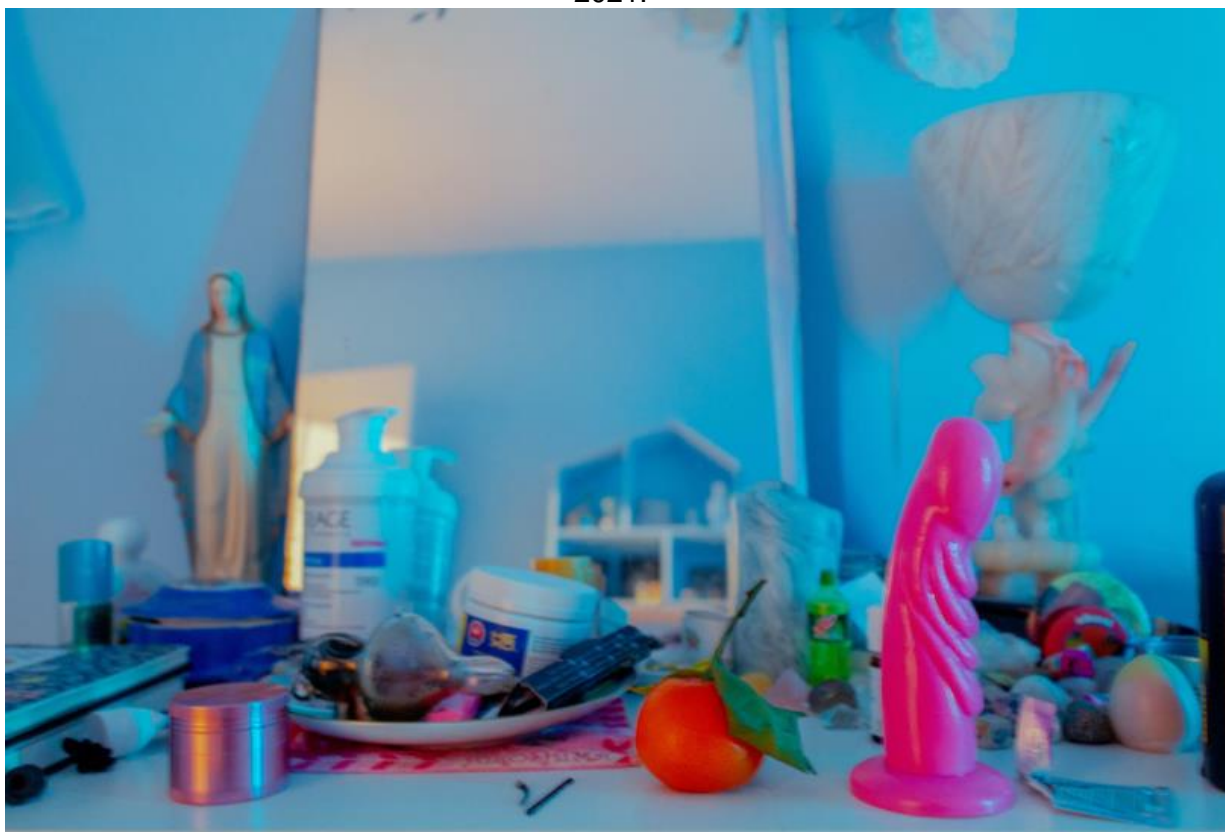
Na figura 12, assim como na fotografia anterior (Figura 11), Laurence Philomène está em seu quarto. Dessa vez, deitada em sua cama, usa apenas uma roupa íntima e meias, sendo um sutiã ou top em tom terroso escuro, uma peça de roupa íntima em amarelo queimado e uma meia rosa e uma lilás, em cada pé. A bagunça mais uma vez se faz presente, agora ainda mais exacerbada. O azul predominante das paredes e da roupa de cama, é o mesmo. Também os móveis e elementos que compõe a imagem. Nessa fotografia (Figura 12), vê-se um pouco de bagunça no chão também. O posicionamento da câmera ficou mais distante, deixando a fotografia mais ampla do que a anterior.

A peça de roupa íntima que Laurence Philomène está usando é o ponto focal dessa imagem, é pra esse amarelo queimado, localizado no centro da foto, que o olhar se assenta. Essa fotografia remete fortemente à polêmica obra “A origem do mundo” de Gustave Courbet, pela posição de Laurence Philomène. O olhar voyeurista, enfoca na região genital de Laurence Philomène. A partir disso, me foi possível pensar na preocupação constante que muitas pessoas tem com a genitália correlacionada ao sistema sexo/gênero. Há na nossa cultura, uma fixação na genitália, que funciona “como indicador anatômico-político da diferença sexual” (PRECIADO, 2022, p. 53).

Tal preocupação acomete o ser ainda enquanto feto, já que se faz ultrassom para descobrir se existe no feto uma vulva ou pênis e escroto, definição essa que vai acompanhar a pessoa durante toda sua vida, causando constrangimentos.

É uma reclamação notória de pessoas trans e/ou não binárias sobre serem questionadas acerca do sexo biológico, o que implica por vezes, tanto no interesse de saber se foi realizada cirurgia para mudança do órgão genital, com perguntas como “*trans operado? Ou trans não operado?*” (PRECIADO, 2022, p. 73), quanto sobre a orientação sexual e as práticas sexuais, inclusive existem cartilhas nas redes sobre o que não dizer as pessoas trans e/ou não-binárias.⁵

Figura 13 - *daily still life*, fotografia de Laurence Philomène, série *Puberty*, 2019-2021.



Fonte: <https://www.laurencephilomene.com/puberty-short#0>

⁵ Conforme cartilhas:

<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2018/07/17/saiba-o-que-voce-nunca-deve-dizer-e-perguntar-para-uma-pessoa-trans.htm>

<https://vogue.globo.com/atualidades/noticia/2021/01/um-guia-do-que-nao-se-deve-falar-para-pessoas-trans.html>

<https://catracalivre.com.br/cidadania/o-que-nao-dizer-a-pessoas-trans-ou-nao-binarias/>

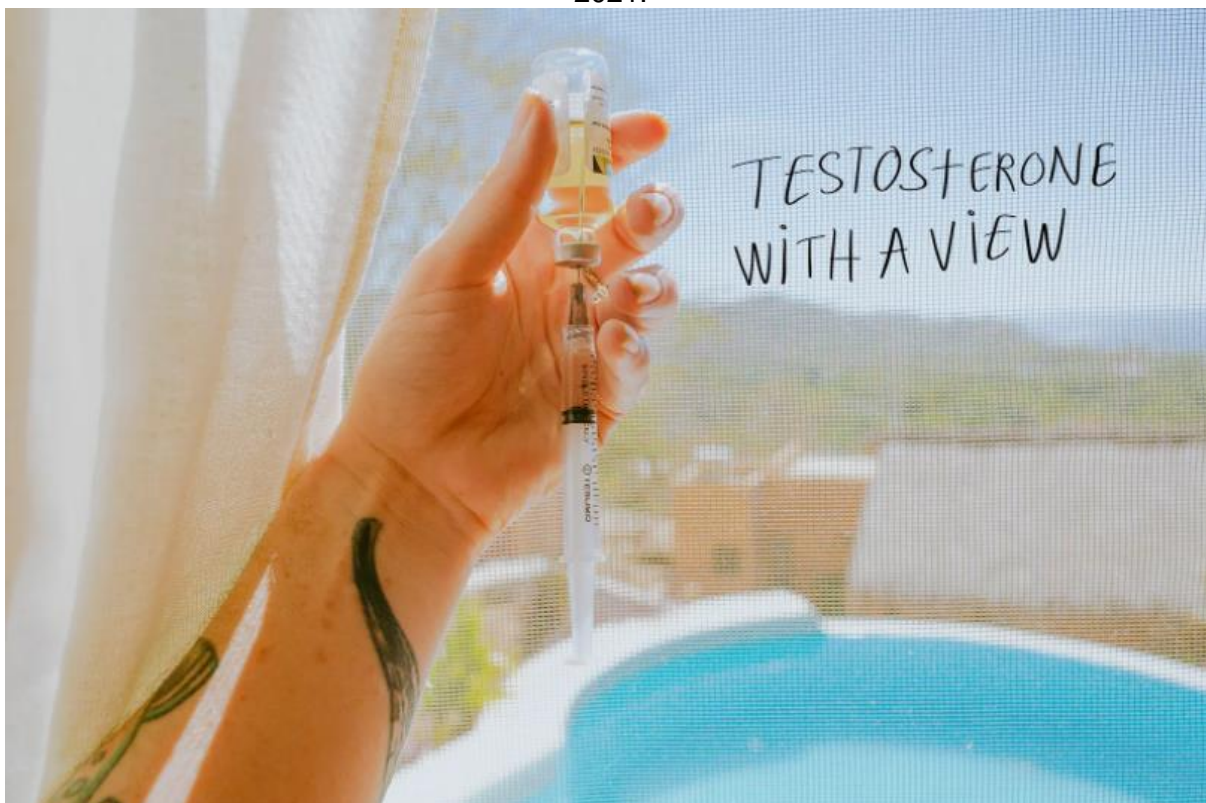
Ainda no quarto de Laurence Philomène, *daily still life* (Figura 13) enfoca a parte superior do móvel de nichos, que parece ser uma mesa de cabeceira, onde estão espalhados objetos do cotidiano. Vemos da esquerda pra direita, cadernos, uma Virgem Maria, produtos cosméticos, um espelho que reflete uma casa de bonecas, uma tangerina, um dildo/prótese peniana rosa pink, embalagem de camisinha e o *egg stepper*, que é um massageador para pênis. Mais objetos aparecem, mas são difíceis de identificar com precisão. A fotografia evoca o gênero de memento mori/vanitas, provindos da pintura, adicionado ao *daily*, presente no título da fotografia, que significa diário em português, dá a conotação de cotidiano, de banalidade para esse conjunto de objetos.

Essa imagem conjura sagrado e profano em um ritual que une santidade e sexualidade como cuidado de si. Tudo na imagem parece funcionar como metáfora. Os objetos eróticos remetem a uma vida sexual de exploração e investigação e, juntamente com a bagunça ordenada de Laurence Philomène, remetem novamente à puberdade e ao cotidiano. A presença de uma imagem da Virgem Maria entre os demais objetos insere um tom de ironia à cena, não se sabe se Laurence Philomène tem de fato alguma relação com o cristianismo, mas ao colocar a imagem da santa que tem a virgindade em primeiro lugar, antes de seu próprio nome, marca a questão da sexualidade como importante, como algo a ser notado. Em entrevista, Laurence Philomène, fala sobre o que está em voga em *daily still life*:

Está falando sobre sexualidade e tem maconha e tem religião. Há muita coisa acontecendo nesta imagem e eu aprecio que seja uma natureza morta, mas também acho que funciona como um autorretrato muito íntimo. Eu amo as cores nele – o laranja brilhante, o azul brilhante e o rosa brilhante. (PHILOMÈNE, 2022a, tradução da autora)

A fruta na cor laranja, me parece ser como Laurence Philomène coloca um elemento entre o rosa do dildo e o azul da Virgem e do quarto, um lugar, entre o sagrado e o profano, entre o permitido e proibido, novamente colocando em questão os binarismos e tecendo relações entre eles, na busca por um entrelugar. É como se a fruta representasse a forma como Laurence Philomène se vê, colocando-se em circulação entre os binarismos. É nítido que tanto a tangerina quanto o dildo são destaques nessa foto, contrastando com a serenidade do azul, que preenche o restante do quarto.

Figura 14 - *testosterone with a view*, fotografia de Laurence Philomène, série *Puberty*, 2019-2021.



Fonte: <https://www.laurencephilomene.com/puberty-short#0>

“testosterone with a view” (Injeção de testosterona com uma vista), é uma fotografia que coloca a hormonização em foco. Nesta fotografia (Figura 14), Laurence segura a injeção de testosterona sendo preparada para aplicação. Atrás da injeção, há uma janela com uma tela e através dela, é possível ver uma paisagem, casas e uma piscina. É possível sentir o frescor do verão, o calor do sol, olhando para a foto. Há uma leveza que paira.

Laurence Philomène foi muito perspicaz em trazer a testosterona, algo tido como pesado, forte, por representar a masculinidade no imaginário comum, como algo leve, fresco, caloroso. A testosterona afeta Laurence de um outro modo, que não para trazer virilidade. Olhando para imagem, é impossível não pensar em Paul Preciado colocando seu corpo como trans não-binário (PRECIADO, 2022, p. 14), após a transição hormonal:

Fazer uma transição de gênero é inventar um agenciamento maquínico com o hormônio ou algum outro código vivo – que pode ser uma língua, uma música, uma forma, uma planta, um animal ou um outro ser vivo. Fazer uma transição de gênero é estabelecer uma comunicação transversal com o hormônio, que apaga – ou melhor, eclipsa – isso que vocês chamam de

fenótipo feminino e que permite o despertar de outra genealogia. Esse despertar é uma revolução. Trata-se de uma sublevação molecular. Um assalto contra o poder do ego heteropatriarcal, da identidade e do nome. É um processo de descolonização do corpo. (PRECIADO, 2022, p. 36 e 37)

Penso que é exatamente isso que acontece com Laurence Philomène. Óbvio que não cabe aqui essencializar sua experiência como pessoa trans não binária, porém o “despertar de uma outra genealogia” é bastante interessante pensando em como os saberes e poderes eurocêntricos sobre gênero e sexualidade são rígidos e reducionistas do ponto de vista das possibilidades de vida (PRECIADO, 2022, p. 36). Entendo que o “assalto contra o poder do ego heteropatriarcal” (PRECIADO, 2022, p. 37), e o processo de descolonizar acontecem ao Laurence Philomène “escapar da servidão do regime binário da diferença sexual” (PRECIADO, 2022, p. 20 e 21).

Figura 15 – Fotografia de Laurence Philomène, série *Puberty*, 2019-2021.



Fonte: <https://www.laurencephilomene.com/puberty-short#0>

Essa fotografia (Figura 15), mostra uma vista aérea de uma superfície, que sugere ser uma cama, com cobertas grossas de inverno estão desganhadas. Por baixo uma coberta de um azul escuro e por cima uma coberta em amarelo. Em cima do cobertor amarelo temos duas *nécessaires*, uma florida de branco e rosa que não vemos a parte interna, e uma aberta com frascos das doses de testosterona, seringas

para aplicação e bombinhas para asma dentro. Além disso, um frasco vazio, uma seringa usada e um celular estão dispostos sobre o cobertor, bem como Vashti, a gata cinza da raça *Sphynx*, de Laurence Philomène que na ocasião estava deitada em formato circular.

Como em todas as imagens produzidas por Laurence Philomène, as cores são presentes e marcantes. O modo como Laurence Philomène usa as cores é na intenção de acrescentar “outra camada de linguagem na fotografia que pode comunicar muitas emoções” (PHILOMÈNE, 2022a, tradução da autora).

Laurence Philomène também tem consciência de que “todo mundo tem sua própria associação com o que as cores significarão, então todas as pessoas interpretarão as cores de formas diferentes” (PHILOMÈNE, 2022a, tradução da autora), o que me deu liberdade para interpretar a minha própria maneira, as cores presentes nas imagens.

No caso da Figura 15, a sensação é de aconchego e serenidade. O afeto estabelecido entre Laurence Philomène e a testosterona, representa sua rotina de autocuidado. O cuidado de si “inclui conhecer a si mesmo, atender a si mesmo, transformar a si mesmo” (MCLAREN, 2016, p. 99). Nas práticas de Laurence Philomène o autocuidado é uma forma de se auto humanizar e, por consequência, fazer com que outras pessoas, também diferentes, consigam se sentir mais humanas e dignas, já que o cuidado de si para Foucault não fica apenas na esfera individual.

Na prática do cuidado de si as relações sociais são intensificadas, o que é só propiciado por meio de uma movimentação ética, que leva sujeitos a um processo de produção subjetiva (FOUCAULT, 2020c; 2010). Isso porque o “cuidar de si pode ser uma maneira de facilitar a relação com o outro” (RAGO, 2006, p. 247), já que quando cuidamos de nós é que podemos cuidar de outras pessoas.

As próximas três imagens (Figuras 16, 17 e 18), foram analisadas juntas, já que se tratam de 3 autorretratos, optei por descrevê-las separadamente, apenas uni a leitura e a discussão em um bloco único.

Figura 16 – Fotografia de Laurence Philomène, série *Puberty*, 2019-2021.



Fonte: <https://www.laurencephilomene.com/puberty-short#0>

O autorretrato acima (Figura 16) é um autorretrato frontal. Laurence Philomène está em frente a uma parede azul clara, posando aparentemente, com nudez completa, porém só vemos da barriga pra cima. Laurence Philomène tem seus longos cabelos laranjas soltos sobre os ombros. Seu braço direito cobre seu peito (seios), enquanto o braço esquerdo está solto apontando para baixo. Laurence Philomène olha para a câmera, e assim para as pessoas espectadoras. Tem uma correntinha prateada envolvendo o pescoço com um pingente na mesma cor. Suas tatuagens em ambos os braços ficam em evidência.

Figura 17 – Fotografia de Laurence Philomène, série *Puberty*, 2019-2021.



Fonte: <https://www.laurencephilomene.com/puberty-short#0>

Neste autorretrato (Figura 17), Laurence Philomène posa em frente a um tecido branco com flores azuis que lembram as de estilo provençal. Nessa fotografia, Laurence Philomène está de jaqueta jeans cor de rosa e faixa no cabelo de mesma cor. Usa novamente a mesma corrente prateada, com o mesmo pingente no pescoço. Seus longos cabelos laranjas escorrem em frente aos seus ombros. Laurence Philomène olha pra baixo, não vemos seus olhos azuis. Raios solares pegam apenas em Laurence Philomène, deixando o tecido atrás, praticamente todo na sombra.

Figura 18 – Fotografia de Laurence Philomène, série *Puberty*, 2019-2021.



Fonte: <https://www.laurencephilomene.com/puberty-short#0>

Neste autorretrato (Figura 18), Laurence Philomène está em nudez completa. Dessa vez, encontra-se deitada num sofá amarelo com flores e arabescos clássicos. Raios solares pegam praticamente todo corpo de Laurence Philomène, apenas das nádegas até o joelho e a testa estão fora. Laurence Philomène tem seus dois braços cruzados em frente ao peito, de modo a escondê-lo. Encara a câmera com o rosto levemente inclinado para baixo, mas com o olhar fixo na lente. Seus cabelos estão jogados para trás de sua cabeça e corpo, de modo que só vemos uma parte. Novamente as tatuagens chamam a atenção, tanto as dos braços que são grandes, quanto as menores que vemos na perna à mostra.

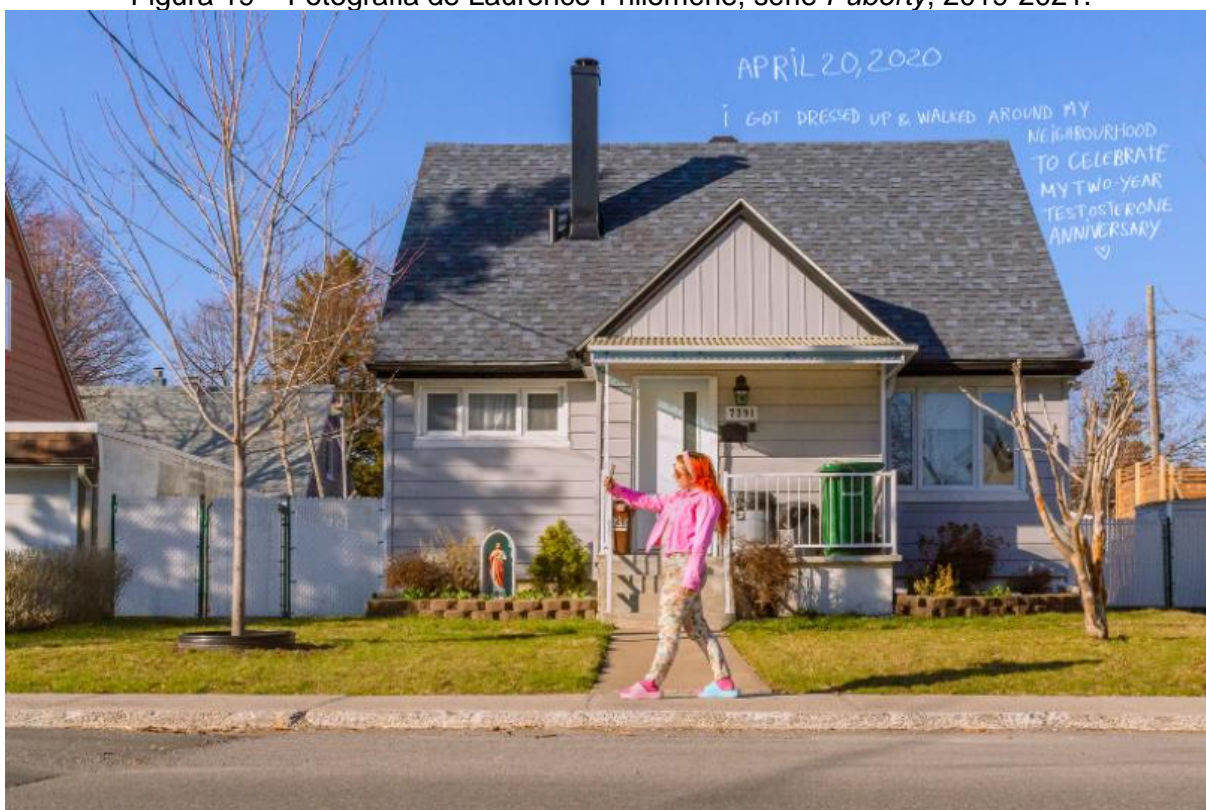
Nas fotografias anteriores (Figuras 16, 17 e 18), pudemos notar a presença de um crescente bigode, no rosto de Laurence Philomène. Conforme a testosterona transforma seu corpo em um corpo mais “masculino”, Laurence Philomène mostra que, ao utilizar roupas com cores e texturas do que se entende por feminino, amplia a desidentificação de gênero. Laurence Philomène ao modular seu corpo com a testosterona, focou no que gostaria que acontecesse:

[...] gostaria de uma voz mais grave; eu gostaria do que costuma ser chamado de redistribuição de gordura, em que, idealmente, os ombros ficam maiores e os quadris menores; eu não me importaria de ser mais peludo; eu não me importaria de ter um pouco mais de energia. [...] Eu queria que as pessoas me lessem de maneira diferente e queria parecer diferente, no entanto, eu precisava buscar que isso acontecesse. Eu não tinha certeza se queira parecer um homem – não acredito que sou um – tanto quanto eu quero parecer menos como uma mulher (PHILOMÈNE, 2021, tradução da autora).

Laurence Philomène é o monstro, é “aquele que vive em transição” (PRECIADO, 2022, p. 36). O monstro era até então “aquele cujo rosto, corpo e práticas não podem ainda ser considerados verdadeiros em um regime de saber e poder determinados” (PRECIADO, 2022, p. 36). Porém, estão acontecendo mutações na epistemologia da diferença sexual, agora os corpos monstruosos “falam e produzem saberes sobre si mesmos” (PRECIADO, 2022, p. 85).

O corpo monstruoso de Laurence Philomène quebra com as regras da cisheteronormatividade, do patriarcado colonialista. Vejo o processo de transição de Laurence Philomène, correlato, semelhante ao o processo de Paul Preciado, em que foi preciso se descolonizar, desidentificar e desbinarizar (PRECIADO, 2022, p. 34). Em que não estava em jogo aceitar a norma pois, aceitá-la causaria a destruição da própria potência vital (PRECIADO, 2022, p. 34).

Figura 19 – Fotografia de Laurence Philomène, série *Puberty*, 2019-2021.



Fonte: <https://www.laurencephilomene.com/puberty-short#0>

Na figura 19, Laurence Philomène interferiu digitalmente na fotografia, escrevendo “20 de abril de 2020. Eu me arrumei e caminhei pela vizinhança para celebrar o aniversário de dois anos de aplicação de testosterona” (tradução da autora). E essa é justamente a cena retratada, Laurence Philomène apesar de paralisada pelo clique fotográfico, parece caminhar. A fotografia captura o momento em que Laurence Philomène passa em frente a uma casa simpática, toda de madeira de tons claros. A fotografia tem um certo equilíbrio, já que Laurence Philomène está praticamente no centro da imagem, ocupando a calçada, em frente a passarela que dá acesso a casa. Suas roupas são de cor rosa, com destaque para um sapato rosa um azul. Outro destaque é que há um celular em sua mão, que parece tirar uma foto ou gravar um vídeo, no formato selfie.

O que mais se sobressai nessa imagem, é como os calçados de Laurence Philomène carregam uma metáfora, se pensarmos no caminhar sobre o azul e o rosa, pode-se pensar no caminhar sobre binarismos de gênero da diferença sexual, concomitantemente. O que, ao meu ver, é exatamente o que Laurence Philomène se propõe, transitar pelo jogo da diferença sexual, buscando seu próprio modo de existir,

que mesmo balizado pelo jogo, encontra rupturas e por isso novos caminhos de ser e viver.

Em suas imagens, Laurence Philomène joga com os signos – materiais, culturais, estéticos e corporais – dessa performatividade binária, os embaralha e rearranja de várias e diferentes formas, na busca por uma elaboração de gênero fluída e contínua. E é isso o que acontece, em suas imagens fica nítido o entendimento de que os gêneros são construídos artificialmente. Laurence Philomène está em constante devir de uma identidade trans não binária, não como algo fixo, estável, permanente e que sirva para todas as pessoas desconformadas com os binarismos de gênero, mas como algo estilizado e inventivo.

Desse modo, as práticas de si de Laurence Philomène, se alinham a estética da existência, já que há uma “recusa o assujeitamento aos modelos de corpos e identidades socialmente impostos” (MISKOLCI, 2006 p. 690). A intenção aqui não é reforçar a ideia dos “dualismos de valor”, pois as “identidades hegemônicas e marginais não se opõem, antes constituem uma relação de interdependência” (MISKOLCI, 2006 p. 690).

Laurence Philomène não se enquadra exatamente em todos os tópicos da estética da existência feminista pensada por Rago, mas se enquadra numa estética da existência como campo expandido e na estética da re-existência.

Com sua produção fotográfica, Laurence Philomène “inventa novas relações no e com o mundo, novas suavidades e contornos para o real”, uma relação intensa e potente que permite a passagem às diferenças e às multiplicidades, que pulsam e fazem pulsar outros territórios de existência (STUBS *et al.*, 2018, p. 7). E que se empenham na busca e inserção por lugares sociais e culturais onde possam existir livres dos códigos normativos. Afinal, como vimos, a estética da existência só é possível como devir, conforme explica Richard Miskolci (2006):

A estética da existência só é possível como devir, quando desconstrói as representações sociais que criam e impõem identidades. A estilística da existência busca modificar as relações ancoradas na tradição e na norma e não por acaso emergiu das sombras em que antes viviam aqueles cujo preconceito social os inferiorizava ou invisibilizava. (MISKOLCI, 2006, p. 690)

Laurence Philomène marca um território, um lugar no mundo, num processo intenso de produção de subjetividade, no qual imprime um modo de criar e de viver, que é próprio da "estética da existência" enquanto campo expandido, enquanto devir.

Com relação a estética da re-existência, Laurence Philomène cunha pra si, práticas do bem viver, que não necessariamente são as práticas incutidas pela colonialidade do poder. Há uma descentralização da cisheteronormatividade, uma abertura a pontos de fuga.

Em entrevista, Laurence Philomène sinaliza que sua intenção final, com a série *Puberty* foi de “olhar para o ato de encarar a si mesma como uma obra de arte” (PHILOMÈNE, 2022b, tradução da autora). Nesse sentido, Laurence Philomène faz do seu viver, um viver artista, conforme Luana Tvardovskas explicita (2013, p. 20):

É preciso *viver artista*, através de práticas de si que promovam a construção de uma existência ética e política; por meio da feitura de imagens poéticas que desejem compor, transformar e inspirar a si e ao outro a fortunas impensadas, a lugares de criação da vida e de si mesmo ainda inexplorados. (TVARDOVSKAS, 2013, p. 20)

Considerações Finais. **Viver artista: devir de fortunas impensadas**

No estilo de vida ou modo de viver proposto por Paola Paredes e Laurence Philomène, há a transformação de suas experiências e intimidade em potência poética, existe um elo indissociável entre arte e vida e entre arte e experiência. Paola Paredes e Laurence Philomène não realizam uma dissociação de si, não há investimentos para que se adequem as balizas mercadológicas e midiáticas de um modelo exterior e padronizante. Partem de suas próprias experiências para constituírem-se, produzirem-se.

Tanto Paola Paredes, quanto Laurence Philomène rescindem com o impositivo contrato social da heterossexualidade compulsória, do que é esperado de uma pessoa designada biológica e socialmente como mulher desde o nascimento. Para Foucault, “a busca de uma forma de moral que seja aceitável para todos – no sentido de que todos devam submeter-se a ela” parece catastrófica (FOUCAULT, 1994 *apud* SILVA, 2007, p. 191). O que fazem é uma aposta radical de vida crítica e combativa, que rompe com o instituído, com os valores e hábitos sociais, com a busca de um modo de vida singular na prática de uma coragem da verdade.

Paola Paredes e Laurence Philomène se constituem por meio de práticas da liberdade, fazem movimentos de empoderamento, construindo suas subjetividades longe das verdades dogmáticas, hegemônicas e universais. Ambas constroem outros espaços de debate, outros saberes e modos de ser e existir. Paola Paredes e Laurence Philomène inscreveram-se como autoras/ies de suas próprias narrativas, tanto por meio de uma escrita de si, por meio de texto em diálogo com as imagens, e das próprias imagens, quanto por meio da prática política da parrésia, relacionadas ao cuidado de si. As duas pessoas artistas exprimem um desejo de pôr em questão a própria existência.

Nesse sentido, a resposta que eu encontro é sim, estética, política e ética estão presentes nas fotografias apresentadas. A estética está nas características e elementos que são apresentados, no cotidiano, nas próprias vidas das pessoas artistas, que apresentaram experiências estéticas peculiares, localizadas e subjetivas. A política emerge de seus corpos, que são corpos políticos, que borram os binarismos, as regras e os padrões sociais de gênero, enfrentando às biopolíticas e a colonialidade na busca por emancipação. E a ética, por sua vez, está na própria relação de Paola

Paredes e de Laurence Philomène com si mesmas, pois partem da vontade de cuidar de si, que se expande também às outras pessoas, seja em relação às pessoas que nutre afeto, seja em relação às pessoas que suas imagens podem afetar, enquanto representação e representatividade, mas não se restringindo somente a isso. Para Laurence Philomène “a representação não é o fim de tudo” *Puberty*, por exemplo, é mais sobre “aprofundar a educação e iniciar um diálogo” (PHILOMÈNE, 2022b, tradução da autora).

Pensar na proposta de transformar a vida em obra de arte em termos do processo efetivo de criação artística. Nesse caso, enquanto Paola Paredes e Laurence Philomène insistem em suas ideias e produzem artisticamente, produzem a si mesmas subjetivamente e como obra de arte. Essa noção envolve as práticas de si, um trabalho ético, elabora-se a própria vida em termos de valores estéticos. Trata-se de um processo contínuo de persistência e trabalho diário que só estarão completos ao final da vida. Por fim, considero suas vidas como obra de arte, salientando a inconclusão e o vir a ser, constante e fluido.

Referências

AULER, Livia. Mulheres que amam mulheres: uma investigação na história das artes visuais. **Revista Valise**, Porto Alegre, v. 8, n. 15, p. 125-135, dev. 2018. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/82880>>. Acesso em: 14 nov. 2022.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. A experiência vivida. Vol. 2. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2016.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão de identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Michel Foucault y la colonialidad del poder. **Tabula Rasa**, Bogotá, Colombia, n. 6, 2007, p. 153-172. Disponível em: <<https://revistas.unicolmayor.edu.co/index.php/tabularasa/article/view/1561/2082>>. Acesso em: 12 ago. 2022.

DIAS, Vanessa Cristina. BRANDÃO, Cláudia Mariza Mattos. ARTE ERÓTICA, SEXUALIDADE E PODER. In: XVI SEMINÁRIO DE HISTÓRIA DA ARTE, 2018, Pelotas. **Revista Seminário de história da arte**, v. 1, 2017, p. 1-17. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13540>>. Acesso em: 16 out. 2021.

DIEDERICHSEN, Maria Cristina. Pesquisar com a Arte: ética e estética da existência. **Revista Educação & Realidade**. v. 44, n. 4, 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2175-623686743>>. Acesso em: 27. jul. 2019.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Problematizações sobre o exercício de ver: mídia e pesquisa em educação. **Revista Brasileira de Educação**. n. 20, p. 83-94. 2002. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000200007>>. Acesso em: 14 nov. 2022.

FOUCAULT, Michel. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. (Michel Foucault entrevistado por Hubert L. Dreyfus e Paul Rabinow). In: DREYFUSS, Hubert, RABINOW, Paul. (org.) **Uma trajetória filosófica**. Para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense, 1995.

_____. **Ditos e Escritos V**. Ética, sexualidade, política. Manoel Barros da Motta (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004a, p. 144-162.

_____. **A Hermenêutica do Sujeito**. Edição estabelecida sob a direção de François Ewald, Alessandro Fontana e Frédéric Gros. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

_____. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: MOTTA, Manoel Barros (org.). **Ética, sexualidade, política**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Universitária, 2010, p. 264-287.

_____. **A coragem da verdade**. O governo de si e dos outros II. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Ditos e Escritos IX**: genealogia da ética, subjetividade e sexualidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014a.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 42ª ed. Petrópolis, RJ: Editora vozes, 2014b.

_____. **Microfísica do Poder**. Não ao sexo rei. 7 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, p. 344-362.

_____. **História da Sexualidade 1**: A vontade de saber. 10 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020a.

_____. **História da Sexualidade 2**: O uso dos prazeres. 8 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020b.

_____. **História da Sexualidade 2**: O uso dos prazeres. 7 ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020c.

GAARD, Greta Claire. Rumo ao ecofeminismo *queer*. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 197, jan. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000100015>>. Acesso em: 16 out. 2021.

HALL, Stuart. **Quem precisa de identidade?** In: Identidade e diferença. Perspectivas dos Estudos Culturais. Org. SILVA, Tomaz Tadeu da. 14 ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014.

HOOKS, bell. **Eros, erotismo e processo pedagógico**. In: LOURO, Guacira. L. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. 4. ed. Belo Horizonte: Grupo Autêntica, 2018. Disponível em: <<https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788551301692/>>. Acesso em: 18 out. 2021.

HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

LONGER, Crispin. A Nonbinary Artist's Chronicle of "Puberty". **The New Yorker**. Photo Booth. 2021. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/laurence-philomenes-gender-maximalism>>. Acesso: 8 jun. 2022.

LORDE, Audre. Uses of the Erotic: The Erotic as Power. Sister outsider: essays and speeches. New York: The Crossing Press Feminist Series, p. 53-59, 1984. In: **Zine Textos escolhidos – Audre Lorde**. Editora Heretica edições lesbofeministas independentes. Disponível em <<https://apoiamutua.milharal.org/files/2014/01/AUDRE-LORDE-leitura.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2022.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho - Ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. 2. ed. Belo Horizonte: Grupo Autêntica, 2007. Disponível em: <<https://integrada.minhabiblioteca.com.br/#/books/9788582179963/>>. Acesso em: 16 out. 2021.

MACIEL, Jane C. de Sousa. Atlas Mnemosyne e Saber Visual: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes. **Revista Ícone**, Recife, v. 16, n. 2, 191-209, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.34176/icone.v16i2.238041>>. Acesso em: 18 out. 2022.

MCLAREN, Margaret A. **Foucault, Feminismo e Subjetividade**. São Paulo: Intermeios. 2016.

MISKOLCI, Richard. Corpos elétricos: do assujeitamento à estética da existência. **Revista Estudos Feministas**, v. 14, n. 3, pp. 681-693, 2006. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2006000300006>>. Acesso em: 27. jul. 2022.

PAIVA, André Luiz dos S. Estética da existência em Michel Foucault, resistências ao poder e a abjeção queer. **Revista Periódicus**, [S. l.], v. 1, n. 8, p. 341–356, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/21405>>. Acesso em: 8 jun. 2022.

PAREDES, Paola. **The Unveild Project**. [S. l.]. Henry Cooper (wix), 2014. Disponível em: <<https://www.unveiledtheproject.com/the-project>>. Acesso em: 14 nov. 2022.

PHILOMÈNE, Laurence. A Nonbinary Artist's Chronicle of "Puberty". [Entrevista concedida a] Crispin Longer. **The New Yorker**. Photo Booth. 2021. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/laurence-philomenes-gender-maximalism>>. Acesso: 8 jun. 2022.

_____. Behind the lens: Laurence Philomène. [Entrevista concedida a] Kate Neave. **Public Offerings LTD**. 2022a. Disponível em: <<https://www.publicofferings.com/behind-the-lens/laurence-philomene>>. Acesso em: 8 jun. 2022.

_____. Laurence Philomène Is Photographing the Beauty of Second Puberty. [Entrevista concedida a] Wren Sanders. **THEM**. Community. 2022b. Disponível em: <<https://www.them.us/story/laurence-philomene-interview>>. Acesso em: 8 jun. 2022.

PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". **Revista Estudos Feministas**. v. 19, n. 1, p. 11-20, maio 2011. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000100002>>. Acesso em: 28 out. 2022.

_____. **Transfeminismo**. Transfeminismo (2015). São Paulo: N-1 Edições, 2018. (Série Pandemia). Disponível em: <https://www.n1edicoes.org/book/cordeis/detail_pdf/12>. Acesso em: 31 out. 2021.

_____. **Eu sou o monstro que vos fala: Relatório para uma academia de psicanalistas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

RAGO, Margareth. Feminismo e Subjetividade em Tempos Pós-Modernos. In: COSTA, C. L.; SCHMIDT, S. P. (Ed.) **Poéticas e Políticas Feministas**, Mulheres, 2004, p. 31-42.

_____. **A Aventura de contar-se**. Feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Editora da Unicamp: Campinas, 2018.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**. n. 28, p. 19-54, jan-jun 2007. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-83332007000100003>>. 13 Jul 2007. Acesso em: 28 out. 2022.

SILVA, Stela Maris. A vida como obra de arte. **Revista Científica FAP**, Curitiba, v.2, p. 191-200, jan./dez. 2007. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/1731/1076>> . Acesso em: 02 jun. 2022.

SPARGO, Tamsin. **Foucault e a teoria queer** seguido de Ágape e êxtase: orientações pós-seculares. São Paulo: Autêntica, 2017. Recurso online (Argos). ISBN 9788551302453.

STUBS, Roberta. TEIXEIRA-FILHO, Fernando Silva. LESSA, Patrícia. Ativismo, estética feminista e produção de subjetividade. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 26, n. 2, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1806-9584-2018v26n238901>>. Acesso em: 13 out. 2021.

TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70**. 2018. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, SP. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-03122018-121223/publico/TALITA_TRIZOLI_rev.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2022.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e Argentina**. 2013. Tese (Doutorado em história) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000909029>>. Acesso em: 27 jul. 2022.