

**ÀS MINHAS ANTEPASSADAS:  
GENEALOGIAS LÉSBICAS E FEMINISTAS**

**LÍVIA AULER**

LÍVIA BITTENCOURT AULER

**ÀS MINHAS ANTEPASSADAS:  
GENEALOGIAS LÉSBICAS E FEMINISTAS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
como requisito parcial para a obtenção  
do título de Bacharel em Artes Visuais,  
pelo Instituto de Artes da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora:  
Profa. Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco

Banca Examinadora:  
Profa. Dra. Alessandra Lucia Bochio  
Profa. Dra. Claudia Vicari Zanatta

Porto Alegre  
2021



Às minhas antepassadas e às mulheres do presente.

Em especial à minha orientadora Elaine,  
às professoras integrantes da banca, Alessandra e Claudia,  
e às minhas queridas Laís, Cleuza e Fer.

## RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso trata da investigação de meus processos artísticos, realizados especialmente em vídeo e fotografia. No primeiro capítulo, faço uma busca por minhas genealogias para compreender melhor os trabalhos que realizo atualmente – os quais estão conectados às experimentações passadas em artes visuais e ao meu trabalho de pesquisa em história da arte. É no segundo capítulo, portanto, que apresento e exploro os trabalhos desenvolvidos recentemente. Em Cartas às minhas antepassadas lésbicas, eu realizo uma série de videocartas para artistas lésbicas do passado com as quais quero me colocar em relação e diálogo. São elas: Alice Austen, Natalie Barney, Chantal Akerman, Tee Corinne e Barbara Hammer. Ainda, escolho incluir apenas artistas e autoras mulheres em minhas referências, ato que também faz parte do trabalho e que vai ao encontro da perspectiva feminista que adoto aqui.

Palavras-chave: videocartas, artistas lésbicas, feminismo, artes visuais

# SUMÁRIO

UM PRELÚDIO POSSÍVEL .....	5
1 EM BUSCA DE MINHAS GENEALOGIAS .....	10
1.1 Oma .....	12
1.2 Afeto Rígido .....	17
1.3 Postais para outra história da arte .....	25
2 CARTAS ÀS MINHAS ANTEPASSADAS LÉSBICAS .....	29
2.1 Para Alice .....	34
2.2 Para Natalie .....	43
2.3 Para Chantal .....	52
2.4 Para Tee .....	57
2.5 Para Barbara .....	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE UMA LUTA QUE NÃO CHEGOU AO FIM .....	77
REFERÊNCIAS .....	81

# UM PRELÚDIO POSSÍVEL

A palavra *antepassados*, segundo o Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa, significa: “Gerações anteriores de uma pessoa, de um grupo social ou de um povo; ascendência”. Ascendência, por sua vez, é a “série de gerações que precederam a geração atual; linha de ascendentes; antepassados, genealogia, origem”. E genealogia, de acordo com o mesmo dicionário, é o “estudo que tem por objetivo estabelecer a origem de um indivíduo, ou de uma família, determinando-lhes os ancestrais”.

Através dos trabalhos artísticos aqui apresentados, busco minhas próprias origens e dialogo com minhas antepassadas, minhas ancestrais, minhas ascendentes, minhas antecessoras. Dessa forma, crio não apenas uma possível genealogia de mulheres – ou genealogia feminista, ou genealogia lésbica, ou todas elas juntas –, como também construo a minha própria genealogia como artista visual e pesquisadora.

Sendo assim, no primeiro capítulo, apresento um pouco das minhas produções passadas – que não foram feitas especificamente para este trabalho de conclusão de curso, mas que fazem muitíssimo sentido para chegar nos trabalhos que faço hoje. Essas produções iniciais em fotografia e vídeo já possuíam um viés feminista e também já falavam sobre minhas antepassadas – desta vez minhas ascendentes de sangue, as minhas avós.

No ano de 2017, ingressei no Mestrado em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte (UFRGS) e desenvolvi uma pesquisa sobre artistas lésbicas e as formas de representação dos relacionamentos entre mulheres. A partir de então, passei a direcionar também o meu trabalho artístico para essas temáticas e questões.



Inspirada pela pesquisa e pelo descobrimento de tantas artistas e personalidades lésbicas do passado, decidi referenciá-las de alguma forma mais consistente em meu trabalho como artista visual. Foi a partir dessa premissa que realizei as produções apresentadas no segundo capítulo, feitas mais especificamente para este trabalho de conclusão de curso.

Eu tinha clareza que, desta vez, gostaria de trabalhar com vídeo. Mas, no início, eu não sabia que se tratariam de videocartas; isso aconteceu durante o processo – especialmente ao fazer o primeiro vídeo, *Para Alice*. Assim, seguiram-se *Para Natalie*, *Para Chantal*, *Para Tee* e *Para Barbara*. Esse conjunto de videocartas formou a série *Cartas às minhas antepassadas lésbicas*, a qual eu espero que siga crescendo.

Para quem me lê, talvez uma pergunta venha à tona: por que ela escreve cartas para quem nunca vai ler? E eu digo que são cartas para mulheres do passado, mas que falam com outras mulheres e lésbicas do presente. E espero, ainda, que sigam falando com as lésbicas do futuro.

Em um contexto de pandemia e sem a oportunidade de apresentar os trabalhos de forma física, uso essa condição para fazer também deste próprio trabalho a obra em si (sempre em construção), ou uma parte importante dela. Por isso, o apresento no formato de livro digital. A escrita também foi feita de forma menos acadêmica – mas nem tanto, afinal, tenho regras básicas a seguir – e mais como um diário, ou um caderno de referências e processos, onde posso me sentir à vontade para dialogar e criar relações entre o meu fazer artístico e as produções das mulheres que trago aqui. A ideia de um diário, ou de um caderno de referências, gera um tom mais intimista, que é exatamente o que pretendo fazer.

Dessa forma, não me dedico a elaborar ou aprofundar conceitos teóricos específicos



Fotografia do projeto Orma, 2015-2021.

– embora diversos trabalhos tragam a oportunidade de explorá-los. Em grande parte deles, por exemplo, eu poderia falar mais sobre apropriação, citação, referência ou autorreferencialidade, intertexto, colagem, uso do vídeo e da fotografia combinados, intermídia<sup>1</sup>, uso de janelas e quadros no trabalho audiovisual. No entanto, eu procurei me concentrar menos nos aspectos teóricos e formais e mais no caráter político e ideológico do trabalho. Isso foi feito de forma intencional, pois acredito que os primeiros podem ser explorados em outro momento, inclusive com muito mais profundidade, através de um mestrado ou doutorado. Já os últimos, a meu ver, são mais urgentes e, acredito, a parte mais importante deste trabalho. É o que me pulsa no momento, e tentarei ser sincera comigo mesma e com vocês que me leem.

Como é um trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais, no qual me proponho a trazer uma perspectiva feminista, procuro me apropriar de um ponto forte que ambos – as artes e o feminismo – carregam: a desobediência. A contestação. E é por isso que me sinto à vontade para apresentar algo mais experimental e menos acadêmico (embora, como já disse anteriormente, seja obrigada a seguir certas regras nesta etapa); algo mais próximo ao grito das mulheres e menos atrelado às tradições e discussões masculinistas.

Neste trabalho, minha intenção foi, literalmente, cercar-me de mulheres que tanto admiro – por seus trabalhos, suas resistências, suas formas de expressão e luta. Por isso, nas margens destas páginas, deixo o nome de mulheres que poderiam estar aqui no centro também. À esquerda, estão listados nomes de artistas/pesquisadoras/ativistas lésbicas (e algumas bissexuais importantes no movimento ou pensamento lésbico). E, à direita, o nome de artistas mulheres que, das mais diversas formas e com os mais

<sup>1</sup> Sobre o assunto, indico a tese de doutorado de Alessandra Lucia Bochio, *Entre meios: convergência audiovisual*. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-26052015-110221/pt-br.php>

Fotografia do projeto Afeto Rígido, 2016-2021.





variados suportes, buscaram ou seguem buscando discutir o ser/estar mulher no mundo, sendo elas declaradamente feministas ou não.

Ainda, é de forma intencional que trago apenas referências bibliográficas feitas/ escritas por mulheres. Também é proposital utilizar repetidas vezes as palavras *mulheres* e *lésbicas*. Faço isso por diversos motivos, um deles é para ir na contramão de um universo acadêmico que segue priorizando referências e conceitos trazidos por homens. Um exemplo consideravelmente atual disso são os dados contidos no catálogo *História da arte*<sup>2</sup>. Nele, foram considerados os onze livros mais utilizados em cursos de graduação de Artes Visuais no Brasil. Nesses livros, são dez autores homens e duas autoras mulheres – são elas: Anne Cauquelin e Amy Dempsey. Entre os 2.443 artistas citados ao longo das 4.405 páginas pesquisadas, 2.222 (90,9%) são homens e 215 (8,8%) são mulheres – e 6 pessoas com gênero não identificado. Além do número baixíssimo de mulheres, a pouca representatividade de não-brancos e não-europeus também é alarmante: apenas duas mulheres negras são citadas e, dos artistas brasileiros, são oito homens e apenas uma mulher, Tarsila do Amaral.

Com o desejo de que seja possível, um dia, reverter ou equilibrar esses dados, apresento este trabalho e, à vista disso, convido vocês a irem comigo em busca das minhas/nossas/suas antepassadas.

<sup>2</sup> Projeto realizado entre 2015 e 2016 e financiado pelo Prêmio Rumos Itaú Cultural e apoio Goethe Institut São Paulo. 2017. Website: <http://historiada-rte.org/>.

Fotografia do projeto Afeto Rígido, 2016-2021.



**Avós,  
antepassadas de sangue  
e de vivências.  
Artistas lésbicas,  
antepassadas de ofício,  
de experiências e  
de posicionamento  
político e social.**

Fotografia do projeto *Afeito Rígido*, 2016-2021.





# 1 EM BUSCA DE MINHAS GENEALOGIAS





Fotografias do projeto *Oma*, 2015-2021.

Minha primeira formação foi em Comunicação Social - Jornalismo (2013) e, nesse momento, aproximei-me muito da fotografia. Realizei diversos trabalhos de cunho jornalístico e documental. No final do ano de 2015, fui uma das fundadoras do coletivo *Nítida - fotografia e feminismo* e passei a direcionar meu trabalho individual também para uma perspectiva feminista. Dessa forma, aqui, considero especialmente os trabalhos que foram feitos a partir disso. Inicialmente, apresento os projetos que fiz baseados nas histórias de minhas avós: *Oma* e *Afeto Rígido*. Ao final deste primeiro capítulo mostro, também, a primeira série que fiz com o tema da lesbianidade presente e que está relacionada à busca por minha ancestralidade lésbica: *Postais para outra história da arte*.

Em relação a esses três trabalhos, não farei análises mais aprofundadas sobre as fotografias e vídeos em si, apenas apresentarei as propostas como forma de exibir o que já foi feito durante minha trajetória. Faço isso para refletir sobre minha própria genealogia e para entender como cheguei aos trabalhos que desenvolvo hoje – que serão explorados no segundo capítulo.







*Oma* significa *vovó* em alemão. E eu, até certa idade, achei que esse era o nome da minha avó paterna. Na verdade ela se chamava Wanda Kramer, de nascimento, e veio da Alemanha em 1925, quando tinha quatro anos.

As questões que me inquietam envolvendo a *Oma* vêm desde 2007, quando tentamos obter o passaporte alemão e descobrimos que ela, apenas por ser mulher, não poderia transmitir a cidadania. Essas palavras, e tudo o que isso significa, ecoaram em meus pensamentos durante anos.

Em 2015, quando surgiu uma oportunidade para eu ir até a Alemanha, a questão voltou à tona: devo tentar novamente? Será que alguma coisa, alguma lei mudou? Afinal, pensei comigo, espero que sempre seja tempo de ir atrás e corrigir certos “erros”. Mas a resposta foi a mesma. E ela novamente ecoou cortante dentro de mim.

Ainda no mesmo ano, nessa mesma viagem, eu e a minha irmã Laís decidimos ir até a cidade onde a *Oma* nasceu: Neurode, hoje Nowa Ruda (pois, após a Segunda Guerra Mundial, passou a ser território polonês). É um lugar que, ainda hoje, se encontra *meio afastado de tudo* – inclusive, não sei como acharíamos o local se não estivéssemos de carro.

Ao chegar, em um domingo ensolarado, encontramos uma cidade praticamente fantasma – típica cidade do interior aos domingos, naquele horário após o meio-dia – apesar de ser aconchegante e simpática. Vagamos pelas ruas e estávamos totalmente sem rumo, apenas com aquela vontade de explorar, de achar algum tipo de resquício, alguma imagem, algum cheiro que pudesse nos remeter à nossa querida *Oma*.

O que mais me chamou a atenção, desde o início, foi a quantidade de casas com um aspecto de abandono (mas muitas delas podíamos ver que existiam pessoas morando). Além de parecerem abandonadas, elas tinham suas janelas, e às vezes as



Fotografias do projeto *Oma*, 2015-2021.





portas, fechadas com cimento. Aquilo me fez fotografar exaustivamente, me intrigou e fez minha imaginação ir longe – os significados subliminares e as relações que podem ser criadas a partir disso.

Na segunda-feira aproveitamos para procurar documentos mais “palpáveis”. Não tínhamos muita esperança de encontrar algum registro oficial, mas, já que estávamos ali, não custava perguntar. Nas informações turísticas acabamos descobrindo o local onde poderíamos achar os serviços de cartório. Era uma construção no meio da praça, impossível de passar despercebida. E ali estava, inacreditavelmente, o caderno oficial de registro dos nascimentos entre 1919 – 1922, em *Hausdorf* - vilarejo onde a Oma nasceu. Assim, apenas com o nome e data de nascimento, conseguimos ter acesso ao registro de nascimento da Oma. Estar ali, diante daquele documento, me causou um sentimento que não sei descrever.

O fato de estarmos lá me fez pensar muitas coisas em relação à constituição da família, memória, raízes e, especialmente, sobre a condição da mulher – dessa vez, especialmente conectado ao que descrevi anteriormente, sobre a impossibilidade de passar a cidadania. Esse sentimento foi potencializado pelo fato de que, exatamente no momento em que eu estava lá, conhecendo a cidade onde a Oma nasceu, ela própria abandonou sua casa em Conventos, no interior do Rio Grande do Sul. Abandonou, segundo ela, para nunca mais voltar. Quando retornei de viagem ela estava morando com sua filha mais velha, minha tia Dolores.

Inundada por diversos sentimentos, decidi ir para a ação e registrar um pouco da sua história através de fotografias, vídeos e entrevistas. Nesse momento, não saíam dos meus pensamentos as seguintes relações: fotografei a cidade onde a Oma nasceu (o lugar mais improvável de ir, considerando que são mais de 11 mil



Fotografias do projeto Oma, 2015-2021.

quilômetros), mas nunca a fotografei na casa em que ela sempre morou (pelo menos desde que eu a conheço por vó). Fotografei o lugar que ela um dia abandonou, aos quatro anos de idade, e depois registrei o lugar que, novamente, ela abandona, aos 94 anos. Ambos vazios.

A questão do abandono, do não pertencimento, do ser em trânsito, da dualidade, do contraste. Tudo isso me faz pensar novamente no tema inicial: a posição da mulher na sociedade, como um todo. A mulher como o “Segundo Sexo”, como já alertava Simone de Beauvoir (2016). A mulher que é deixada de lado, que é o *outro ser*, que não possui direitos, que é invisível, que sofre, que gera vidas e não pode sequer passar seu nome às filhas e filhos.



Fotografia do projeto *Oma*, 2015-2021.

*Oma* foi apresentado em diferentes oportunidades e exposições coletivas – como vídeo e/ou apenas as fotografias digitais. O projeto completo pode ser visto em: [www.liviauler.com/oma](http://www.liviauler.com/oma)



Fotografias do projeto *Oma*, 2015-2021.





## 1.2 Afeto Rígido





Fotografia do projeto *Afeto Rígido*, 2016-2021.

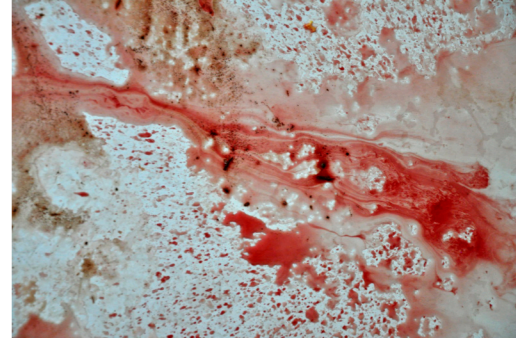
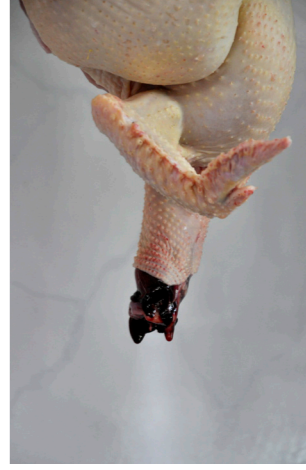
*Afeto rígido* é um projeto que envolve fotografias, vídeos, documentos e que fala sobre a minha avó materna, a Ilza. Na verdade, usa apenas fragmentos da história dela, a partir de minha perspectiva, para falar sobre algo maior: a mulher. O lugar imposto à mulher, as relações da mulher com o mundo, com uma cidade do interior, com instituições, com a rua, com o público, o privado, com a loucura, com o sufocamento, a repressão, a opressão. O peso das vivências e experiências de nossas avós é passado, de formas mais ou menos diretas, para as nossas mães e para nós, filhas. Tudo isso reverbera, perpassa em nós e preserva feridas um tanto abertas. Ou mantém cicatrizes.

O fato (ou, melhor, o que era tomado como fato) de minha avó ser considerada “louca” sempre foi escondido de mim, falado aos cochichos, apenas sussurrado. Somente após o seu falecimento, e eu já adulta, que tive maior acesso ao assunto. Pesquisei arquivos sobre suas internações e, através de registros do Hospital Psiquiátrico São Pedro, de Porto Alegre, me deparei com os depoimentos que provam coisas como: ela era sempre internada pelo meu avô, de forma involuntária; e os motivos da internação tinham relação com “ciúme”, “afeto rígido”, “não fazer direito o trabalho doméstico”, “não se dar bem com pessoas da família”. Já os laudos sempre a descreviam como “lúcida, calma e orientada” e, no máximo, visivelmente deprimida. Sobre tentativas de suicídio e abortos, as informações me vieram sempre de forma desconexa e ambígua.

O lugar onde ela nasceu e esteve durante toda a sua vida, bom, esse eu conheço bem. Eu também nasci e me criei no mesmo local, no interior do interior do Rio Grande do Sul, na região das Missões. A fazenda da família é o cenário principal das fotografias. A terra vermelha, que carrega tanto sangue e sufocamento. Um local totalmente imerso nas tradições gauchescas, onde sempre estive em voga



Fotografias do projeto Afeto Rígido, 2016-2021.



a desvalorização da mulher - assim como a desvalorização da fêmea de qualquer espécie. Eu senti na pele, embora em proporções bem menores, o que ela passou. E carrego isso comigo.

Alguns questionamentos que impulsionaram meu trabalho sobre a vó Ilza são: quem tem o poder de definir a vida da mulher, definir o que ela é, o que ela sente? Dentro de quais critérios, em um mundo feito por e para homens? Quem estava realmente tentando compreender aquela mulher, jogada de um canto para outro, sufocada por uma sociedade extremamente machista?

Não apenas em *Afeto Rígido*, mas em todos os meus trabalhos, eu procuro trazer o *relato* das mulheres – a palavra *relato*, aqui, está relacionada aos estudos da historiadora francesa Michelle Perrot. A autora argumenta que, em relação às mulheres, “o silêncio mais profundo é o do relato” (PERROT, 2017, p. 17).

Foi com a intenção de reduzir cada vez mais o silêncio desses relatos que decidi contar essa história e, para isso, fotografei e filmei a fazenda da família durante alguns anos – principalmente entre 2016 e 2019. Concentrei-me especialmente na terra vermelha e nas marcas deixadas por ela; mas também nas estradas, nas plantações de trigo e de soja, nos animais, nos sinais mais sutis de abandono e descaso em lugares como a estrebaria, a mangueira (curral) e o galinheiro. Além disso, em algumas imagens, coloquei a minha própria presença através de vídeos e fotoperformances. Assim como no trabalho sobre a Oma, são diversos elementos que compõem o projeto – fotografias, vídeos, documentos.

*Afeto rígido* teve duas montagens físicas no ano de 2018. A primeira em março, na Casa Baka, junto com a exposição coletiva da *Nítida – fotografia e feminismo*. A maioria das fotografias foram impressas em PVC, um suporte resistente que não



Fotografia do projeto *Afeto Rígido*, 2016-2021.

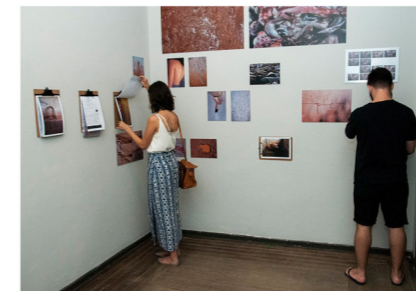


necessita moldura, e em diferentes tamanhos – 90x60cm, 30x45cm e 20x30cm. Outras fotografias foram impressas em papel e ficaram junto dos documentos, nas pranchetas de MDF. Os documentos tratam-se de alguns laudos do Hospital Psiquiátrico São Pedro.

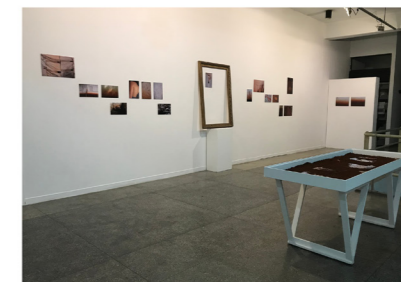
A segunda montagem foi em novembro de 2018, na Casa de Cultura Mario Quintana. Essa foi minha primeira exposição individual, contemplada pelo edital do Instituto Estadual de Artes Visuais do Rio Grande do Sul. Ocupei o Espaço Maurício Rosenblatt, que é praticamente o saguão do 3º andar do prédio, onde tem uma grande circulação de pessoas, mas possui o desafio de não ser uma galeria fechada. Tentei usar essa configuração de espaço a meu favor, já que possuo diferentes elementos para abordar uma história fragmentada. Como o espaço era maior que na Casa Baka, consegui incluir novas fotografias e, ainda, teve a possibilidade de um maior respiro entre as obras. Pude incluir outro detalhe importante: a própria terra vermelha, vinda da fazenda, nas Missões.

Em ambos os locais onde apresentei esse trabalho, apesar de espaços diferentes – um deles me possibilitou uma exibição mais compacta e outro mais ampla e espaçada – eu busquei trazer os elementos de uma forma fragmentada, que, como citei anteriormente, é a forma que vejo essa história. Foi por isso que procurei colocar as fotografias em diferentes suportes – PVC, papel, tecido – e fazer com que, algumas vezes, parecessem um grande mosaico. As paredes (e a mesa, na segunda montagem) tomam forma de páginas em branco onde, com imagens, crio diferentes narrativas e relações entre as obras, que podem ser lidas de diversas formas e em diferentes direções.

Afeto Rígido em exposição na Casa Baka, Porto Alegre/RS, 2018. Fotos: Charlene Cabral.



Afeto Rígido em exposição individual na Casa de Cultura Mario Quintana, Porto Alegre/RS, 2019. Fotos: Lívia Auler.



Em 2020, através de um edital da Funarte, pude realizar o trabalho audiovisual que também compõe o projeto. É um vídeo de 17min22s e, assim como nas fotografias, as imagens em movimento foram feitas na fazenda e dão ênfase à terra vermelha e aos animais. Além de sons do ambiente, o áudio mistura uma entrevista que realizei com a irmã de minha falecida avó e minha própria voz lendo os documentos de internação no Hospital Psiquiátrico São Pedro.

Todo o material pode ser visto em: [www.liviauler.com/afeto-rigido](http://www.liviauler.com/afeto-rigido).

Ainda, neste ano de 2021, os projetos *Oma* e *Afeto Rígido* tiveram, juntos, mais um desdobramento: fiz uma parceria artística com minha irmã Laís, que escreve prosas e poesias, e juntei minhas fotografias com os textos dela. Assim, nasceu o livro “A vós”, que será publicado em junho pela editora Urutau. Há bastante tempo queríamos fazer algum projeto juntas e essa parceria, em especial, ficou ainda mais significativa por estarmos falando sobre nossas avós – mulheres conectadas a nós por laços afetivos, sanguíneos, mas que também trazem suas vivências como mulheres muitas vezes subjugadas e que merecem ter seus relatos visibilizados.

Com a ideia de ser também um trabalho transmídia, decidimos fazer uma página na internet para o projeto: [www.avosavoz.com.br](http://www.avosavoz.com.br).

Fotografia do projeto *Afeto Rígido*, 2016-2021.





Fotografias do projeto Afeto Rígido, 2016-2021.



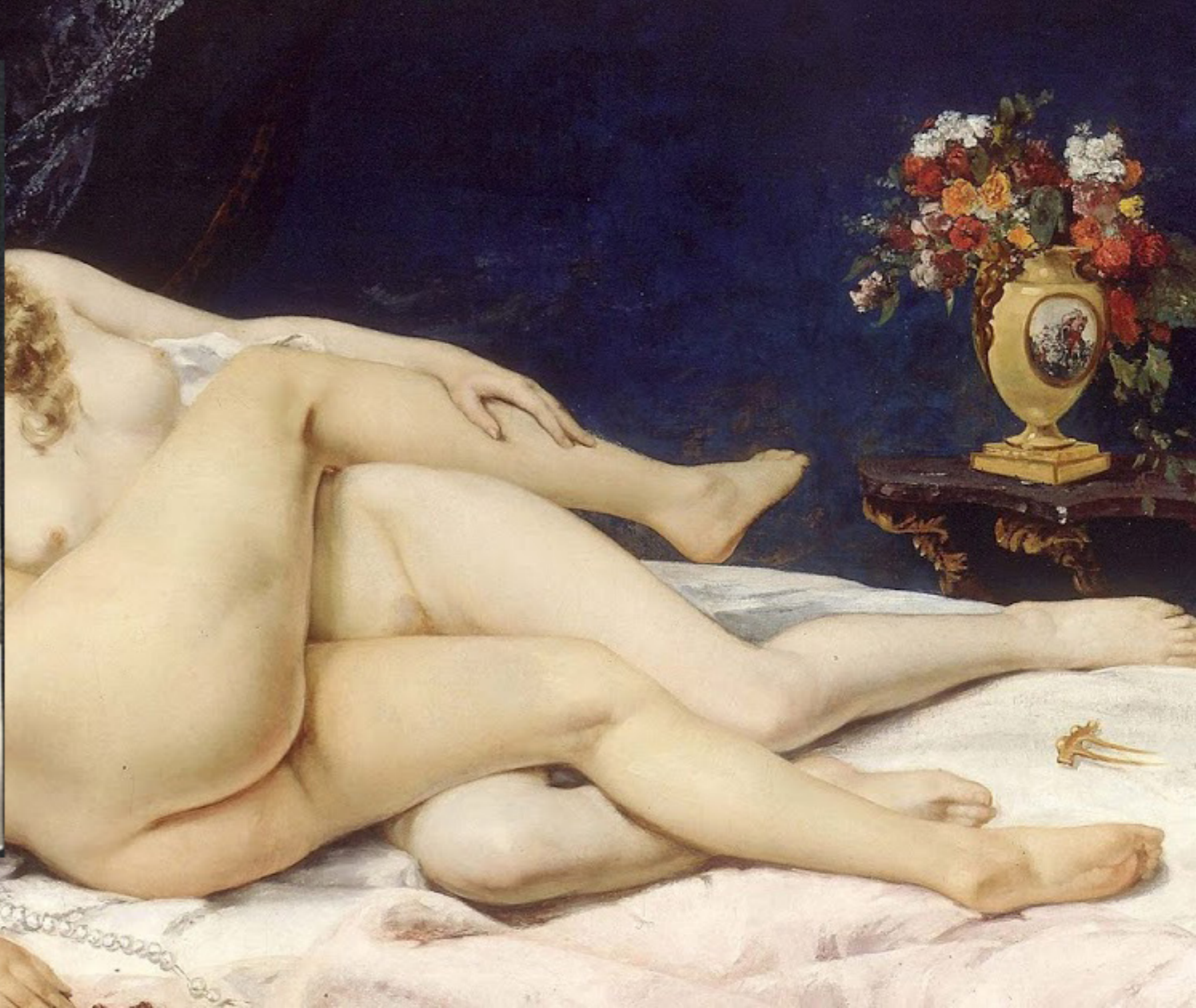
Apesar de, neste capítulo, não ter a proposta de analisar os trabalhos e nem fazer relações com outras artistas e/ou conceitos teóricos, deixo apenas a imagem *Por um fio* (1976), de Anna Maria Maiolino, que me parece fazer muito sentido em relação a esses trabalhos que faço sobre as minhas avós.



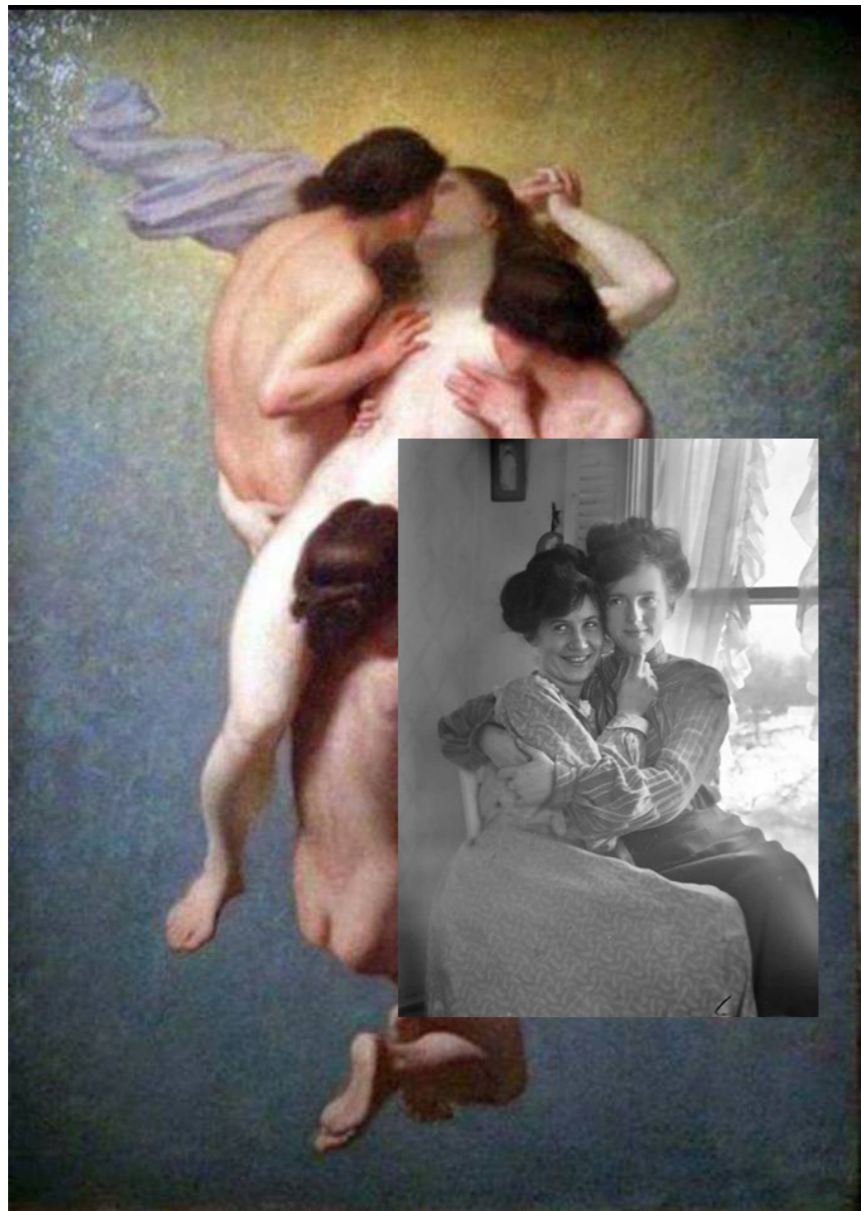
Anna Maria Maiolino, *Por um fio*, da série Fotopoemação, 1976. Fotografia de Regina Vater. Fonte: < <https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/radical-women-united-by-a-thread/>>.



### 1.3 Postais para outra história da arte





Colagem digital da série *Postais para outra história da arte*, 2019.

A série *Postais para outra história da arte* surgiu a partir da observação de obras que retratam mulheres em relação entre si. O descobrimento dessas imagens, assim como o aprofundamento das reflexões, ocorreu principalmente ao longo dos estudos para o mestrado em Artes Visuais, no qual pesquisei artistas lésbicas e representações de mulheres que se relacionam com mulheres.

Os postais consistem em colagens digitais feitas a partir de imagens apropriadas. As obras que servem como base são pinturas, feitas por artistas homens, que mostram mulheres em prováveis relações afetivas e/ou sexuais. As fotografias que estão sobre as pinturas, por sua vez, são de casais que, pelo menos uma boa parte, aparentam ser reais (apesar de não possuir dados e tampouco informações sobre a autoria da maior parte das fotografias).

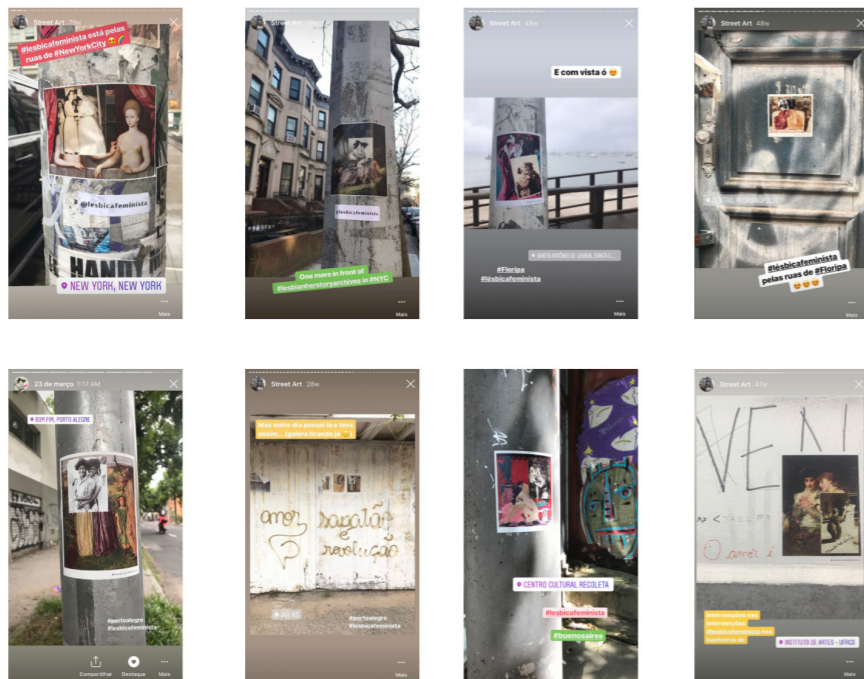
A colagem e a apropriação, tanto de imagens quanto de objetos, são táticas ou procedimentos artísticos utilizados há bastante tempo no campo das artes visuais, geralmente com a intenção de alguma ruptura, como forma de ressignificação ou de crítica e protesto. Muitas mulheres foram pioneiras nessas técnicas e suas respectivas formas de utilização, entre elas: Hannah Höch, Dora Maar, Baronesa Elsa von Freytag, Elaine Sturtevant, Sherrie Levine – apenas para citar algumas. Eu poderia fazer aproximações com o trabalho de alguma delas neste momento, mas farei apenas em seguida, no subcapítulo *2.1 Para Alice*.

Apesar de *Postais para outra história da arte* ter sido feito de forma digital e difundido principalmente no *instagram*, ele também foi pensado para ser distribuído nas ruas. Dessa forma, além de imprimi-los propriamente como postais, fiz também lambes e adesivos para realizar intervenções urbanas – essa também é uma forma de arte de guerrilha e contestatória, como o que citei sobre as colagens e apropriações.

Um dos postais impresso em grandes dimensões, Nova York/EUA, 2019. Fotografia: Desty Rebel.



Fotografias das intervenções urbanas com a série Postais para outra história da arte, 2018-2020.



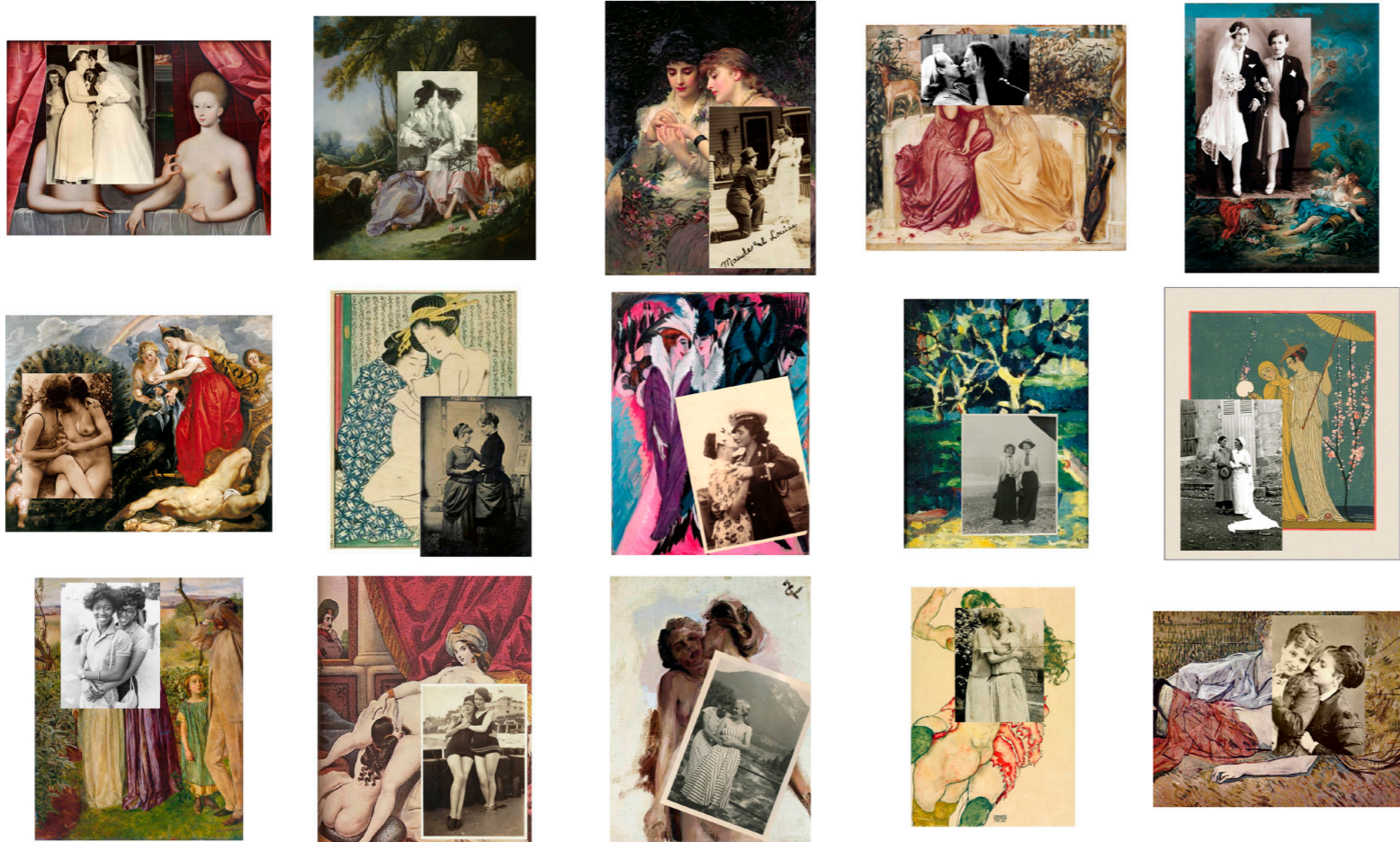
Durante o ano de 2019 e início de 2020 (antes da pandemia do coronavírus e do isolamento social), realizei a colagem de lambes e de adesivos em algumas cidades pelas quais passei – entre elas Porto Alegre, Florianópolis, Buenos Aires e Nova York. Assinei as imagens com o perfil do *instagram* @lesbicafeminista e tirei fotos de todas as intervenções para que elas voltassem também para as redes sociais. Dessa forma, busquei estimular o compartilhamento, uma espécie de retroalimentação e a extensão da rede digital para o espaço da rua, e vice-versa.

As interações e trocas acabaram, de fato, acontecendo. Além de ver que pessoas tiraram fotos das intervenções e postaram nas redes, outras/os artistas de rua também entraram em contato para uma conexão, para o estabelecimento de diálogo e de uma rede. Inclusive, ao encontrarem os adesivos espalhados pela cidade de Nova York, fui convidada para fazer parte do projeto *Art in Ad Places*; e, assim, um postal foi impresso em grande formato e colocado em estruturas que normalmente carregam cartazes de publicidade e propaganda. O trabalho foi apresentado, ainda, no projeto CUBIC da Bienal de Curitiba, em formato de cartazes e, em forma de postais 10x15cm distribuídos ao público durante a Exposição Coletiva do 16º Seminário LGBTI+ do Congresso Nacional, na Casa da Cultura da América Latina, em Brasília – ambos em 2019.

Em *Postais para outra história da arte*, procuro criar tensões em relação a uma narrativa que foi construída majoritariamente por visões masculinas e que subjugou as mulheres e suas relações entre si. Não apenas subjugou, como apagou totalmente as mulheres lésbicas. Segundo a escritora lésbica e feminista Adrienne Rich (2019), a heterossexualidade compulsória se solidifica, também, através da destruição de registros, memória e imagens documentando a realidade da existência lésbica.



Colagens digitais da série *Postais para outra história da arte*, 2019.



Ao resgatar essas imagens e apropriar-me especialmente de pinturas feitas por homens, realizo um ato insubordinado e simbólico – pois, desta vez, quem apresenta as imagens é uma mulher lésbica e, assim, diversos sentidos são ressignificados.



2 CARTAS ÀS MINHAS ANTEPASSADAS LÉSBICAS







Natalie Barney e Renée Vivien, ca. 1904. Fotografia.  
Fonte: <<https://www.headstuff.org/culture/history/natalie-clifford-barney-queen-of-the-paris-lesbians/>>.

Abaixo:  
E.K. Waller. The Natalie Barney Collective *butches/femmes*, 1977. Fonte: "From Site to Vision: the Woman's Building in Contemporary Culture", Terry Wolverton e Sandra Hale, 2011.



A partir da pesquisa para o mestrado, passei a perceber que muitas artistas lésbicas foram em busca de suas antepassadas, de suas próprias genealogias. No momento em que escrevia a conclusão da dissertação, após reler todo o texto escrito, percebi algumas relações muito interessantes entre as gerações de artistas lésbicas que pesquisei. Por exemplo: desde Safo, há 24 séculos, existe o desejo de se construir uma sociedade diferente, uma comunidade artística para ser vivida entre mulheres. A própria figura de Safo alimentou muito o imaginário de diversas artistas lésbicas – como Natalie Barney, Renée Vivien e Marie Laurencin – que, de diferentes formas, resgatam a figura e os feitos da lésbica milenar. Assim como a geração posterior, que aparece com força nos anos 1970, busca resgatar esses mesmos nomes que citei acima (exemplos disso são alguns trabalhos de Tee Corinne, Barbara Hammer e o *Lesbian Art Project*).

Enfim, ao olhar de forma cronológica para os trabalhos de diversas artistas lésbicas, fica evidente a busca por suas antepassadas, a busca por suas origens e genealogias. Acredito que esses movimentos de busca por referências, resgate de suas ancestrais, está conectado ao desejo de cada uma delas de se sentir parte de uma linhagem, de uma comunidade. De conseguir se reconhecer e se sentir válida, legitimada e visível. De atestar suas existências, suas vivências enquanto lésbicas. De ter uma identidade e visualidades próprias – onde podem se espelhar e desfrutar da sensação de pertencimento.

Acredito que são exatamente esses sentimentos que me impulsionam a realizar os próximos trabalhos que apresento aqui. Através de videocartas, entro em contato com algumas artistas lésbicas do passado. Eu procuro não apenas trazer visibilidade aos seus trabalhos, mas especialmente construir diálogos com elas:





1. Barbara Hammer. SAPPHO, 1978. Still de vidéo, 16 mm, cor/som, 7min.  
 Fonte: <<https://barbarahammer.com/films/sappho/>>.

2. Barbara Hammer. Lover Other, 2006. Still de vidéo, PB/som, 55min.  
 Fonte: <<https://barbarahammer.com/films/lover-other/>>.

3. Barbara Hammer. The Female Closet, 1998. Still de vidéo, cor/som, 60min.  
 Fonte: <<https://barbarahammer.com/films/the-female-closet/>>.



eu faço confissões, apresento reflexões e trago inúmeros questionamentos nessas conversas aparentemente unilaterais. Mas tem muito delas ali. Elas podem não estar vivas para dialogar diretamente comigo, mas sei que, lá no fundo, elas me escutam. Assim como eu escutei e escuto elas. Eu acho que nossa busca tem a ver com isso: estarmos conectadas uma com a(s) outra(s). E nós estamos. Nós sempre estivemos.

Portanto, o meu ponto de partida para desenvolver os trabalhos era especificamente este: entrar em contato, em relação com essas artistas lésbicas do passado. Não sabia exatamente como isso seria feito, embora tivesse o desejo de que fosse em vídeo. As videocartas acabaram acontecendo no processo, pois foi a forma que, no final das contas, me senti mais próxima a elas.

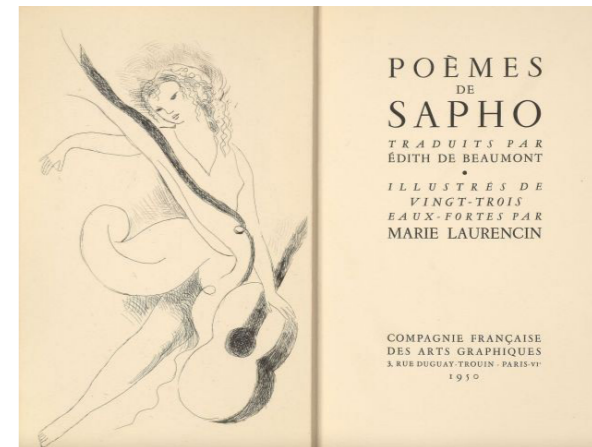
Ao buscar referências sobre videocartas<sup>1</sup>, dentro de um mar de textos com referências apenas masculinas, deparei-me com um artigo de Sheila Petty, no qual ela escreve sobre a utilização de cartas em documentários feitos por três cineastas mulheres do norte da África:

Cada filme é um filme em primeira pessoa em que a carta funciona como um dispositivo de enredo integral para permitir à cineasta redescobrir sua própria voz e lugar dentro de suas próprias histórias nacionais da Argélia e Marrocos. O que começou com silêncio pessoal e desespero evoluiu para voz coletiva e expressão ativista dentro do cânone do filme ensaio (PETTY, 2019, p. 360).

<sup>1</sup> Em diversos trabalhos acadêmicos o termo aparece como *vídeo-carta*. No entanto, utilizarei a grafia videocarta, como escreve a docente e pesquisadora Christine Mello no texto “Extremidades do Vídeo: Novas Circunscrições do Vídeo”, apresentado em 2005 no Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom).



(Esquerda) Marie Laurencin. L'Amazone, 1912. Xilogravura, 20,5 x 25,5 cm. Fonte: <<https://www.colorado.edu/gendersarchive1998-2013/2002/08/01/memories-bilitis-marie-laurencin-beyond-cubist-context>>.



(Direita) Marie Laurencin. Poèmes de Sapho, 1950. Ilustração de livro. Fonte: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/359113>>.



Publicações independentes de Tee Corinne, Women who loved women. Fotografia de Lívia Auler. Fonte: Lesbian Herstory Archives, Nova York, EUA.



Apesar de meu trabalho estar no campo das artes visuais, e não especificamente do documentário e do audiovisual, sobre o qual a autora disserta, conecto-me ao trecho descrito especificamente porque é assim que me sinto: redescobrando minha própria voz, através dos feitos e existências dessas mulheres do passado e, assim, juntas, o silêncio torna-se uma voz coletiva muito mais potente.

Outra referência muito interessante e atual sobre videocartas é o projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*<sup>2</sup> (significa “Conversas entre mulheres guerreiras”, em Guarani Kaiowá e Mbyá). Trata-se de uma obra-processo realizada ao longo de dois meses, durante a pandemia mundial do coronavírus, na qual quatro mulheres (sendo três delas mulheres indígenas), de diferentes locais do país, trocam videocartas falando sobre o isolamento social e o universo que as permeia. Participam do projeto: Michele Kaiowá (MS), Graciela Guarani (PE), Patrícia Ferreira Pará Yxapy (RS) e Sophia Pinheiro (GO).

Todos os trabalhos envolvendo as Cartas às minhas antepassadas lésbicas podem ser encontrados aqui: [www.liviauler.com/cartas-para-artistas-lésbicas](http://www.liviauler.com/cartas-para-artistas-lésbicas).

<sup>2</sup> As videocartas podem ser vistas em: <https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>

Videocarta de Patrícia para Michele, Conversas n. 1 do projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*. Still de vídeo, cor, 44'05".  
Fonte: <<https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>>.





**2.1 Para Alice**





Eu estou aqui, imóvel, sentindo o vento no rosto, nos cabelos, nas mãos. Sentindo a água ir e vir nas minhas botas. Eu estou aqui, pensativa, observando a cidade de Nova York exatamente do mesmo ponto em que tu olhaste durante toda a tua vida. Eu estou aqui, entregue, lembrando de todas as fotografias que eu já vi deste lugar, todas elas a partir do teu olhar. E, neste momento, aqui parada, todas aquelas fotografias do século XIX, que antes pareciam tão distantes, agora estão próximas, ganham vida. Uma vida material, palpável - com cores de dia frio e nublado, não muito diferentes daquelas fotografias em preto e branco que tu tiravas.

Quanto mais eu fico aqui, mais próxima eu me sinto de ti, dela e das nossas. Quanto mais eu fico aqui, mais coisas eu sinto e ainda mais coisas fazem sentido. Quanto mais eu fico aqui, mais eu acredito na tua força, na nossa força, e na beleza e na insubordinação e na verdade dos nossos afetos.

Eu caminho e dou voltas e voltas ao redor da tua casa. A casa onde tu crescestes, onde tu brincaste, onde tu aprendeste a fotografar e onde tu viveste com ela, com o teu amor. Eu imagino vocês aqui, eu imagino quanto tempo foi esperado para vocês finalmente ficarem sozinhas, para vocês finalmente serem livres. Eu caminho e, para qualquer lado que eu olhe, eu vejo vocês. E eu vejo vocês felizes, e eu vejo vocês dançando, e eu vejo vocês concretizando os beijos e os abraços que eu nunca vi nas tuas fotografias.

Eu sigo dando voltas ao redor da casa, pois eu não posso entrar. Não, ela está fechada. Eu vim de tão longe para entrar nela, para saber mais de ti, mas ela está fechada. As portas e as janelas estão fechadas para mim, estão fechadas para nós. Mas eu não quero mais portas e janelas fechadas. Então deixa as portas, deixa as janelas, deixa a casa, deixa o armário. Tem tanta coisa aqui fora, tem tanto vento tanto vida tanta cor cinza mas tanta água tanta pedra tanta



Still do vídeo *Para Alice*, da série *Cartas às minhas antepassadas lésbicas*, 2021.



árvore tanto ar. Tantas de ti, tantas dela, tantas de mim. E nós não vamos mais ficar escondidas e fechadas e trancadas e isoladas e infelizes. Nós estaremos aqui fora nos acariciando e dançando e brilhando e lutando e sorrindo e rindo deles. Daqueles que acham que deveríamos ficar trancadas, mudas, caladas. Não não não, isso não vai mais acontecer. Eu te prometo.

E, sim, eu ainda estou aqui fora com o vento no rosto e pensando nos nossos encantos e nos nossos aconchegos e nos nossos paradoxos. Mas eu também não deixo de pensar na insistência dos desencontros que nos são impostos. Afinal, eu já disse que vim de tão longe para ver a tua casa, e ela está fechada. Por que ela está fechada? Por que querem impedir-me de ver mais de ti e talvez sentir teu cheiro e talvez ver tua caligrafia em anotações antigas e talvez ver a cozinha a sala as escadas o sótão o banheiro o quarto onde vocês dormiam juntas. Por que eles ou o universo ou as deusas fizeram com que a casa esteja justamente agora fechada e eu não possa entrar? Por que te apagaram e te distanciaram de mim?

Mas eles podem te apagar e te destruir e te queimar e eu vou dar um jeito de te encontrar. Porque eu não entrei na tua casa mas eu estou aqui fora e te sinto mais viva do que nunca, sinto ela mais viva do que nunca, sinto nós mais vivas do que nunca. Me sinto mais viva do que nunca. E nesse desencontro parece que eu te encontrei ainda mais e te vi ainda mais e te senti ainda mais e mais e mais.

E, como nunca, senti a potência que temos juntas.



Stills do vídeo *Para Alice*, da série *Cartas às minhas antepassadas lésbicas*, 2021.





Alice Austen. *Trude and I masked, short skirts*, 1891. Impressão sobre papel prata/gelatina. Fonte: Alice Austen House <<https://aliceausten.org/collection/>>.



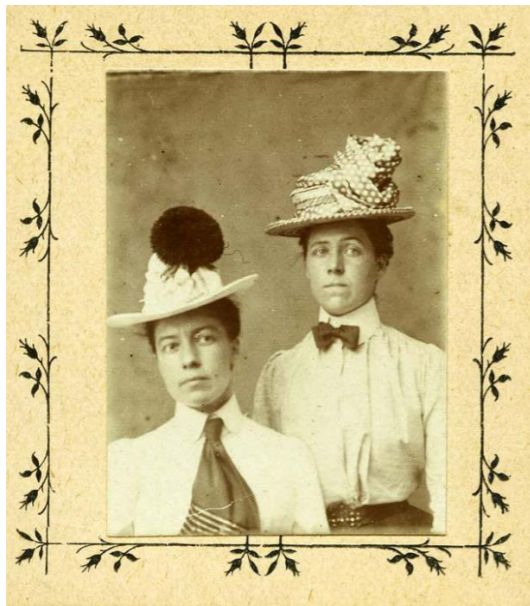
Alice Austen. *The Darned Club*, 1891. Impressão sobre papel prata/gelatina. Fonte: Alice Austen House <<https://aliceausten.org/collection/>>.

Alice Austen (1866-1952) foi uma fotógrafa norte-americana nascida em Staten Island, pertencente ao distrito de Nova York. Para chegar na ilha, é possível pegar uma balsa que sai de Manhattan e, em poucos minutos, chega-se ao local. Alice cresceu e viveu na *Clear Comfort*, casa de sua família abastada. Do pátio, em frente a casa, tinha-se a vista panorâmica da grande Nova York. Ela teve o primeiro contato com a fotografia aos dez anos e aprendeu, também, a revelar os negativos (NOVOTNY, 1977). Alice fotografava tudo à sua volta: as ruas da cidade, os eventos, a paisagem, a casa, a família, ela mesma e as amigas – muitas entre casais de mulheres. Seu acervo conta com mais de 8.000 imagens.

Ao longo de sua trajetória, Alice buscou incansavelmente a visibilidade das mulheres, especialmente em momentos de união – o que gera uma potencialidade ainda maior. Muitas dessas fotografias, como *The Darned Club* e *Trude and I*, foram feitas antes de conhecer Gertrude Tate, com quem ela teve um relacionamento de mais de 50 anos. Alice desafiou, em diversos sentidos, a sociedade tradicional que a cercava e a qual, mesmo após sua morte, tentou invisibilizá-la como lésbica.

Na carta reproduzida acima, eu escrevi um pouco sobre os pensamentos que tive quando fui a Nova York, em março de 2019, e tentei visitar a *Alice Austen House*. O museu-casa da Alice era um dos meus principais destinos da viagem e, quando cheguei lá, estava fechado para reformas. Tudo o que eu pensei naquele momento é muito parecido com o que escrevi acima. Ao escrever, deixei as palavras correrem no texto assim como correram em minha mente naquela tarde de inverno. Enquanto o texto fluía de mim – pois acredito que já estava há muito tempo engasgado – eu imaginei ele como uma narração, com uma sonoridade intensa, quase como uma ventania.





Alice Austen e Gertrude Tate, Pickard's Penny Photo Studio, ca. 1905. Fotografia. Fonte: Alice Austen House <<https://aliceausten.org/collection/>>.



Alice Austen e Gertrude Tate, LIFE magazine, 1951. Liza Cowan Ephemera Collections. Fonte: Revista Dyke A Quaterly < <https://www.dykequarterly.com/people-alice-austen/>>.

Quando estava lá, mesmo que estivesse apenas com o celular, fiz diversos vídeos e fotografias do local. Coloquei-me muito nessas imagens, como se de fato fosse o meu encontro com a Alice. Assim, desde aquele momento, eu havia pensado em fazer um vídeo com as imagens que captei e queria colocá-las em relação às fotografias do século XIX feitas por Alice Austen. O áudio seria apenas o barulho da água e do vento, que era o que eu escutava naquele momento. Mas, depois de escrever e gravar a narração dos meus pensamentos, fiquei pensando se não seria o caso de colocá-la também – e é isso o que acabei fazendo.

Após dois anos de coletado o material, decidi retomá-lo e, de fato, fazer algo com ele – especificamente para a realização deste trabalho de conclusão de curso. Apesar da distância temporal, o vídeo ficou muito parecido com o que imaginei na época em que realizei as imagens, enquanto passeava em volta da casa que um dia foi de Alice. Por já conhecer bastante o trabalho da fotógrafa, fiz os vídeos já com ângulos bastante direcionados para, em algum momento, juntar com suas fotografias.

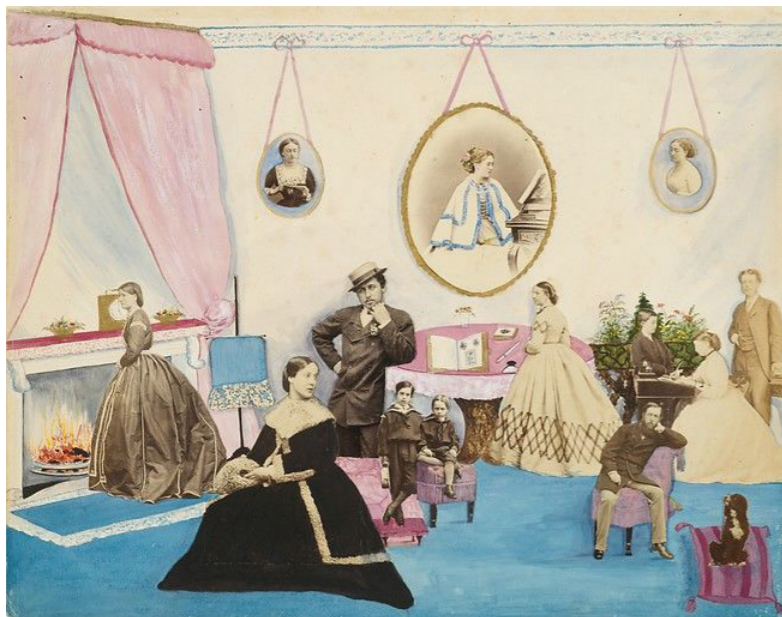
Antes de começar efetivamente a edição desse trabalho que viria a ser a videocarta *Para Alice*, me debrucei novamente nas fotografias feitas por ela<sup>1</sup>. Dessa forma, tive uma grande quantidade de material para começar a fazer as relações entre as imagens. No momento da montagem e edição, efetivamente, abriram-se novas possibilidades e pude fazer diferentes conexões e experimentações. Mas o desenho geral do vídeo, esteticamente falando, ficou muito similar ao que eu havia programado mentalmente.

<sup>1</sup> O site do museu Alice Austen House ([www.aliceausten.org](http://www.aliceausten.org)) possui um acervo digital muito completo com os trabalhos da fotógrafa.





Constance Sackville-West ou Amy Augusta Frederica Annabella Cochrane Baillie. Página sem título de álbum de Sackville-West, 1867/73. Colagem e aquarela, 24,5 x 30cm. Fonte: <<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2010/victorian-photocollage/photo-gallery>>.



Mary Georgiana Caroline, Lady Filmer. Página sem título de álbum, mid-1860. Colagem e aquarela, 22,2 x 28,6 cm. Fonte: <<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2010/victorian-photocollage/photo-gallery>>.

No momento desta escrita, ao olhar para o vídeo e escrever sobre a feitura dele, penso que, ao imaginar esse tipo de colagem das fotografias de Alice em meus vídeos, eu estava bastante influenciada pelo próprio trabalho que estava desenvolvendo na época: os *Postais para outra história da arte*. É como se eu tivesse a oportunidade de sair do âmbito da apropriação de imagens de pintores homens e fotografias anônimas para, desta vez, usar minhas próprias imagens em diálogo com o trabalho – embora também apropriado – de uma fotógrafa que admiro e quero não apenas citar, como referenciar diretamente.

Apesar de meu trabalho se tratar de colagens digitais, envolvendo vídeo e fotografia, acho interessante trazer algumas aproximações com as produções artísticas de mulheres que utilizaram os métodos de apropriação e colagem. Considero importante destacar, principalmente, que décadas – pelo menos sessenta anos – antes da adoção das técnicas de colagem por artistas de vanguarda no início do século XX, mulheres vitorianas já estavam fazendo experiências com fotocolagem (METMUSEUM, 2010). Ou seja, no século XIX, mesma época em que Alice Austen estava atuando. As composições eram feitas com a apropriação de retratos fotográficos, geralmente as populares *cartes de visite* da época, frequentemente combinadas com trabalhos em aquarela. Esses trabalhos, muitas vezes, eram agrupados em álbuns e isso era uma prática comum às mulheres aristocratas vitorianas – inclusive, como uma forma de demonstrar seu *status* social e habilidades artísticas, as quais eram importantes para uma dama na época. Entre outras coisas, essas fotocollagens podem ser vistas como um veículo para a expressão de identidade, crítica social ou piadas compartilhadas entre amigas (TRITTIPO, 2014).

Uma artista importante do período moderno que também se utilizou da técnica da fotomontagem foi Hannah Höch, considerada pioneira nessa técnica e reconhecida





Hannah Höch, *Liebe*, 1931. Fotomontagem, 21 x 21.8 cm. Fonte: Site da National Gallery of Australia <<https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=89676>>.



Hannah Höch, *Auf dem Weg im F. Himmel*, 1934. Fotomontagem, 36.8 x 25.4 cm. Fonte: NERO, Julie (2013).





Claude Cahun e Marcel Moore, 1930. Fotografias de fotocoloragem do livro *Aveux non Avenus*, impresso em 2004. Fonte: Victoria and Albert Museum <<https://www.vam.ac.uk/articles/surrealist-photography>>.

como um dos grandes nomes do dadaísmo. Em muitas de suas fotomontagens, a artista alemã faz críticas às imposições de gênero e ao lugar da mulher na sociedade. Hannah teve um relacionamento de aproximadamente dez anos com outra mulher, a escritora holandesa Til Brugman. De acordo com a pesquisadora Julie Nero (2013), durante o período do relacionamento das artistas, o trabalho de Hannah refletia claramente a subcultura lésbica. Embora essa temática seja muito ignorada ao comentarem o trabalho da artista, a vida e o trabalho dela atestam essa existência e referências lésbicas podem ser vistas em diferentes fotomontagens da artista – como em *Liebe*, de 1931, e *Auf dem Weg im F. Himmel*, de 1934.

Outro casal de mulheres que foi obscurecido pela História da Arte e que passou a receber atenção contemporaneamente é formado por Lucie Renee Mathilde Schwob e Suzanne Malherbe, mais conhecidas por Claude Cahun e Marcel Moore, respectivamente – nomes de gênero neutro que ambas adotaram. Apesar de Claude Cahun ser bastante reconhecida atualmente por suas fotoperformances, juntamente com sua parceira Marcel Moore ela realizou diversos outros experimentos artísticos e, entre eles, também está a fotomontagem (LATIMER, 2005). O casal gerava muitíssimas críticas sociais através de seus trabalhos e elas também ficaram bastante conhecidas pelo seu engajamento na luta anti-nazista.

Praticamente em todas as fotomontagens feitas pelas artistas citadas acima, as fotografias aparecem recortadas em forma de contorno. Para apresentar um exemplo mais parecido com o que eu faço – a fotografia inteira sobreposta a outra foto ou vídeo – trago as obras da artista de Martha Rosler: *Makeup/Hands Up*, da série *House Beautiful: Bringing the War Home* (c. 1967-72), e *Cargo Cult*, da série *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain* (1966-72).





Martha Rosler, Cargo Cult, da série Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain, 1966-1972. Fotomontagem. Fonte: <<http://www.martharosler.net/body-beautiful-or-beauty-knows-no-pain-carousel>>.



Martha Rosler, Makeup/Hands Up, da série House Beautiful: Bringing the War Home, c. 1967-72. Fotomontagem. Fonte: <[https://www.moma.org/collection/works/150125?artist\\_id=6832&page=1&sov\\_referrer=artist](https://www.moma.org/collection/works/150125?artist_id=6832&page=1&sov_referrer=artist)>.

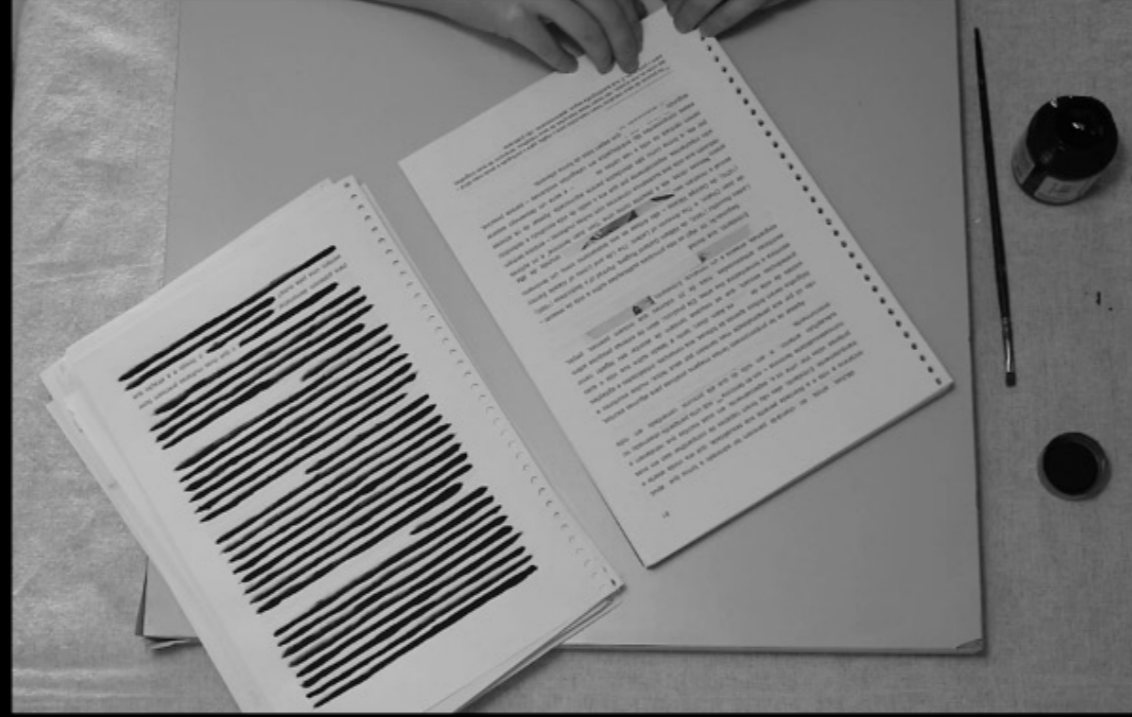
Em relação ao vídeo *Para Alice*, eu não tinha, inicialmente, a ideia de uma série. Era apenas um vídeo isolado para falar sobre esse (des)encontro com uma fotógrafa lésbica que admiro há tanto tempo. Mas, no desenrolar do trabalho, eu percebi que aquele texto era muito além de uma narração dos meus pensamentos. Ele era uma carta. E, como havia feito uma carta para a Alice, poderia fazer cartas também para outras artistas lésbicas.

Afinal, eu admiro e me identifico com tantas delas e, além disso, são diversas as artistas lésbicas que eu pesquisei no mestrado e que, de certa forma, me sinto um tanto íntima a ponto de enviar uma carta – mesmo que elas não estejam mais aqui; mesmo que elas, em um plano concreto, não tenham a oportunidade de ler e me responder. Mas talvez a minha intenção, neste momento, não seja necessariamente a resposta, e sim a possibilidade de diálogos e citações e reapropriações que podemos fazer entre nós, artistas lésbicas. Para nos fazermos, em conjunto, cada vez mais visíveis – não individualmente, mas como um grupo de mulheres que amam mulheres e que, juntas, possuem uma potência e uma força muito maiores para seguir resistindo.

Desse modo, nos próximos subcapítulos, seguem as cartas, ou videocartas, para outras artistas lésbicas.



## 2.2 Para Natalie



Natalie,





Natalie,  
quero iniciar esta carta te contando uma coisa:  
durante o mestrado em Artes Visuais, desenvolvi uma pesquisa sobre  
artistas lésbicas.  
E, na minha dissertação, existe um subcapítulo todinho sobre ti:  
“Uma Safo moderna: a importância de Natalie Barney no círculo artístico de  
Paris”.  
Ao estudar sobre tua vida e tua trajetória,  
eu passei a me sentir muito próxima de ti.  
Até íntima, eu diria.  
Acho que isso que chamo de intimidade, aqui,  
vem de uma admiração, de uma identificação com diversas coisas  
que tu fizeste,  
que tu sonhaste,  
que tu pensaste e expressaste.

Me parece que tu sempre foste muito corajosa,  
muito posicionada.  
Inclusive, admiro muitíssimo o teu posicionamento enquanto mulher lésbica  
pois, em uma época que queriam patologizar os relacionamentos entre  
mulheres,  
tu não apenas te opunhas a isso,  
como subvertias a questão:  
tu te colocavas como lésbica com orgulho, e não com vergonha  
tu acreditavas no lesbianismo não apenas como uma preferência sexual,  
mas sim como um total comprometimento com as mulheres  
e os valores que elas representavam.

Sei que, desde cedo, tu teves consciência sobre a tua homossexualidade  
e isso foi, inclusive, uma parte crucial na tua recusa ao conformismo  
em relação à sociedade patriarcal e heteronormativa

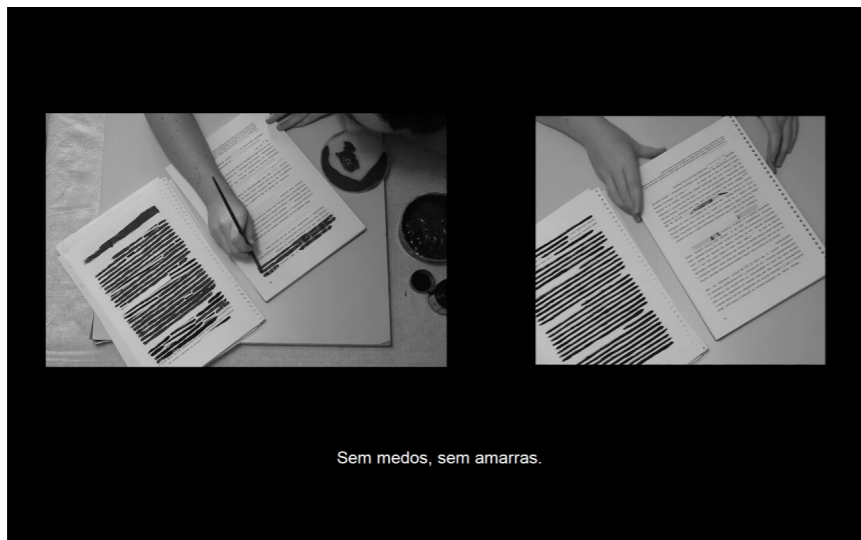
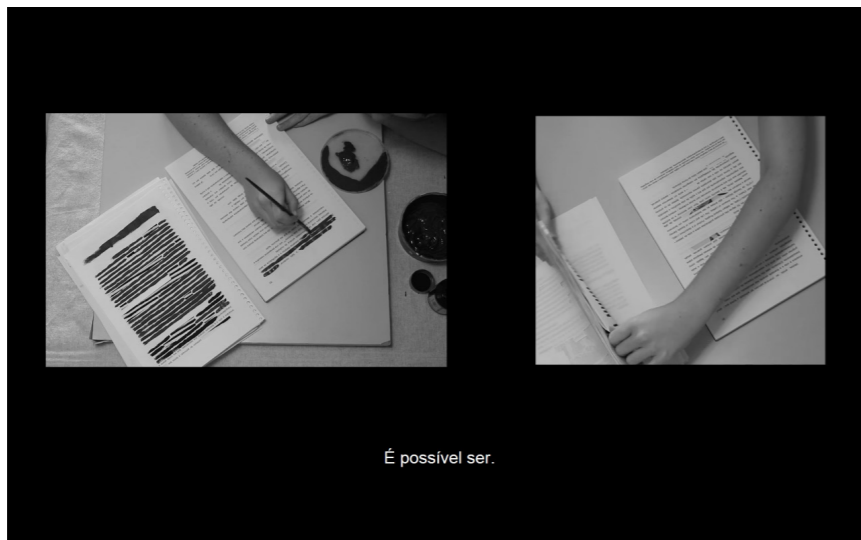




Segundo historiadoras que admiro muito e que escreveram sobre ti, o teu lesbianismo era uma expressão do teu feminismo. Que coisa mais linda ter a consciência disso no início do século XX, enquanto muitas de tuas contemporâneas internalizavam discursos de ódio e de patologização. Inclusive, tu enxergavas isso e tentavas fazer com que elas enxergassem também.

A tua história mais incrível, para mim, é o fato de tu e a Renée Vivien, tua amante e companheira na época, terem ido até a Ilha de Lesbos, por volta de 1904, para recriar os tempos de Safo, para fundar uma comunidade artística lésbica! A ideia de uma comunidade lésbica na Grécia acabou não se concretizando. Mas, de certa forma, tu acabaste construindo a tua própria ilha de Lesbos em Paris, não é mesmo? Tu realizaste, ali, na tua própria casa, um salão literário totalmente importante, onde circularam diversos artistas e intelectuais da época, durante praticamente 60 anos. Mais de meio século! É difícil, embora não impossível, (devido a todo o apagamento histórico de mulheres lésbicas) acreditar que, mesmo com tudo isso, com todos esses feitos e com toda a tua produção literária, tu tenhas sido um tanto esquecida na história. Todo mundo conhece e fala e estuda sobre diversos homens que participavam do teu salão





Mas sobre ti, sobre as outras diversas mulheres que estavam lá,  
ninguém fala  
ninguém sabe.

É, minha querida amazona,  
me parece que não importa o quão relevantes e grandiosos sejam os nossos  
feitos,  
eles sempre dão um jeito de apagá-los,  
de ocultá-los,  
de enterrá-los.  
E a gente sempre precisa do esforço para resgatá-los  
para resgatar-nos  
para manter vivas as nossas histórias e nossos feitos  
apesar de tudo  
apesar de todos

Obrigada por ter buscado, incansavelmente,  
por nossas antepassadas  
Obrigada por ter lutado  
pela nossa visibilidade  
Obrigada por ter contrariado  
os “especialistas” que julgavam como doença nossos desejos e  
afetos

Enfim,  
Obrigada por ter feito da tua vida  
a tua grande obra de arte  
E por nos deixar esse valiosíssimo legado  
de que é possível.  
É possível ser.  
Sem medos, sem amarras.

Natalie Clifford Barney (1876-1972) nasceu na cidade de Dayton, Ohio, nos Estados Unidos, em uma família rica e da alta sociedade. Durante sua vida adulta, estabeleceu-se em Paris, onde morou até o final de sua vida. Em 1909, mudou-se para a 20, Rue Jacob – que veio a ser seu endereço na capital francesa por quase 60 anos. Ali, nesse mesmo ano, iniciou seu salão literário – que também veio a acontecer por mais de meio século.

Além das discussões literárias e trocas de ideias entre os convidados durante o salão, Natalie costumava propôr performances artísticas em seu jardim: teatro, *ballet*, leitura de poesias. Mesmo com a participação de diversos homens, era bastante clara a vontade da anfitriã em destacar os trabalhos de mulheres e, inclusive, criar um círculo sáfico (BENSTOCK, 1986). Esse círculo, de fato, concretizou-se e “funcionou como um grupo de apoio às lésbicas para permitir que elas criassem uma autoimagem, a qual a literatura e a sociedade lhes negava”<sup>1</sup> (FADERMAN, 1998, p. 369).

Apesar de todos os seus feitos como escritora e fomentadora das artes, muitos escritores e biógrafos deram ênfase apenas às fofocas, aos romances e à agitada vida social de Natalie. Mas o fato é que, além do salão literário e das extensas pesquisas sobre escritoras antepassadas, ela produziu mais de 20 volumes que incluem poemas, peças, epigramas, ensaios e um romance. Entretanto, segundo Shari Benstock, “seu trabalho permanece não lido, quase todo não traduzido, e sua autobiografia ainda não foi publicada” (BENSTOCK, 1986, p. 272).



Natalie Barney e Liane de Pougy, ca. 1899. Fonte: HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics, Vol. 1, No. 3, Fall 1977.



Natalie Barney e Romaine Brooks, ca. 1916. George Wickes Collection, University of Oregon Libraries. Fonte: “Romaine Brooks – a Life”, Cassandra Langer, 2015.

<sup>1</sup> São traduções minhas as citações retiradas de livros de língua estrangeira.



Em seus relacionamentos amorosos, Natalie tinha um posicionamento que trouxe algumas complicações com suas parceiras, mas do qual ela nunca abriu mão: não se prendia a relacionamentos estritamente monogâmicos. Contudo, ela teve dois relacionamentos de longa data: com Élisabeth de Gramont e com Romaine Brooks. Liane de Pougy, Renée Vivien e Dolly Wilde são algumas outras mulheres com as quais ela se envolveu em diferentes momentos.

Tanto a carta quanto a breve biografia de Natalie que destaquei acima, contêm diversas informações em relação aos feitos da artista e os motivos que fazem eu admirá-la. Portanto, aqui, concentrarei-me especialmente em escrever sobre o processo de realização do vídeo.

No segundo semestre de 2019, eu finalizei a dissertação do mestrado e, ao mesmo tempo, realizava a graduação em Artes Visuais. Na graduação, eu estava matriculada em uma cadeira de pintura e, como tinha uma proposta mais flexível, eu decidi que, durante todo o semestre, o meu exercício seria desconstruir minha própria dissertação. Então, durante todas as aulas, eu sentava com as folhas impressas e, uma a uma, eu ia fazendo o seguinte: recortava com estilete todos os nomes de mulheres, artistas e teóricas, e todas as citações feitas por mulheres; depois disso, apagava manualmente com tinta preta quase todo o texto, deixando apenas algumas palavras que poderiam criar novos sentidos.

Por que retirar os nomes de artistas e autoras e apagar praticamente todo o resto? Seria uma maneira torta de tentar salvá-las de todo o apagamento que já sofreram? Por que apagar? Seria para fazer algum tipo de processo inverso ou como se, simbolicamente, eu estivesse apagando uma narrativa da história da arte que sempre nos invisibilizou? Por que deixar apenas algumas frases soltas? Seria apenas



Natalie Barney e Élisabeth de Gramont, 1919. Fotografia. Fonte: "Romaine Brooks – a Life", Cassandra Langer, 2015.



Performance artística entre mulheres no jardim de Natalie Barney, em Paris, s/d. Bibliothèque Littéraire Jacques-Doucet, Paris. Fonte: <<https://www.colorado.edu/gendersarchive/1998-2013/2002/08/01/memories-bilitis-marie-laurencin-beyond-cubist-context>>.

para criar novos sentidos, como disse acima, ou também para enfatizar certas coisas, inclusive angústias?

Apesar de não ter clareza do que estava fazendo naquele momento, guardei o material para talvez retomá-lo no futuro. Este ano (2021), no processo das videocartas, decidi retornar especialmente ao subcapítulo sobre a Natalie Barney e fazer novamente o exercício. Dessa vez, registrei os meus movimentos e, para compor a videocarta, utilizo o registro da ação contínua de apagar, assim como o vídeo onde manuseio todas as outras páginas já apagadas anteriormente.

A câmera fixa de cima para baixo, posicionada como em um *plongée*, foi a melhor forma, a meu ver, de captar a cena e os movimentos. Assim, consigo manter a atenção especificamente nas folhas, no ato de manuseá-las e no apagamento do texto. O tempo das ações foi muito mais longo do que aparece no vídeo final. Para apagar apenas três páginas, por exemplo, levei aproximadamente 20 minutos. Através das edições, a videocarta *Para Natalie* ficou bastante compacta, pois era a intenção neste caso. No entanto, o material completo da ação ainda pode ser explorado em algum outro momento.

Juntamente dos vídeos em dois quadros, está a parte escrita da carta. Neste trabalho decido por colocar minhas palavras como legenda, e não com a voz. Essa escolha foi feita por que Natalie Barney trabalhava principalmente com a escrita e, portanto, acredito que é a melhor forma de me colocar em relação a ela. O áudio da videocarta foi captado em outra ocasião, e consiste em som ambiente e minha própria ação digitando algo no computador.

Bastante comum nas videoperformances, a câmera fixa já foi – e segue sendo – utilizada por muitas/os artistas. Sobre vídeo e performance, combinadas ou não,



Romaine Brooks. Natalie Barney, L'Amazone, 1920. Óleo sobre tela, 86 x 65 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA. Fonte: Smithsonian Collection <<https://americanart.si.edu/>>.



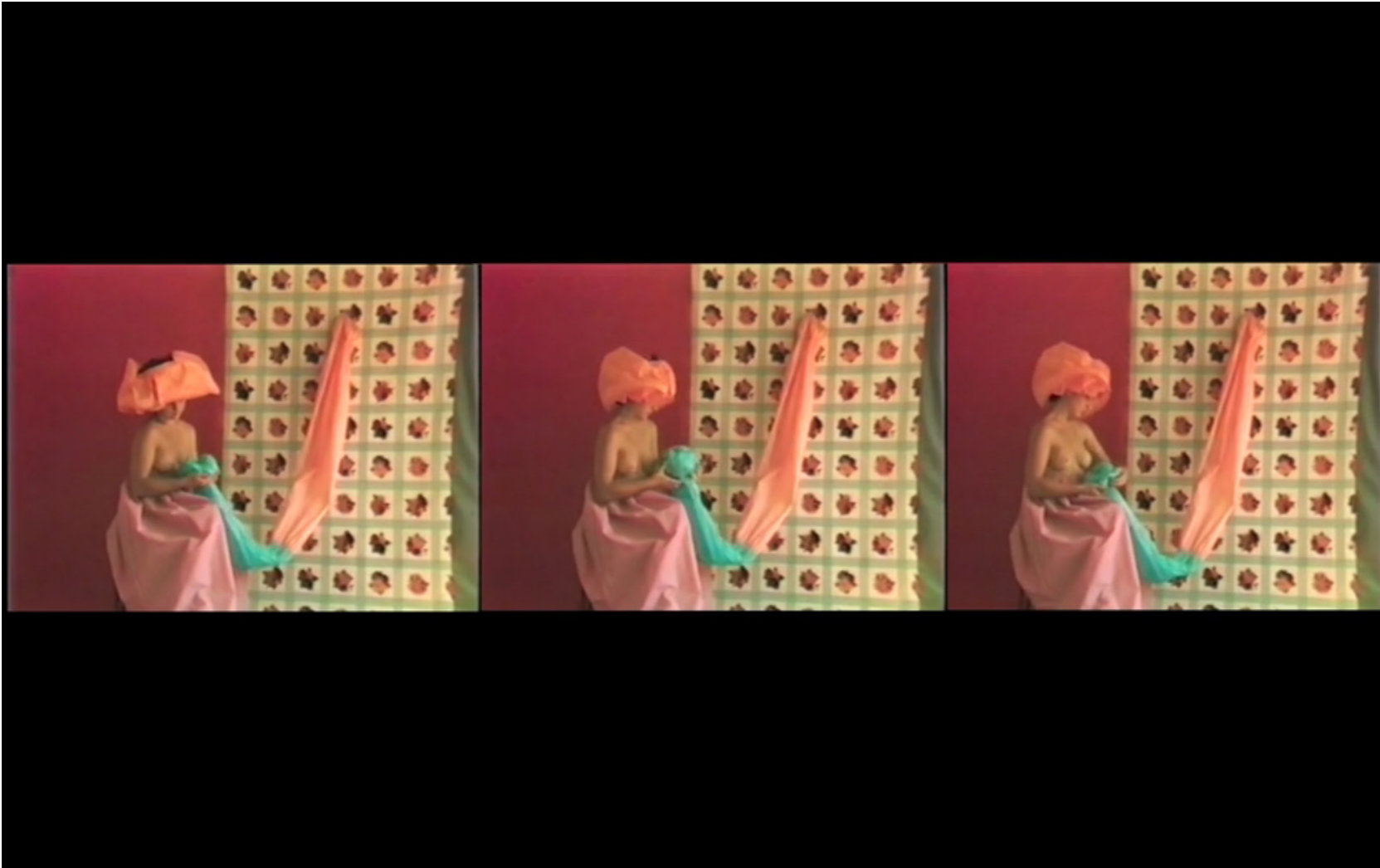
a pesquisadora Whitney Chadwick (2012) afirma que não é surpreendente o fato de mulheres terem buscado justamente esses meios para começarem a explorar novas narrativas de suas próprias experiências e tomarem o lugar de sujeito ativo, e não de espetáculo ou objeto, em relação a seus próprios corpos e desejos.

Para fazer algumas aproximações com meu trabalho em questão, cito duas artistas atuantes no Rio Grande do Sul, com os seguintes trabalhos: *Pose* (1988-2020), de Elaine Tedesco, e *Brasil. Extrativismo* (2017), de Marina Camargo.

Em *Pose*, Elaine Tedesco retoma uma videoperformance realizada em 1988 e a apresenta em três quadros; trata-se do mesmo vídeo, que é apresentado em tempos sutilmente diferentes. Em *Brasil. Extrativismo*, Marina Camargo realiza, durante 10min14s, a ação de apagar um mapa – o qual possui o título que dá nome ao trabalho e foi retirado de um atlas escolar. Ambos os vídeos possuem na cor um elemento importante; ao contrário da minha videocarta, que é em preto e branco. Entretanto, as relações que faço são principalmente pelas ações, em si, e por questões de posição da câmera (*Brasil. Extrativismo*), e o trabalho com os quadros (*Pose*).



Marina Camargo. Brasil. Extrativismo, 2017. Still de vídeo. Fonte: <<https://www.marinacamargo.com/portfolio/brasil-extrativismo/>>.

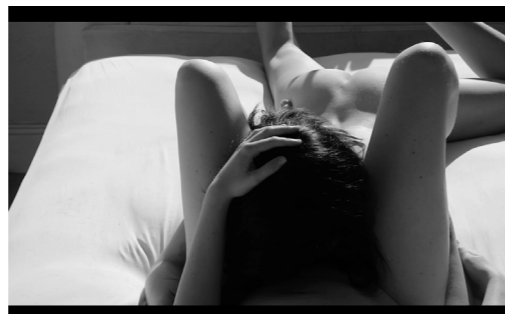
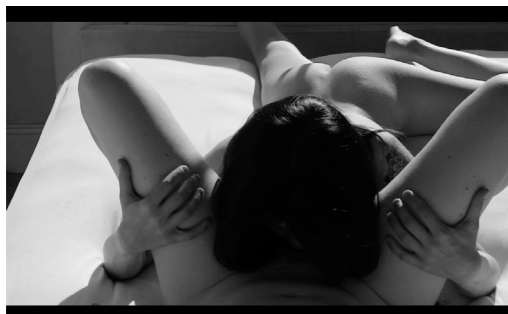
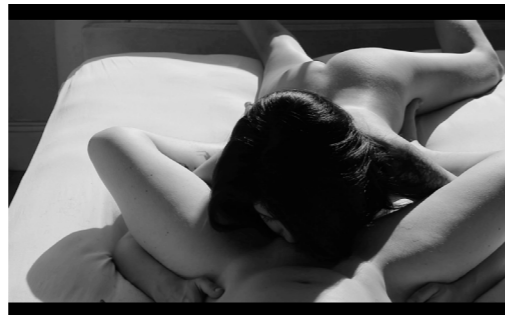


Elaine Tedesco. Pose, 1988-2020. Still de vídeo, cor, 1'48" Fonte: <<https://vimeo.com/user28225732>>.



## 2.3 Para Chantal



Stills do vídeo *Para Chantal*, da série *Cartas às minhas antepassadas lésbicas*, 2021.

Chantal Akerman (1950-2015) foi uma artista belga mais conectada ao audiovisual – além de diretora, em muitos de seus filmes foi também roteirista e atriz. Entre diversas outras questões formais e experimentais, trouxe à tona questões feministas às suas produções. Ela também foi professora na *City College of New York* e teve um relacionamento com a violoncelista Sonia Wieder-Atherton.

A carta *Para Chantal* é totalmente visual, sensorial, silenciosa – assim como os filmes feitos por ela. É uma videocarta que se concentra na ação, e não nas palavras. É uma imagem contínua, lenta, longuíssima.

O vídeo que serve como base para esta carta é uma videoperformance com a câmera parada. Trata-se do registro de duas mulheres envolvidas em sexo oral, no qual eu me coloco como artista-participante. Outras artistas lésbicas que trabalharam com vídeo, como Barbara Hammer e a própria Chantal, também se colocaram em seus trabalhos com cenas explicitamente sexuais. Segundo a pesquisadora Jacquelyn Zita, é importante a presença da artista como integrante da cena, e não como uma voyeur: “Isso concede à própria câmera um papel completamente diferente. Em vez de ser usada para contemplar o espetáculo, ela parece fazer parte da ação” (ZITA, 1981, p. 31).

É interessante destacar, ainda, que tanto o meu trabalho quanto as produções das artistas citadas são muito diferentes da pornografia lésbica feita por e para homens. Pois, segundo Stephane Arc (2009), esse tipo de pornografia assimila as relações femininas a prazeres apenas sexuais e, assim, apaga outras dimensões reais dessas relações – afetivas, cotidianas, identitárias e até políticas. São os vídeos feitos pelas próprias mulheres lésbicas que possuem as valiosas dimensões reais: “a diferença



ocorre na maneira como os corpos das mulheres são exibidos, em contextos de amor e carinho, e nas relações gentis e não agressivas da câmera com as mulheres que estão sendo filmadas” (ZITA, 1981, p. 31).

Sobre as próprias mulheres lésbicas produzirem e participarem de produções que discutam sua sexualidade, considero interessante destacar essa passagem escrita por Margaret Sloan-Hunter, ao escrever a introdução do livro *Yantras of Womanlove*, que contém fotografias de Tee Corinne:

A erótica lésbica é importante, se não por outro motivo, porque retrata mulheres que amam mulheres através da lente, caneta ou pincel da mulher que sabe e sente como é essa experiência. A artista erótica lésbica não deve ser vista como uma pornógrafa, porque sua cultura, perspectiva e consciência são completamente diferentes. Ela retrata imagens sexuais, sensíveis, estimulantes, eróticas e apaixonadas. Ela tem o direito e o privilégio de refletir sobre a sexualidade lésbica como ela a conhece, vê e vive (SLOAN-HUNTER, 1982, p. 14).

Todas essas declarações e trabalhos vão ao encontro do que diz a pesquisadora brasileira Christine Mello em relação à autoimagem no vídeo:

[...] trabalhos de auto-imagem em vídeo mostram diferenças de atuação entre um corpo objetificado – como no caso da tradição da pintura e da fotografia dos retratos e auto-retratos – e um corpo autoral, performático, que toma posições, decide, interage com o meio e é o responsável pelos desígnios no interior da obra (MELLO, 2008, p. 151).

De volta ao vídeo em questão, o registro original da performance tem aproximadamente 30 minutos mas, para a videocarta, eu estendo o tempo até 86 minutos (1h26min) – exatamente a mesma duração do filme *Je, tu, il, elle* (Eu, tu, ele, ela), de 1974, dirigido por Chantal e no qual ela protagoniza uma intensa cena



Chantal Akerman. *Je, tu, il, elle*, 1974. Stills de vídeo, PB, 86'. Fonte: <<https://chantalakerman.foundation/works/je-tu-il-elle/>>.

de sexo com outra mulher. Além da intenção de fazer uma aproximação com o filme da artista, a ideia de prolongar ao máximo aquela cena sexual é também uma forma de desconstruir a imagem e ir na contramão da indústria pornográfica que possui imagens cada vez em maior volume e consumidas com maior rapidez.

Apesar de citar mais diretamente o filme de 1974, tanto pela ação quanto pela duração específica do vídeo, vejo na videocarta uma relação bastante íntima com o filme *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), uma das principais obras de Chantal. O longa-metragem de 3 horas e 22 minutos de duração apresenta o cotidiano da protagonista e, para mostrar a monotonia da vida doméstica dessa mulher, entre outras coisas, aposta em uma narrativa muitíssimo lenta, prolongada e com poucas falas. É justamente nessa lentidão, nesse tempo mais subjetivo do vídeo, que vejo a relação entre os trabalhos.

*Para Chantal* foi feito para ser visto em situação de exposição, sendo apresentado continuamente (*loop*) e visto apenas em pequenos trechos – isso, de certa forma, é o que geralmente acontece nesse tipo de exibição. Dessa forma, apesar de consistir em uma das cartas que destino às minhas antepassadas, não foi um vídeo pensado para ser visto de forma integral e, por isso, é o único que não disponibilizo nas plataformas digitais.

Como uma proposta semelhante, especialmente na questão temporal do vídeo, posso citar a obra *Espelho Diário*, da artista Rosângela Rennó. Lançada em 2001, trata-se de uma videoinstalação em dois canais que registra uma performance da artista diretamente para a câmera. O trabalho, elaborado como um diário íntimo com a duração de 121 minutos, mostra um ano na vida de uma personagem fictícia chamada



Chantal Akerman. Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles, 1975. Still de vídeo, Cor, 202'. Fonte: <<https://chantalakerman.foundation/works/jeanne-dielman-23-rue-du-commerce-1080-bruxelles/>>.

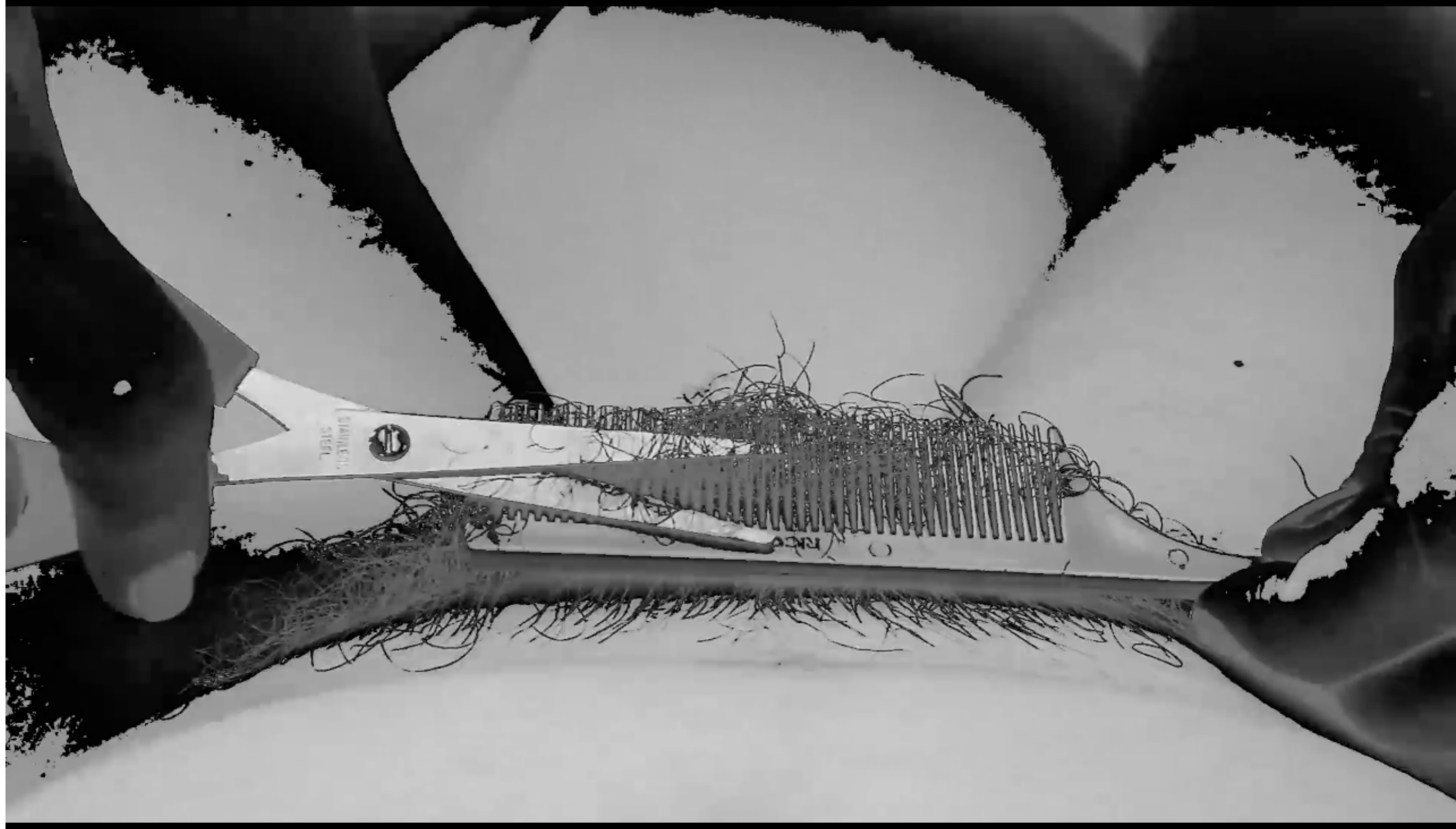


Rosângela. Durante oito anos, a artista coletou textos jornalísticos que continham mulheres com o nome igual ao dela e, assim, essa coleção serviu como base para o texto da escritora Alcía Duarte Penna, a qual reestruturou o material para servir como roteiro do monólogo. O título do trabalho, ainda, faz referência ao jornal inglês *Daily Mirror*, considerado um tabloide sensacionalista (GALERIA VERMELHO, 2019).



Rosângela Rennó, *Espelho Diário*, 2001.  
Still de vídeo, cor, 121'. Fonte: < <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/26/1>>.

## 2.4 Para Tee





Assim como você, Tee, eu busco criar imagens lésbicas.  
 Eu busco compreender a iconografia lésbica,  
 discutir o que é arte lésbica.  
 Eu busco, profunda e incansavelmente,  
 conectar-me com as nossas antepassadas.  
 São elas que eu procuro na escuridão, que eu farejo, que eu sinto  
 e que eu, com toda a minha força,  
 busco resgatar e retirar dos escombros,  
 das margens de uma história que sempre as sufocou,  
 ignorou, invisibilizou e subjugou.  
 Tu és uma das minhas antepassadas.  
 Tu és uma dessas artistas que eu admiro -  
 e que eu quero honrar, celebrar e agradecer!  
 Tu és uma dessas artistas-lésbicas-feministas que me inspira.  
 Que me ajuda a seguir.  
 Seguir na busca por mim, por nós, pelas nossas.  
 “As imagens sexuais têm um impacto icônico imediato: se eu mostrar  
 uma foto de duas mulheres envolvidas em sexo oral, não preciso explicar  
 que elas são mais do que apenas boas amigas” (CORINNE, 1997, p. 8).  
 É claro que eu caí na tentação de colocar aqui essa tua frase.  
 Afinal, ela é ótima!  
 E combina um tanto com esta videocarta, tu não achas?  
 Bom, não é exatamente isso que está rolando aqui, né...

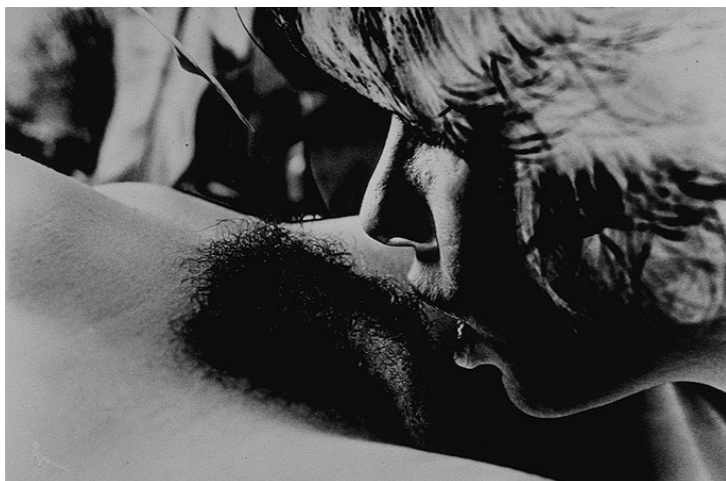
Mas as entendidas sabem bem  
 (e como sabem!)  
 o que significa esta tesourinha aqui.



Stills do vídeo *Para Tee*, da série *Cartas às minhas antepassadas lésbicas*, 2021.



Tee Corinne. *Untitled*, 1976. Fonte: Revista *Sinister Wisdom*, v. 1, n. 3., 1977.



Tee Corinne. *Untitled*, s/d. Fotografia. Fonte: Lesbian Herstory Archives, Nova York, EUA.

Tee Corinne (1943-2006) foi uma artista estadunidense que participou ativamente do movimento feminista dos anos 1970 e é mais conhecida por seu trabalho em fotografia. Contudo, ela também experimentou outros meios, como desenho, escrita e publicações independentes. Suas imagens mais conhecidas são em preto e branco, feitas de negativos solarizados. Um exemplo é a *Untitled*, 1976, que ficou bastante famosa no meio feminista por ser capa do Vol. 1, número 3, da revista *Sinister Wisdom*<sup>1</sup>, em 1977.

Especialmente em seus trabalhos fotográficos, Tee buscava retratar mulheres fora de um padrão dito tradicional: mulheres de idades e corpos variados, não-brancas e com alguma deficiência física, por exemplo. A artista declara: “como lésbica interessada em imagens sexuais, fiz desenhos e fotografias eróticas, tentando incluir amplamente distintos corpos, atividades e diversidade racial” (CORINNE, 1997, p. 4).

Assim como eu e como várias artistas que trago aqui, Tee fez diversas pesquisas sobre suas antepassadas lésbicas e buscava resgatar os trabalhos e os feitos dessas mulheres – isso pode ser visto, por exemplo, no zine *Women who loved women*. Ainda, ela tinha total intenção de se colocar como uma artista lésbica e de explorar novas visualidades a partir de seus relacionamentos e experiências:

<sup>1</sup> *Sinister Wisdom* é uma revista multicultural de literatura e arte lésbica que lança quatro edições por ano. Publicada desde 1976, iniciou no estado da Carolina do Norte (EUA), por Catherine Nicholson e Harriet Ellenberger. É a revista lésbica com mais publicações – já ultrapassou o número 100 – e que ainda opera atualmente.





Tee Corinne. Untitled, s/d. Fotografia. Fonte: Lesbian Herstory Archives, Nova York, EUA.

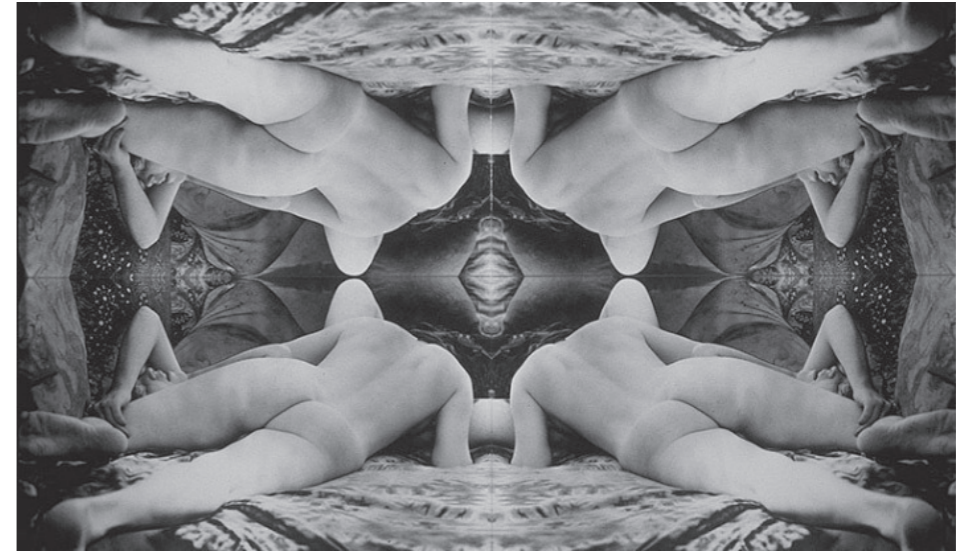
Meus autorretratos são outro grupo de imagens com potencial para sinalizar 'lésbica' para o(a) espectador(a) experiente. Como muitas(os) fotógrafas(os), eu me uso como sujeito praticamente desde quando passei a ter uma câmera. Quando passei a me envolver com mulheres, comecei a incluir minhas amantes nas imagens, muitas vezes de maneiras que eu esperava que indicassem à espectadora que havia um relacionamento entre nós (CORINNE, 1997, p. 9).

Representatividade foi uma questão central no trabalho de Tee. A própria artista declara que sua busca principal abrangia os seguintes pontos: afirmação; imagens positivas de mulheres lésbicas; confrontar estereótipos; questionar suposições sobre beleza (CORINNE, 1997). Segundo ela, “as imagens que vemos, como uma cultura, ajudam a definir e expandir nossos sonhos, nossas imagens do que é possível. Imagens de quem somos nos ajudam a visualizar quem podemos ser” (CORINNE, 1997, p. 5).

É nesse sentido de expandir sonhos e perspectivas através das imagens, como em um quadro onde podemos nos inspirar ou um espelho onde podemos nos refletir, que seguimos criando novas visualidades e possibilidades do que podemos ser. *Para Tee* é justamente sobre isso.

O vídeo que serviu como base para essa videocarta, assim como outros apresentados nesta série, trata-se de uma performance da qual eu faço parte. Desta vez, entretanto, a câmera não está em um tripé; ela é segurada por mim durante toda a performance (que teve a duração total de 30 minutos). Para este trabalho, ao contrário do anterior, a velocidade do vídeo foi acelerada e, assim, o original ficou reduzido. A imagem foi totalmente manipulada, para que fizesse referência às imagens solarizadas

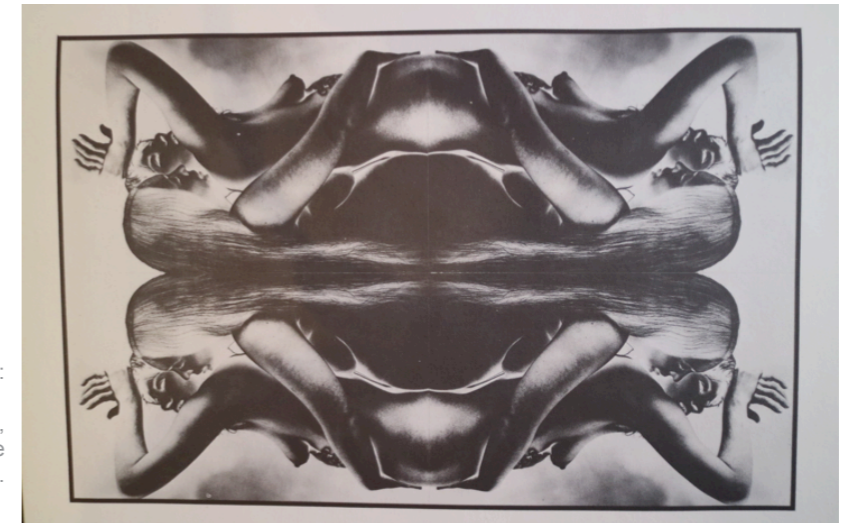
Tee Corinne. Three graces, s/d. Fonte: Lesbian Herstory Archives, Nova York, EUA.



Tee Corinne. Caroline Overman & Tee Corinne, ca. 1980. Fonte: <<https://qcc2.org/tee-corinne/tee-corinne-picturing/>>.

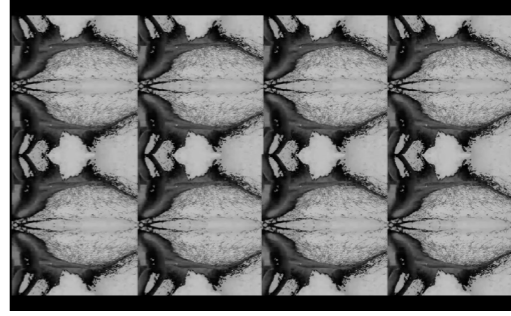
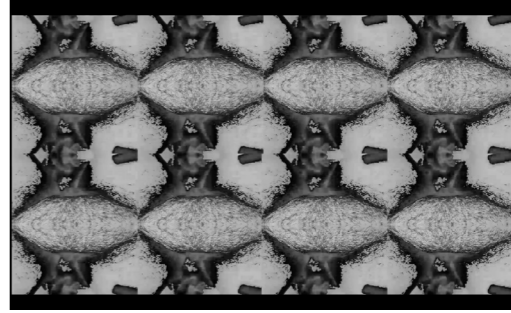
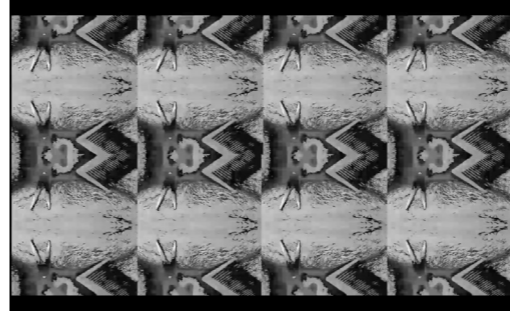
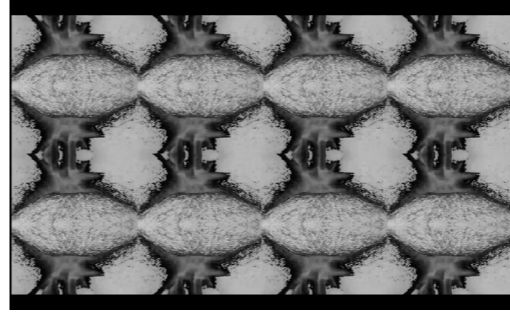
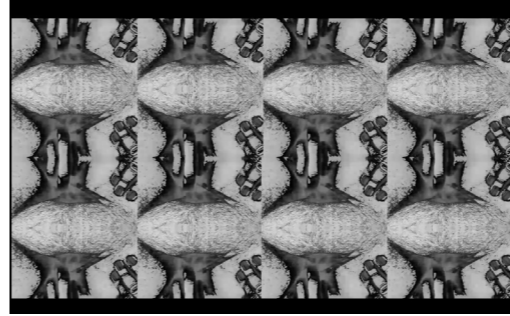
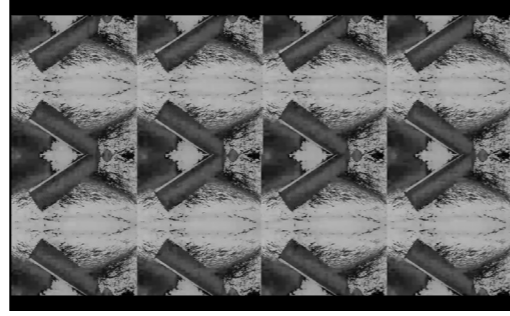
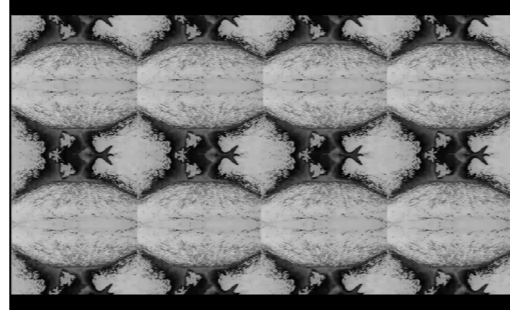
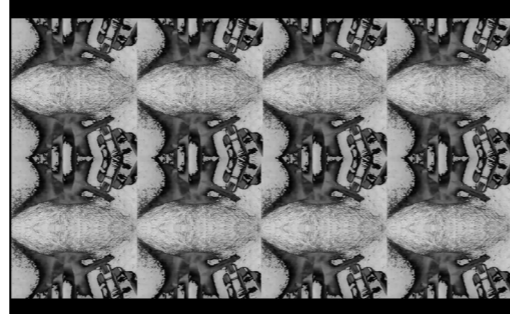
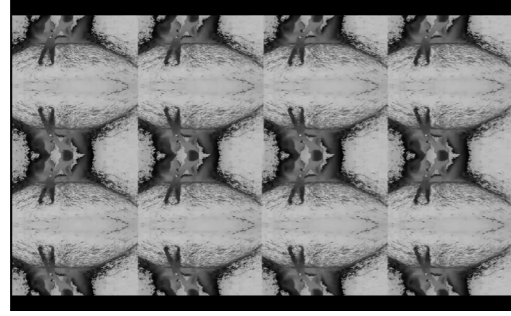
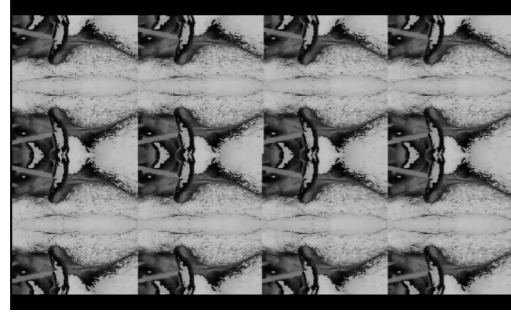
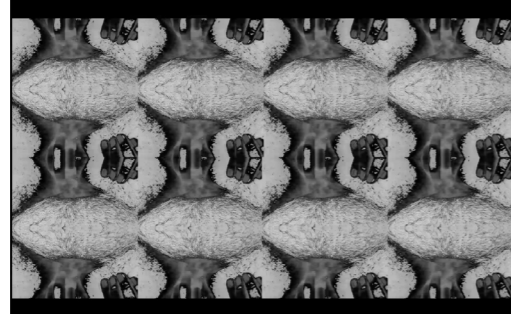
Acima e à direita:

Tee Corinne. Da série Yantras of Womanlove, 1982. Fonte: "Yantras of Womanlove", Tee Corinne e Jacqueline Lapidus, 1982.

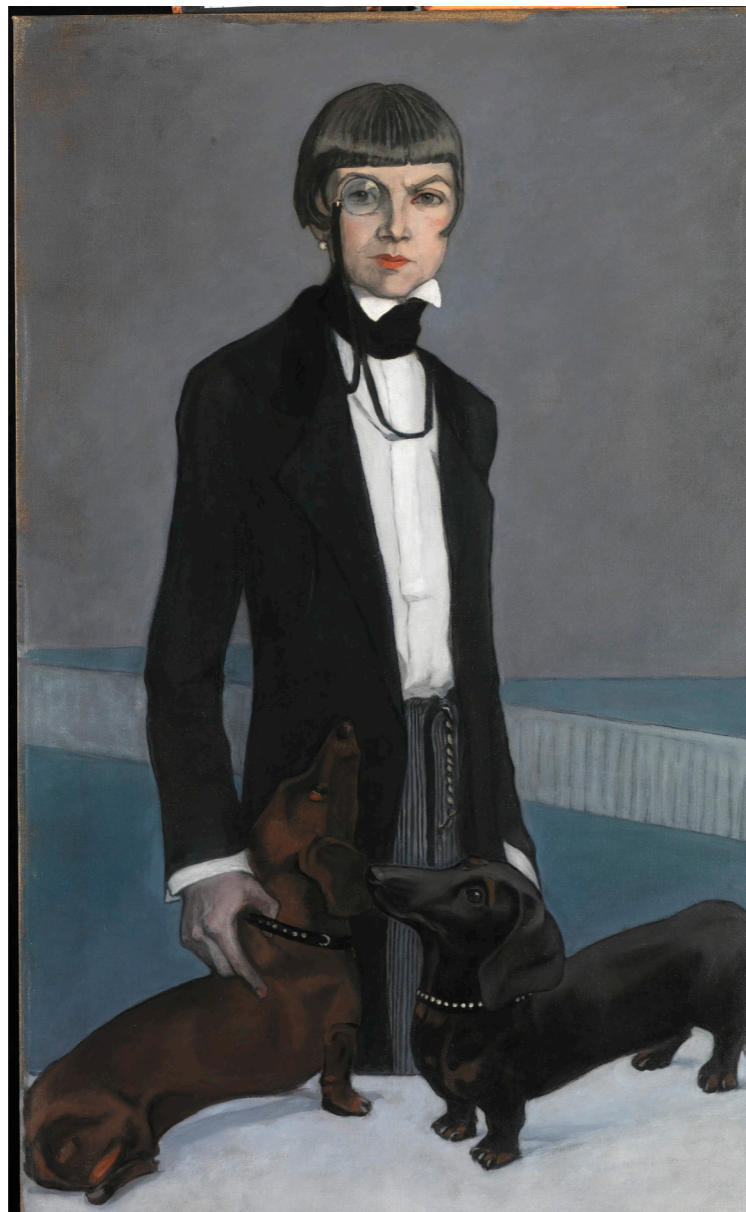




*Stills do vídeo Para Tee, da série Cartas às minhas antepassadas lésbicas, 2021.*







Romaine Brooks. *Una, Lady Troubridge*, 1924. Óleo sobre tela, 127,3 x 76,8 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington DC, EUA. Fonte: Smithsonian Collection <<https://americanart.si.edu/>>.

de Tee. Ainda, na parte final do vídeo, crio o efeito dos quatro quadros espelhados, e que depois viram múltiplos, que fazem referência direta ao trabalho da artista – mais especificamente à série chamada *Yantras of Womanlove*.

Assim como no vídeo *Para Natalie*, decido por utilizar a legenda, e não a voz. Desta vez, não escolho por algum motivo mais específico em referência a ela ou suas produções, e sim por uma questão estética. Os *stills* de vídeo, que também funcionam como um trabalho, ficam muito mais interessantes contendo a legenda. O áudio, por sua vez, é retirado do original, mas reforçado e repetido diversas vezes: o som da tesoura cortando os pelos.

No final da videocarta eu escrevo que as entendidas (mulheres lésbicas) sabem muito bem o que significa a tesourinha. Isso me remete bastante às reflexões feitas por Tirza True Latimer (2005) no livro *Women together/Women apart*, principalmente ao escrever uma análise do retrato de *Una, Lady Troubridge*, feito pela pintora Romaine Brooks em 1924. Ao observar atentamente o quadro, a autora sinaliza diversos adereços que estão ali e que funcionam como códigos: entre eles o monóculo que, segundo ela, está ali para sinalizar o *status* de lésbica da retratada. O monóculo era moda entre as lésbicas na Paris do início do século XX, onde também existia um bar chamado *Le Monocle*, muito frequentado por mulheres homossexuais.

Outro exemplo desses códigos estão nas obras literárias de Gertrude Stein. De acordo com Benstock (1986), muitos poemas da escritora foram recebidos pelo público como algo sem sentido. Entretanto, para quem sabia ler os “códigos lésbicos”, o sentido estava todo lá. Algumas leitoras e críticas posteriores argumentam que “o patriarcado modernista não reconheceu nesses escritos uma confissão sexual pela





Leticia Parente. *Preparação I*, 1975. Stills de vídeo, PB, 3'31".  
 Fonte: <<https://www.moma.org/collection/works/219415>>.

simples razão de que o patriarcado só é capaz de ler confissões heterossexuais” (BENSTOCK, 1986, p. 162).

Dessa forma, apesar de não ser tão explícito como em *Para Chantal*, a videocarta *Para Tee* é também sexual – para quem saber ler os códigos. Além disso, ela possui uma dimensão de humor e brincadeira, embora um tanto crítica e debochada, que me remete aos trabalhos *Preparação I*, de Leticia Parente, *Alguns Passos*, de Elaine Tedesco, e *Semiotics of the Kitchen*, de Martha Rosler.

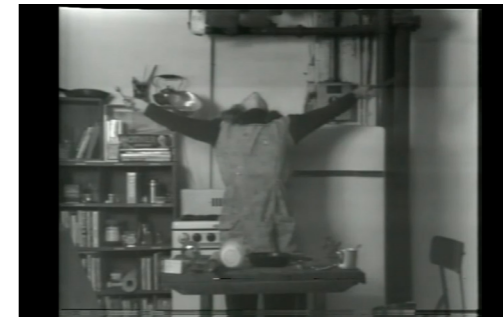
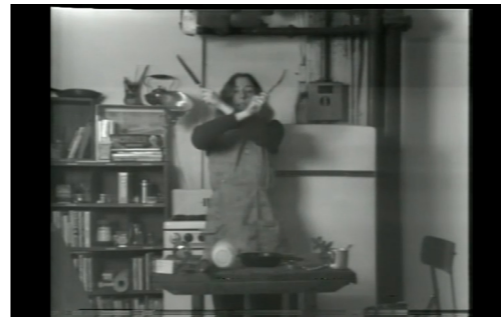
Na videoperformance *Preparação I* (1975), Leticia Parente, em frente a um espelho, inicia o que pode ser considerado o ritual estético diário esperado das mulheres. Ela inicia penteando os cabelos e, antes de começar a passar o batom, coloca um esparadrapo na boca e, apenas depois disso, prossegue passando o batom – em cima do esparadrapo. Ela faz o mesmo com a maquiagem dos olhos e, quando finaliza a ação e sai do banheiro, está com a boca e os dois olhos cerrados.

Assim como faz em *Pose*, trabalho apresentado em subcapítulo anterior, Elaine Tedesco retoma uma videoperformance realizada em 1988 e a edita anos depois. Em *Alguns Passos* (1988-2014), a artista aparece vestida com uma saia volumosa e sem a parte de cima da roupa. Em sua cabeça encontra-se a espécie de um véu que está conectado à parede atrás dela. Nos primeiros passos, mais tímidos e dentro do quadro, tudo está sob controle. Mas, quando a artista passa a caminhar mais intensamente para todos os lados, e a sair do enquadramento da câmera fixa, o véu restringe seus movimentos. Nesse momento, também, uma voz feminina começa a falar em inglês, direcionando-se à performer, e ali se estabelece um diálogo bem-humorado entre a narração e a ação do vídeo.



Elaine Tedesco. Pose, 1988-2020. *Stills* de vídeo, cor, 1'48" Fonte: <<https://vimeo.com/95674775>>.

Em *Semiotics of the Kitchen* (1975), Martha Rosler realiza uma videoperformance com câmera fixa e enquadramento que lembra programas de culinária voltados para a típica dona de casa. Entretanto, nesse trabalho, ela busca destruir esse estereótipo da dona de casa ligado ao feminino, à domesticidade e à passividade. Durante a performance, ela “recita as letras do alfabeto enquanto apresenta diversos utensílios de cozinha, usando um tom neutro e informativo que se transforma em irritação; com isso, garfos e facas se tornam armas de uma revolta silenciosa” (LAVIGNE, 2013, p. 98).

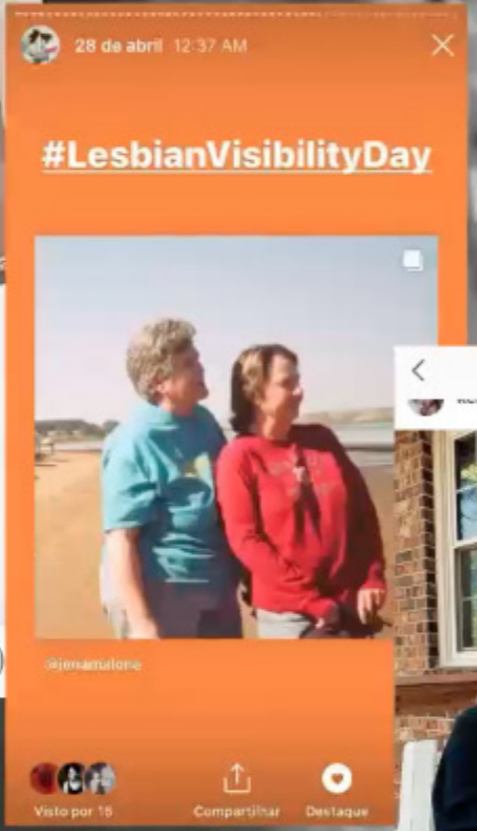
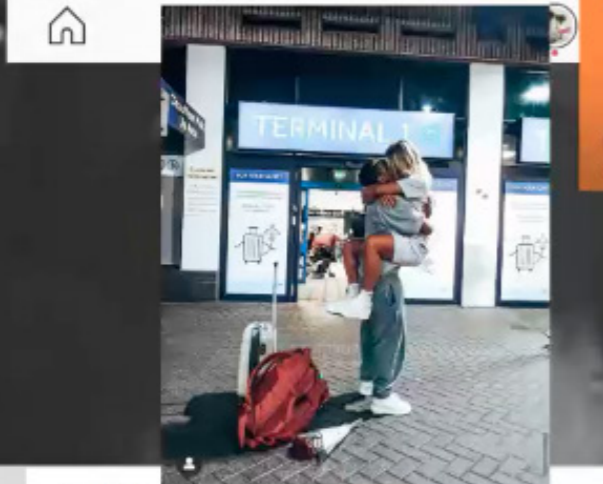


Martha Rosler. *Semiotics of the Kitchen*, 1975. *Stills* de vídeo, PB, 6'09". Fonte: <[https://www.ubu.com/film/rosler\\_semiotics.html](https://www.ubu.com/film/rosler_semiotics.html)>.

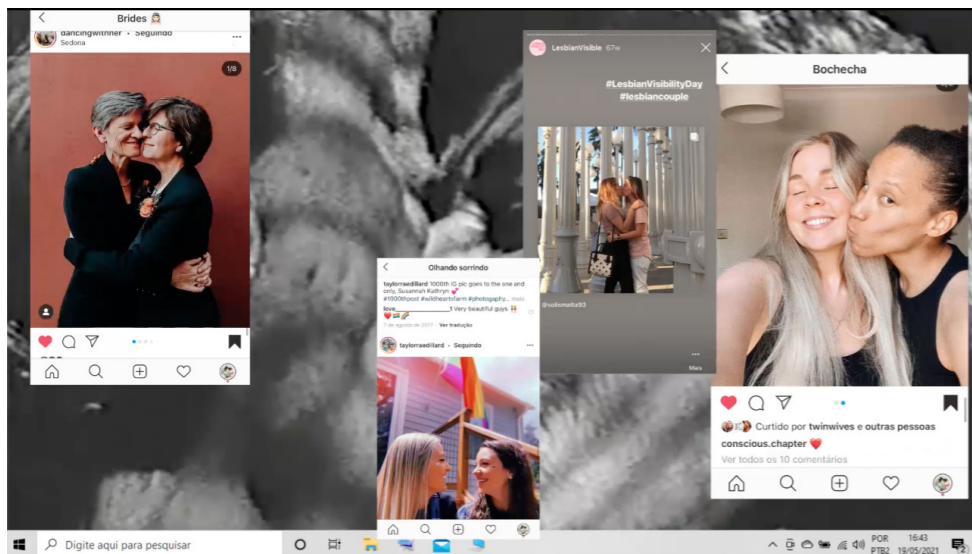
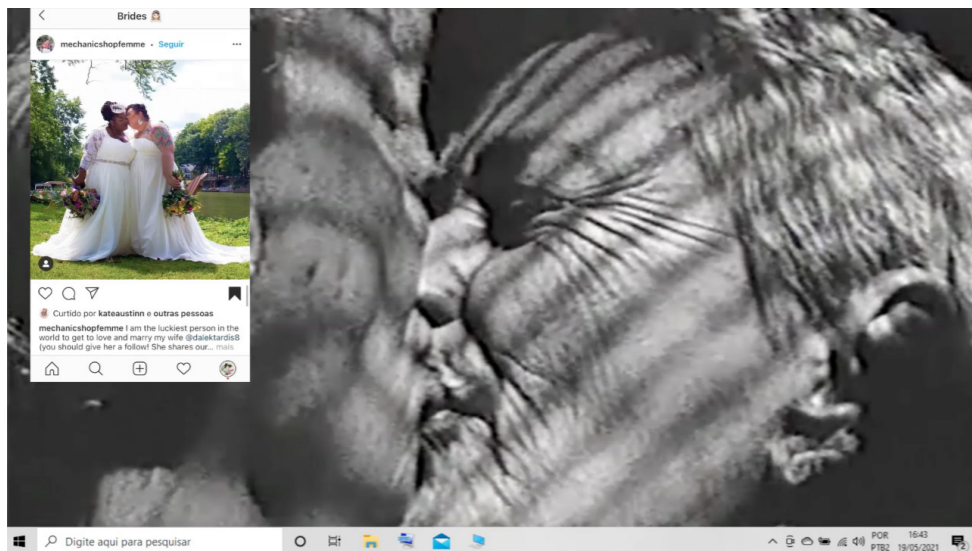


2.5 Para Barbara

Brides  
pulcino10518 @yaztc10518 desejo esto 🥰❤️  
14.de setembro de 2019 · Ver tradução  
equallywed · Seguindo







Barbara, o teu trabalho em vídeo é tão extenso, tão diverso, tão rico! Afinal, foram mais de 90 vídeos nos teus aproximadamente 50 anos de carreira.

Realmente não é por acaso o teu título de uma das grandes pioneiras do vídeo e do cinema experimental lésbico.

Toda a tua dedicação, teu comprometimento com o resgate de histórias lésbicas e também com a criação de novas visualidades lésbicas é absolutamente incrível.

E é por isso que tu és, certamente, uma das artistas, das minhas antepassadas lésbicas, que eu tanto admiro e respeito.

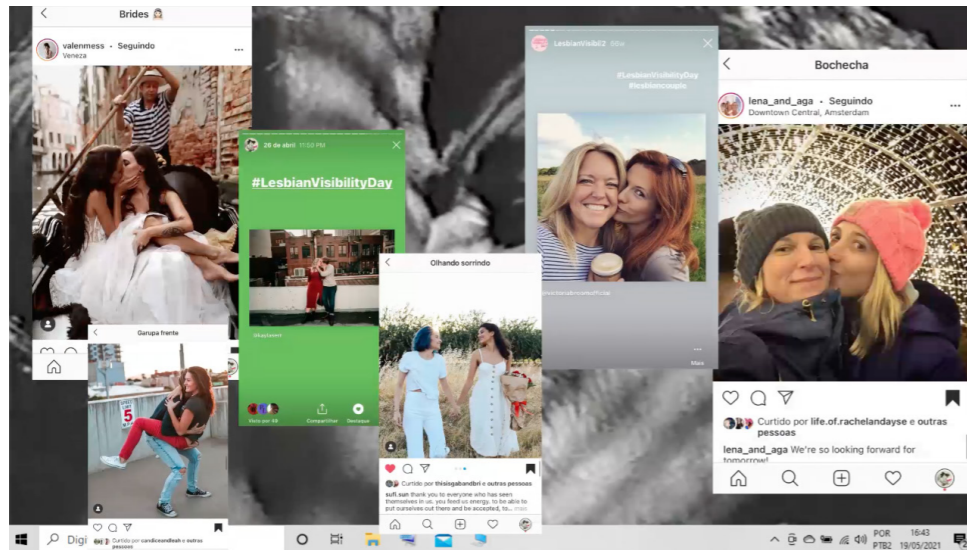
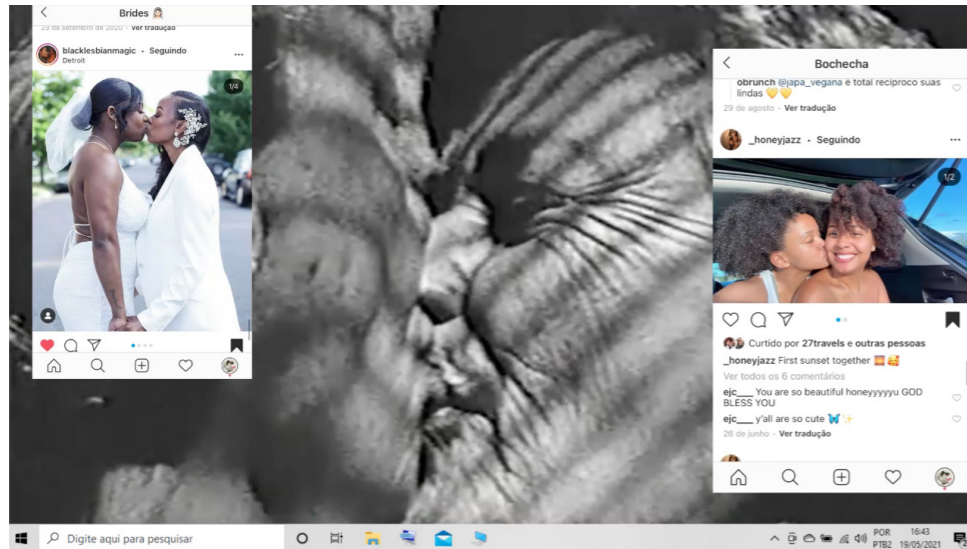
Em meio a tantos trabalhos teus, fica difícil escolher apenas um para citar, para fazer algum tipo de referência. Imagino que no futuro ainda farei outros vídeos em tua homenagem, ou que dialoguem com alguns dos teus.

Mas, neste momento, nesta primeira videocarta que ofereço a ti, eu quero te mostrar algumas imagens que venho colecionando para fazermos algumas reflexões que tu já iniciaste em outros tempos....

Eu vi que tu tinhas uma conta no instagram, mas não sei se chegaste a ver especificamente a quantidade de casais de mulheres lésbicas que estão por ali.

Desde o final de 2018, quando tu ainda estavas ativa e produzindo, eu observo perfis de mulheres lésbicas no instagram. Especialmente casais. Pelo o que acompanhei nesses últimos anos, cada dia tem aumentado mais e mais o número de casais de mulheres que possuem uma conta conjunta nessa rede social. Muitas delas já viraram *influencers* e a maioria tem a intenção de mostrar seus cotidianos e buscam trazer visibilidade e representatividade para as relações entre mulheres.





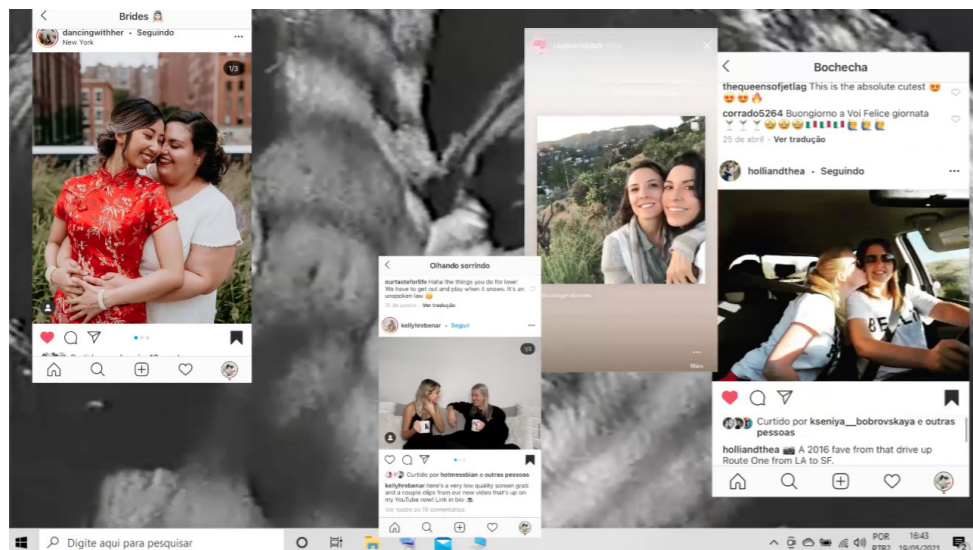
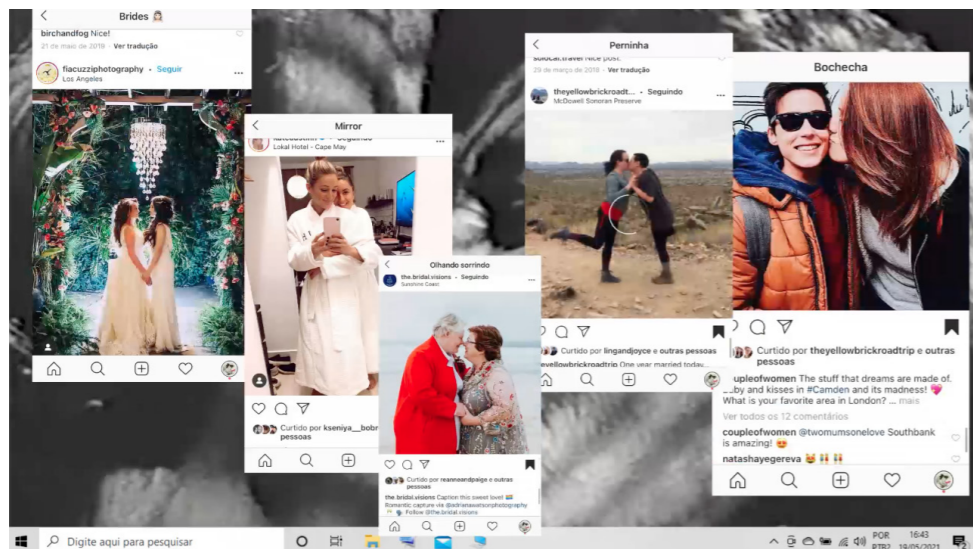
É curioso que, já nos primeiros dias que comecei a seguir esses perfis, eu observei o quanto as poses, situações e temas das fotografias se repetiam. Obviamente têm muitas fotos de beijo, do dia do casamento, com as crianças, com os bichinhos de estimação....

Mas também têm algumas poses mais específicas que parece que viram algum tipo de tendência dentro do círculo de sapatas (como fotos praticando yoga juntas, dançando ou um beijo romântico com uma delas levantando a perna para trás).

Enfim... eu comecei a colecionar e catalogar essas imagens compartilhadas no instagram.. e eu as organizo a partir da pose ou situação. O que estou te mostrando aqui é apenas um rascunho, um pequeníssimo recorte.

A coleção já está tão grande que nem sei se um dia encontrarei uma forma de apresentá-la de maneira mais completa. E nem sei se seria esse o caso. Mas me interessa pensar de uma forma um pouco mais antropológica sobre esses comportamentos. Além de trazer visibilidade, o que mais impulsiona essas mulheres a se colocarem de determinadas formas ali? Bom, essa pergunta valeria para qualquer pessoa que compartilha suas fotos pessoais em uma rede social e deixaria a discussão um pouco ampla demais, né? Mas, voltando aos casais que mostro aqui... essas poses, essas formas de se mostrar, está apenas reproduzindo alguns padrões (inclusive heterossexuais) ou existe algum tipo de crítica? Na maior parte dos casos não vejo crítica, vejo apenas repetição de padrões. Mas precisaria ter crítica? Ou, ainda, esse material poderia ser usado para fazer crítica, discutir? É necessário? Valeria a pena?

Na verdade eu acredito que a maioria delas, além da importante luta por representatividade, quer encontrar seu grupo, seu nicho, suas iguais. Ao repetir incessantemente diversas poses e padrões, será que não se está querendo criar algum tipo de senso de comunidade?



Acredito que essa é uma das nossas grandes buscas. De todas nós, lésbicas, pelo menos até hoje. Ao estudar artistas e mulheres lésbicas do passado, fica claro o quanto sempre se buscou esse senso de comunidade, esse resgate, esse entender “o que, afinal, significa ser lésbica? Quem somos nós, quem FOMOS nós?”.

Eu faço isso no meu trabalho. Tu fazias isso no teu trabalho. Praticamente todas as artistas lésbicas que conheço e pesquisei até hoje fazem ou fizeram isso em alguma medida ou em algum momento de suas produções. Acredito que a falta de referência, o apagamento histórico de nossas vivências e das nossas antepassadas é o que mais nos toca e impulsiona para fazermos essas buscas... para termos uma sede absurda de representatividade e uma fome enorme de criar um grupo, um senso de comunidade.

Pois, pelo menos até a minha geração (e digo a partir do meu lugar, que é totalmente fora dos grandes centros), nós crescemos sem o mínimo de referências.

Fico feliz que as próximas gerações terão mais acesso às nossas vivências e histórias e visualidades.

Mas daí vem a minha próxima questão:

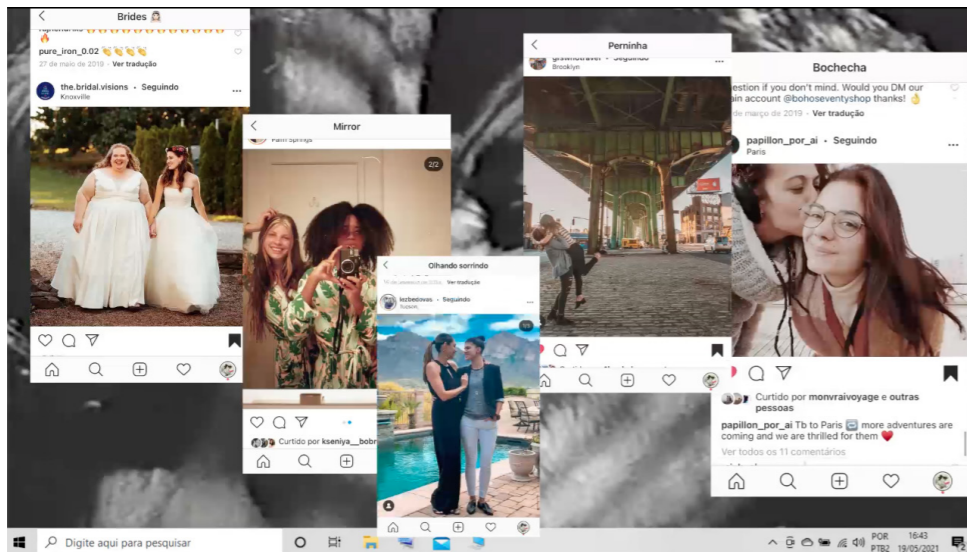
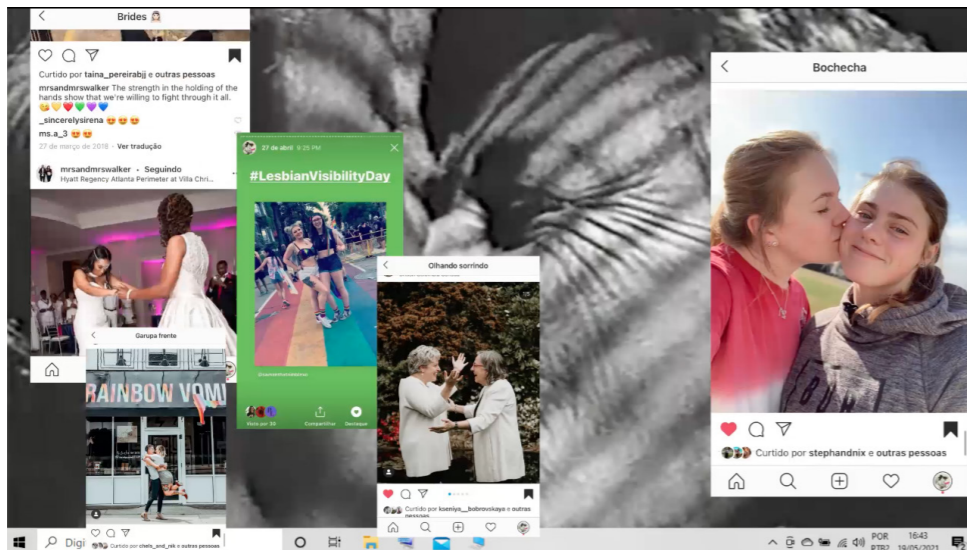
SERÁ que as próximas gerações terão mais acesso mesmo?

Será que a máquina não será capaz de nos engolir mais uma vez?

Contemporaneamente pensando, ainda mais com a internet e com toda a tecnologia, nós imaginamos que isso seria impossível.

Mas, infelizmente, eu não consigo parar de pensar que a história é cíclica... que em diferentes momentos históricos as mulheres no geral, por exemplo, tiveram mais liberdade e direitos para, logo depois, tudo ser ceifado. Sabemos que no final do século 19 e na Europa dos anos 20 se experimentou um momento interessante para algumas mulheres e



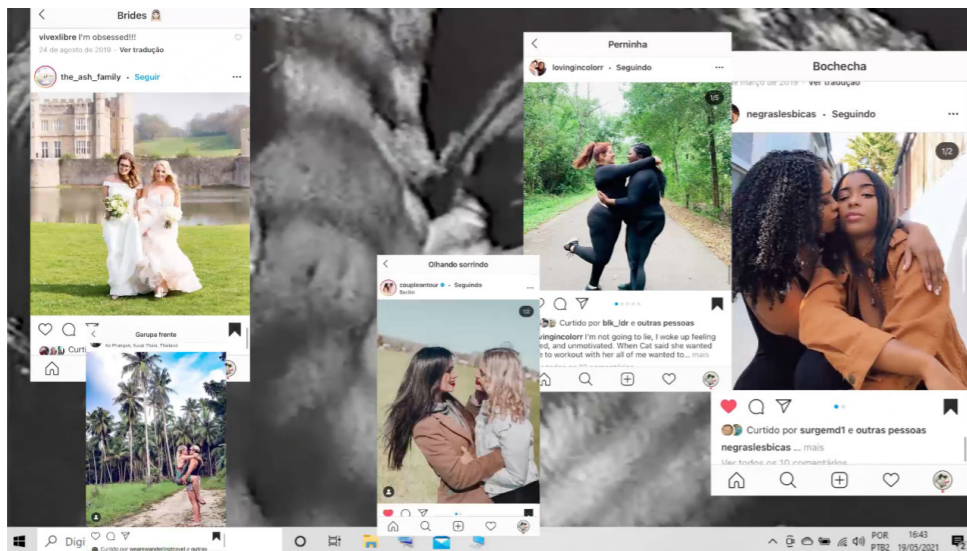
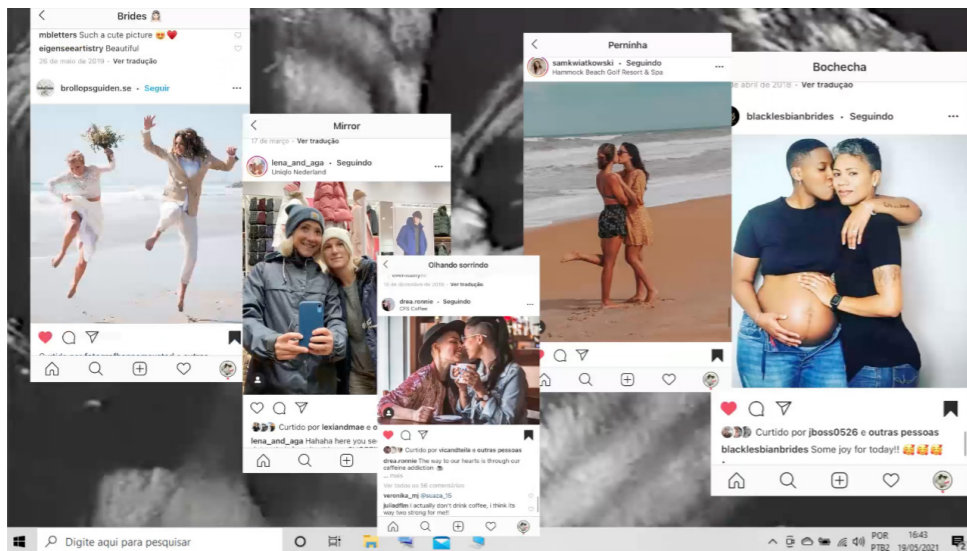


lésbicas.. mas depois veio a Segunda Guerra, o nazismo e outras frentes conservadoras que devastaram absolutamente muitos avanços nesse sentido.

Inclusive, isso aparece muito bem no teu maravilhoso filme “Nitrate Kisses” - quando, na terceira parte, uma mulher fala sobre as lésbicas durante o regime nazista. Dentre várias outras coisas, pois é uma fala muito rica, me chama a atenção a parte sobre a cantora Claire Waldoff - que, na época, nos anos 1920, era lida como lésbica. Todo mundo sabia que ela era casada, que tinha como companheira outra mulher. Porque provavelmente ela chegou numa posição mais tranquila, mais confortável para poder demonstrar isso publicamente sem ser escrachada. Mas depois, ao ficar para a história, se apaga essa “parte” da vida dela. Hoje ninguém sabe que ela era lésbica. E isso acontece com milhares de mulheres no mundo todo.

E acredito que essa seja uma das principais reflexões, o principal “chamado” do teu filme “Nitrate kisses”: que lésbicas se nomeiem lésbicas, que deixem rastros claros que não possam ser apagados, pois sempre se tentará apagar esse “detalhe” da vida dessas mulheres ao escreverem suas biografias. Especialmente se forem escritas por pessoas heterossexuais - e sabemos que quem ainda detêm o poder da narrativa histórica é o homem branco e supostamente heterossexual, apesar dos muitos esforços para que as pessoas antes marginalizadas da narrativa histórica tradicional possam, hoje, tomar espaço.

Mas, voltando para o resgate histórico, para pensarmos na ciclicidade da história, os anos 50 foram terríveis para as mulheres e homossexuais no geral. Todo o sistema capitalista, a sociedade e a propaganda se direcionaram muito para colocar a mulher no ambiente doméstico, para exaltar o casamento heterossexual, para resgatar a família tradicional com o homem como provedor.



O final dos anos 60 e os anos 70 que de fato trouxeram uma onda incrível de revoluções, reivindicações e mudanças necessárias em diversos âmbitos. Inclusive aqui no Brasil, onde enfrentávamos uma ditadura ferrenha, foram criados nessa época movimentos gays importantes e grupos que existem até hoje. E também existiram grupos especificamente lésbicos e feministas, formados por mulheres inspiradas no forte movimento lésbico e feminista radical do teu país.

Bom, depois de revisar esse breve resumo do século 20, queria trazer mais algumas divagações...

A história, ou o que nós conhecemos como história, é feita de rasgos, tropeços, descontinuidades... que, no final das contas, tentam fazer como se fosse algo contínuo, apenas por causa do passar dos dias, dos anos... esses sim se empilham um atrás do outro, ou seria um em cima do outro?

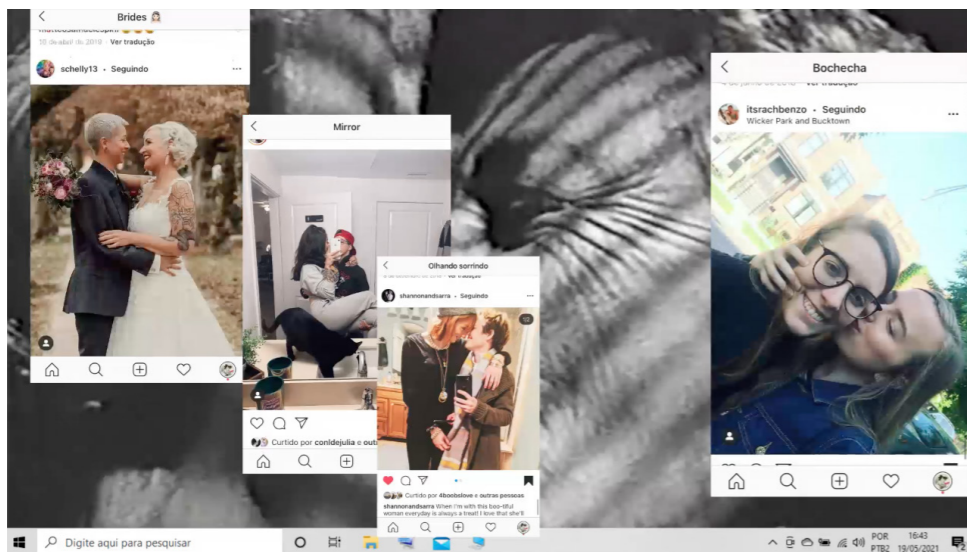
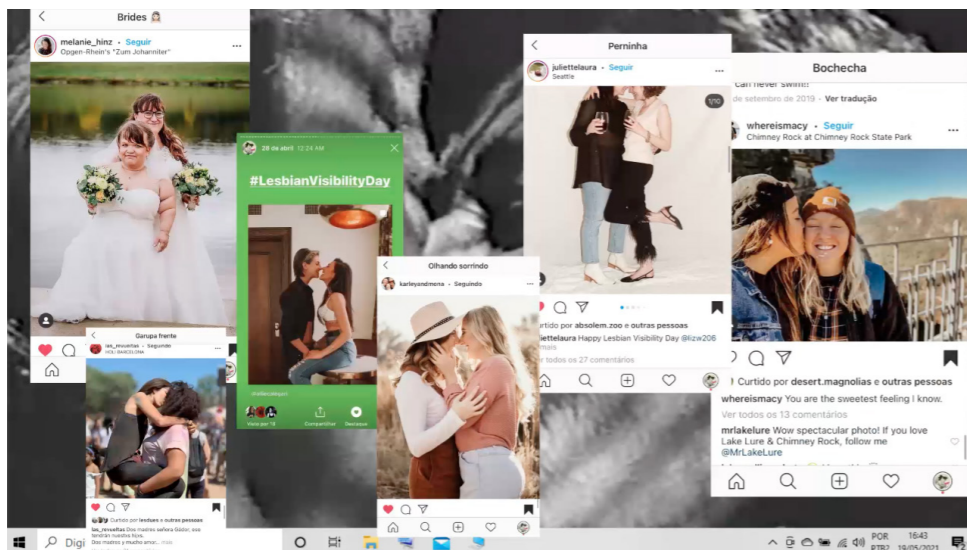
E daí insistem em ver em linha reta algo que, se formos ver através dos acontecimentos, não é nada reto.

E, ao falar isso, eu não quero parecer tão pessimista (embora me chamem de pessimista, muitas vezes, e talvez eu até seja. mas prefiro encarar como realista). Enfim, isso não vem ao caso.. o que eu queria dizer é que, ao falar isso, não quero trazer desesperança ou desmerecer o que já foi feito (afinal, eu celebro e agradeço muito todas as mulheres lutadoras que vieram antes de mim).

Mas, “nunca se esqueça que basta uma crise política, econômica ou religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados”, como já disse nossa grande filósofa Simone de Beauvoir.

Então repito que eu não quero diminuir o que já foi conquistado.. quero apenas ver a partir de outras perspectivas e lembrar, e ter em mente, que a gente precisa seguir lutando.. que a gente não pode pensar que essas conquistas e esses direitos estão garantidos e que em nenhum momento isso pode vir a mudar. A nossa vigilância precisa ser constante.





Afinal, hoje estamos vivendo em um pandemia que pode transformar muitas coisas e, agora falando especificamente aqui do Brasil, mas sei que em outros lugares do mundo também, existe o fortalecimento de uma extrema-direita e, enfim, não está nada fácil. Os nossos direitos estão bastante ameaçados.

Então...

além de entender a história como um processo cíclico, e não meramente evolutivo, toda essa distopia que estamos vivendo me faz pensar que não é tão surreal considerar uma perda de direitos, uma perda de visibilidade e novos apagamentos.

Mas é também justamente por isso que vejo a importância de seguirmos na luta, seguirmos resistindo e insistindo fortemente em nos fazermos visíveis. Em sermos cada vez mais e maiores - em número, em alcance, em potência. Para que os resquícios, caso tentem nos apagar, sejam cada vez mais resistentes, sejam cada vez mais difíceis ou impossíveis de serem destruídos.

E é isso, Barbara.

Obrigada por nos mostrar a tua visão, o teu posicionamento, a tua resistência. Até o final da tua vida, após anos lutando contra o câncer, tu demonstraste tua força e direcionaste tua arte para falar sobre a morte, sobre o direito de deixar ir.

Então vamos...  
e seguimos!

Barbara Hammer foi uma artista que trabalhou especialmente com o vídeo. Durante sua carreira, que durou cerca de 50 anos, produziu mais de 90 trabalhos audiovisuais e criou sua própria produtora, a *Goddess Films*. Principalmente em seus primeiros vídeos, na década de 1970, Barbara apresenta a sexualidade lésbica a partir de suas próprias vivências e experiências. *Dyketactics*, de 1974, é considerado o primeiro filme feito por uma lésbica a mostrar explicitamente duas mulheres envolvidas no ato sexual. Segundo a artista, em seu trabalho ela busca desconstruir um cinema que frequentemente objetifica e limita as mulheres. Ela declarou, ainda, o seguinte:

Os homens em geral acham meus filmes narcisistas e autoindulgentes, enquanto as mulheres tendem a ver minhas imagens como autoexpressivas. A diferença é importante. Eu sinto que é essencial para mim ser uma lésbica-egoísta. Eu quero celebrar a feminilidade lésbica que foi mantida invisível por todos esses séculos (HAMMER apud ZITA, 1981, p. 31).

Essa frase proferida por Barbara vai ao encontro do que discuti no subcapítulo 2.3, *Para Chantal*, sobre a importância das próprias mulheres lésbicas retratarem suas experiências, sejam elas sexuais ou não, para que não sejam contadas apenas pelo olhar masculino que, historicamente, quando não as apagou totalmente, fetichizou-as ou distorceu suas vivências. Como escrevo na carta *Para Barbara*, o momento que estamos vivendo é muito interessante e propício, embora sem a garantia de ser perpétuo, para as próprias mulheres contarem suas histórias e difundirem suas imagens da forma que desejarem – ou seja, para serem as lésbicas-egoístas.

Dessa forma, durante todo o tempo da videocarta eu apresento fotografias de casais de mulheres que venho colecionando no instagram desde 2018. Eu organizo as imagens de acordo com as poses ou situações em que essas mulheres se apresentam



Barbara Hammer. *Dyketactics*, 1974. Still de vídeo, 16mm, cor, 4'. Fonte: <<https://barbarahammer.com/films/dyketactics/>>.



– depois de muito observar, percebi que diversas formas de se colocar imagetivamente ali eram muitíssimo recorrentes e seguiam determinados padrões. É uma coleta ainda em processo e, por isso, decidi apresentar no vídeo exatamente dessa forma: como se eu estivesse navegando nas minhas coleções do instagram e mostrando uma parte do material já coletado.

As pequenas telas, que são capturas do celular, vão, aos poucos, invadindo a grande tela – que é o *print screen* da minha área de trabalho no computador, na qual coloquei ao fundo um still do vídeo *Nitrate Kisses*, de Barbara Hammer. Portanto, esse filme de 1992 realizado pela artista é a minha principal citação direta ao trabalho dela. A outra citação que faço é a música que surge no final da videocarta, interpretada por Claire Waldoff, a qual também aparece repetidamente em *Nitrate Kisses*.

Diferentemente das últimas videocartas apresentadas – que possuem uma estética mais conectada às performances dos anos 1970 – esta traz algo um tanto diferente: as múltiplas telas, as capturas da tela vertical do celular, as redes sociais (instagram). Tudo em movimento ao mesmo tempo, um emaranhado dentro de uma mesma tela. Será que faz sentido esse vídeo ter sido feito durante a pandemia e o período de isolamento social, momento em que é justamente assim que estou me sentindo? Presa às infinitas telas com milhares de informações virtuais ao mesmo tempo?

Quando cogitei apresentar as coleções – em outros momentos e contextos –, sempre pensei no suporte de múltiplas telas. Inclusive, durante uma cadeira de fotografia ministrada pela professora que hoje é minha orientadora, Elaine Tedesco, eu tive a oportunidade de apresentar as imagens de uma forma diferente (apenas

Abaixo e à direita:

Barbara Hammer. *Nitrate Kisses*, 1992. Fotografias feitas para o vídeo. Fonte: <<https://barbarahammer.com/films/nitrate-kisses/>>.



as fotografias em *slideshow*) e em várias telas de computador. Atualmente prefiro mostrá-las através de vídeos de captura de tela no próprio instagram, como aparece na videocarta em questão. Entretanto, antes de me colocar o desafio de apresentar um pouco dessas coleções em um único vídeo/tela, especialmente para o trabalho *Para Barbara*, eu sempre imaginei cada coleção em uma tela diferente.

De qualquer forma, o que apresento nesse vídeo é apenas um rascunho da coleção, ela é muitíssimo maior e espero que um dia eu ainda tenha a oportunidade de apresentá-la de outras formas. No momento, o formato que imagino como o ideal seria em diversas telas diferentes e em grandes proporções, com a possibilidade de uma imersão. Os trabalhos de artistas mulheres que, provavelmente, mais representam essa ideia são as grandes projeções de Pipilotti Rist e, principalmente, as múltiplas telas de Eija-Liisa Ahtila.

Outro trabalho que mostra *uma artista olhando para outra artista do passado* – e, por isso, é possível relacionar com todas as videocartas aqui apresentadas – é um vídeo feito por Dominique Gonzalez-Foerster, aparentemente através de encomenda pelo canal Arte. Trata-se de um vídeo com a duração total de 15min30s, feito a partir de uma compilação de diversas aparições de Marlene Dietrich em diferentes filmes.

Para finalizar este capítulo com as palavras da própria Barbara Hammer, deixo sua declaração: “como artista lésbica, eu encontrei pouca representação existente, então coloquei a vida lésbica nessa tela em branco, deixando um registro cultural para as gerações futuras” (HAMMER, arquivo digital).

De certa forma, é isso que busco com meu trabalho aqui apresentado. Apesar de minha tela não estar totalmente em braco, e é justamente isso que procuro mostrar ao



Pipilotti Rist, *Pour Your Body Out (7354 Cubic Meters)*, 2008. Projeções em multicanais. Fotografia de exibição no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Fonte: <[https://www.moma.org/collection/works/121312?artist\\_id=8297&page=1&sov\\_referer=artist](https://www.moma.org/collection/works/121312?artist_id=8297&page=1&sov_referer=artist)>.



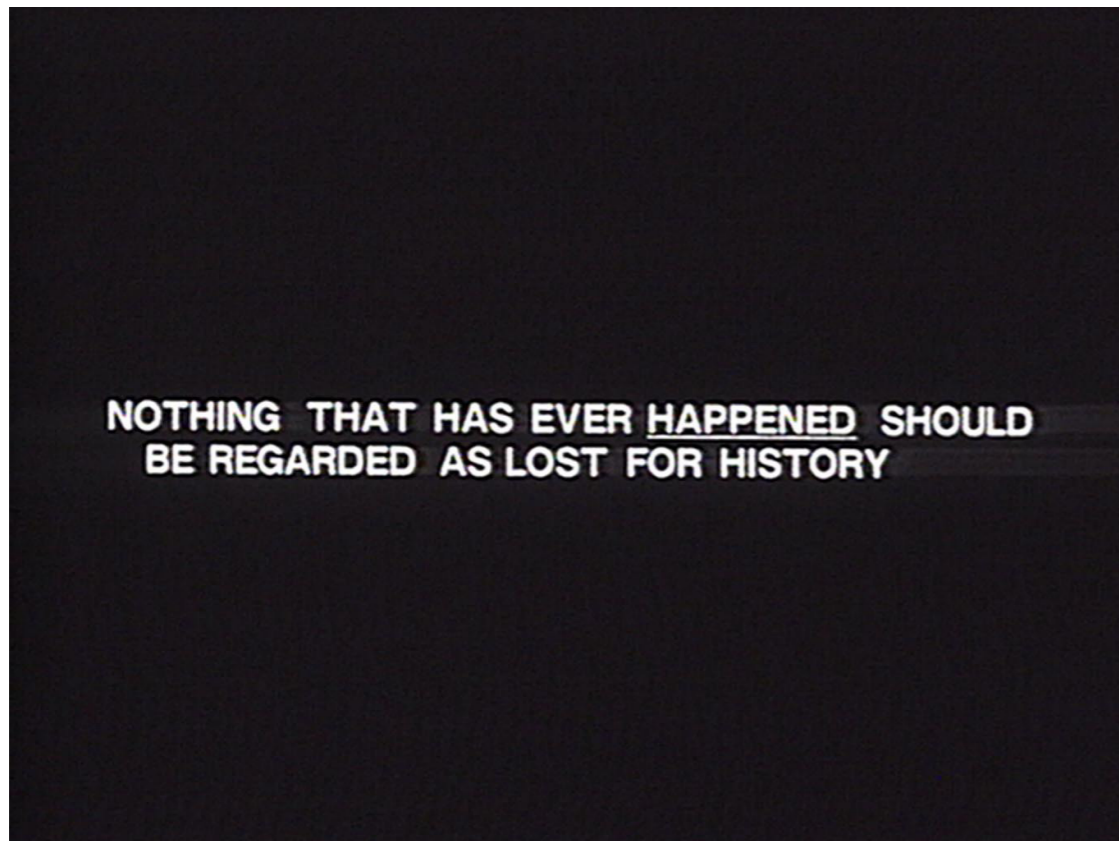
Eija-Liisa Ahtila, *The Wind*, 2002. Instalação de vídeo (3 canais). 14' 20". Fonte: <<http://kunsthallezurich.ch/en/eija-liisa-ahtila>>.



Dominique Gonzalez-Foerster. *Marlene Dietrich par Dominique Gonzalez-Foerster, Blow Up ARTE*, 2017. Stills de vídeo, 15'29". Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=TNpYP8HKLcg>>.



resgatar essas artistas, eu também tive pouquíssimas referências de representações de mulheres lésbicas. Portanto, sigo na busca de deixar registros para as gerações futuras e, como falei na carta, desejo que eles sejam cada vez mais abundantes e impossíveis de serem apagados.



Barbara Hammer. Nitrate Kisses, 1992. Stills de vídeo, 16mm, PB, 67'. Fonte: <<https://barbarahammer.com/films/nitrate-kisses/>>.

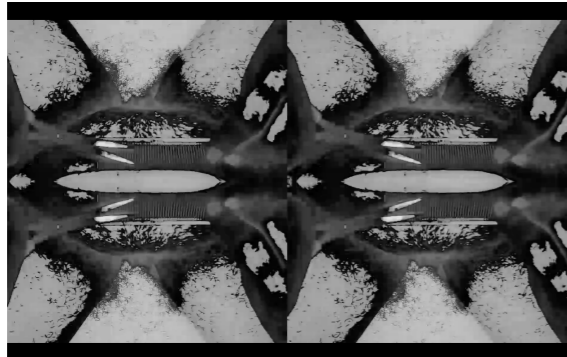
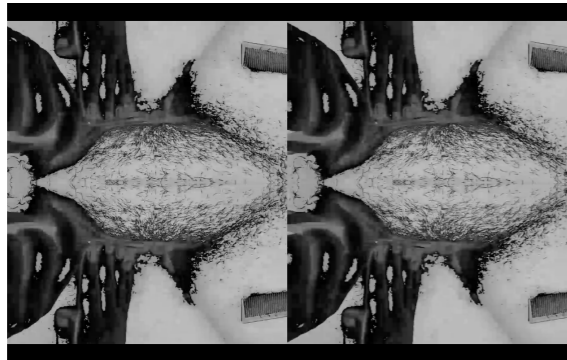
**CONSIDERAÇÕES FINAIS**  
**SOBRE UMA LUTA QUE NÃO CHEGOU AO FIM**

O movimento ao encontro de nossas genealogias como mulheres e lésbicas continua; é permanente. Assim como a busca por nossas antepassadas e o esforço para resgatar seus trabalhos e manter vivas suas memórias é infundo. A luta por nossa visibilidade e a batalha contra a destruição e os apagamentos dos nossos feitos e afetos é constante.

Dessa forma, vejo meu trabalho artístico como um processo contínuo de buscas, de encontros e desencontros. Espero que as *Cartas às minhas antepassadas lésbicas*, apresentadas no segundo capítulo, sejam apenas as primeiras de uma série muito maior. Afinal, ainda existem tantas lésbicas que admiro, tantas mulheres com as quais quero dialogar. Inclusive, um próximo desafio talvez seja o diálogo mais direto – não com as antepassadas, e sim com as contemporâneas (como no projeto *Nhemongueta Kunhã Mbaraete*, apresentado no segundo capítulo). Gostaria, ainda, de incluir mulheres brasileiras e latino-americanas; sair do eixo Europa-Estados Unidos e colorir um pouco mais essas trocas.

Mas, por enquanto, deixo aqui registrado o que foi possível fazer até hoje. Pois, como disse em algum momento da escrita, apesar de serem cartas para mulheres do passado, elas também dialogam com as mulheres do presente – e, espero, do futuro.



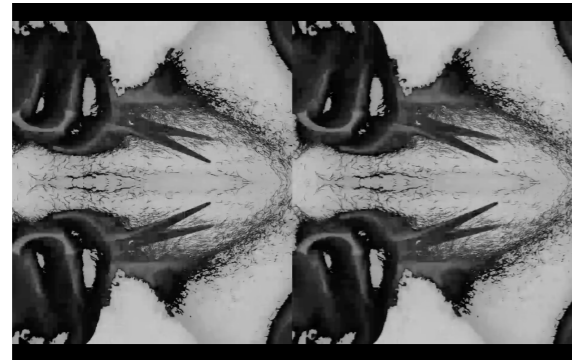
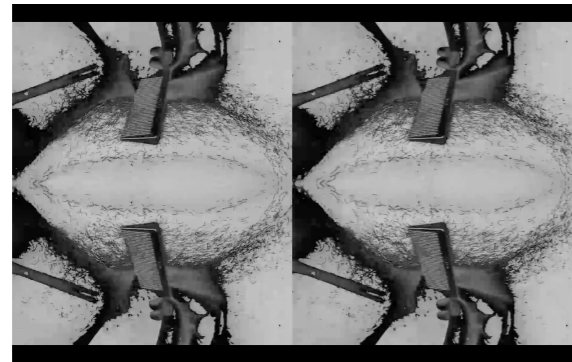


Em relação a lista de nomes que nos acompanha até agora aqui nas margens, eu não pretendo criar qualquer tipo de hierarquia entre elas e/ou outras artistas. Quero apenas deixar alguns nomes visíveis – pois, definitivamente, não existe alcance de todos. Felizmente, essa lista é absolutamente incompleta. E eu espero que ela seja sempre, e cada vez mais, incompleta e infinita.

Na verdade, trago esses nomes para que essas e outras artistas mulheres estejam cada vez menos nas margens e mais no centro – como disse no início desta escrita. Embora eu também espere que chegar no centro não seja sinônimo de pedestal e de seguir uma tradição. Eu espero que a fúria e o fervor de ter estado nas margens permaneça. Pois é ela que faz a revolução.

Dessa forma, acredito que é essa a minha maior contribuição: trazer o nome dessas mulheres, tanto artistas quanto teóricas, e discutir possibilidades de representação entre/por mulheres e artistas lésbicas. Ainda, espero ter conseguido provocar ou, pelo menos, instigar a curiosidade para que as pessoas que estão me lendo também busquem por essas mulheres. Tragam essas mulheres e seus trabalhos para suas discussões, suas falas, seus próprios trabalhos.

Tenho consciência de que minha busca é uma constante e ainda tenho muito a aprender, pesquisar e praticar para desenvolver meu trabalho em artes visuais e neste caso, em especial, adquirir maior conhecimento sobre os aspectos e usos da videoarte. Contudo, espero que eu tenha conseguido apresentar uma possibilidade (entre tantas!) de interação e suporte entre nós, mulheres/lésbicas artistas. Afinal, acredito na força da nossa união, das nossas redes, do nosso apoio mútuo. Além disso, considero importante a construção de novas visualidades e perspectivas afastadas de um contexto heteropatriarcal.



Deixo aqui, também, a mesma citação que incluí nas considerações finais da minha dissertação. Faço questão de repeti-la porque acredito que ela faz muitíssimo sentido com minha busca (e a das artistas que apresentei): “sem uma identidade visual, nós não temos uma comunidade, não temos uma rede de apoio, não temos um movimento. Fazer-nos visíveis é um ato político. Fazer-nos visíveis é um processo contínuo” (BIREN apud BOFFIN; FRASER, 1991, p. 15). Isso foi escrito por Joan E. Biren, fotógrafa que documentou e participou ativamente do movimento feminista e lésbico dos anos 1970 nos Estados Unidos. E com quem eu espero, um dia, poder dialogar.



**Nós não seremos esquecidas.**

**Nossos feitos não serão ocultados.**

**Nossa história de resistência  
não será apagada.**

**Nossos afetos não serão distorcidos.**

**Nossas vivências não serão destruídas.**

**Nós estaremos aqui, visíveis.**

**Eu prometo.**

**E espero que as lésbicas que virão depois de  
mim me prometam isso também.**

A HISTÓRIA DA \_RTE. Catálogo digital. Disponível em: <<http://historiada-rte.org/>>. Acesso em: 10 abr. 2021.

ALICE AUSTEN HOUSE. Alice Austen - Her life. Disponível em: <<http://aliceausten.org/her-life/>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

ARC, Stéphanie. **As lésbicas**: mitos e verdades. São Paulo: GLS, 2009.

AULER, Lívia. **Histórias de resistência e (in)visibilidades**: a artista lésbica como protagonista na construção de imagens de mulheres que amam mulheres. 192 f. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2019.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BENSTOCK, Shari. **Women of the Left Bank**: Paris, 1900 - 1940. Austin: University of Texas Press, 1986.

BOCHIO, Alessandra Lucia. **Entre meios: convergência audiovisual**. Tese (doutorado). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-26052015-110221/pt-br.php>>. Acesso em: 02 mai 2021.

BOFFIN, Tessa; FRASER, Jean. **Stolen Glances**: Lesbians take photographs. London: Pandora Press, 1991.

BUTLER, Cornelia. **WACK! Art and the feminist revolution**. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2007.

\_\_\_\_\_; SCHWARTZ, Alexandra. **Modern women**: women artists at the Museum of



Modern Art. New York: Museum of Modern Art, 2010.

CHADWICK, Whitney. **Women, Art, and Society**. London: Thames & Hudson, 2012.

CORINNE, Tee. **Wild Lesbian Roses: Essays on Art, Rural Living, and Creativity 1986-1995**. San Francisco: Pearlchild, 1997.

\_\_\_\_\_; LAPIDUS, Jacqueline. **Yantras of Womanlove**. Shelburne Falls: The Naiad Press, Inc., 1982.

FADERMAN, Lillian. **Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love Between Women from the Renaissance to the Present**. New York: William Morrow and Company, Inc., 1998.

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (Orgs.). **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

GALERIA VERMELHO. Espelho diário, Rosângela Rennó. 2019. Disponível em: <[https://galeriavermelho.com.br/sites/default/files/expo/text/Espelho%20Di%C3%A1rio\\_Ros%C3%A2ngela%20Renn%C3%B3.pdf](https://galeriavermelho.com.br/sites/default/files/expo/text/Espelho%20Di%C3%A1rio_Ros%C3%A2ngela%20Renn%C3%B3.pdf)>. Acesso em: 02 mai 2021.

GROVER, Jan Zita. Portraits: Tee Corinne. In: BOFFIN, Tessa; FRASER, Jean (Orgs.). **Stolen Glances: Lesbians take photographs**. London: Pandora Press, 1991. p. 223-228.

HAMMER, Barbara. Barbara Hammer Official Website: **Statement**. Disponível em: <<http://barbarahammer.com/about/statement/>>. Acesso em: 07 mai 2021.

HAMMOND, Harmony. **Lesbian Art in America: A Contemporary History**. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 2000.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Programa convida: projeto Nhemongueta Kunhã Mbaraete, 2020**. Disponível em: <https://ims.com.br/convida/michele-kaiowa-graciela-guarani-patricia-ferreira-para-yxapy-sophia-pinheiro/>. Acesso em: 22 mai 2021.

JAY, Karla. **The Amazon and the Page**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

LANGER, Cassandra. Romaine Brooks: A Life. Madison: The University of Wisconsin Press, 2015.

LATIMER, Tirza True. **Women Together/Women Apart: Portraits of Lesbian Paris**. New Jersey: Rutgers University Press, 2005.

LAVIGNE, Emma. Um teto todo seu. In: **Catálogo da exposição Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil e Belo Horizonte: arte3 / BEI Editora, 2013.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Senac, 2008.

METMUSEUM. **Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage**. 2010. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2010/victorian-photocollage>>. Acesso em: 20 abril 2021.

NERO, Julie. **Hannah Höch, Til Brugman, Lesbianism, and Weimar Sexual Subculture**. 496 f. Tese (doutorado) - Case Western Reserve University - Department of Art History and Art, 2018.

NOVOTNY, Ann. Alice Austen's World. **HERESIES: A Feminist Publication on Art and Politics**, Vol. 1, No. 3, p. 28-33, 1977.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

PETTY, Sheila. Epistolarity, Voice, and Reconciliation in Recent North African Documentaries. **Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria**, Vol. 19 No. 3, p. 347- 361, 2019. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.5209/arab.65470>>. Acesso em: 20 mai 2021.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica & Outros ensaios**. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2019.

ROSENBLUM, Naomi. **A History of Women Photographers**. New York: Abbeville Press, 2010.

SHEA, Staci Bu; CURTIS, Carmel. **Barbara Hammer**: Evidentiary Bodies. New York: Leslie-Lohman Museum of gay and lesbian art, 2018.

SLOAN-HUNTER, Margaret. Introduction. In: CORINNE, Tee; LAPIDUS, Jacqueline. **Yantras of Womanlove**. Shelburne Falls: The Naiad Press, Inc., 1982.

TEDESCO, Elaine. **Anotações sobre o estúdio 88: pesquisa de videoperformance**. Santa Maria: 24º Encontro da ANPAP, 2015. p. 1295-1307.

TRITTIPO, Kathryn. Book review of “*Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage* by Elizabeth Siegel”. **Nineteenth-Century Art Worldwide**, Vol. 13, no. 2, 2014. Disponível em: <<http://www.19thc-artworldwide.org/autumn14/trittipo-reviews-playing-with-pictures-the-art-of-victorian-photocollage>>. Acesso em: 22 abril 2021.

ZIMMERMAN, Bonnie. **Lesbian Histories and Cultures**: An Encyclopedia. New York: Taylor & Francis e-Library, 2004.

ZITA, Jacquelyn. The films of Barbara Hammer Countercurrencies of a lesbian iconography. **Jump Cut**, no. 24-25, p. 31-32, 1981.

### Referências em vídeo:

AKERMAN, CHANTAL. *Je, tu, il, elle*. França/Bélgica. 1974. 86min.

AKERMAN, CHANTAL. *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*. França/Bélgica. 1975. 202 min.

CAMARGO, Marina. *Brasil. Extrativismo* (2017). Disponível em: <<https://www.marinacamargo.com/portfolio/brasil-extrativismo/>>. Acesso em: 23 abril 2021.

GONZALEZ-FOERSTER, Dominique. *Marlene Dietrich par Dominique Gonzalez-Foerster*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TNpYP8HKLcg>>. Acesso em: 16 maio 2021.

HAMMER, Barbara. *Nitrate Kisses* (1992). Filme PB 16mm, 67min.

PARENTE, Letícia. *Preparação I* (1975). Disponível em: <<https://vimeo.com/119148500>>.

RENNÓ, Rosângela. *Espelho diário* (2001). Trecho disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/26/1>>.

ROSLER, Martha. *Semiotics of the Kitchen* (1975). Disponível em: <[https://ubu.com/film/rosler\\_semiotics.html](https://ubu.com/film/rosler_semiotics.html)>. Acesso em: 14 abril 2021.

TEDESCO, Elaine. *Pose* (1988-2020). Disponível em: <<https://vimeo.com/user28225732>>. Acesso em: 21 abril 2021.

TEDESCO, Elaine. *Alguns passos* (1988-2014). Disponível em: <<https://vimeo.com/95674775>>. Acesso em: 21 abril 2021.