



CATOLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

O AMOR É UM SENTIMENTO QUE DISTORCE A REALIDADE:

Um Estudo da Representação e Expressão do Amor Gay

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa

para obtenção do grau de Mestre em Fotografia

Thiarlon da Silva Ferreira

Porto, dezembro 2024



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

O AMOR É UM SENTIMENTO QUE ALTERA A REALIDADE:

Um Estudo da Representação e Expressão do Amor Gay

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa

para obtenção do grau de Mestre em Fotografia

Thiarlon da Silva Ferreira

Trabalho efetuado sob a orientação de

Professora Doutora Sónia Neves

Porto, dezembro 2024

Dedicatória

Aos que ainda acreditam no amor.

Agradecimentos

Agradeço a todos os filmes, músicas e histórias de amor que moldaram quem sou e me inspiraram de maneiras que nunca poderiam ser mensuradas.

Aos colegas, professores e à comunidade da UCP, que, de diversas formas, tornaram essa jornada mais leve e significativa.

À minha professora e orientadora, Doutora Sónia Neves, por sua dedicação incansável, por apontar os caminhos e por acreditar no potencial deste trabalho, oferecendo apoio, sabedoria e um olhar sensível em cada etapa do processo.

Aos amigos, especialmente aqueles que colaboraram diretamente com este projeto, e à minha família, que, mesmo à distância, nunca deixou de se esforçar para estar próxima, oferecendo força e carinho nos momentos necessários.

E ao Marcelo, a pessoa mais amorosa que já conheci, que trouxe novos significados e propósitos à minha vida. Com sua disposição, apoio incondicional e generosidade, ele me ensinou, na prática, o que é o amor. Seu companheirismo e incentivo tornaram essa jornada menos árdua. É a pessoa que segura minha mão e acolhe minhas ideias sem hesitar. Assim, dedico meus agradecimentos e todo o meu amor àquele que me inspirou a escrever este trabalho.

A todos, meu mais profundo e sincero obrigado.

Resumo

Esta dissertação oferece uma análise ampla do amor, abordando suas diversas formas e representações em um panorama que conecta diferentes contextos históricos, culturais e sociais. O amor gay é apresentado como uma dimensão que enriquece e complementa a compreensão do amor em sua totalidade, demonstrando como suas manifestações dialogam com a universalidade do tema. A pesquisa reflete sobre como artistas e fotógrafos têm representado o amor, seja ao retratar os afetos dos outros, seja ao expressar suas próprias vivências e emoções. Com uma abordagem interdisciplinar que integra história, arte, filosofia e sociologia, esta dissertação examina como a arte, especialmente a fotografia, interpreta as nuances do amor e desafia convenções, oferecendo novas perspectivas e promovendo maior representatividade. O trabalho constrói, assim, uma visão abrangente e sensível do amor, destacando sua pluralidade e relevância na experiência humana.

Palavras-chave: Amor; Amor Gay; Representatividade; Fotografia; Arte; Platão.

Abstract

This dissertation offers a broad analysis of love, addressing its various forms and representations in a panorama that connects different historical, cultural and social contexts. Gay love is presented as a dimension that enriches and complements the understanding of love in its entirety, demonstrating how its manifestations dialog with the universality of the theme. The research reflects on how artists and photographers have represented love, either by showing the affections of others or by expressing their own experiences and emotions. With an interdisciplinary approach that integrates history, art and philosophy, this dissertation examines how art, especially photography, interprets the nuances of love and challenges conventions, offering new perspectives and promoting greater representativeness. The work thus builds a comprehensive and sensitive view of love, highlighting its plurality and relevance in the human experience.

Key Words: Love; Gay Love; Representation; Photography; Art; Plato;

| | |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| 5. 2. 1. Peter Hujar (1934 – 1987) | 131 |
| 5. 2. 2 Emmet Gowin (1941 –) | 135 |
| 5. 2. 3. Nobuyoshi Araki (1940 –) | 138 |
| O amor ordinário..... | 144 |
| 6. O projeto: O amor é um sentimento que distorce a realidade | 146 |
| 6. 1. Fase de testes | 147 |
| 6. 2. Realização do projeto. | 151 |
| 6. Pesquisa | 158 |
| Conclusão | 161 |
| Índice de Imagens | 163 |
| Referências Bibliográficas..... | 168 |
| APÊNDICE 1..... | 177 |
| APÊNDICE 2..... | 180 |
| APÊNDICE 3..... | 187 |
| APÊNDICE 4..... | 199 |

O amor é um sentimento que distorce a realidade

Introdução

O amor por essência pode ser entendido como um sentimento dinâmico, um dos mais profundos e universais da humanidade. Desde tempos remotos tem sido uma, quase que infinita, fonte de inspiração e motivação para as mais diversas ações humanas. É uma emoção ligada à felicidade e à satisfação, que se conecta à ideia de propósito de vida. O amor é, portanto, uma emoção multiforme que condiciona a vida das pessoas, influencia escolhas, comportamentos e percepções.

O amor é um conceito tão vasto quanto profundamente humano, atravessando séculos de reflexão e expressão nas mais diversas culturas. Ainda que universal, ele se manifesta de formas únicas, moldadas por contextos históricos, sociais e culturais. Este trabalho se dedica ao amor gay, uma vertente desse sentimento que carrega em si as marcas da luta por visibilidade e reconhecimento. A dissertação propõe uma investigação sobre as múltiplas formas de representar esse amor, especialmente na arte e na fotografia, enquanto discute seus significados e implicações sociais.

A ideia de representação ocupa um lugar central nesta pesquisa, pois representar é mais do que criar uma imagem: é tornar visível algo que antes era invisível, e atribuir valor ao que muitas vezes é marginalizado. A representatividade, por sua vez, amplia esse conceito, questionando quem é representado e como isso ocorre. No caso do amor gay, essa questão é ainda mais delicada, já que a invisibilidade e a exclusão foram historicamente impostas a esse afeto. Desta forma, esta dissertação busca explorar como a arte, particularmente a fotografia, vem rompendo essas barreiras e oferecendo novas perspectivas para a compreensão do amor.

Ao longo da pesquisa, há um diálogo entre diferentes campos do saber: filosofia, história e arte, que fornece uma base sólida para o entendimento do amor em sua multiplicidade. Em Platão, encontramos a ideia de amor como uma busca pela completude e pelo bem maior, uma força que move o ser humano em direção a verdade e a beleza. O Renascimento retoma essas concepções clássicas, mas insere o indivíduo no centro das reflexões, valorizando o humanismo e as relações pessoais. O Romantismo, por sua vez, revoluciona o conceito de amor ao trazê-lo para o âmbito da subjetividade. Contudo, essa idealização também gerou modelos normativos que ainda ecoam nos dias atuais.

Por fim, a modernidade consolidou o amor como elemento central na formação da família, o que frequentemente exclui outras formas de afeto e convivência. A representação do amor na arte é um reflexo dessas mudanças históricas e culturais. A fotografia, em particular,

destaca-se como uma ferramenta capaz de capturar e perpetuar momentos de afeto e intimidade, transformando-os em narrativas visuais poderosas.

No contexto do amor gay, as imagens fotográficas desempenham um papel fundamental na criação de uma estética própria, que afirma existências e desafia normas. Assim foi analisado como fotógrafos abordaram o amor gay, desde expressões mais extraordinárias, marcadas pelo erotismo e pela idealização, até as mais ordinárias, que retratam o cotidiano e a simplicidade do afeto.

A segmentação entre amor extraordinário e amor ordinário é uma das bases da análise desenvolvida. O amor extraordinário, com sua ênfase no desejo e na grandiosidade, destaca-se por explorar a paixão em sua intensidade máxima. Por outro lado, o amor ordinário abraça a vida cotidiana, os gestos silenciosos que sustentam as relações. Ambas as dimensões são complementares e oferecem uma perspectiva ampla e dinâmica acerca do tema, enriquecendo sua representação no campo imagético.

O projeto fotográfico desenvolvido no âmbito desta pesquisa coloca essas reflexões em prática. Ele foi concebido de forma colaborativa, com casais convidados a participar ativamente do processo criativo. Cada casal recebeu uma câmera analógica e teve liberdade para registrar sua intimidade e relação a partir de sua própria perspectiva. Essa abordagem colaborativa buscou a construção de uma visão genuína do amor e da intimidade.

Assim, esta dissertação oferece uma contribuição teórica e prática para a compreensão do amor gay, articulando perspectivas filosóficas, históricas e artísticas. Mais do que uma análise, é um convite para pensar o amor em sua diversidade e nos modos como ele é vivido, representado e transformado em narrativa visual.

Considerações Iniciais:

Eu, a imagem e o amor

Considerações Iniciais

1. Eu, a imagem e o amor

Este capítulo tem como objetivo refletir sobre minha jornada pessoal e a relação que estabeleço com os temas centrais desta pesquisa, além de explorar como esses assuntos se atravessam. Para esta primeira sessão utilizo a técnica da autoetnografia. De acordo com Paiva & Oliveira (2022) essa é uma forma de desenvolver a “pesquisa a partir de uma perspectiva pessoal, cuja cultura e subjetividade do pesquisador caminham em conjunto, ora ele se compõe objeto do que vê e ora torna-se pesquisador” (p. 209).

Os tópicos abordados influenciam minha visão de mundo, assim como estão conectados em questões contemporâneas que impactam a sociedade. A relação entre minha trajetória e os temas aqui discutidos não é apenas acadêmica, mas também vivencial, pois, ao longo da pesquisa, percebo como esses temas se conectam com meu próprio processo de autoconhecimento e com os desafios do presente. Ao integrar essas reflexões pessoais e introduzir pautas atuais, este capítulo se propõe a criar uma narrativa com camadas teóricas e emocionais que permeiam minha experiência, conectando individual e coletivo, passado e presente.



Figura 1: Autorretrato, 2024. Fotografia do autor.

Recentemente li um texto¹ sobre as pessoas construírem seus pensamentos simbólicos de formas diferentes. Esse tipo de pensamento possui uma forma mais concreta, é a partir deles que se atribui significado aos símbolos, signos e conceitos. As pessoas tendem a pensar no formato de linguagem que lhes for mais familiar, algumas pensam através de textos, outras através de sons e outras, através de imagens em movimento ou fixas. Eu, definitivamente, sou o último tipo de pessoa.

As imagens sempre tiveram uma presença significativa na minha vida, seja através da imaginação ou da representação. Minha mãe, formada em pedagogia e artes, foi professora de teatro e contadora de histórias durante muito tempo, em especial na minha infância e adolescência. Na casa em que cresci havia diversas fantasias com as quais eu brincava, ilustrado na figura 2, e podia ser um personagem diferente todo dia. Posso dizer que tive uma infância com muito material para imaginação, imensamente lúdica e exploratória.



Figura 2: Retrato com seis anos, 1998. Fotografado por Teresinha Ferreira (mãe), Brasil.

Meus pais sempre foram entusiastas da imagem. Diferente de minha mãe, meu pai, que trabalha com agronegócio, não teve nenhuma formação relacionada as artes ou as áreas criativas, entretanto sempre gostou de ter uma câmera por perto, seja para fazer um filme ou

¹ Texto: Do que é feito o pensamento? A ciência por trás da voz na sua cabeça, de Bruno Vaiano, 2021.

vídeo de registro dos momentos da nossa família. Por sorte, morávamos próximos da fronteira do Paraguai, país vizinho, onde os eletrônicos eram mais baratos, possibilitando o acesso facilitado a algumas tecnologias, especialmente na época das câmeras digitais.

Antes das câmeras digitais, foram poucos os momentos em que tive contato com a câmera. Fazer fotografias era encarado com certo senso de responsabilidade, afinal havia um custo agregado a cada imagem. Foram poucas as oportunidades em que meus pais me autorizavam a fotografar, e quando acontecia, maior parte das imagens saíam com cortes de cabeça ou “mal enquadradas”. Houve uma viagem da escola, nos meus doze anos, que finalmente tive liberdade para levar a câmera da família e pude fotografar à vontade. Gastei três rolos de filme em menos de dois dias, fotografei qualquer coisa que me parecesse interessante.

A transição do analógico para o digital teve um impacto significativo na minha relação com a fotografia. Nessa época era adolescente e ganhei minha própria câmera, carregava ela comigo para todo lugar. Depois alguns eletrônicos (celulares e *players* de música) começaram a ter um dispositivo de câmera e ao passo que a fotografia se tornava algo mais banal, algo tratado com menos responsabilidade, também se tornava algo mais próximo. Eu fazia registros a todo o tempo. Foram muitas experimentações fotográficas com fotos de amigos, momentos e autorretratos.

As evoluções tecnológicas têm forte influência na forma como a sociedade passou a se relacionar com as imagens. A fotografia digital, a internet e as redes sociais contribuíram em grande escala para o processo de banalização das imagens. Há um pensamento de Flusser (1998) sobre a tendência de as imagens dominarem todos os espaços e ao passo que isso acontece, vamos nos tornando mais leigos em relação a nossa percepção do mundo, menos interessados em participar dele e mais interessados em apenas consumir as imagens sem necessariamente entendê-las.

Também há aspectos positivos na forma como a tecnologia democratiza o contato com a imagem e com a produção dela. Foi por crescer consumindo desenhos animados, filmes, novelas, histórias em quadrinhos e diversos produtos culturais que estimulavam a minha imaginação que decidi cursar Publicidade e Propaganda, na época era o curso que mais se enquadrava com meus interesses dentro das opções disponíveis. Até tive experiências profissionais na área, mas foi quando surgiu a oportunidade de trabalhar como fotógrafo que realmente encontrei uma vocação. O mundo começou a fazer sentido e a vida até se tornou mais divertida. Foi aí que a fotografia e eu, começamos uma relação amorosa, por assim dizer.

O início foi inspirador e empolgante, eu vivia cheio de iniciativa e energia, estava motivado em fazer a fotografia funcionar como meu sustento de vida. Sempre tive a imaginação fértil e essa profissão surgiu como uma possibilidade de transformar minhas ideias em algo material. Além disso, foi uma forma de fazer contatos, de interagir com a sociedade através de uma empresa cheia de propósitos. E assim aconteceu, estreitei laços com diversas pessoas, profissionais que eu admirava, concorrentes e clientes. A fotografia preencheu um espaço de forma que se tornou um propósito de vida, que trazia consigo desafios e validações.

A vida de fotógrafo profissional e empreendedor transcorreu como um período de muitas descobertas, foram mais de seis anos de produção de imagens. E nesse período, a relação com a fotografia, se tornou mais íntima, e o sentimento começou a se tornar plural. Aos poucos, trabalhar com fotografia comercial e a necessidade diária de produzir imagens que vendam, acabou interferindo no gosto que tinha pelas imagens. Esse processo, quase que fabril, foi anulando minhas possibilidades criativas e tornando as imagens menos encantadoras. Nestes momentos costumava refletir sobre a importância daquelas fotografias para os meus clientes. Sobre as funções de comunicação, de arquivo e de objeto, que agregavam valor as imagens que eu fazia.

A câmera também representou uma ferramenta de descobertas, com a qual eu criei mais intimidade. Passei a vê-la como um instrumento de empoderamento. Eu sou tímido e muitas vezes a câmera tornava-se a armadura que ativava meu *alter ego* descontraído, tê-la na mão, não só me protegia, como me colocava num lugar de privilégio, num evento que estivesse fotografando, por exemplo, a câmera garantia o acesso a todos os lugares, todas as mesas e todos os convidados. Logo, gerava uma hierarquia de comando, onde eu tinha liberdade para coordenar as pessoas que estavam participando da foto e as que não estavam, como se aquele espaço me pertencesse. Sontag (2004), ao escrever sobre Diane Arbus, destaca:

A fotografia era uma autorização para eu ir aonde quisesse e fazer o que desejasse”, escreveu Arbus. A câmera é uma espécie de passaporte que aniquila as fronteiras morais e as inibições sociais, desonerando o fotógrafo de toda responsabilidade com relação às pessoas fotografadas. Toda a questão de fotografar pessoas consiste em que não se está intervindo na vida delas, apenas visitando-as. O fotógrafo é um superturista, uma extensão do antropólogo, que visita os nativos e traz de volta consigo informações sobre o comportamento exótico e os acessórios estranhos deles. (pp. 47- 48)

Foi através da câmera que conheci muitas pessoas e suas histórias, como se me tornasse parte delas. Ser fotógrafo me deixava de fora da cena, enquanto a câmera era o veículo que me possibilitava entrar naquele contexto, naquela história. Foi fotografando uma diversidade de pessoas e uma diversidade de histórias que fui descobrindo quais as características da fotografia mais me interessavam, e assim percebi que estava trazendo para minha profissão algo que fazia parte das minhas brincadeiras de criança, dos desenhos que eu fazia, que era o interesse pelo personagem, pela pessoa, pelo outro.

A fotografia une os aspectos da imagem e os aspectos da câmera, esta conexão transcende a relação entre objeto e representação, tornando-se um meio de conexão que atravessa o tempo e a imaginação. É uma forma de transpor uma parcela da vivência de um indivíduo para outro, de conectar os “agoras”, o meu agora com o agora do outro e vice-versa. O outro, sempre foi uma constante no meu trabalho, talvez por essa razão eu me identifique mais com a fotografia de retrato em relação a outros gêneros. Afinal a fotografia de retrato é uma forma de contar sobre o sujeito a partir da imagem.

Aprecio um texto² de Melanie Klein (1983), onde a autora destaca que ao decorrer da vida, partes do *eu* vão se perdendo e, por vezes, estas partes faltantes são projetadas nas pessoas contribuindo para a sensação de não se estar na plena posse do *eu*, de que não se pertence inteiramente a si, nem, por conseguinte, a ninguém mais. Além disso, a sensação é de que as partes perdidas estão solitárias. Neste texto, a autora busca explicar o sentimento de solidão, que também é-me um sentimento familiar, e que talvez justifique minha relação com a fotografia do *outro*.

Fui uma pessoa de vários ciclos com aspectos de nomadismo. Meus pais me criaram dentro de certa liberdade e autonomia para escolher meus caminhos desde muito cedo, no meu Ensino Médio (equivalente ao Ensino Secundário em Portugal) estudei em quatro escolas diferentes. Quando tinha dezesseis anos, saí da casa dos meus pais para morar em uma cidade maior, onde houvesse mais oportunidades, na busca do meu lugar no mundo. Essa busca, que ainda está em continuidade, refletiu em uma jornada que me fez residir em cinco cidades e frequentar quatro universidades diferentes, que me trouxeram até aqui.

² O sentimento de solidão, nosso mundo adulto e outros ensaios, de Melanie Klein, 1987.

A solidão sempre esteve presente na minha vida, mesmo quando criança/adolescente, meus pais trabalhavam fora de casa, manhã, tarde e noite. Esse sentimento é um dos sintomas da contemporaneidade que surge numa espécie de paradoxo, afinal é irônico que este sentimento, em conjunto ao isolamento, seja crescente em uma sociedade onde as possibilidades de conexão são maiores. Entendo que envelhecer é se relacionar com a solidão, assim como entender como lidar com estas partes faltantes de si, as quais Klein (1983) se referia, que por vezes, são projetadas na família, em amigos ou em amores.

Cresci em São Luiz Gonzaga, uma cidade com cerca de 35 mil habitantes e uma das maiores cidades da região, localizada no Brasil, no interior do estado Rio Grande do Sul, um estado com tradições consideravelmente machistas com papéis de gênero bem definidos, o peão e a prenda³. Um lugar desafiador para crescer quando se é gay afeminado e tem pouco interesse na cultura local. Essa falta de identificação fez com que eu procurasse maiores centros urbanos. Primeiro fui morar em Santa Maria, um polo universitário a 250km de São Luiz Gonzaga.

No ano seguinte, 2010, morei em Chapecó, uma cidade no estado vizinho, onde fui cursar Sociologia na UFFS⁴, uma universidade federal que estava iniciando naquele ano, entretanto acabei desistindo do curso. Posteriormente iniciei o curso de Publicidade e Propaganda na Unijuí⁵, em Ijuí, no Rio Grande do Sul novamente, essa foi a cidade que me formei, tive as primeiras experiências profissionais na área e depois criei meu estúdio em fotografia. Passei nove anos nessa cidade até que vim para o Porto, Portugal, em 2022, para estudar Fotografia na Universidade Católica.

Tem sido uma trajetória marcada por muitos ciclos de relacionamentos na busca de preencher os espaços deixados pela falta da família, de afetos e desafetos. Cada nova conexão parece ser uma tentativa de encontrar uma peça que faltava, de encontrar acolhimento e pertencimento. Acima de tudo, tem sido uma saga exploratória de autoconhecimento e de relacionamento com a solidão, que por vezes toma o papel de amiga e outras de inimiga, mas sempre ensinando a me apropriar do *eu*.

O sentimento de pertencimento também é um aspecto importante da esfera social. Com o tempo, aprendi que os vínculos que a sensação de pertença traz, são uma forma eficiente de

³ Forma de se referir ao homem e a mulher, na cultura gaúcha – cultura do Rio Grande do Sul.

⁴ Universidade Federal da Fronteira Sul.

⁵ Universidade do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul

lidar com a solidão. É fundamental para cada pessoa sentir que faz parte da comunidade em que vive, ou que pertence a algum determinado grupo, que se identifique com seus pares. Enquanto crescemos a necessidade de criar vínculos extrapolam a esfera família e passamos a buscar conexões em outros meios. Torna-se mais difícil encontrar uma identificação quando se é destoante aos padrões sociais em um local com menos pluralidade, como uma cidade pequena, por exemplo.

Atualmente fala-se muito acerca da interseccionalidade, especialmente dentro da academia e das militâncias por políticas públicas. Este conceito surgiu dentro das pautas do ativismo feminino, mas se aplicam à outras minorias sociais, as autoras Collins & Bilge (2021) apontam que “a interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana” (p. 16). Essa definição refere-se ao entendimento de como se estabelecem as relações de poder na sociedade, onde elas são afetadas por raça, classe, sexualidade e gênero, entre outros aspectos que interferem no convívio social. Assim, a interseccionalidade pode ser entendida como uma ferramenta para ler o mundo e explicar as vivências humanas.

Cabe considerar que uma pessoa pode ser afetada por mais de uma variante, onde estas características acabam se sobrepondo e são percebidas de forma unificada, entretanto as múltiplas identidades sociais interagem de forma complexa gerando diferentes privilégios e desvantagens de acordo com cada particularidade. Quando uma pessoa que soma um maior número de identidades sociais marginalizadas fica mais suscetível à solidão, assim como provavelmente encontrará mais obstáculos em suas relações amorosas. Embora estes sentimentos sejam experiências individuais eles são fortemente condicionados pelos aspectos sociais. Sendo assim o amor, assim como a solidão, é experienciado de forma diferente para cada indivíduo.

O amor é uma figura constante na minha jornada. Enquanto brasileiro, nascido na década de 90, cresci consumindo filmes de comédia romântica, novelas e músicas que contavam histórias de amor de casais heterossexuais que por longo tempo foram minha única referência. Na adolescência, quando me entendi gay, senti falta de outras referências que eu pudesse me identificar. Essa falta só reforçava o sentimento de que aquilo que eu sentia não era normal, não era aceito e minha experiência com o amor não poderia ser igual aos casais heterossexuais. Fui

crescendo com pensamentos reprimidos, tais como “pode sentir atração por outro homem, mas dois homens andando de mãos dadas é algo feio”, “pode beijar, mas não na rua”.

A ideia de amor gay que eu ia construindo era algo que podia até existir, mas sempre de maneira velada. Era algo que deveria ser contido e limitado ao espaço privado. Fui moldando uma noção de valor moral em relação à minha sexualidade, internalizando a sensação de que o amor heterossexual ocupava um lugar de legitimidade e superioridade, enquanto o meu amor parecia inferior ou errado. Isso criou uma espécie de falsa hierarquia, onde o amor que eu sentia era visto, até mesmo por mim, como algo de menor valor ou, de certa forma, menos digno. Muitos sentimentos se atrelavam ao meu tipo de amor, a vergonha, a culpa, o medo. Era uma situação intensa para um adolescente lidar sozinho, afinal não era algo que eu sentia confortável para compartilhar.

Essa percepção validava os sentimentos negativos que envolvem o processo de entendimento da homossexualidade. Esses sentimentos tornavam a experiência inicial da autodescoberta algo muito mais complexo e doloroso do que deveria ser. Para um adolescente, esse fardo emocional é imenso, especialmente porque não é algo fácil de ser compartilhado abertamente tornando esse processo muito solitário. Sei que essa vivência não é só minha, é uma história que se repete com maior ou menor intensidade durante a vida de outras pessoas da comunidade LGBTQIA+⁶.

O primeiro beijo gay que eu vi (figura 3), foi através de uma tela, em um DVD de videocliques de uma cantora pop, Christina Aguilera, que uma colega havia emprestado. Aquilo me deixou fascinado, a primeira referência visual do amor gay. A cidade em que eu cresci, São Luiz Gonzaga, tinha pouca pluralidade, seja de pessoas, de produtos para consumo, de estabelecimentos comerciais e culturais, ou espaços de lazer. Os poucos homens assumidamente gays que eu tinha conhecimento, seja pessoalmente ou através da mídia, eram sempre tratados de forma alegórica, marginalizados e mal vistos pela sociedade.

⁶ A sigla que representa e dá visibilidade às diversas identidades de gênero e orientações sexuais: Lésbicas (L), Gays (G), Bissexuais (B), Travesti, Transexuais e Transgêneros (T), Queer (Q), Intersexos (I) e Assexuais (A), o “+” representa outras identidades de gênero e orientações sexuais que não se encaixam nas anteriormente citadas. Há variações nas letras da sigla, porém esta é uma das mais utilizadas atualmente.

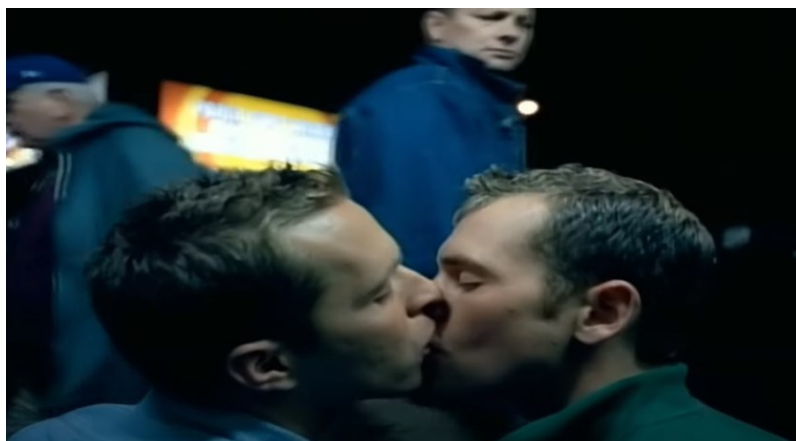


Figura 3: Fotograma de videoclipe *Beautiful*, Christina Aguilera, 2002.

Entender e me apropriar do que é ser gay levou algum tempo, e as referências contribuíram nesse processo. No início, eram limitadas a algumas pessoas da minha cidade, descritas acima e alguns personagens na TV, geralmente pertencentes ao núcleo cômico de alguma produção e retratados de forma caricata. Mas o tempo foi responsável pela amplificação dessas referências. Felizmente a sociedade vem evoluindo em relação as questões identitárias, de gênero e de sexualidade, a cultura de massa tem se apropriado e tentado reproduzir um discurso cada vez mais saudável, inclusivo e benéfico em relação às minorias sociais⁷. Esta característica pode ser considerada outro aspecto positivo da banalização das imagens que acabou por disseminar mais imagens de representação das minorias.

Entretanto a questão do espaço em que as representações de amor gay poderiam ocupar sempre me intrigaram. Vivi uma saga de muitos anos com a expectativa da veiculação do primeiro beijo gay na novela brasileira. Os personagens gays que participavam de um enredo romântico nas novelas geralmente tinham seus afetos representados de forma sutil e subjetiva. Além disso estavam sempre sujeitos a aceitação pública o que acabava resultando, muitas vezes, na descontinuação de suas histórias ou na morte dos personagens⁸.

Em 2005, foi divulgado às principais mídias do seguimento, que finalmente aconteceria o primeiro beijo gay da teledramaturgia brasileira e onde o personagem Sinval, da novela

⁷ Uma das causas disso é o entendimento da dimensão e do potencial econômico do Pink Money – dinheiro gerado pelo consumo da comunidade LGBTQIA+.

⁸ Como é o caso da novela Torre de Babel, de Silvio de Abreu, veiculada em 1998 na TV Globo. Ao todo foram 203 capítulos. A novela teve a ousadia de trazer para trama de lésbicas bem com carreiras bem-sucedidas, porém com a má aceitação do público o casal acabou morrendo na explosão de um shopping center.

“América”⁹, seria o protagonista. O enredo de Sinval se baseava em seu processo de descoberta e aceitação da homossexualidade, Ele era o único filho e herdeiro de uma fazendeira viúva, e vivia em um meio rural e machista. No desenrolar da trama, ele se apaixona por um peão da fazenda. O beijo entre os dois, ao estilo *Brokeback Mountain*¹⁰, foi gravado para ser veiculado no último episódio da novela, entretanto, mais uma vez, devido a aceitação do público, acabou não indo ao ar.

Foi em 2011, na segunda maior emissora do país, o SBT, que o primeiro beijo homoafetivo apareceu na teledramaturgia brasileira, apenas uma semana após o Supremo Tribunal Federal aprovar a união estável entre casais do mesmo sexo. A cena, demonstrada na figura 4, aconteceu entre um casal de mulheres na novela “Amor e Revolução”, de Tiago Santiago. Entretanto esse beijo não ganhou tanta notoriedade, por não se tratar da TV Globo, a maior emissora do país, e uma das maiores produtoras de telenovela do mundo. Foi só em 2014, no último episódio da novela “Amor a Vida”, de Walcyr Carrasco, que a Globo exibiu o seu primeiro beijo gay em uma telenovela, um beijo apaixonado (figura 5), com trilha sonora romântica e quase 13 segundos de duração, entre o vilão redimido e seu amado, uma cena que foi aguardada e desejada pelo público.



Figura 4 e 5: O primeiro Beijo Gay - Fotograma da novela Amor e Revolução, 2011(cima); Fotograma da novela Amor a vida, 2014 (baixo).

⁹ Novela de Gloria Perez, veiculada na TV Globo, em horário nobre.

¹⁰ Referência ao filme o *Segredo de Brokeback Mountain*, 2005, do diretor Ang Lee. Que conta a história romântica entre dois cowboys.

Esta aceitação do público concedeu à emissora uma certa liberdade para exibir outros beijos homoafetivos em suas novelas e abordar questões relacionadas à comunidade LGBTQIA+ de forma mais aberta do que nos anos anteriores. Porém, como as telenovelas são obras abertas e vão modificando seus enredos de acordo com a audiência e a opinião pública, essa suposta liberdade torna-se maleável e momentânea, principalmente como crescimento dos movimentos conservadores no país. A imagem do beijo gay é dotada de potência a ponto de movimentar parcelas da sociedade a favor ou contra seu acontecimento. O historiador Bredekamp (2015) refere-se as imagens que transcendem sua função primária e conseguem intervir sobre o real de ato icônico. Essa classificação pode ser atribuída ao beijo gay, uma vez que a imagem causa reações diferentes variando de acordo com o espaço e tempo em que acontece sua exibição.

Atualmente, o discurso sobre a vivência da homossexualidade está mais presente do que nunca, mas é crucial ressaltar que a descoberta e aceitação da própria orientação sexual continuam sendo experiências desafiadoras, frequentemente acompanhadas de significativos impactos psicológicos. A autoafirmação em uma sociedade que ainda vê a homossexualidade como algo fora do padrão social, e muitas vezes inferior, é um processo doloroso. Outro conceito em voga nas pautas sociais é o estresse de minoria. De acordo com Rahe (2023) as minorias podem ser entendidas por parcelas sociais que não são hegemônicas, não é relativo à quantidade de pessoas e sim a dominância do grupo.

Pessoas que pertencem a minorias sociais enfrentam níveis mais altos de estresse, que podem variar de acordo com as interseccionalidades de cada indivíduo. Conforme apontam Paveltchuk & Borsa (2020) em seus estudos sobre o impacto do estigma, no caso das pessoas gays, esse estresse pode se manifestar no entendimento da sociedade representa perigo, colocando o indivíduo em constante estado de alerta. Além disso, também pode refletir na necessidade de manter uma vida dupla, ocultando ou omitindo sua identidade verdadeira, o que leva a uma dissociação da realidade e agrava os conflitos internos. A constante autovigilância para evitar discriminação e rejeição é outra fonte de estresse, que pode afetar o bem-estar emocional.

Esses fatores psicológicos têm consequências significativas para a saúde mental das pessoas homossexuais, resultando muitas vezes em ansiedade, depressão e sensação de isolamento. No entanto, conforme Paveltchuk & Borsa (2020) é possível amenizar esses

impactos com o apoio familiar, o fortalecimento da autoestima e o estabelecimento de conexões comunitárias positivas. A presença de uma rede de apoio e o sentimento de pertencimento a uma comunidade que compreende e acolhe são fundamentais para promover a resiliência e o bem-estar emocional.

Nesse contexto, a representatividade positiva se torna uma ferramenta essencial, pois permite que pessoas LGBTQIA+ se vejam refletidas de maneira digna e inspiradora na sociedade, em espaços de mídia, cultura, educação e política, ajudando-as a superar os estigmas e preconceitos. Representatividade positiva vai além da visibilidade, é gerar representatividade de forma responsável que ofereça modelos de identificação, mostrando que suas histórias, amores e experiências são tão válidos quanto os de qualquer outro grupo.

No entanto a representatividade desempenha um papel fundamental na percepção da pluralidade. Quando histórias e vivências diversas são apresentadas ao público, seja em filmes, livros, novelas ou campanhas publicitárias, a sociedade é instigada a repensar os estereótipos e estigma que acompanham as minorias. Essa pluralidade ajuda a desconstruir a ideia de que existe uma única forma de ser ou amar. Ao mesmo tempo que rompe a sensação de isolamento para a comunidade representada. Sobretudo a representatividade positiva exerce função educativa social, gerando possibilidades de diálogos, que podem acontecer em espaços onde, muitas vezes, os movimentos sociais não alcançam.

Todas essas questões apresentadas até aqui me atravessam ou atravessaram em algum momento da vida. Desde que me entendi gay, percebi que era um corpo político, e sempre que possível, tentei fazer movimentos a favor da causa. Nos meus 30 anos, bateu uma crise existencial, na falta de identificação com a profissão de fotógrafo, que já não me dava as possibilidades criativas e artísticas que eu gostaria. E me sentia limitado no meu contexto, na cidade onde eu morava – Ijuí – na rotina que eu levava. Então surgiu a vontade de resgatar dois sonhos, de voltar para vida acadêmica e de expandir meus horizontes morando fora do país. Dessa forma descobri o Mestrado em Fotografia na Universidade Católica Portuguesa, e se despontou como esperança.

O mestrado possibilitou um caminho de desconstrução da visão mercadológica influenciada pelo capitalismo e pelas redes sociais que eu tinha acerca das imagens. Além disso, representou uma forma de me reaproximar das imagens e de entender aspectos criativos que sempre me atraíram. Sobretudo, permitiu uma descoberta, a de expressar por via das imagens minhas buscas de vida, as aspirações e sentimentos. A fotografia, nessa nova jornada, tornou-

se mais que uma forma de conexão com o outro, mas também comigo mesmo. Foi a partir dessa nova vivência, na cidade do Porto e na sala de aula, que encontrei outras formas de fortalecer a minha relação com a fotografia, e por correlação com novas histórias e com o outro.

Minha vivência no mestrado tem sido pautada no interesse das questões identitárias, da homossexualidade, do amor e da solidão. Ao longo de três semestres elaborei projetos fotográficos que representavam a minha vivência e meus sentimentos nesse processo de descoberta e adaptação enquanto imigrante, numa busca de amenizar as angústias através do outro. A câmera, mais uma vez, foi minha armadura e companheira, que me levou às pessoas com as quais formei laços que se estenderam além da fotografia e das propostas de trabalho. E a fotografia me proporcionou experiências que transcenderam a imagem.

No meu primeiro projeto, fotografei imigrantes latinos gays em seus quartos, conforme a figura 6. Na época, eu dividia o quarto e a cama, com um amigo também brasileiro. Foi um contraste inesperado, afinal antes de atravessar o Atlântico eu morava sozinho em um apartamento, e agora não tinha sequer meu próprio inteiro. Os impactos da economia atual dificultavam que eu garantisse as mesmas condições de conforto que tinha no Brasil. Esta situação precária foi o gatilho para buscar pessoas que estavam em condições semelhantes à minha, que imigraram na busca de uma vida melhor. O projeto desenvolvido explorava o pertencimento e a transitoriedade em relação ao espaço que os participantes ocupavam.

Foi um período exploratório, a forma como o projeto aconteceu proporcionou descoberta de pontos diferentes da cidade a partir dos quartos que eu visitava. Antes de iniciar a sessão fotográfica eu dedicava um tempo a conversar com cada participante para perceber suas experiências de adaptação, esse processo trazia um certo conforto e permitia que eu conseguisse me situar a partir da vivência do outro. Também explorei as técnicas fotográficas que eu conhecia e como elas se ajustavam a este projeto.



Figura 6: Imagens do projeto $\frac{1}{4}$, 2023. Fotografias do autor.

No segundo semestre, o amigo com que dividia o quarto e cama retornou para o Brasil, ganhei espaço e perdi uma companhia importante. Os impactos de imigrar sozinho para um país onde não possuía quase nenhuma conexão agravaram minha distímia¹¹ e tive uma leve depressão. Deste estado de saúde resultou meu segundo projeto, constituído por uma mistura de autorretratos com a temática da solidão, contrapostos a retratos de casais numa espécie de busca do amor e um olhar de cobiça (figura 7).

Representar emoções a partir da fotografia é um desafio imenso, afinal a fotografia é feita a partir da captação de elementos reais e visuais e emoções não são visíveis, concretas ou possuem signos bem definidos. Para resolver esta questão, busquei em outros artistas com trabalhos relacionados a solidão os signos que possuíam em comum para representar esse sentimento e como suas obras se relacionavam com esses elementos: o espaço vazio, a luz, a saturação das cores e o silêncio visual.

¹¹ Segundo Ramirez (2022) a distímia, também conhecida como transtorno depressivo persistente, é um tipo de depressão crônica e de longa duração. Ao contrário da depressão maior, seus sintomas são menos intensos, mas podem durar por anos, afetando o humor, a autoestima e a capacidade de desfrutar da vida. As pessoas com distímia geralmente se sentem tristes ou "em baixo" por boa parte do tempo, além de terem baixa energia, dificuldade de concentração e sentimentos de desesperança. Por ser uma condição crônica, os sintomas podem parecer parte da personalidade da pessoa, tornando o diagnóstico mais difícil.

O autorretrato é uma poderosa ferramenta de autoconhecimento que proporciona um canal de conexão com o *eu*. Os autorretratos foram fotografados todos no meu quarto, onde passei maior tempo isolado e deprimido. Ao me fotografar para este projeto, estive em um processo constante de reflexão sobre o meu estado emocional. O projeto foi uma forma de processar e expressar a dor e a solidão que eu vivia. E a fotografia foi uma espécie de acolhimento e representação da minha vulnerabilidade.



Figura 7: Imagens do projeto Alguém, 2023. Fotografias do autor.

No terceiro projeto, o amor chegou. Um amor do passado veio do Brasil, então vivi e tenho vivido meu próprio conto romântico. Este terceiro projeto é composto de fotografias que trocamos, de retratos do cotidiano que fazemos um do outro, numa nova casa e de como vivemos essa experiência migratória, de como lidamos com a saudade através da revisitação de experiências, principalmente através da gastronomia e do artesanato, da cultura de onde viemos (figura 8). Quando vivíamos distantes a fotografia ocupava o lugar da saudade, era uma forma de revisitarmos as memórias e os sentimentos que tínhamos um pelo outro que se formaram através das experiências que vivemos quando estávamos juntos. Neste período longe mantivemos contato e costumávamos trocar fotografias do nosso dia a dia. Após a reaproximação a fotografia tomou lugar de registro das nossas experiências nos lugares que

visitávamos. Quando fomos morar juntos, e sozinhos, começamos a fotografar o nosso cotidiano e a explorar outras ferramentas, como a fotografia analógica.

É fascinante perceber o quanto a presença de outra pessoa pode ser uma fonte poderosa de motivação. Ter alguém com quem compartilhar momentos, conquistas e até desafios da vida traz um sentido de apoio que muitas vezes nos fortalece. A companhia do outro transforma o ambiente, e oferece conforto. Compartilhar experiências e objetivos cria um elo, e traz a certeza de que não estamos caminhando sozinhos. A presença do outro pode ser um alicerce emocional, capaz de transformar a forma como enxergamos o mundo e a nós mesmos.



Figura 8: Imagens do projeto Nós, 2024. Fotografias do autor.

A presente pesquisa, desenvolvida em conjunto com o projeto fotográfico homônimo, “O amor é um sentimento que distorce a realidade”, constitui o trabalho final desta etapa dos meus estudos no mestrado em fotografia. Embora sua elaboração tenha ocorrido no último semestre, ela reflete um processo contínuo que teve início desde os primeiros passos deste ciclo acadêmico. Cada trabalho realizado e cada pesquisa desenvolvida ao longo do curso contribuíram para o amadurecimento da minha curiosidade e interesse pelo tema central abordado aqui: o amor. Esta dissertação explora o amor e sua representação por meio das imagens, investigando como esse sentimento pode ser representado e compreendido.

Observaremos a transitoriedade do conceito de amor ao longo de diferentes contextos históricos e culturais. Na filosofia de Platão, o amor é contemplativo, centrado na busca pela beleza e pela verdade, representando um esforço para encontrar o que falta para alcançar a completude e a plenitude. Na modernidade, esse sentimento passou a ser entendido como um fundamento para a formação da sociedade e das famílias, assumindo um papel estruturante. Já no cenário contemporâneo, enfrentamos os desafios do "amor líquido" descrito por Bauman, onde relações tornam-se frágeis e instáveis, marcadas pelo individualismo e pelos desejos moldados por uma sociedade de consumo e prazer imediato.

Por muito tempo, enxerguei o amor como o propósito central da vida, acreditando que ele é uma força equalizadora, capaz de promover equilíbrio e suavizar as disparidades. Embora não seja certo que os opostos se atraem, através do amor eles podem se harmonizar. Vejo no amor uma forma de me conectar com o outro, um caminho para compreender as diferenças e promover o bem-estar social. Assim como no princípio cristão do amor ao próximo, o amor tem o potencial de nos unir em uma convivência mais equilibrada, empática e pacífica.

Quando se trata do amor romântico, acredito que sua intensidade pode motivar grandes gestos e, em alguns casos, até sacrifícios. Ele nos impulsiona a assumir riscos que, em outras circunstâncias, pareceriam impensáveis. O amor romântico tem a capacidade de nos libertar das amarras da racionalidade, movendo-nos por algo maior e mais profundo, capaz de proporcionar prazer, felicidade e uma percepção mais clara, ou condicionada, do belo. Sua força é tão poderosa que pode alterar nossa visão de mundo e confundir as fronteiras entre o eu e o outro. Esse tipo de amor ocupa um espaço central na vida social, sendo ao mesmo tempo um produto cultural, um desejo íntimo e, para muitos, um propósito de vida. No entanto, assim como outros aspectos sociais, a forma como o amor romântico se manifesta e é vivenciado varia de acordo com as individualidades e as condições socioculturais que influenciam cada pessoa.

Essa dissertação foi construída com dedicação, colaboração e amor, em uma tentativa de traduzir, através da teoria e da elaboração de uma metodologia projetual, as reflexões de vida que moldam quem eu sou. Os pensamentos aqui apresentados são exploratórios, por vezes dispersos como mosaicos, mas sempre com o compromisso de criar uma linha de raciocínio coesa. Vejo o amor como uma lente por meio da qual encaro a vida e interpreto a realidade, tanto em sua suavidade quanto em sua intensidade. Para mim, o amor é, acima de tudo, uma maneira de me entender, a partir da compreensão do outro.

... o discurso amoroso é hoje em dia de uma extrema solidão. Este discurso talvez seja falado por milhares de pessoas (quem sabe?), mas não é sustentado por ninguém; foi completamente abandonado pelas linguagens circunvizinhas: ou ignorado, depreciado, ironizado por elas, excluindo não somente do poder, mas também de seus mecanismos (ciências, conhecimentos, artes). Quando um discurso é dessa maneira levado por sua própria força à deriva do inatural, banido de todo espírito gregário, só lhe resta ser o lugar, por mais exíguo que seja, de uma afirmação. (Barthes, 2003, n.p.)

O amor extraordinário

O amor extraordinário

“... primeiro surgiu o Caos

... depois a Terra de vasto seio, suporte inabalável de tudo e o Amor...”

(Platão, 380 a.C./1998, p. 35).

A ideia de amor extraordinário refere-se a uma forma de amor que transcende o comum, ultrapassando os limites do individual e assumindo um caráter universal. Trata-se do amor enquanto conceito. Assim, esse sentimento torna-se uma ideia amplamente discutida e explorada em diferentes esferas do pensamento humano. Este capítulo é dedicado ao estudo do amor e de suas implicações, tanto na sociedade, quanto no indivíduo. Para essa análise, são utilizadas várias áreas do conhecimento, como a filosofia, a sociologia, a história e a arte, estabelecendo uma teoria da imagem.

Aqui, o amor é analisado por meio das interpretações teóricas de filósofos como Platão, Rousseau e Bauman, abordando conceitos relacionados ao tema, como o amor platônico, o amor cortês e o amor romântico. Também são exploradas as representações visuais associadas a esses períodos, realizadas por artistas clássicos como Tiziano, Botticelli e Chagall, e artistas contemporâneos como Robert Indiana e Sophie Calle. Além de fotógrafos renomados, como Doisneau, Nan Goldin e Mapplethorpe, e outros menos conhecidos, como Javier Rey e Natasha Caruana.

A filosofia e a sociologia nos auxiliam a entender o amor em sua essência conceitual, suas manifestações e impactos nas relações sociais. A história permite uma observação das transformações e os significados atribuídos ao amor ao longo do tempo, enquanto a arte oferece representações visuais e simbólicas que expressam sua pluralidade. Assim, o capítulo busca construir um panorama abrangente, explorando o lado extraordinário do amor em sua complexidade, através de abordagens, que demonstram sua relevância tanto para a experiência humana, quanto para as estruturas sociais.

2. A representação do amor



Figura 9: *Love*, 1966. Pintura de Robert Indiana.

A pintura *LOVE* de Robert Indiana, ganhou notoriedade rapidamente, em especial nos Estados Unidos, a ponto de ultrapassar seu caráter de arte para se transformar em um ícone da cultura pop. Criada em um período de intensa transformação cultural e artística, a obra teve impacto significativo tanto em seu ano de criação quanto nas décadas seguintes. A simplicidade com que representa o amor se conectou profundamente ao contexto social e cultural dos EUA da época, permitindo que a obra fosse vista como uma expressão universal de amor.

No período pós Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos estavam envolvidos em diversos conflitos globais, instigando e dando suporte à diversas nações na luta contra o comunismo, assim como buscavam expandir sua influência mundial. Nesse contexto, surgiram movimentos contraculturais que clamavam por paz e amor, como o movimento *hippie*. Foi um período de conquista de direitos dos cidadãos e de libertação afetiva e sexual. Desta forma, a obra de Robert Indiana, foi entendida como símbolo de apoio ao amor livre. Outro aspecto que colaborou com a rápida ascensão da obra, foi movimento *Pop Art*, que tomou a estética das massas como referência, replicando ícones da cultura popular e por isso democratizando a arte ao olhar do público.

Embora a pintura de 1966 tenha se tornado a obra mais midiática do artista, a relação de Indiana pintando mensagens vinculadas ao amor já havia iniciado antes. Em 1964 o

colecionador de arte Larry Aldrich estava transformando uma igreja abandonada em museu¹² e fez uma encomenda a Indiana, que inspirado em sua infância religiosa, pintou um quadro com a frase *Love is God*. Uma brincadeira com as palavras comumente encontradas nas igrejas – Deus é amor. Segundo Bedwell (2019), anos mais tarde, o artista escrevera uma carta para Larry, explicando que a pintura encomendada pelo colecionador foi a semente das próximas criações, pois a palavra amor estava impressa em sua mente desde a infância.

A partir de então, Indiana começou a experimentar a imagem da palavra “Love” através de cartões que enviava para seus amigos. De acordo com o site do autor, (*LOVE - 1966 - Artworks-Items - Robert Indiana*, n.d.), em 1965, o artista foi convidado pelo MoMA¹³ a enviar uma obra de arte para o tradicional programa de cartões de Natal. Foram apresentadas três pinturas com combinações de cores diferentes, dentre elas a imagem representada na figura 9, se tornou um dos cartões de Natal mais vendidos de todas as edições. Devido a popularidade da obra, anos mais tarde, em 1967, o sistema de correio dos EUA fez um selo de cartas, utilizando a imagem de *LOVE* em uma edição comemorativa para o dia dos namorados.

Além do quadro quadrado de quase dois metros, o artista explorou a obra em outros formatos e mídias, fazendo com que aos poucos a obra fosse ganhando mais espaço e se espalhasse globalmente. Foram criadas esculturas em dimensões variadas, de trinta centímetros a três metros, uma versão em espanhol¹⁴ e uma em hebraico¹⁵. A imagem também foi adaptada em cartazes de campanha política em apoio ao partido democrata norte-americano. Em 1976 teve uma versão com a palavra *VOTE*, e em 2008 a versão *HOPE* em apoio à candidatura de Obama.

É na objetividade que a obra encontra sua força. As quatro letras pintadas de forma que a leitura seja facilmente feita, compostas para caber em um quadrado, dispostas de formato quase que simétrico, tanto no sentido horizontal, quanto no sentido vertical, as cores vibrantes que se harmonizam e a falta de detalhes complexos permitem que o foco seja direto na percepção da palavra *love* e por conseguinte na mensagem: o amor. A inclinação da letra “O”, dá movimento e tensiona a estabilidade da composição, pode ser interpretada como uma

¹² The Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield, Connecticut.

¹³ Museu de Arte Moderna, Nova York, Estados Unidos da América.

¹⁴ AMOR

¹⁵ אהבה

representação do desequilíbrio e a instabilidade que fazem parte deste sentimento. De modo geral a obra faz alusão ao equilíbrio necessário para o sentimento persistir.

The word LOVE got to be the way it is because I have a kind of a passion about symmetry and the dividing of things into equal parts. The word LOVE is that way because those four letters best fit a square if the square is squared by that particular arrangement. And it was really that sort of a necessity for a very compact form that I came upon that arrangement . . . With the red, blue and green paintings the interaction in the eye is of such a nature that with the slightest change of light the fields automatically interchange, the positive becomes negative and vice versa, with almost a violent effect in the eye.¹⁶ (LOVE - 1966 - Artworks-Items - Robert Indiana, n.d)

Indiana era reservado em relação a sua vida privada, entretanto especula-se que as cores da pintura, façam referência as obras do artista Ellsworth Kelly, com quem teve um relacionamento amoroso, em especial a série Blue Green Red¹⁷, (figura 10), de 1963. Kelly foi um artista abstracionista, nessa série pinta sobre o equilíbrio, ao compor com formas, cores e linhas distintas que por vezes se contrapõe. Conforme afirma Bedwell (2019), Indiana atribui a Kelly a responsabilidade pelo desabrochar da sua carreira como pintor. Bedwell complementa que na época em que Indiana pintou *LOVE*, os artistas haviam terminado seu relacionamento, e que a popular imagem, além de ter esboços usados nas cartas que os artistas amantes costumavam trocar, também possuía uma primeira versão, feita após o término do relacionamento, com as letras F, U (inclinado), C, K.

¹⁶ A palavra LOVE ficou assim porque tenho uma espécie de paixão por simetria e pela divisão das coisas em partes iguais. A palavra LOVE é assim porque essas quatro letras se encaixam melhor em um quadrado se o quadrado for elevado ao quadrado por esse arranjo específico. E foi realmente esse tipo de necessidade de uma forma muito compacta que me levou a esse arranjo... Com as pinturas vermelhas, azuis e verdes, a interação no olho é de tal natureza que, com a menor mudança de luz, os campos se intercambiam automaticamente, o positivo se torna negativo e vice-versa, com um efeito quase violento no olho.

¹⁷ A série de pinturas de Ellsworth Kelly combina elementos semelhantes, cores e formas em pinturas que levam as mesmas cores em seu título, porém em ordem diferentes, como Blue Gren Red, Red Green Blue, Gren Red Blue.

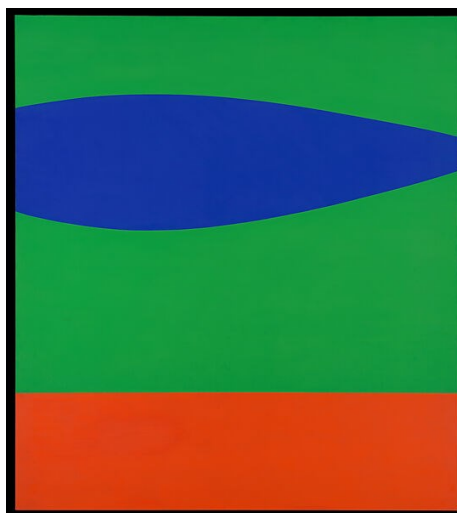


Figura 10: *Blue Green Red*, 1963. Pintura de Ellsworth Kelly.

A escolha da obra de Robert Indiana para abrir este capítulo relaciona-se com a correspondência entre seu tema e os conceitos que serão explorados ao longo desta pesquisa. *LOVE* reflete um alinhamento com a universalidade do amor, representado de forma física através das diversas mídias. No entanto, seu impacto transcende o material, ganhando apelo emocional à medida que a obra evolui e se difunde globalmente. Desde as suas primeiras representações, as peças foram amplamente aceitas e reproduzidas, tornando-se um ícone da cultura norte-americana da década de 1960. Mesmo em um período de maior repressão, especialmente em relação à diversidade, a obra carrega em si uma representação do amor gay, ainda que esse aspecto não fosse explicitamente abordado, refletindo a capacidade do amor de unir as pessoas, independentemente de contextos adversos.

Outro conceito essencial do amor que também está presente na obra de Indiana, e de igual interesse para este estudo, é o equilíbrio. Seja na busca que o artista realiza por uma harmonia visual através da combinação de cores primárias e da disposição das letras dentro de uma estrutura geométrica simétrica. Ou pelo equilíbrio ser o elo que aproxima a obra de Indiana a obra de Kelly, cujos trabalhos também exploram a estética de uma harmonia entre elementos que não são facilmente combináveis. Esse aspecto espelha uma das capacidades primordiais do amor, da união através de uma força estabilizadora entre as diferenças.

Por fim, o amor, tanto para a obra de Indiana quanto nos conceitos estudados nesta pesquisa, se apresenta como uma fonte imensurável de inspiração criativa, assim como uma forma de perpetuação da vida. Essa relação se reflete profundamente na motivação de Indiana ao criar *LOVE*, que continua a representar a manifestação do amor mesmo após o

relacionamento entre Indiana e Kelly (figura 11), e da morte de ambos. A obra permanece viva, transmitindo seu significado através do tempo, demonstrando a capacidade do amor de atravessar os limites da existência.



Figura 11: Robert Indiana e Ellsworth Kelly, 1958. Fotografia de Hans Namuth.

A representação e a expressão do amor enfrentam desafios significativos, especialmente devido à sua natureza subjetiva. Os sentimentos pertencem ao campo do abstrato e do intangível, estando sujeitos a múltiplas interpretações e interações com diferentes áreas do conhecimento. Mesmo que na obra de Indiana (figura 9), o artista tenha representado o sentimento através da palavra, a obra só ganha os aspectos do sentimento em questão, através de outros signos subjetivos. Contudo, é essa falta de definição concreta que permite ao amor ser um fenômeno universal e, ao mesmo tempo, pessoal. Ele se manifesta de maneiras particulares em cada cultura e indivíduo, ajustando-se às nuances de seus diferentes contextos.

Representar sentimentos através da arte é uma tarefa complexa. Diferentemente das ciências exatas, onde um círculo é sempre um círculo e, ao ler as palavras "mesa redonda", é possível construir uma imagem clara no imaginário, o amor não possui forma, aparência ou uma definição precisa. Alguns sentimentos, como a felicidade, até encontram correspondência em signos como o sorriso. Apesar de existirem algumas representações clichês entendidas pelo senso comum como representativos do amor, como beijos, abraços, carinhos e gestos similares, esse sentimento é mais abrangente e abstrato.

Para Barthes (2003) “o que bloqueia a escritura amorosa é a ilusão de expressividade” (p. 92), o autor complementa “continuo a me enganar sobre os efeitos da linguagem: não sei que a palavra ‘sofrimento’ não exprime sofrimento algum e por conseguinte, empregá-la não somente não comunica nada, como também irrita logo” (ibidem). No livro *Fragments de um Discurso Amoroso*, Barthes explora a complexidade da representação. O autor percebe o discurso amoroso como um campo onde o desejo, a linguagem e a cultura se entrelaçam. Representar o amor, nesse contexto, exige traduzir emoções frequentemente indescritíveis em signos compartilháveis, o que inevitavelmente resulta em lacunas e distorções. Para Barthes (2003), o amor enquanto experiência individual, parece não preencher a totalidade de qualquer representação, deixando o sujeito amoroso entre a necessidade de comunicar e a impossibilidade de fazê-lo plenamente:

De um lado, é não dizer nada, de outro é dizer demais: impossível ajustar. Minhas vontades de expressão oscilam entre o haiku¹⁸ sem realce, que resume uma enorme situação, e uma enxurrada de banalidades. Sou ao mesmo tempo muito grande e muito fraco para a escritura: estou ao lado dela, que está sempre fechada, violenta indiferente ao eu infantil que a solicita. O amor tem certamente alguma coisa a ver com minha linguagem (que o alimenta), mas ele não pode se instalar na minha escritura” (p. 92).

Assim como Indiana, o amor de Barthes, também é um amor gay. Embora o autor não tenha abordado em nenhum de seus textos sua sexualidade, Nachtergaele (2018) a homossexualidade de Barthes é um fato conhecido e seu trabalho deve ser lido sobre esta perspectiva, para assim encontrar vestígios de uma cultura visual gay em sua obra. Essa perspectiva dá amplitude a interpretação do seu trabalho e a sua leitura sobre o amor e o desejo, a subjetividade e a ausência, desafiando as normatividades heterossexuais predominantes. Em seus textos, Barthes constrói o amor como um espaço plural e fluido, onde as experiências *queer*¹⁹ encontram ressonâncias sutis. A relevância de sua obra reside na capacidade de criar

¹⁸ Uma forma de poesia de estrutura breve

¹⁹ Queer é um termo inclusivo que abrange identidades e expressões de gênero e sexualidade fora das normas heteronormativas e cishnormativas. Também representa uma postura política e teórica que celebra a diversidade e questiona categorias fixas.

uma teoria do amor que, mesmo sem assumir posições explícitas, legitima e universaliza a complexidade das experiências amorosas de todos os sujeitos.

Além disso, o discurso amoroso é moldado pelas convenções sociais e culturais, que muitas vezes limitam as formas de expressão. Barthes (2003) observa como o discurso amoroso está preso a estereótipos, metáforas e narrativas pré-construídas que condicionam a maneira como o amor é comunicado e entendido. Esse condicionamento cultural gera discordâncias entre o sentimento vivido e a maneira como ele é representado, desafiando a autenticidade da expressão. Na arte e na literatura, por exemplo, a idealização e o clichê frequentemente reduzem o amor a expressões banais.

Outro obstáculo central é a dinâmica entre o eu e o outro na expressão do amor. O discurso amoroso não é apenas uma tentativa de expressar um sentimento, mas também uma forma de capturar e ser capturado pelo outro. Nesse processo, as palavras tornam-se tanto um meio de aproximação quanto uma barreira. A representação do amor muitas vezes luta para equilibrar essa dualidade, buscando transmitir a profundidade de uma conexão interpessoal sem transformar o outro em um objeto da narrativa. Assim, representar o amor torna-se um ato de constante negociação entre a subjetividade individual e os limites da linguagem e da cultura.

2.1. O amor é um sentimento que distorce a realidade



Figura 12 e 13: *L'Anniversaire*, 1915. Pintura de Marc Chagall (esquerda); *Unconditional Commitment to Sacred Love*, 2012. Fotografia de Matthew Stone (direita).

Quase um século separa o trabalho dos artistas Stone e Chagall, mas ambos compartilham uma abordagem que explora dimensões além do visível, lidando com elementos

simbólicos e emocionais que ultrapassam a realidade tangível, representando uma ideia de transcendência. A fotografia de Stone (figura 13), concentra-se nas alterações fisiológicas relacionadas à corporeidade e espiritualidade, fazendo uso de técnicas que criam relação com a tecnologia contemporânea. Já Chagall (figura 12), expressa os efeitos do amor que sente, traduzindo suas emoções em composições oníricas alterando a realidade material.

O trabalho de Matthew Stone na exposição *Unconditional Commitment to Sacred Love*²⁰ traduz sua visão espiritual por meio de fotografias que combinam elementos de sua prática como xamã e Artista. Criadas em estúdio, as imagens simulam a atmosfera de uma balada, utilizando lasers de festa e exposições de baixa velocidade para capturar movimentos e luzes criando uma atmosfera etérea. Essa técnica resulta em composições que evocam a transcendência e refletem o estilo de vida do artista, unindo aspectos da espiritualidade às dinâmicas da vida noturna contemporânea.

Chagall é conhecido por uma abordagem onírica na representação do amor e de casais apaixonados, em especial em retratos da sua relação com Bella Rosenfeld, sua esposa. Frequentemente retratando cenas que desafiam as noções de realidade, como casais flutuando e figuras misturadas a animais e símbolos fantásticos. Sua pintura é marcada por cores intensas e composições que dialogam entre a vida cotidiana e elementos que fogem das leis da física.

*L'Anniversaire*²¹ (figura 12), faz alusão a um momento de comemoração do aniversário de Chagall. Pintada em 1915, ano em que o casal oficializou sua união, a obra reflete o encontro de duas pessoas com histórias e origens distintas, e os desafios enfrentados na relação dos dois. Sendo judeu na Rússia em uma época de forte antissemitismo, Chagall enfrentou dificuldades que o levaram a mudar-se para Paris em 1911, afastando-o temporariamente de Bella. Além disso, havia uma diferença de classe social entre os dois: Chagall vinha de uma origem humilde, enquanto Bella pertencia a uma família com recursos e educação mais amplos, gerando algumas incertezas quanto à aceitação da união por parte da família. A pintura representa seu retorno a Bella, assim como a aceitação de seu casamento pela família dela. A cena ilustra os momentos em que Bella o visitava, uma das várias ocasiões em que ela lhe levava alguns agradados, como flores e comida. Na obra, Chagall expressa o sentimento de leveza e alegria que caracterizava a relação entre eles, criando uma imagem que sugere uma conexão que transcende a realidade

²⁰ Tradução do autor: Compromisso incondicional com o amor sagrado.

²¹ Tradução do autor: O aniversário.

cotidiana. Para Di Tarso (2022) *O Aniversário* é uma celebração poética e visual do amor, onde as poses acrobáticas simbolizam a leveza e o êxtase proporcionados por tal sentimento. Ao pintar o ambiente doméstico, Chagall indica que o amor pode transcender o ordinário e transformar a simplicidade dos momentos.

O entendimento das emoções como fenômenos relacionados a processos fisiológicos não é recente, estando presente na arte, literatura e filosofia muito antes de a ciência dispor de tecnologias para comprová-lo. Na neuroquímica, o amor está relacionado à produção de dopamina, neurotransmissor associado ao prazer, felicidade e motivação, que também impacta o ritmo cardíaco e o sono. Como aponta Rochedo (2016), essas reações não se limitam ao físico, pois influenciam a memória, enquanto Borges (2015) observa que altos níveis dessas substâncias direcionam a atenção para um objeto específico, explicando a recorrência do ser amado nos pensamentos de quem ama.

Conforme afirma Borges (2015) “a dopamina aumenta a energia do cérebro para que esse tenha uma maior atenção e leva o amante a lutar mais e mais para conseguir a reciprocidade do amado” (p. 132), desta forma, resulta no comportamento de busca e manutenção do relacionamento amoroso. As reações fisiológicas provocadas também podem ser negativas, influenciadas pela forma como as relações acontecem, ou pelas ações da pessoa amada. Borges (2015) complementa que assim como um amor não correspondido ou ausência de uma pessoa amada, pode resultar em alterações na produção de neuroquímicos similares as de substâncias psicoativas.

Entretanto, a complexidade das emoções não deve ser compreendida apenas sob uma perspectiva dos seus aspectos físicos e químicos. O amor, em especial, implica em aspectos relacionados não só as questões emocionais, como as questões de crença espiritual, de aspecto social e econômico. Influenciando na forma como laços são formados ou afetando as relações de poder. Para Barthes (2003) “não era preciso reduzir o enamorado a uma simples coleção de sintomas, mas sim fazer o ouvir que existe de inatual na sua voz, quer dizer de intratável” (p. 1).



Figura 14: *Hart-Shaped bruise*, 1980. Fotografia de Nan Goldin.

O estilo documental das fotografias de Nan Goldin a tornou amplamente reconhecida por apresentar a realidade de forma crua e íntima, criando a sensação de que o espectador faz parte de sua vida. Em sua série mais emblemática, *The Ballad of Sexual Dependency*²², Goldin registra momentos intensos de seu cotidiano e das pessoas próximas, compondo um diário visual que aborda temas profundos como amor, desejo, abuso, dependência e perda. Sua câmera não é apenas uma ferramenta de observação, mas também um meio de autocompreensão e narrativa, tornando-a tanto autora quanto objeto de sua arte.

(...) Goldin é, sem dúvida, aquela que explora de forma mais aguda a coincidência entre a experiência privada e obra: os temas centrais do seu trabalho – sexualidade, medo, insegurança, uma concepção complexa de gênero sexual – misturam-se com as suas próprias experiências, onde já couberam violência, drogas, a intimidade com transexuais e travestis, a perda de amigos vítimas de sida. Digamos que o centro do seu trabalho estão experiências absolutamente subjectivas de vida, o que os detractores do seu trabalho encaram como um convite ao *vouyeurismo*, ou como uma forma de terapia emocional. Mesmo quando usa o protocolo da reportagem, mistura-os com um lado mais cru de fotografia de amator, tentando sempre mostrar que a relação com os seus modelos é, senão de absoluta intimidade, pelo menos de total confiança. Nan Goldin afirma que tenta ultrapassar a distância entre fotógrafo e modelo e que as suas imagens são sempre o resultado de cumplicidades, de uma relação de intimidade. Verdadeiros trabalhos de colaboração. (Nicolau, 2006, p.84)

²² Tradução do autor: A balada da dependência sexual.

Um dos momentos mais marcantes de sua obra é a fotografia *Nan After Being Battered*²³ (figura 15), que retrata seu rosto machucado após sofrer violência física de seu namorado. O hematoma em formato de coração (figura 14), retrata uma cruel ironia, um símbolo poderoso da dualidade de suas experiências de amor e abuso. A imagem documenta a dor física e transmite vulnerabilidade. Esses retratos representam a força de Goldin ao expor sua própria realidade. Conforme destaca a fotógrafa “estas imagens podem ser um convite para o meu mundo, mas elas foram feitas para que eu pudesse ver as pessoas nele” (apud Ferreira, 2012, p. 593). Essa fotografia, como muitas outras em seu trabalho, é uma proposta de reflexão sobre a relações abusivas, assim como uma jornada de cura, a partir da revisitação do trauma através das imagens.



Figura 15: *Nan after being battered*, 1984. Fotografia de Nan Goldin.

²³ Tradução do autor: Nan depois de ser agredida.

3. O amor entre o Renascimento e Platão



Figura 16: *Stendhal Syndrome*, 2024. Fotografias de Nan Goldin.

O trabalho recente de Nan Goldin, a exposição *You never did anything wrong*²⁴, inclui a série *Stendhal Syndrome*²⁵, que combina fotografias capturadas ao longo de vinte anos com imagens de esculturas clássicas amplamente reconhecidas e validadas como obras de arte. Essas esculturas, provenientes de museus como o Louvre, a Galleria Borghese e o Metropolitan Museum of Art, são apresentadas em diálogo com fotografias de seu estilo característico, que documentam momentos de intimidade e cenas cotidianas. A justaposição evidencia paralelos visuais entre a arte clássica e registros do dia a dia, revelando similaridades na composição, cor e intensidade emocional (figura 16).

Por meio dessa exposição, Goldin propõe uma reflexão sobre as hierarquias e validações no campo da arte. No âmbito estético, questiona as convenções que definem o que é considerado belo. No campo institucional, discute o papel das imagens do cotidiano no universo artístico. Ao integrar elementos consagrados da história da arte com cenas pessoais, Goldin desafia fronteiras tradicionais e reivindica um espaço legítimo para a documentação da vida cotidiana no contexto museológico e artístico. “*Goldin’s ability to draw such precise visual connections*

²⁴ Tradução do autor: Nunca fizeste nada de errado.

²⁵ Tradução do autor: Síndrome de Stendhal; refere-se a uma reação intensa a obras de arte ou locais culturalmente ricos, causando sintomas como tontura, ansiedade, ou êxtase extremo. É comum em cidades como Florença, devido à sobrecarga emocional frente à beleza artística.

*raises profound questions about traditional hierarchies within art, and the enduring human compulsion to memorialize beauty in works fueled by love, and grief*²⁶ (Freer, 2024).

O fotógrafo Emmet Gowin, propõe de forma irônica o conceito de superarte, para descrever aquilo que não é o seu trabalho habitual. Gowin é conhecido por seus retratos íntimos e cotidianos, especialmente de sua esposa e musa, Edith. O fotógrafo utiliza o termo para destacar que suas fotografias não se enquadram em uma ideia grandiosa ou transcendente de arte, mas são registros de momentos e pessoas de grande valor pessoal. Conforme ressalta Gowin (2024) “*When I unfold a word, or a concept like super art, I’m contrasting the responsibility we hold on to every day, to the life and meaning and fulfillment that you take*”²⁷.

Para Rancière (2009), as imagens exibidas em museus e galerias podem ser divididas em três categorias principais: a *imagem nua* é marcada pela sua função de testemunho direto, sem dissimulação ou interpretação artística; a *imagem ostensiva* afirma sua presença como arte, isolando-se na pura materialidade ou singularidade do objeto; já a *imagem metafórica* joga com ambiguidades e reconfigurações do imaginário social, integrando a obra de arte às circulações simbólicas e discursivas da cultura contemporânea. “*Three ways of coupling or uncoupling the power of showing and the power of signifying, the attestation of presence and the testimony of history; three ways, too, of sealing or refusing the relationship between art and image*”²⁸ (Rancière, 2009, p. 26)

Ao trazer esse discurso para o campo fotográfico, David Bate (2015) destaca que a fotografia documental, ao longo de sua história, foi se modificando e incorporando diferentes estéticas, objetivas e subjetivas, indo além do registro factual, ou das “imagens nuas”– aquelas que mostram as coisas como são, desprovidas de pretensão estética. Ele argumenta que a prática documental começou a adotar abordagens subjetivas e estilizadas, permitindo que as imagens dialoguem de maneira mais profunda com o público.

²⁶ Tradução do autor: A capacidade de Goldin para estabelecer ligações visuais tão precisas levanta questões profundas sobre as hierarquias tradicionais no seio da arte e sobre a compulsão humana duradoura de memorializar a beleza em obras alimentadas pelo amor e pela dor.

²⁷ Tradução do autor: Quando eu desdubro uma palavra, ou um conceito como a super arte, estou a contrastar a responsabilidade a que nos agarramos todos os dias, com a vida, o significado e a realização que se tem.

²⁸ Tradução do autor: Três maneiras de acoplar ou desacoplar o poder de mostrar e o poder de significar, o atestado de presença e o testemunho da história; três maneiras, também, de selar ou recusar a relação entre arte e imagem.

Nesse processo, a inclusão de elementos afetivos, como imagens que evocam emoções, memórias ou conexões pessoais, tornaram-se um recurso importante para ampliar o impacto e a relevância dessas fotografias. Desta forma, principalmente sob influência do trabalho de Goldin, a fotografia documental acabou por romper as barreiras entre o público e o privado, conforme ressalta Bate (2015), “*It is interesting that the distinction between private and public space did not really preoccupy the early pioneers of the photographic document*”²⁹ (p. 73). Quanto ao destino destas fotografias o autor complementa “*thus, documentary reality had to find another voice and place within the contemporary media spectacle, like in art*”³⁰ (Bate, 2009/2013, p. 64).



Figura 17: Vistas da exposição “Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne – The Original”, 2020. Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin, Alemanha.

Stendhal Syndrome de Nan Goldin, possui características que lembram a pesquisa de Aby Warburg, especialmente em sua abordagem de justapor imagens para explorar continuidades estéticas e culturais. Warburg, em seu Atlas Mnemosyne (figura 17), organizou painéis que combinavam obras de diferentes épocas e culturas — incluindo arte renascentista, na qual ele era especialista, arte oriental e de povos indígenas da América do Norte — para identificar e reunir padrões visuais recorrentes que atravessam o tempo. De acordo com Matiazi & Portela (2015), a metodologia proposta por Warburg, permite novas formas de narrar e

²⁹ Tradução do autor: É interessante que a distinção entre espaço privado e espaço público não preocupou verdadeiramente os primeiros pioneiros do documento fotográfico.

³⁰ Tradução do autor: Assim, a realidade documental teve de encontrar outra voz e outro lugar no espetáculo mediático contemporâneo, como na arte.

compreender a história da arte, baseando-se em semelhanças pictóricas em vez de contextos históricos específicos.

O Renascimento desempenhou um papel fundamental na construção cultural do conceito de amor, um sentimento inerente ao ser humano, mas cuja definição e interpretação foram moldadas por influências filosóficas, históricas, artísticas e culturais. Esse período ampliou a visão de mundo ao redescobrir os saberes da Antiguidade e ao estimular o interesse pela diversidade cultural. As Grandes Navegações, que antecederam o Renascimento, contribuíram para essa ampliação ao revelar a pluralidade de povos e culturas fora da Europa. Nesse contexto, o Renascimento atua como um movimento para explorar e interpretar o "outro", embora esse olhar fosse frequentemente marcado por um viés eurocêntrico e voltado para a consolidação de relações de poder.



Figura 18. *La Nascita di Venere*, 1485. Pintura de Sandro Botticelli.

O Nascimento de Vênus de Botticelli (figura 18) é uma obra emblemática do Renascimento, que reflete a incorporação da cultura grega e romana, característico desse período. Vênus emerge do mar sobre uma concha, conduzida pelos ventos representados por Zéfiro, deus do vento, e Clóris, deusa das flores, representando o amor e a fertilidade. Na cena, uma das Horas, as divindades das estações, aproxima-se para cobrir a deusa com um manto, simbolizando a transição entre a pureza inicial de Vênus e sua inserção no mundo humano. A obra representa a idealização da beleza e da espiritualidade, temas centrais tanto na mitologia quanto na filosofia do Renascimento.

Esse conceito de beleza, que ultrapassa a aparência física é uma representação do amor platônico. Platão (380 a.C./1998), apresenta o amor como um processo de ascensão que começa pela apreciação da beleza física, mas que evolui para a contemplação da beleza das ideias, em um movimento que busca a perfeição e a verdade. A imagem de Vênus, intocada, em sua pureza e graça, pode ser interpretada como uma representação simbólica dessa busca pela beleza ideal, que vai além do corpo e se aproxima do divino.

Durante o Renascimento, as ideias de Platão foram redescobertas e adaptadas, influenciando profundamente a arte, a filosofia e a ciência da época. Esta influência ocorreu através das traduções realizadas por filósofos e estudiosos como Marsílio Ficino e Giovanni Pico della Mirandola. De acordo com Mikosz & Lousa (2022) Ficino foi o responsável pela tradução das obras de Platão, incorporando-as ao pensamento renascentista. Em conjunto Mirandola, promoveram a síntese de filosofias antigas com o cristianismo, contribuindo com a criação do neoplatonismo. Essa fusão entre as ideias de Platão e as crenças cristãs permitiu que os pensadores renascentistas aplicassem os conceitos de beleza idealizada, harmonia e perfeição divina à arte e à ciência, criando uma visão mais humanista e transcendental do mundo.

Destacando assim, a influência exercida pela filosofia de Platão na arte e na representação do amor, ao longo dos séculos, do Renascimento, para correntes de pensamento posteriores. A busca pela perfeição, que Platão associava à contemplação da beleza universal, inspirou artistas a representar o amor não só como uma emoção humana, mas como uma força espiritual que conecta o mundo material ao divino. A arte renascentista, em particular, refletiu essa visão platônica ao idealizar figuras mitológicas e religiosas, como Vênus, cujas representações capturam a busca pela beleza perfeita e pela harmonia entre o físico e o espiritual.

Além disso, a ideia de que o amor leva a um entendimento mais profundo da verdade e da beleza influenciou a forma como o amor foi abordado em diversas expressões artísticas, como a pintura, a escultura e a literatura, e anos mais tarde passou a fazer parte da forma como o amor era representado na cultura popular. O amor passou a ser visto como uma força que transcende o mundano, orientando o ser humano em direção ao conhecimento e à completude e a plenitude. Assim, Platão ajudou a moldar uma concepção do amor como um caminho para o sublime, influenciando a criação artística e cultural ao longo dos séculos e moldando a visão social sobre o amor, a beleza e a busca pela verdade.



Figura 19: Avatars CGI, n.d.. Criação de Allan Gregorio.

Se a interpretação do amor segundo Platão fosse representada de forma mais fiel, ela seria uma representação Eros, ao invés de Vênus. Essa representação se alinha à imagem criada por Alan Gregorio (figura 19), já que a beleza idealizada que provoca contemplação, como descrito por Platão, está frequentemente relacionada à contemplação de jovens e belos rapazes. Alan Gregorio é um artista visual que trabalha com imagens digitais inseridas no contexto da cultura LGBTQIA+ contemporânea. Seu trabalho envolve a criação de figuras sedutoras e futuristas, quase humanas, utilizando CGI para produzir avatares digitais destinados a aplicativos, metaverso, jogos e publicidade. Por meio dessas criações, ele oferece uma perspectiva contemporânea sobre uma beleza idealizada e metafísica, atualizando o conceito de perfeição estética para o contexto digital e comercial atual.

3. 1. Banquete do amor de homens por outros homens



Figura 20: Detalhe de louças - Prato ateniense, 530 - 430 a.C. (esquerda); Cálice, 480 a.C. (direita).

Platão é um dos pilares fundamentais da filosofia ocidental, desenvolveu uma concepção estruturada e influente sobre o amor, abordando-o como um caminho de elevação espiritual e intelectual vinculado à busca pela verdade e sabedoria. Sua obra *O Banquete*³¹, “ocupa um lugar central e é talvez a obra onde o conceito de amor se liga mais consciente a uma experiência existencial concreta” (Azevedo, 1998, p. 9). as autoras Lancelin & Lemonnier (2010), apontam que “*O Banquete* de Platão determinará ao longo de dois milénios seguintes, a visão ocidental de amor” (p. 27). Apesar de o termo "amor platônico" ter sido compactado e desviado de seu significado original, Platão expressava suas ideias por meio do método dialético em diálogos que frequentemente refletiam a convivência com figuras históricas de seu círculo social, consolidando sua visão ampla e multifacetada do amor.

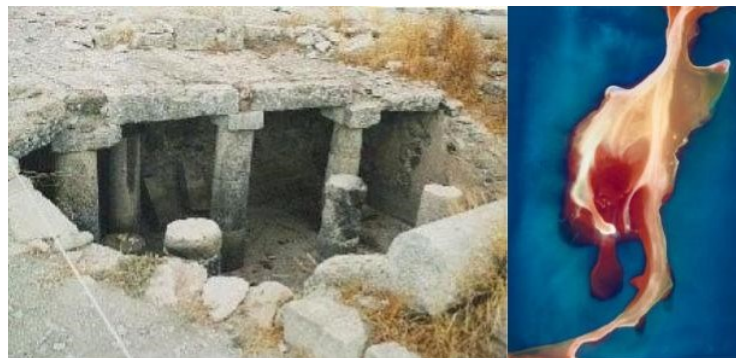
Mesmo diante da variedade de perspectivas apresentadas por seus personagens, a presença feminina é limitada. As mulheres aparecem em *O Banquete* apenas de forma indireta, como no caso de Diotima, que é representada a partir de memórias em um dos elogios feitos ao amor, entretanto é om estas memórias e os ensinamentos da personagem que se constrói aquilo que será amor platônico, de busca pela verdade e pela beleza. Essa ausência de representação feminina, demonstra a restrita participação das mulheres no contexto social ateniense, que ganha ênfase pelo fato de Diotima ser uma estrangeira.

³¹ Título original: Συμπόσιον, traduzido: *Sympósiion*; refere-se a um evento social tradicional da Grécia antiga onde os participantes, geralmente homens, se reuniam para beber, comer, conversar e desfrutar entretenimentos.

O amor celebrado na obra de Platão, é predominantemente entre homens, refletindo a cultura da elite da época. Foucault (1998) ressalta que esta atração não era uma questão de gênero, mas sim motivada pela beleza, “o que fazia com que se pudesse desejar um homem ou uma mulher era unicamente o apetite que a natureza tinha implantado no coração do homem para aqueles que são ‘belos’, qualquer que seja o seu sexo” (p. 168). No contexto grego antigo, as relações homoeróticas seguiam regras sociais e morais específicas, organizadas em torno de papéis distintos para os envolvidos.

O homem mais velho, conhecido como amante, ou *erastés*, ocupava a posição ativa na relação, enquanto o jovem, chamado de amado, ou *erômenos*, assumia a posição receptiva, tais dinâmicas nas relações, entre homens e rapazes, se representam nos artefatos (figura 20). Além do ato sexual, os gregos viam essas relações como uma forma de transmitir conhecimento e valores. A interação entre *erastés* e *erômenos* simbolizava uma dinâmica pedagógica, na qual o mais velho “implantava” no mais jovem não apenas desejos, mas também sabedoria e virtudes a partir da sua “semente”.

Conforme destacado por Foucault (1998), as relações homoeróticas entre homens adultos e jovens na Grécia Antiga eram práticas profundamente enraizadas no contexto social e cultural da época, marcadas por regras, rituais e significados específicos. O *erastés* assumia o papel de perseguidor, demonstrando interesse por meio de presentes e serviços, enquanto o *erômenos* tinha a responsabilidade de ser cauteloso e seletivo ao retribuir os favores, evitando submissão imediata ou interesse oportunista. “Ora, essa prática de corte mostra por si mesma que a relação sexual entre homem e rapaz “não era sem problemas”; devia ser acompanhada por convenções, regras de comportamentos, maneiras de fazer, todo um jogo de adiamentos e de chicanas destinados a retardar o término e a integrá-la numa série de atividades e de relações anexas.” (Foucault, 1998, p. 175)



Figuras 21 e 22: *The sanctuary to Apollo Karneios*, Grécia (esquerda); *Recordings*, 2015. Fotografia de Javier Rey (direita).

O Templo de Apolo em Delfos (figura 21), um dos principais centros religiosos da Grécia Antiga, era cercado por práticas culturais e rituais que incluíam manifestações sexuais entre homens jovens. De acordo com Brongersma (1990) essas práticas integravam rituais em honra a Apolo, especialmente durante o festival Karneia. No ápice das celebrações, ocorria o Gymnopaediae ("ritual do menino nu"), onde jovens dançavam nus, cantavam hinos e, aparentemente, mantinham relações sexuais em espaços abertos próximos a penhascos. Essas atividades, carregadas de simbolismo religioso, eram muitas vezes expressas em inscrições esculpidas nas pedras próximas. No início do século XX, o arqueólogo von Gärtringen, escavou as ruínas da área e encontrou inscrições curiosas esculpidas em rocha sólida a cerca de 50 metros do templo, datadas do século VI ou VII a.C.

They deal, in part, with sexual activities and are quite outspokenly sexual. The most frequently quoted runs: (ton deina) nai ton Delphinion h(o) Krimoon te(i)de ooi phe paida Bathukleos adelpho(n) de tou deina, which means: "By the (Apollo) Delphinios, Krimon had sex here with a boy, the brother of Bathykles." There are other, similar texts: "Pheidippidas had sex," "Timagoras and Empheres and I had sex," "Krimon had sex with Amotion here"³² (Brongersma, 1990, p. 32)

Aparentemente a prática de registrar a atividade sexual realizada é um comportamento que perdurou ao longo do tempo, assim como pode ser um indício de uma cultura de sexo homossexual que envolve práticas que perpetuam. A fotografia da figura 22, de Javier Rey, é uma lembrança dos homens que o fotógrafo fez sexo, através do registro do esperma destes homens. *"Recordings es una serie de colección de experiencias con diferentes hombres que han pasado esporádicamente por mi vida. Durante este proceso, recolecto el momento cumbre del gozo, el extasis de orgasmo, sobre una hoja de papel sensible a la luz, el cual es posteriormente revelado y registrado"*³³ (Rey, 2015).

³² Tradução do autor: Tratam, em parte, de atividades sexuais e são francamente sexuais. O mais frequentemente citado é: (ton deina) nai ton Delphinion h(o) Krimoon te(i)de ooi phe paida Bathukleos adelpho(n) de tou deina, que significa: "Pelo (Apolo) Delphinios, Krimon teve relações sexuais aqui com um rapaz, o irmão de Bathykles". Há outros textos semelhantes: "Pheidippidas teve relações sexuais", "Timagoras, Empheres e eu tivemos relações sexuais", "Krimon teve relações sexuais com Amotion aqui".

³³ Tradução do autor: "Recordings é uma série de experiências recolhidas com diferentes homens que esporadicamente passaram pela minha vida. Durante este processo, recolho o momento máximo de gozo, o êxtase do orgasmo, numa folha de papel sensível à luz, que é posteriormente revelada e gravada".

Mesmo que a prática de sexo entre homens era culturalmente aceita em determinados contextos, da Grécia Antiga e, embora Platão tenha teorizado sobre o amor e o desejo influenciando a concepção ocidental de amor idealizado, a história revela oscilações significativas no tratamento da sexualidade, com períodos de repressão e regulamentação intensa. Foucault (1998) introduz o conceito de dispositivo da sexualidade, que descreve um conjunto de discursos, práticas e instituições destinadas a organizar e controlar a sexualidade no âmbito social. Segundo o filósofo, partir do século XVIII, esse dispositivo foi instrumentalizado pela burguesia para consolidar valores como o casamento, a procriação e o controle dos corpos, moldando relações familiares e sociais. Essas normas, embora inicialmente elitistas, foram estendidas a outras classes, padronizando e restringindo as experiências sexuais e afetivas, demonstrando como a sexualidade é continuamente moldada por dinâmicas de poder e interesses históricos.

Daí decorre também o fato de que o ponto importante será saber sob que formas, através de que canais, fluindo através de que discursos o poder consegue chegar às mais tênues e mais individuais das condutas. Que caminhos lhe permitem atingir as formas raras ou quase imperceptíveis do desejo, de que maneira o poder penetra e controla o prazer cotidiano. (Foucault. 1998, p. 16)

Para Foucault (1998), o amor e o desejo são fenômenos históricos, moldados pelas transformações sociais e culturais ao longo do tempo. Com a ascensão do cristianismo, ocorreu uma mudança significativa – a moral cristã deslocou o foco do amor e da sexualidade para uma ética baseada na confissão e no pecado, associando o desejo sexual à culpa e ao controle. Mesmo as teorias de Platão, quando redescobertas durante o Renascimento, foram adaptadas aos ideais cristãos, dando origem ao neoplatonismo, que reinterpretou o amor platônico à luz de valores espirituais e religiosos.

O filósofo também analisa a modernidade como um momento de crescente regulação da sexualidade. Durante os séculos XVIII e XIX, com o advento da medicina, da psicologia e da biopolítica, o desejo e o amor passaram a ser examinados, categorizados e controlados por discursos científicos. O que Foucault (1998) chamou de “psiquiatrização do prazer perverso: o instinto sexual foi isolado como instinto biológico e psíquico autônomo; fez-se a análise clínica de todas as formas de anomalia que podem afetá-lo; atribuiu-se-lhe um papel de normalização e patologização de toda a conduta” (p. 99 – 100).

Nesse contexto, a homossexualidade foi construída como uma identidade específica, sendo vista como desviante em relação à norma heterossexual. Esse discurso levou à marginalização e criminalização do amor entre pessoas do mesmo sexo, marcando um período de repressão social. Foucault observa, no entanto, que mesmo nesses contextos de controle, surgem formas de resistência e novos significados para o amor e o desejo, especialmente nas comunidades LGBTQIA+.



Figuras 23: Autorretratos, 1977. Fotografias de Robert Mapplethorpe.

A obra de Mapplethorpe continua sendo uma das mais disruptivas e polêmicas no campo da arte contemporânea, cujo trabalho explora temática da sexualidade e do desejo, muitas vezes desafiando as normas sociais e culturais. As imagens explícitas do fotógrafo, especialmente as que se relacionam com a cultura queer e sadomasoquista, frequentemente geram controvérsias, sendo alvo de censura, mesmo em espaços de arte – as galerias e os museus³⁴ – que são habitualmente mais livres.

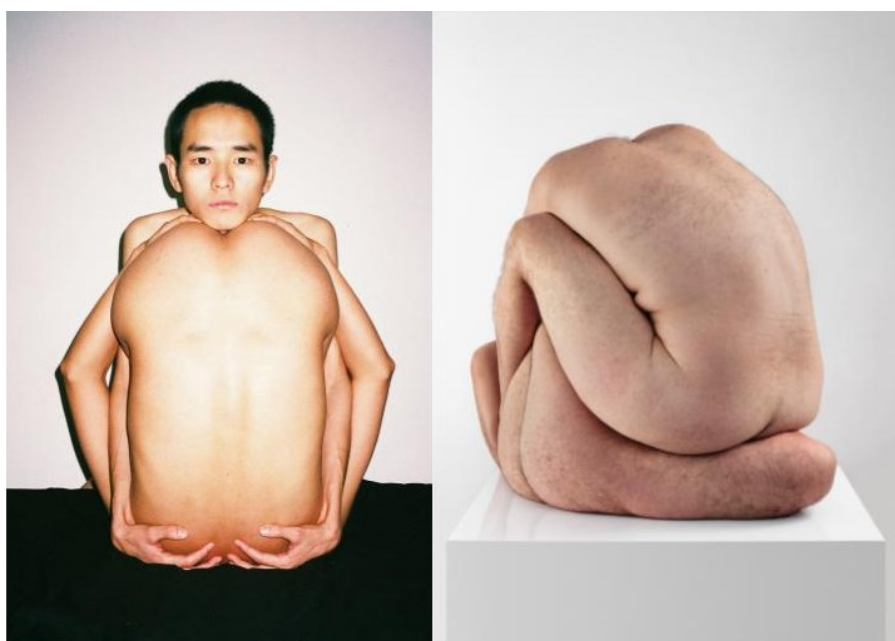
Em 1977, Mapplethorpe apresentou uma série de retratos em duas exposições simultâneas: na Galeria *Holly Solomon* e outra num espaço alternativo, *The Kitchen*. As fotografias expostas na primeira, eram uma versão mais convencional do seu trabalho. No segundo espaço, Mapplethorpe exibia seu *portfolio X*, com fotografias na temática do

³⁴ Após uma exposição retrospectiva das obras de Mapplethorpe, em 215, João Ribas demitiu-se do cargo de diretor artístico do Museu de Serralves, no Porto, por divergências com a administração da instituição. Ribas alegou que a administração impôs restrições à exibição de certas obras, o que ele considerou uma forma de censura. (Inês Nadais & Canelas, 2018)

sadomasoquismo. A figura 23 representa um duplo autorretrato criado pelo fotógrafo, um para cada exposição, na primeira com luva de couro e utensílios que remetem a cultura do sadomasoquismo; e na segunda imagem, com vestimentas mais formais, camisa e um relógio da Cartier.

Essa dualidade, ilustra um dos reflexos do controle dos desejos que aconteceu na era moderna, conforme apontado por Foucault (1998). O trabalho de Mapplethorpe é subversivo, o fotógrafo além de documentar e explorar a estética acerca do desejo, ele também performava essas tensões sociais e culturais em suas imagens. Desta forma, encontrou no espaço artístico um palco para questionar normas e abrir debates sobre a liberdade de expressão, a censura e o papel da arte em transgredir limites estabelecidos. Seu trabalho continua a desafiar audiências contemporâneas, reafirmando sua relevância como uma voz crucial na história da fotografia e na luta pela representação de corpos e desejos marginalizados.

3. 2. O mito do Andrógeno



Figuras 24 e 25: Sem título, 2015. Fotografia de Ren Hang (esquerda); Amorphisms, 2017. Fotografia de Javier Rey (direita).

Há uma espécie de explicação mitológica para a origem e função do amor em *O Banquete*, apresentada pelo personagem Aristófanes, o cômico contador de histórias, que

chama este conto sobre o amor de o *mito do andrógino*. A partir do personagem é apresentada uma bela e trágica narrativa que explora as origens do amor e seu dinamismo. “Antes de mais, importa que fiquem a conhecer a natureza humana e as suas mutações. Pois a nossa antiga natureza não era tal como hoje e sim diversa. Para começar, os seres humanos encontravam-se repartidos em três géneros e não apenas em dois” (Platão, 380 a. C./1998, p. 51). Os seres humanos eram originalmente seres completos, tinham a forma inteira, esférica, eram perfeitos. Possuíam quatro braços, quatro pernas, dois genitais, com exceção da cabeça que era uma só, porém mesmo a cabeça ostentava dois rostos posicionados em sentido oposto. Os gêneros eram: macho, com a combinação de dois corpos masculinos iguais; fêmea, que combinava dois corpos femininos; e o andrógino, que combina masculino e feminino.

As fotografias de Ren Hang³⁵ (figura 24) e de Javier Rey (figura 25) ilustram a ideia de união dos corpos em formato esférico, destacando abordagens distintas sobre corporeidade e política. Ambos utilizam o corpo humano como elemento central, mas exploram perspectivas diferentes para tratar de questões culturais e sociais. Hang³⁶ investiga as formas de encaixe do corpo, explorando os limites entre o sensual e o tabu. Seu trabalho frequentemente inclui mulheres nuas com batom e esmalte vermelho, símbolos que podem ser interpretados como representações de feminilidade ou erotismo. De acordo com Kooiman (n.d.) “*There’s no hierarchy between the female and the male model in his work. It’s very telling about these tendencies of sexuality and queerness in Chinese society and how his generation is dealing with it. It’s visual poetry. It’s without limits.*”³⁷ (apud Ren Hang) Na China, país de origem do fotógrafo, sua obra enfrenta censura por sua abordagem provocativa, mas encontra maior aceitação em contextos internacionais

Por outro lado, Javier Rey trabalha com a forma e a sexualidade dos corpos, utilizando intervenções digitais para transformar suas fotografias em representações que fazem alusão a esculturas. Seu trabalho, bem recebido tanto na Colômbia quanto em outros países da América

³⁶ Ren Hang, fotógrafo chinês aclamado por suas obras provocativas e sensíveis, lutou contra a depressão durante sua vida. Em fevereiro de 2017, aos 29 anos, ele cometeu suicídio, deixando um legado de arte que desafia tabus e celebra a vulnerabilidade humana.

³⁷ Tradução do autor: Não há hierarquia entre o modelo feminino e o masculino no seu trabalho. É muito revelador sobre estas tendências da sexualidade e do queer na sociedade chinesa e sobre a forma como a sua geração está a lidar com isso. É poesia visual. Não tem limites.

Latina, aborda questões relacionadas à autoimagem e à distorção identitária. Como ele mesmo define: “*Amorfismos explora la autoimagen distorsionada y negativa, que se construye y muta a partir de las emociones, las experiencias vividas y la interacción con otros*”³⁸ (Rey, 2017, n.p.).

Enquanto Hang propõe a união dos corpos em sinergia, explorando formas e conexões harmônicas, Rey apresenta corpos que perdem sua identidade individual ao tentar se fundir, resultando em composições que evocam tensões. Entretanto os dois fotógrafos, com suas imagens, exploram as percepções e os limites de si e do outro. Mesmo que esta não tenha sido a intenção, os trabalhos ilustram simbolicamente aos seres do *mito do andrógino*.

Estes seres esféricos, de membros duplicados, eram muito velozes, possuíam uma temível força e eram bastante resistentes, sobretudo possuíam uma grande ambição. Assim, as criaturas começaram a conspirar contra os deuses. Zeus decide então, parti-los ao meio, para enfraquecê-los, pois extingui-los seria acabar com seus adoradores, “isso era suprimir também as homenagens e os sacrifícios que lhes advinham dos humanos” (Platão, 380 a.C./1998, p. 53). Esta ação garantiu uma vantagem aos deuses, pois além de enfraquecê-los, os humanos foram multiplicados, aumentando em quantidade as adorações.

Enquanto Zeus partia os seres, pediu a Apolo para que os repara-se. Neste ato os rostos das criaturas eram virados em direção a parte amputada, “na ideia de que os homens se tornariam mais humildes com o espetáculo da sua própria amputação diante dos seus olhos” (Platão, 380 a.C. /1998, p. 53). As feridas foram saradas, entretanto algumas cicatrizes, rugas e uma abertura, o umbigo, foram deixadas para que os seres se lembrassem de como eram, e das consequências de sua insolência.

Ora, quando a forma natural se encontrou dividida em duas, cada metade, com saudades da sua própria metade, se lhe reunia; e estendendo as mãos em volta, enlaçadas uma na outra, não mais aspiravam do que a fundir-se num só ser! Começaram, assim, a sucumbir à fome e inação geral, porque se recusavam a fazer fosse o que fosse uma sem a outra; e sempre que uma das metades morria, a que ficava procurava ao acaso outra sobrevivente a que juntar-se, fosse a metade de um ser completamente feminino (o que agora chamamos uma mulher) fosse a de um ser masculino. Deste modo, a raça ia desaparecendo... (Platão, 380 a.C. /1998. p. 53-54).

³⁸ Tradução do autor: Amorphisms explora a autoimagem distorcida e negativa, que é construída e mutada pelas emoções, experiências vividas e interação com os outros.

Na intenção de prevenir o desaparecimento da espécie, Zeus toma outra medida, ordenando que Apolo realizasse outra alteração nos corpos já modificados. O deus da luz então altera a localização de seus genitais e sua forma de reprodução. Antes, os seres completos se reproduziam através da terra, e agora a partir do encontro das duas partes.

...na fêmea, por intermédio do macho. E eis o que tinha em vista: se acaso o acoplamento se desse entre homem e mulher, o resultado seria procriarem e perpetuarem a espécie; se entre dois varões, haveria pelo menos a plenitude da união e, uma vez apaziguado o desejo, poderiam voltar às suas tarefas e interessar-se por outros aspectos da vida. Dessa época longínqua data, sem dúvida alguma, a implantação do amor entre os homens — o amor que restabelece o nosso estado original e procura fazer de dois um só, curando assim a natureza humana (Platão, 380 a.C. /1998, p. 54).

O mito do andrógino faz alusão a ideia de que amor está na busca da parte que falta, da completude a partir do encontro da outra metade. O que é compatível com alguns conceitos contemporâneos de amor romântico, como a ideia de "alma gêmea", "metade da laranja" ou "tampa da panela". Essas expressões refletem a crença de que existe uma pessoa destinada a nos complementar perfeitamente, alguém que nos completa e nos devolve à nossa forma original e plena. Platão, oferece uma explicação mítica para o desejo humano de conexão e união, sugerindo que o amor é uma força poderosa que nos impulsiona a buscar a nossa outra metade perdida.

E assim surgiu o motivo de inúmeras variações poéticas e literárias desde a Antiguidade: o homem é essencialmente um ser incompleto que tem de se lançar em busca da sua «metade da laranja», de modo a recuperar a integridade. Mas, nesta triste situação, com o desejo de formarem uma única entidade, recusando-se a fazer fosse o que fosse uma sem a outra, as metades começaram a morrer de fome. E quando uma metade morria, aquela que lhe sobrevivia procurava uma outra à qual pudesse unir-se. A espécie ia-se extinguindo a pouco e pouco (Lancelin, Lemonnier. 2010, p. 30).

De acordo com o mito, por vontade divina, alheia as escolhas humanas, alguns seres têm preferência por relacionar-se com o mesmo sexo, e outros com o sexo oposto, de acordo com o sexo da metade que falta. “Ora bem, sempre que um amante, encontra essa mesma

metade que lhe pertence, eis que de súbito os assalta uma estranha impressão de amizade, de parentesco, de amor, enfim; e a tal ponto que já não aceitam, por assim dizer, separarem-se um instante que seja! Esses são justamente os que permanecem juntos durante toda a sua vida” (Platão, 380 a.C. /1998, p. 55).



Figura 26: Sem Título, 1920 – 1930. Fotografias de Claude Cahun e Marcel Moore.

Claude Cahun foi uma artista francesa que desafiou as normas de gênero, identidade e sexualidade no início do século XX. Adotando um nome neutro em 1917, Cahun explorou questões de fluidez de gênero por meio de autorretratos provocativos que questionavam as convenções sociais e desafiavam a lógica binária de masculino e feminino. Sua parceira de vida e arte, Marcel Moore, também adotou um pseudônimo masculino, e juntas, criaram obras que exploravam e expandiam os limites da sexualidade e da identidade. O casal, retratado na figura 26, dialogava com conceitos próximos à não binariedade, mesmo antes desse termo ser formalizado. A jornada de Cahun e Moore não era apenas artística, mas profundamente pessoal, marcada por uma exploração constante de como o gênero e a sexualidade podem transcender as categorias fixas. Seu relacionamento, iniciado na juventude, perdurou por toda a vida, simbolizando uma parceria tanto emocional quanto criativa.

De acordo com Colorado (2017), durante a ocupação nazista na Ilha de Jersey, onde viviam desde 1937, Cahun e Moore engajaram-se ativamente na resistência contra o regime. Elas produziram panfletos subversivos assinados como "O Soldado Sem Nome", incentivando soldados alemães a desertarem e questionarem o regime que serviam. Essa ação ousada as levou

à prisão em 1944, quando foram condenadas à morte—a sentença, no entanto, foi evitada com a libertação da ilha em 1945. A conexão profunda entre as duas ficou evidente até o fim de suas vidas. Após a morte de Cahun, Moore, tomada pelo luto, suicidou-se vinte anos depois. O casal está enterrado juntos, marcando uma relação construída através do amor, resistência e uma busca compartilhada por liberdade e expressão.

Joséphin Péladan, foi um crítico de arte que abordou o conceito do andrógino como um arquétipo de harmonia universal e perfeição espiritual, explorando sua relevância estética e simbólica. Para Péladan (2024), o andrógino transcende noções de gênero, representando a fusão ideal entre os princípios masculino e feminino. Essa figura, frequentemente recuperada em tradições esotéricas e na mitologia, é interpretada pelo autor como um símbolo de equilíbrio e unidade. “A beleza de um homem está no que ele tem de feminino, a beleza de uma mulher no que ela tem de masculino, isto numa proporção informulável mas compreensível, se nunca perdermos de vista que a barba, por um lado, e o ventre desenvolvido, por outro, são incompatíveis com este ideal do corpo.” (Péladan, 2024, p. 46)

Para Péladan (2024) o andrógino se manifesta na arte e na literatura, destacando sua conexão com a beleza ideal. O autor considera que a figura do andrógino carrega uma força expressiva única, pois combina traços masculinos e femininos em um estado de equilíbrio perfeito, desafiando convenções e expandindo os limites da representação artística. Essa fusão além de uma proposta filosófica, é um modelo a ser explorado na criação artística, onde a beleza alcança seu potencial mais elevado e transcendental.



Figuras 27: *Joey with Hermaphrodite*, 2024. Fotografias de Nan Goldin.

Um exemplo ilustrativo da teoria de Péladan encontra-se na justaposição feita por Nan Goldin (figura 27). Goldin, conhecida por explorar temas de identidades marginalizadas, utiliza sua fotografia para dar visibilidade às experiências transgêneras, celebrando suas existências enquanto desafia convenções culturais. Nesse contexto, a artista combina uma imagem de uma pessoa transgênero com a fotografia da escultura clássica do Hermafrodita Adormecido, do Louvre, estabelecendo um diálogo sobre hierarquias de arte e beleza.

Assim como o Hermafrodita, a fotografia de Goldin apresenta um ideal de beleza que transcende categorias fixas. No entanto, seu discurso parece sugerir que o ápice dessa hierarquia está na figura real e não na escultura. Essa conclusão emerge da análise técnica da imagem: enquanto Goldin frequentemente usa recursos que afastam a fotografia de uma estética convencional, nessa obra, todos os elementos — composição, ângulo, cor e luz — são trabalhados para realçar a beleza de Joey, a mulher à direita. Essa escolha aponta para uma intenção deliberada de subverter as hierarquias tradicionais da arte, colocando a beleza da vivência contemporânea no centro da contemplação.

No mito apresentado por Platão, há um contraponto entre a visão dos deuses sobre o amor dos seres humanos e a visão do ser humanos sobre seu próprio amor. O amor é apresentado de forma hierárquica, acima de tudo o amor pelos deuses. Esse amor divino, mistura-se à devoção e ao temor, imposto por Zeus ao demonstrar sua superioridade em força. Desta forma,

na perspectiva da Grécia Antiga, não amar os deuses pode nos tornar mais fracos. Entretanto o amor dos humanos entre si, que os faz completos, é o que os torna mais fortes.

“A nossa espécie só pode alcançar a felicidade quando cada um realizar em plenitude as suas aspirações amorosas e encontrar o favorito que lhe é próprio, de modo a restaurar a nossa primitiva natureza. E se este é o supremo bem, necessariamente o que há de melhor no mundo actual é o que dele mais se aproxima, quero dizer: acertar com um favorito talhado ao nosso feitio. E eis por que, ao celebrar um deus, será de toda a justiça celebrarmos o Amor: não só é ele quem, no presente, nos concede os maiores benefícios como alimenta, quanto ao futuro, as nossas esperanças mais caras. Se mostrarmos reverência para com os deuses, ele nos dará a cura aos nossos males, restaurando a nossa primitiva natureza. E assim seremos de facto felizes e bem-aventurados!”
(Platão, 380 a.C./1998, p. 57)

3. 3. Amor e fé



Figura 28: Manifestação contra a homofobia na 19ª Parada do Orgulho LGBT na Avenida Paulista, 2015. Fotografia de Reuters/Joao Castellano.

Em 2015, na Parada do Orgulho LGBTQIA+ de São Paulo, Viviany Beleboni, uma mulher trans, causou grande controvérsia devido à performance onde se apresentou crucificada como forma de protesto contra a intolerância e a violência sofridas pela comunidade LGBTQIA+ (figura 28). A performance fazia referência ao sacrifício de Jesus Cristo,

simbolizando o sofrimento e a exclusão enfrentados por pessoas LGBTQIA+, em particular as mulheres trans, muitas vezes vítimas de discriminação e violência extrema. Conforme afirma Pinheiro (2022) “Apesar de a transfobia ser crime no Brasil desde 2019, o país é ainda o que mais mata pessoas trans e travestis em todo o mundo”.

O ato de Beleboni foi amplamente criticado por setores religiosos, especialmente pela Igreja Católica e por líderes evangélicos, que consideraram a representação desrespeitosa e blasfêmia. A reação resultou em uma onda de ataques e ameaças contra ela, que desde então tem vivido sob constante vigilância e medo. Apesar disso, defendeu sua performance como uma tentativa de representar o Messias do amor, destacando a necessidade de empatia e justiça em uma sociedade marcada por preconceitos.

O amor é uma experiência vivenciada no limiar entre o individual e o coletivo. Com exceção do amor-próprio, o amor é sempre algo direcionado ao outro, seja pessoa, objeto, ou até mesmo algo não-físico. É um sentimento que surge na esfera individual para se relacionar com o coletivo. Em um nível mais amplo, o amor afeta a estrutura e a coesão da sociedade. Ele promove união, exerce influência na formação de famílias, grupos e nações. Pode impulsionar movimentos sociais e mudanças culturais. Também tem efeito como força que promove a harmonia, equalizando elementos distintos, independente da dimensão destas diferenças.

... e nessa medida é igualmente a obreira da amizade entre os deuses e os homens, graças ao conhecimento de todos os fenómenos de amor humanos que entram no âmbito da lei divina e da piedade. A tal ponto, em suma, se revela vasto e imenso — melhor dizendo, universal — o poder do Amor, em todas as suas manifestações! Mas é o Amor que se orienta para as obras boas, que se concretiza na moderação e na justiça, tanto entre os homens como entre os deuses, o que detém o máximo poder: só ele nos dá acesso à felicidade plena, só ele nos torna capazes de convivermos em boa amizade uns com os outros e com os nossos superiores, que são os deuses!” (Platão, 380 a.C./1998, p. 50).

É possível perceber a ideia do amor enquanto antítese ao maniqueísmo³⁹ em uma frase popular enunciada pelo padre enquanto celebra o casamento - um dos momentos mais valorados

³⁹ Maniqueísmo é uma doutrina religiosa e filosófica que propõe uma visão dívida do mundo a partir de princípios opostos: o bem e o mal.

das relações românticas. A expressão “na alegria e na tristeza, na saúde e na doença” reforça a intenção harmoniosa que o amor exerce sobre as dualidades. Outro ditado popular relacionado ao amor - "os opostos se atraem" - reforça o propósito de promover a harmonia que esse sentimento tem. Esta característica do amor transcende e afeta todas as coisas, criando uma coexistência equilibrada entre todas as criaturas vivas.

Existe uma similaridade neste aspecto do amor universal, que permeia todas as coisas gerando um sentido de ordem e harmonia, às divindades em diversas religiões da história. A relação entre amor e deus é uma temática central em muitas tradições religiosas e filosóficas. No cristianismo, por exemplo, Deus é descrito como a própria essência do amor. No novo testamento, 1 João 4:8. *Bíblia Sagrada*, consta: "aquele que não ama não conhece a Deus, porque Deus é amor". O amor cristão é percebido como incondicional, sacrificial e abnegado, exemplificado no ato de Jesus ao morrer na cruz pelos pecados da humanidade. Esse amor serve de modelo para os fiéis, que são convocados a amar a Deus e por conseguinte ao próximo. Segundo Correia (2014) o próprio casamento cristão, simboliza a união de Deus, um homem e uma mulher, sendo a aliança a representação material desta.

Além do cristianismo, outras crenças religiosas também expressam a relação entre o amor e a transcendência divina. No islamismo, por exemplo, o amor e a devoção dos fiéis por Deus são vistos de maneira similar ao cristianismo, refletindo o amor divino pelo ser humano e inspirando o amor pela humanidade. Esse vínculo é conceituado pelo termo *prema*, que, segundo Kerr & Carvalho (2022), representa uma forma de devoção pura e pessoal que permite ao indivíduo superar o ego e alcançar a unidade com o divino. No budismo, embora não envolva diretamente a devoção a uma divindade, o amor é central para o caminho espiritual, com a prática do amor altruísta sendo considerada essencial para atingir a iluminação. Agapito (2016) complementa que o verdadeiro amor tem o poder de transformar, curar e agregar profundo significado à vida.

Os gregos possuíam cerca de oito conceitos que se vinculam ao nosso entendimento de amor na atualidade. Para a relação entre o homem e as divindades eles chamavam de *ágape*. Compreendido como uma forma de amor incondicional e altruísta, que transcende a individualidade, o desejo pessoal e as relações de reciprocidade. Um amor que se doa sem esperar nada em troca, frequentemente associado ao amor divino ou ao amor por toda a humanidade. Esse tipo de amor, foi amplamente explorado e desenvolvido no contexto do cristianismo, onde passou a ser visto como a expressão suprema do amor de deus pelos seres

humanos. De acordo com Quadros (2011) “o amor na sua acepção *ágape*, não surge entre os homens. Ele é uma dádiva, um dom de Deus como o mais alto dos sacrifícios” (p. 169). Assim, os ideais do cristianismo influenciaram uma parcela importante do conhecimento de amor que existe hoje.

Muitos indicativos podem ser encontrados dentro da cultura cristã, assim como ressalta Correia (2014), “o apóstolo João fala do amor de Deus, inicialmente do amor que Deus tem pelo homem, que denominamos de *ágape*; também nos fala do nosso amor por Deus e pelos nossos semelhantes” (p. 25). Jesus Cristo, também pode ser tomado com um exemplo para *ágape* ao pregar o amor ao próximo como a si mesmo, incentivando seus seguidores a amar até mesmo os inimigos.

“Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, se não tiver amor, sou como um bronze que soa, ou como um címbalo que tine. E, ainda que eu tivesse o dom da profecia e conhecesse todos os mistérios e toda a ciência, e tivesse toda a fé, até ao ponto de transportar montes, se não tiver amor, não sou nada. E, ainda que distribuísse todos os meus bens no sustento dos pobres, e entregasse o meu corpo para ser queimado, se não tiver amor, nada disto me aproveita. A caridade é paciente, é benigna; a caridade não é invejosa, não é temerária; não se ensoberbece, não é ambiciosa, não busca os seus próprios interesses, não se irrita, não suspeita mal, não folga com a injustiça, mas folga com a verdade; tudo desculpa, tudo crê, tudo espera, tudo sofre”. (I Coríntios (55/1951), 13. pp. 1-7)

A Primeira Epístola aos Coríntios reforçar o conceito de *ágape*, enquanto amor abnegado e incondicional que, na perspectiva cristã, deve estar acima de tudo. Esse amor começa com Deus, que o manifesta em sua criação, e reflete no amor do ser humano por Deus, expresso no primeiro mandamento: “Amarás o Senhor teu Deus sobre todas as coisas.” Em seguida, vem o amor entre os homens. Segundo Quadros (2011), essa forma de amor é também reforçada entre os membros da comunidade cristã, onde o amor mútuo é visto como um sinal da presença de Deus entre eles.

No entanto, esse amor não se limita apenas ao contexto religioso; ele também pode ser compreendido como um modelo de comportamento moral que vai além da fé, e pode ser aplicado em diversas esferas da vida. No cotidiano, o *ágape* pode promover um senso de responsabilidade coletiva e um compromisso com o bem-estar de todos. Ao reconhecer o valor

de cada pessoa, o amor *ágape* convida a uma convivência harmoniosa, baseada no respeito, na empatia e na solidariedade.



Figuras 29 e 30: Caridade, 1518. Pintura de Adrea del Sarto (esquerda); Dads, 2021. Fotografia de Bart Heynen (direita).

Del Sarto destacou-se por suas notáveis qualidades técnicas, evidenciadas na busca por equilíbrio e harmonia em suas composições. Suas obras, centradas em temas religiosos e alegóricos característicos do Renascimento, frequentemente exploram a relação entre o humano e o divino, traduzindo valores espirituais em representações visuais. Na pintura *A Caridade* (figura 29), del Sarto aborda o amor *ágape* por meio de uma metáfora cristã, fazendo referência à Virgem Maria na figura da mulher representada. A obra é emblemática ao retratar uma mulher cercada por crianças, que simbolizam a condição de carência e necessidade da humanidade, visualizando o ideal cristão de amor universal e abnegado.

O ato da caridade, como retratado por del Sarto é uma expressão da tradição cristã, sendo praticada até os dias atuais. Esse conceito refere-se a atos de compaixão e solidariedade com propósito do bem-estar social, refletindo o amor incondicional pregado por Cristo. Instituições religiosas e movimentos sociais contemporâneos continuam a perpetuar essa prática, numa proposta de enfrentamento à pobreza e à desigualdade. Tal como representado por del Sarto, é uma forma de criar uma conexão entre o humano e o divino.

O projeto *Dads* (figura 30), do fotógrafo belga Bart Heynen, retrata a vida de pais gays que formaram famílias por meio de adoção ou barriga de aluguel, destacando a diversidade e a autenticidade das experiências de paternidade no contexto LGBTQIA+. As imagens revelam a dinâmica cotidiana dessas famílias, oferecendo uma perspectiva humanizadora e desafiando

estereótipos sobre paternidade e orientação sexual. A adoção, como parte desse universo, não deve ser vista como um ato de caridade ou apenas expressão de amor *ágape*. E sim, como uma função social fundamental. Além de proporcionar um lar para crianças, ela desempenha um papel crucial no bem-estar coletivo, assegurando suporte, orientação e continuidade para as futuras gerações, contribuindo assim para a manutenção e fortalecimento da estrutura social.

A busca por propósito é uma constante na trajetória humana, representando uma necessidade essencial para dar sentido à vida. A fé oferece direção nesse processo, fornecendo segurança e um senso de conexão com algo maior do que o indivíduo. O amor, nesse contexto, por vezes se assemelha a espiritualidade, é frequentemente visto como uma manifestação prática da fé, sendo um caminho para o fortalecimento dos laços sociais e para a compreensão da vida em sua totalidade, funcionando como uma força invisível com efeitos visíveis, que motiva ações e relações.



Figuras 31 e 32: Item de pedra retrata Ishtar, 2000 a.C. (esquerda); Item de pedra retrata a deusa Hathor, 664 a 332 a.C. (direita).

Em diversas mitologias antigas politeístas é recorrente a relação entre amor e a divindade. A partir do levantamento realizado por Siqueira (2024) é possível identificar semelhanças entre as crenças. Na mitologia nórdica, por exemplo, a deusa Freya era associada ao amor, à beleza, à fertilidade e à guerra. Já na mitologia mesopotâmica, Ishtar (figura 31) simbolizava o amor, a fertilidade e a guerra. Outro exemplo é a Deusa Hator (figura 32), da mitologia egípcia, que representa o amor, a beleza e a fertilidade.

É possível observar que as divindades conhecidas como deusas do amor em suas respectivas mitologias compartilham características semelhantes. Nas figuras acima, ambas fazem alusão à nutrição por meio da amamentação. Na representação de Ishtar, isso é mais evidente, pois a estátua a retrata segurando os seios. Já Hathor é associada à figura de uma vaca, sendo representada por elementos como orelhas alongadas e chifres. Outro aspecto comum entre essas deusas é que todas simbolizam o amor, a beleza e a guerra, expressos por meio da figura feminina.

A relação traçada na fé antiga entre o amor e a guerra demonstra a dualidade desse sentimento. Uma força poderosa que motiva grandes ações, tanto positivas quanto negativas e podem levar à criação ou à destruição. Além disso, essa conexão também reflete dinâmicas de poder e controle, uma vez que o amor pode envolver conquistas emocionais e a guerra, conquistas territoriais. “A língua (o vocabulário) estabeleceu há muito tempo a equivalência entre o amor e a guerra: nos dois casos trata-se de conquistas, de raptar, de capturar, etc. Cada vez que um sujeito ‘cai’ de amores por alguém, ele faz voltar um pouco do tempo arcaico” (Barthes, 2003, p. 165).

Afrodite, a deusa do amor e da beleza da mitologia grega, faz relação ligação com a guerra a partir de sua relação romântica com Ares – deus da guerra – e seus filhos. Na cultura da Grécia antiga, a vida cotidiana era constantemente influenciada pela espiritualidade. Os gregos acreditavam que muitos sentimentos, como o amor, a raiva e a vingança, eram influenciados diretamente pelos deuses, que personificavam e governavam essas emoções.

O Banquete, apresenta a existência de duas Afrodites, cada uma representando diferentes aspectos do amor. Afrodite Urânia associada ao amor espiritual, elevado e puro, transcendendo os desejos físicos e conectando-se à alma e à mente. Segundo a lenda, ela nasceu da espuma do mar, gerada quando Cronos castrou seu pai, Urano, e lançou seus genitais ao oceano⁴⁰. Por outro lado, Afrodite Pandêmia representa o amor físico, a atração sexual e os prazeres terrenos. Esta é mais conhecida, a deusa das paixões humanas, do desejo e da procriação. Pandêmia é filha de Zeus e Dione, simbolizando o amor que surge nas relações físicas.

⁴⁰ Mito representado em *O Nascimento de Vênus*, de Boticelli, figura 20;



Figuras 33 e 34: *Amor Sacro e Amor Profano*, 1514. Pintura de Tiziano Vecellio. (esquerda); *Sonponnoi*, 1987. Fotografia de Rotimi Fani-Kayode (direita).

Fani-Kayode foi um fotógrafo nigeriano que desafiou normas sociais e artísticas ao explorar questões de identidade, sexualidade e herança cultural em suas obras. Aos 12 anos, sua família foi exilada devido ao golpe militar no país, o que os levou à Inglaterra. Como um homem negro, gay e imigrante em um período marcado pela marginalização, Fani-Kayode usou a fotografia como ferramenta para examinar as complexas interseções entre raça, sexualidade e espiritualidade. A Nigéria, sua terra natal, é um dos países mais repressivos em relação à homossexualidade, com leis que criminalizam relações homoafetivas e, em algumas regiões do norte do país, aplicam até mesmo a pena de morte. De acordo com Ferreira (2019) o artista cresceu em uma família de origem iorubá, profundamente conectada à espiritualidade tradicional, sua obra dialoga profundamente com essas questões, valoriza a conexão entre o corpo, o espírito e o cosmos. Seus retratos frequentemente incluem referências aos orixás, explorando símbolos tradicionais como instrumentos para desafiar as normas ocidentais de representação do corpo negro e homoerótico. A fotografia de *Sonponnoi* em preto e branco (figura 34), o fundo escuro, o corpo pintado com bolas brancas e pretas, sem rosto, e o copo com velas acesas, totalizam elementos utilizados para aludir ao orixá homônimo. Segundo Ferreira (2019) “o fotógrafo faz referência ao orixá *Sonponnoi*, evocando a essa divindade a partir das manchas que faz referência à varíola que causa erupções na pele” (p. 171). Na cultura Iorubá, *Sonponnoi* é o orixá da varíola, e pune seus infratores com a doença. “É como se [Fani-Kayode] criasse um ritual de passagem ou uma cerimônia a partir das velas acesas que esconde a genitália de um corpo sem cabeça, mantendo seu anonimato” (Ferreira, *ibidem*).

Essa conexão espiritual entre corpo e propósito também ressoa nas religiões afro-brasileiras, como a Umbanda e o Candomblé, que têm raízes na tradição iorubá. Diferentemente

de muitas religiões que reprimem questões de sexualidade e gênero, essas tradições afro-brasileiras são mais receptivas, baseando-se no princípio da harmonia e na crença de que todos os corpos têm um papel a cumprir na Terra. No Candomblé, por exemplo, o gênero ou a orientação sexual de uma pessoa não determina sua dignidade ou sua capacidade de exercer funções espirituais. Assim como na obra de Fani-Kayode, essas religiões enxergam a pluralidade dos corpos como parte essencial da diversidade e da riqueza dos seres humanos.

A obra *Amor Sacro e Amor Profano* (figura 33) é uma pintura renascentista, de Tiziano Vecellio, que reflete a complexidade das representações do amor no Renascimento. Esse sentimento era frequentemente representado por meio da beleza e jovialidade de mulheres associadas a divindades, sendo retratadas como objetos de desejo e admiração. Mikosz & Lousa (2022) destacam que as influências do humanismo e pelo neoplatonismo, já destacados, refletia na representação da dualidade entre o amor sensual e o amor divino. Essa dualidade podia ser abordada tanto em oposição quanto em harmonia.

Assim como as duas Afrodites – ou Vênus, na cultura romana – os artistas renascentistas frequentemente faziam uma distinção entre o amor espiritual e o carnal, criando uma espécie de hierarquia do amor. Nesse sentido, o amor sacro reflete a espiritualidade e a religião, sendo associado à devoção, pureza e elevação da alma, transcendendo o material e a vida. Já o amor profano celebra o desejo humano, a beleza física e as emoções terrenas. Enquanto o amor sacro busca a elevação espiritual e a conexão com o eterno, o amor profano se liga ao prazer imediato e à celebração da vida e do corpo.

A obra de Tiziano foi encomendada como presente para o casamento entre o conselheiro de Veneza Nicolò Aurélio e a viúva Laura Bagaroto, no qual é representada duas figuras femininas da pintura. O título *Amor Sacro e Amor Profano* só foi atribuído cerca de 200 anos após a criação da obra, pela Galleria Borghese⁴¹, a partir da interpretação da obra como uma representação dos dois tipos de amor presentes em uma união conjugal, o amor físico entre os cônjuges e o amor espiritual que devem ser nutridos ao longo da vida (*Amor Sagrado E Amor Profano de Ticiano | Galeria Borghese, 2023*).

⁴¹ Uma das galerias de arte mais famosas do mundo, localizada em Roma. Criada no século XVII, pelo cardeal Scipione Borghese. É especialmente renomada por sua impressionante coleção de arte renascentista e barroca, incluindo obras de alguns dos mais destacados artistas italianos e europeus.

De acordo com Mikosz & Lousa (2022), a figura feminina vestida de branco simboliza o papel social do casamento, o amor e a beleza carnal. Embora a associação das vestes brancas com as noivas seja habitual atualmente, na época não era comum que as noivas usassem essa cor. À direita da composição, encontra-se uma mulher nua, possivelmente uma personificação de Vênus, o que é uma referência comum à mitologia clássica. O nu, nessa representação, é frequentemente lido como uma sugestão de pureza e simplicidade, refletindo a verdade do amor espiritual. Tiziano harmoniza essas ideias por meio da figura do Cúpido – Eros, na mitologia grega – que mexe na água, simbolizando o equilíbrio e a fusão entre os dois tipos de amor.

Após a conquista da Grécia pelo Império Romano no século II a.C., muitos aspectos da cultura grega foram absorvidos e adaptados. Essa fusão cultural resultou na correspondência de várias divindades e mitos, como, por exemplo, Afrodite e Vênus, ou Cúpido e Eros, que, apesar de compartilharem características semelhantes, assumem significados distintos conforme o contexto de cada civilização. Vênus, embora mantenha as qualidades associadas a Afrodite, como o amor e a beleza, incorpora também aspectos próprios que refletem os valores romanos. Essas variações nas representações das deusas, ampliam a compreensão do amor através da mitologia e da cultura da antiguidade. Na cultura grega, por exemplo, os conceitos de amor se expandem a partir dos filhos de Afrodite, onde os aspectos de cada um se relacionam com diferentes formas de amor. A união entre a deusa grega do amor e o deus da guerra, resultou em descendentes que incorporam aspectos variados relacionados aos sentimentos dessa união. Entre esses filhos, destacam-se Harmonia, como deusa da concórdia e da paz, simboliza o equilíbrio e a ordem; e Eros, deus do amor e do desejo, com poder de incitar paixões intensas capazes de gerar conflitos.



Figura 35: *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour*, 1787 – 1783. Escultura de Antonio Canova.

O talento refinado de Canova para esculpir formas delicadas e graciosas em um material rígido como o mármore se evidencia na obra *Psique reanimada pelo beijo do Amor* (figura 35). As asas translúcidas de Eros parecem etéreas, enquanto os corpos se entrelaçam de forma fluida, reforçando a intimidade entre os dois. A anatomia é retratada com precisão, equilibrando força e suavidade. A posição dos corpos forma uma composição envolvente, em formato espiral, que ressalta o entrelaçamento dos apaixonados. Martins (2019) realizou um estudo comparativo do percurso criativo da obra, através diversos esboços, referências e versões anteriores, ressalta a busca intensa de Canova pela composição mais harmônica entre todos os elementos da escultura.

A obra de Canova baseia-se no romance vivido pelo deus do amor. Conforme relata Bulfinch (2002) Psique era uma jovem mortal de beleza tão deslumbrante que provocava inveja até na deusa Afrodite. Tomada pelo ciúme, Afrodite, mãe de Eros, ordenou que o filho fizesse Psique se apaixonar pela criatura mais vil e desprezível. No entanto, ao vê-la, Eros se encantou por sua beleza e, acidentalmente, feriu-se com uma de suas próprias flechas, fazendo com que ele próprio se apaixonasse pela mortal. Sem revelar sua identidade e contrariando as ordens de sua mãe, Eros levou Psique a um palácio, onde a visitava todas as noites no escuro, proibindo-a de ver seu rosto. Apesar da felicidade, Psique foi consumida pela curiosidade, especialmente após ser influenciada por suas invejosas irmãs, que insinuaram que seu amante poderia ser um monstro. Certa noite, determinada a conhecer a verdadeira identidade de seu amante, Psique acendeu uma lâmpada enquanto Eros dormia. Ao ver que ele era um belo jovem, ficou extasiada, mas uma gota de óleo quente caiu e acordou o deus. Sentindo-se traído pela desconfiança de Psique, Eros fugiu, deixando-a sozinha e arrependida. Desesperada para reencontrá-lo, Psique buscou a ajuda de Afrodite, que ainda ressentida, a submeteu a uma série de tarefas quase impossíveis. Em uma delas, Psique abre um artefato contendo parte da beleza de Perséfone e cai em sono profundo. Com a ajuda de deuses e criaturas benevolentes, Psique finalmente é reunida com Eros. A escultura de Canova, retrata o beijo que reanima Psique, assim como acontece em diversos contos de príncipes e princesas. Posteriormente, Zeus torna Psique a deusa da alma, assim os deuses apaixonados se casam simbolizando a união perfeita entre amor e alma, que pode ser interpretado com certa correspondência a relação feita atualmente entre razão e emoção. As noções científicas de consciência só surgirão anos mais tarde, e a filosofia racionalista apenas ganhará força no iluminismo, período em que obra de Canova foi criada.

Antes, o que existe aqui de sensual parece ser um caminho, necessário, para o que é espiritual. Novamente, forma e conteúdo são harmônicos: Psiquê é, ainda aqui, a alma, que, no limiar da morte, após a exaustiva perambulação no mundo terreno, é acudida pelo Amor divino e pode agora acompanhá-lo ao paraíso. O espectador é convidado a refazer o caminho de Psiquê: das ciladas sensuais, que prendem a alma no mundo terreno, à experiência espiritual provocada pela própria ação do sensual. (Martins, 2019, p. 290)

O período neoclássico que inspirou Canova, é marcado pelo resgate dos ideais clássicos, especialmente os renascentistas, com uma ênfase renovada na representação da beleza e do amor através da juventude e da harmonia das formas. Este retorno à antiguidade grega e romana permitiu que temas da mitologia fossem revisitados, novamente utilizando figuras mitológicas para representar o amor. Embora diferente da abordagem renascentista, é possível perceber que há a representação do amor sacro e do amor profano na escultura. Para Martins (2019) essa dualidade é representada em duas camadas: uma através da sensualidade e da beleza de Psique, que simbolizam o amor profano em contraponto a Eros, e outra na sensualidade da obra como um todo, destacada pela técnica de Canova, que realça a textura da pele e os corpos, criando um atrativo visual que contrasta com a narrativa de sacralização de Psique.

Diferentemente da abordagem renascentista, que frequentemente representava o amor como uma figura divina idealizada e intocável, o neoclassicismo de Canova enfatiza a interação entre dois seres, simbolizando um amor igualitário. Em sua escultura, o momento em que Psique desperta e se torna imortal, igualando-se a Eros, é retratado como um marco de equilíbrio entre os dois. No entanto, essa igualdade simbólica, influenciada pelos valores iluministas, é limitada e não tão equitativa quanto aparenta. No contexto do Iluminismo, a ideia de igualdade entre os gêneros era mais uma concessão prática do que um reconhecimento pleno, considerando as mulheres úteis à economia e à sociedade como força de trabalho, desempenhando papéis além das funções domésticas tradicionais, mas ainda subordinadas à lógica patriarcal da época.

3. 4. Eros e Philia



Figuras 36 e 37: Estatueta Ain Sakhri, 11000 a.C. (esquerda); *Les Amoureux*, 1998. Obra de Pierre et Gilles (direita).

As figuras acima representam, em tempos distintos, a universalidade e a profundidade simbólica do beijo como expressão de desejo, paixão e amor. A escultura dos *Amantes de Ain Sakhri* (figura 36), é um artefato que remonta a cerca de 11.000 anos atrás, sendo considerada a mais antiga representação conhecida de um casal em um ato de intimidade. De acordo com canal de história CSP 7 (2018) a escultura foi descoberta em uma caverna próxima a Belém, na Palestina, a peça foi esculpida em calcário e, apesar de sua simplicidade, transmite a essência de um abraço ou beijo entre os amantes. Embora não seja possível identificar os gêneros ou mesmo os contornos precisos das figuras, a interpretação predominante reconhece como um gesto de desejo.

Esse amor do desejo e da paixão, os gregos nominavam de *eros*, tal como o deus. Diferente de outras formas de amor mais serenas, *eros* é caracterizado pela intensidade emocional e pela busca do prazer, sendo uma expressão do desejo físico e espiritual por união e completude. Este tipo de amor pode ser entendido como uma força que impulsiona o indivíduo em direção à beleza e à completude, à perfeição. Diferentemente do *ágape*, *eros* é um tipo de amor dotado de interesse e do impulso de tomar as coisas para si.

O amor *eros* também é fundamental para a compreensão das relações humanas, pois revela o desejo de se conectar e de buscar o outro como um reflexo de si mesmo. Segundo Quadros (2011) “*eros* objetiva a união, a superação das diferenças desta relação de opostos numa unidade que sintetize todas as potencialidades e, portanto, em um desejo de elevação, de progresso a um nível superior” (p. 166).

Assim, esse tipo de amor permanece um elemento essencial na reflexão sobre o amor, revelando as complexidades e as contradições que envolvem o desejo humano. *Eros* carrega uma dimensão profunda de igualdade. Este impulso primordial nos move a olhar para o outro como um reflexo de nós mesmos, um ser correspondente e, em certa medida, nosso igual. *Eros* desperta através do desejo o reconhecimento do outro e a vontade de torná-lo uma extensão de si próprio.

O erotismo e o homoerotismo, transcendem o desejo para explorar as nuances do prazer. A figura 37 é uma representação homoerótica de um beijo carregado de *Eros*, essa linguagem é característica do trabalho de trabalho de Pierre et Gilles, assim como faz parte da linguagem de muitos fotógrafos contemporâneos que exploram a sexualidade como tema, como Robert Mapplethorpe, Peter Hujar e Wolfgang Tillmans. A representação homoerótica além de despertar desejo e instigar a imaginação, é sempre um ato político, pois questiona estruturas de poder, subverte padrões normativos e afirma a legitimidade de corpos, afetos e identidades marginalizadas, tornando-se um ato de resistência e afirmação.

Pierre et Gilles são um casal de artistas franceses que trabalham juntos desde 1976, há mais de 45 anos, unindo suas habilidades únicas, em fotografia e pintura, para criar obras inconfundíveis. Pierre, fotógrafo, captura imagens meticulosamente compostas, enquanto Gilles, pintor, transforma essas fotografias em pinturas vibrantes e detalhadas, adicionando camadas de fantasia. De acordo com Canto (2021), suas obras transcendem o simples retrato, transformando os sujeitos em arquétipos mitológicos, santos ou heróis fictícios, envoltos em cenários mágicos e simbólicos. Companheiros no amor e na criação, Pierre et Gilles continuam a explorar temas de identidade, sexualidade e glamour com uma sensibilidade que celebra a individualidade e a liberdade artística.



Figuras 38 e 39: *Artist and his Wife*, 1980. Pintura de Marc Chagall (esquerda); *Fairytale for Sale*, 2011. Fotomontagem de Natasha Caruana (direita).

Em complemento a efemeridade de *eros*, há o amor *philia*, que se baseia no anseio de manter a relação para além do desejo, de dar continuidade e construir vínculos de amizade. É um tipo de amor direcionado ao outro, que pode ser encontrado entre pares, sejam amigos, familiares e membros de uma comunidade, caracterizado pela empatia e pelo apoio mútuo. É um amor que se constrói ao longo do tempo, através de experiências compartilhadas e da confiança.

Quadros (2011) destaca que Aristóteles considerava *philia* essencial para a vida social e para a realização pessoal, pois este amor promove a colaboração entre as pessoas. Aristóteles tinha como base no entendimento da importância deste tipo de amor a amizade e a paridade entre homens, uma característica bastante comum na filosofia da Grécia antiga, seus conceitos também podem ser aplicados às relações sociais da contemporaneidade, sejam elas românticas ou não.

Na esfera social, *philia* desempenha um papel crucial na ética e na moralidade, pois é um amor que promove a reciprocidade e a igualdade. No conceito bruto de *philia*, não deveria haver lugar para o egoísmo, enquanto *ágape* é a valoração de algo maior, e por vezes divino, em detrimento do individual, *philia* é a valoração do outro levando em consideração o benefício para si mesmo. Desta forma encoraja o cultivo de virtudes como a generosidade, a lealdade e a

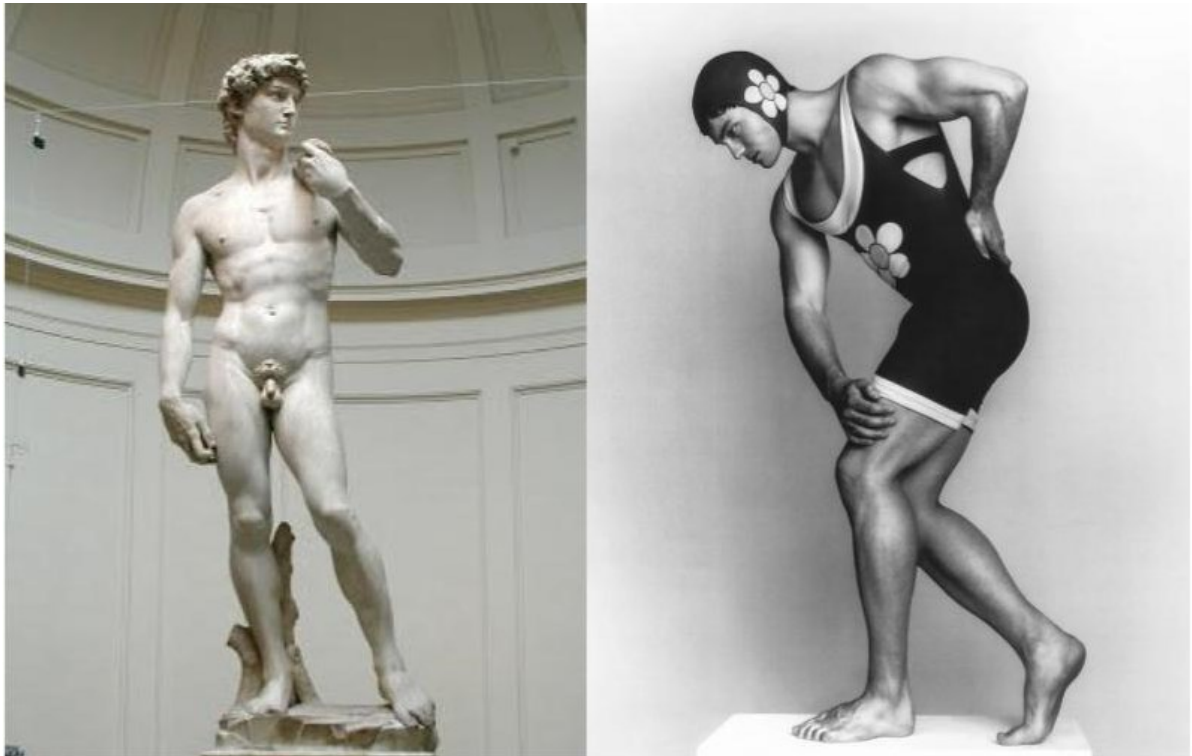
honestidade, que são essenciais para a coexistência pacífica e para a construção de uma sociedade justa.

As figuras 38 e 39 podem ser entendidas como representações do sentimento *philia*, já que todas as questões associadas a esses afetos – como lealdade, amizade e cumplicidade – são fundamentais para sustentar relações duradouras, como o casamento. No entanto, essa interpretação seria pouco usual na Grécia antiga, onde o casamento, geralmente, tinha mais a ver com conveniência social, política ou econômica do que com laços emocionais.

O sentimento de *philia* também inspira obras artísticas contemporâneas, como as de Marc Chagall, cuja temática frequentemente explora o amor e o companheirismo, como se observa na figura 38. Por outro lado, a artista Natasha Caruana aborda o casamento sob um viés questionador, problematizando sua idealização e institucionalização. Em sua série fotográfica *Fairytale for Sale*⁴², Caruana entra em contato com mulheres que anunciam seus vestidos de casamento para venda e investiga os motivos por trás desses anúncios, que incluem divórcio, crises financeiras ou desapego emocional. Conforme destaca a artista (Caruana, n. d.), a série é composta por retratos enviados pelas próprias noivas (figura 39), expondo não apenas os vestidos, mas também a encenação e a fragilidade das expectativas depositadas nesse símbolo.

⁴² Tradução do autor: Conto de fadas à venda.

3. 5. Ideias complementares do amor de Platão.



Figuras 40 e 41: David, 1501 – 1504. Escultura de Michelangelo Buonarroti (esquerda); *Tom Daley for Numéro Netherlands*, 2022. Fotografia de Szilveszter Makó (direita).

Para complementar as questões que permeiam o amor apresentado em *O Banquete*, restam a virtude e a imortalidade. Virtude é um conceito central na filosofia grega. Platão (380 a.C/1998) indica que o amor inspira grandes feitos e atos de virtude e, por vezes, o amor é a própria virtude. Paviani (2012) afirma que Platão tinha o hábito de "preocupar-se com a questão da virtude, pois ela é mais importante que a riqueza e a fama" (p. 87). A virtude era vista como uma qualidade moral, ou uma habilidade que se manifestava em várias áreas da vida, desde o caráter pessoal até as capacidades físicas e intelectuais. O conceito grego era fundamental na filosofia da vida cotidiana, se refletia tanto na ética quanto na política e na educação. Sendo um conceito que se relaciona com o desempenho social, no contexto da Grécia Antiga, virtude caracteriza uma qualidade apenas dos homens. Conforme complementa Paviani

(2012) “O termo latino *virtus*, que traduz *areté*⁴³ designa a qualidade do varão. Aponta a qualidade do homem valente e corajoso” (p. 88).

Os gregos valorizavam a excelência em todas as áreas da vida, e os Jogos Olímpicos eram uma demonstração clara dessa busca pela virtude. A imagem do atleta olímpico como um símbolo de virtuosidade permanece relevante até os dias de hoje. Por isso, é comum encontrar notícias que quantifiquem a diversidade no esporte, destacando, por exemplo, o número de mulheres ou atletas LGBTQ+. Um exemplo recente é a manchete: “Pelo menos 175 atletas LGBTQ+ estarão em Paris para os Jogos Olímpicos de Verão de 2024” (esQrever, 2024).

As figuras 40 e 41 ilustram essa premissa. Na figura 40, a escultura David, de Michelangelo, retrata o herói mitológico que derrotou um gigante, simbolizando força, coragem e virtude. Já na figura 41, Tom Daley, um dos poucos atletas olímpicos assumidamente gays entre os 10.714 participantes da última edição dos Jogos – 2024, representa a celebração da diversidade e a contínua evolução dos valores de inclusão e respeito no esporte contemporâneo. Esteticamente, o fotógrafo Makó, utilizou recursos como iluminação, cenário e pose para reforçar essa ideia, representando o atleta como uma escultura clássica. Em contraste, o traje de banho adornado com flores usado por Daley cria uma contradição à ideia tradicional de virilidade que os atletas olímpicos frequentemente representam, desafiando estereótipos e ampliando o conceito de força e virtude.

A relação entre virtude e amor, ao atrelar o amor a uma ideia de mérito, acaba limitando seu aspecto universal, transformando-o em um privilégio reservado apenas aos considerados virtuosos, uma espécie de *kalokagathia*⁴⁴, onde o amor é tanto o que acompanha o herói quanto aquilo que falta no vilão. Como salienta Luana (2013): “não apenas as ações sérias dos homens virtuosos (*kalon kagathon*) são dignas de memória, mas também seus divertimentos” (p. 234). Essa visão, ao restringir o amor aos bons e virtuosos, cria uma perspectiva excludente, onde só merece amor quem for socialmente aceito ou considerado moralmente elevado. Nessa lógica, o amor deixa de ser uma força universal que promove o bem e passa a ser um prêmio reservado àqueles que se encaixam nos padrões de virtude.

⁴³ O termo grego que se refere a virtude: ἀρετή

⁴⁴ *Kalokagathia* é um conceito grego relacionado a um ideal de virtude, *kalós* (belo) kai (e) *agathós* (bom), ou seja, refere-se aquele que é belo e virtuoso. “Qualidades de uma *kalokagathos*, homem bom e belo tanto física quanto moralmente” (Souza, 2013, p. 232).

Se considerarmos que a virtude é um conceito ligado à moralidade e, portanto, varia de acordo com cada sociedade e contexto histórico, essa ideia de exclusividade amorosa exclui aqueles que não são enquadrados como virtuosos, invalidando seus amores. Essa perspectiva ajuda a explicar preconceitos contra o amor gay ou outras formas de amor que enfrentam resistência social. A exclusão torna-se ainda mais evidente quando se observa que o conceito de virtude historicamente se relaciona ao masculino e à virilidade, reforçando padrões de gênero que perpetuam a marginalização de amores considerados não convencionais. Assim, o amor, em vez de unir e incluir, é usado como uma ferramenta de distinção e exclusão.



Figuras 42 e 43: Pygmalion et Galatée, 1890. Pintura de Jean Leon Gerome (esquerda); *Darkroom Mirror*, 2019. Fotografia de Paul Mpagi Sepuya (direita).

A pintura de Gérôme (figura 42), e a fotografia de Sepuya (figura 43), exploram de maneiras distintas a relação entre o artista e sua criação, ambas ligadas à ideia de imortalidade pelo amor – a última indagação de *O Banquete*. Na obra de Gérôme, o mito de Pigmalião é central: o escultor se apaixona por sua criação e deseja que ela ganhe vida, projetando nela seu ideal de perfeição e amor eterno, uma busca pela transcendência que conecta a arte à perpetuação do desejo e da vida. Em contraste, Sepuya desconstrói essa relação ao incluir seu próprio corpo e as suas relações no reflexo do espelho, cercados por equipamentos de fotografia e elementos do estúdio. Aqui, o ato de fotografar se torna performático e íntimo, um diálogo

contínuo entre o artista, seu corpo e o processo criativo. Enquanto Gêrôme idealiza a imortalização pelo amor transformado em vida, Sepuya revela a efemeridade do ato artístico, mas também perpetua sua presença na obra, sugerindo que o amor pelo processo criativo é uma forma contemporânea de transcender o tempo e alcançar a imortalidade.

A relação entre o amor e a imortalidade é um tema central tanto na filosofia de Platão quanto na filosofia moderna. Para Platão, o amor está intrinsecamente ligado ao desejo de perpetuar-se, de transcender a mortalidade. Como afirma o filósofo: “a geração é, para o ser mortal, como que a possibilidade de se perpetuar e imortalizar” (380 a.C./1998, p. 77). Essa perpetuação pode ocorrer tanto pela procriação física, através da geração de filhos, quanto pela criação intelectual, como a produção de virtudes, conhecimento ou obras artísticas que sobrevivem à existência mortal. Platão ainda reforça essa conexão ao afirmar: “se é certo que o amor do Bem é o desejo de possuí-lo para sempre! E daí concluirmos, por força, que o Amor tem igualmente em vista a imortalidade” (ibidem).

Em continuidade Platão destaca: (380 a.C./1998) “cada homem dá o máximo de si na esperança de um mérito imortal e de um nome glorioso que lhe corresponda. E tanto mais facilmente, na medida em que é superior. Pois o que o move é o amor da imortalidade” (p. 79). Nesse contexto, o amor não se limita ao prazer, mas atua como um mecanismo que move o ser humano em direção a algo que ultrapassa sua existência individual, conectando-o com a eternidade. Para Foucault (1998) “Não é simplesmente no medo do dispêndio excessivo que a reflexão médica e filosófica associa a atividade sexual com a morte. Ela também as liga no próprio princípio da reprodução, na medida em que coloca como finalidade da procriação paliar o desaparecimento dos seres vivos e dar à espécie, tomada no seu conjunto, a eternidade que não pode ser concedida a cada indivíduo” (p. 120).

|Assim, a imortalidade acontece através da fecundidade que pode ser do corpo ou da alma, de acordo com cada indivíduo. Para Platão (380 a.C./1998) aqueles que são fecundos no corpo buscam a perpetuação através da procriação, garantindo sua imortalidade pela descendência e pela memória de seus feitos. Já aqueles cuja fecundidade reside na alma produzem algo mais elevado: sabedoria, virtude e obras que transcendem o tempo. Esses indivíduos se voltam para o Belo como fonte de inspiração, pois somente na presença da beleza física e espiritual é possível gerar virtudes como temperança e justiça, que beneficiam a organização social e a vida em comunidade.

Por fim, é importante considerar que o amor idealizado por Platão corresponde amplamente a muitas das noções de amor que temos hoje, especialmente no que se refere à ideia de completude, à busca pela beleza e pela verdade. Platão também concebe o amor como uma força harmônica e como uma busca pela virtude. Essas ideias se refletiram, de diferentes formas, na arte renascentista e nas escolas que a sucederam, embora frequentemente condicionadas por uma perspectiva patriarcal e eurocêntrica. Na filosofia moderna, o amor, entendido como uma força para a perpetuação da humanidade e da ordem social, tornou-se um tema central. Isso levou os filósofos a buscar justificativas racionais para a existência desse sentimento.

4 O amor romântico: da modernidade a contemporaneidade



Figuras 44 e 45: *The Accolade*, 1901. Pintura de Edmund Blair Leighton (esquerda); *Two Men Dancing*, 1984. Fotografia de Robert Mapplethorpe (direita).

O conceito de amor romântico, como o entendemos hoje, foi profundamente influenciado pelo Romantismo e pela filosofia moderna, moldando a ideia de um amor idealizado, emocionalmente intenso e central para a realização individual. O Romantismo,

movimento cultural e artístico do final do século XVIII e início do XIX, exaltou a subjetividade, a paixão e a busca pela transcendência, projetando o amor como uma experiência quase divina e indispensável à existência humana. Além disso, o amor romântico bebeu das fontes do amor cortês, nascido nas cortes medievais, onde o amor era idealizado, frequentemente impossível.

A pintura *The Accolade* (figura 44), é uma obra do Romantismo que reflete a idealização do amor cortês, tema recorrente na produção do artista. Leighton frequentemente explorava a estética medieval como forma de exaltar valores – como honra, devoção e hierarquia – características centrais deste tipo de amor. Na obra, uma mulher nobre, vestida de branco e dourado, confere a honra de cavalaria a um jovem ajoelhado, cuja submissão expressa lealdade e reverência. A composição reforça a hierarquia simbólica entre a mulher e o cavaleiro, enquanto ela está em pé, ele assume uma postura de devoção, ajoelhado com a cabeça inclinada para baixo. Esse distanciamento físico entre os dois personagens enfatiza a inacessibilidade da mulher.

A fotografia *Two Men Dancing*⁴⁵ (figura 45), retrata dois jovens com coroas em suas cabeças, em pose de dança, evocando uma atmosfera que lembra outro tipo de “amor cortês” – as cortes dos bailes estudantis. Estas cortes também representam uma forma de idealização romântica que ocupa o imaginário de muitos jovens. No entanto, para adolescentes gays, esse tipo de amor muitas vezes se torna quase inacessível, dado o contexto de repressão, preconceito e exclusão enfrentados em ambientes escolares. Para jovens queer, a dança que celebra o amor juvenil, em muitos casos, é uma utopia.

Assim como a obra de Leighton que idealiza um tipo de relação amorosa da idade média – ou a fotografia de Mapplethorpe, que também idealiza um tipo de amor – a expressão amor cortês foi criada pelo medievalista francês Gaston Paris, em 1883. Segundo Lobato (2018) o amor cortês é uma perspectiva idealizada e construída pelo romantismo ao notar uma representação inovadora do amor na literatura do século XII. Entretanto essa transformação do amor e das relações de afeto aconteceu em processo gradual de acordo com a mudanças culturais e sociais que sociedade ocidental percorria, especialmente no Renascimento, quando a concepção do amor começou a se transformar.

⁴⁵ Tradução do autor: Dois Homens Dançando.



Figura 46: Iluminuras do Codex de Manasse, séc. XIII.

O amor cortês surgiu na Europa medieval entre os séculos XI e XIII, no ambiente cultural das cortes do sul da França, onde mulheres nobres também passaram a ocupar papéis de destaque nas cortes. O contexto social e cultural da época foi crucial para o desenvolvimento desse ideal amoroso, que se desenvolveu no final do período feudal, com sua estrutura social rigidamente hierarquizada. Nesse sistema, os senhores feudais possuíam as terras onde as classes inferiores trabalhavam. Apenas o primogênito herdava essas terras, o que destinava os outros filhos nobres à vida de cavaleiros. Essa dinâmica social impulsionou a prática da cavalaria, que se tornou cada vez mais valorizada e sofisticada nas cortes.

No ambiente das cortes, o amor encontrou um terreno fértil, pois os cavaleiros, muitas vezes sem outras heranças, buscavam reconhecimento e honra através de suas ações e conduta exemplar, inclusive na maneira como reverenciavam as damas. Dessa forma, o amor cortês evoluiu como uma forma de expressão idealizada da lealdade e da virtude, na qual o cavaleiro devotava sua vida à proteção e ao serviço de uma dama nobre, geralmente inatingível, para quem demonstrava admiração e devoção quase religiosas. Esse tipo de amor além de ser um sentimento pessoal, era também um instrumento social que reforçava os valores e as hierarquias das cortes.

O Amor Cortês encontra seus principais veículos de expressão nas cantigas dos trovadores, nos romances cortesês, nas “cortes de amor” e, em muitos casos, nas próprias “vidas” dos poetas-cantores que percorriam as cortes feudais da Europa Medieval e que por vezes acabavam transformando a sua própria existência errante em uma autêntica obra de arte. O século XII também nos legou o famoso Tratado do Amor Cortês, de André Capelão, que procura refletir sobre o Amor à maneira dos tratadistas medievais, sendo esta também

uma importante fonte para a compreensão dos novos padrões de sensibilidade (Barros, 2011, p. 196).

O *Codex Manesse*⁴⁶ é um manuscrito medieval do início do século XIII que reúne a maior coleção de poesia lírica trovadoresca alemã. Com dimensões aproximadas de 35x25cm e 426 folhas de pergaminho, preserva a tradição literária do amor cortês e apresenta mais de 130 iluminuras que retratam poetas e trovadores que complementam os textos, introduzindo as trovas de cada autor. As cenas estão relacionadas às suas vidas e temas, como torneios, cortejos e interações sociais. Nas iluminuras (figura 46), observa-se o papel da mulher na cultura medieval, assim como os cortejos direcionados a elas realizados pelos cavaleiros, nota-se um distanciamento entre a dama e o cavaleiro, onde a dama está sempre em posição elevada, tal qual na obra de Leighton (figura 44).

4. 2. O casamento



Figura 47: *L'Accordée de Village*, 1761. Pintura de Jean-Baptiste Greuze.

⁴⁶ Encontra-se desde 1888 sob conservação na biblioteca da Universidade de Heidelberg, na Alemanha. Em 2023 foi registrado como pertencente aos documentos da Memória do Mundo, pela UNESCO.

A obra de Greuze (figura 47), demonstra a valorização dos ideais de moralidade, virtude e vida familiar. A cena retrata o momento em que um pai entrega o dote ao noivo de sua filha, marcando o casamento como um evento repleto de significado social e emocional. Segundo Martin (n.d.), "*Greuze's works aligned with the Enlightenment belief that art should teach moral lessons and that virtue could be found in the simplicity of rural life*"⁴⁷. A composição destaca o núcleo familiar como o centro da virtude e da estabilidade, ecoando os valores filosóficos do período, como o contrato social e a interdependência dos indivíduos para o bem comum.

No contexto do Iluminismo, o casamento e a família assumiram um papel central no desenvolvimento social e urbano, sendo valorizados como instituições essenciais para a moralidade e a coesão social. Filósofos como Jean-Jacques Rousseau consideravam a família a base fundamental para a educação e a formação de cidadãos virtuosos, com o casamento funcionando como o elo que consolidava essa unidade. Essa visão ressaltava a importância dos laços familiares tanto no espaço privado, como no espaço público. Mais tarde, Arthur Schopenhauer aprofundaria o debate, analisando o amor como um elemento central na formação das famílias e explorando suas implicações na dinâmica da sociedade moderna e contemporânea;

⁴⁷ Tradução do autor: As obras de Greuze estavam de acordo com a crença iluminista de que a arte deveria ensinar lições de moral e que a virtude poderia ser encontrada na simplicidade da vida rural.



Figuras 48: Vista da exposição *Epithalamium* de TM Davy, 2011. Galeria e Estúdio EXILE.

A exposição do pintor norte americano TM Davy, *Epithalamium* (figura 48), aconteceu em 2011. O título, derivado do termo grego que designa poemas nupciais dedicados aos recém-casados, evoca a celebração do amor e da união, mas aqui é carregado de ironia e melancolia, já que as pinturas foram criadas em um período em que o casamento entre pessoas do mesmo sexo ainda não era legalizado nos Estados Unidos. As obras de Davy remetem à solidão e à angústia de uma geração *queer* que enfrentava a exclusão legal e social, questionando a ideia de morrer sozinho como consequência da falta de reconhecimento oficial de suas relações. Assim, a exposição propunha uma reflexão poética e crítica sobre as implicações da não legalização do casamento gay e sobre o impacto dessa exclusão na vivência do amor e na construção da intimidade.

Atualmente, 34 países permitem o casamento entre pessoas do mesmo sexo, com maior concentração na Europa e nas Américas. De acordo com Fonseca (2023) na Europa, cerca de 40% dos países possuem legislações que reconhecem o casamento homoafetivo. Nas Américas, países como Brasil, Estados Unidos, Canadá e Argentina também garantem esse direito. No entanto, na Ásia, apenas Taiwan reconhece legalmente o casamento entre pessoas do mesmo sexo, e na África, a África do Sul é o único país a permitir essas uniões.

Em contrapartida, a homossexualidade é criminalizada em 69 países, sendo a maioria localizada na África e na Ásia. Entre eles, seis países — Arábia Saudita, Brunei, Iêmen, Irã, Mauritânia e algumas regiões da Nigéria — preveem a pena de morte para atos sexuais consensuais entre pessoas do mesmo sexo. Em outros países, as penas variam entre multas, prisão e trabalhos forçados, criando um cenário de opressão para a comunidade LGBTQIA+.

4. 3. A filosofia romântica



Figura 49: Nelita Williams and Barbara Hudson, 1993. Fotografia de Nancy Andrews.

A constituição da família é um ponto central na filosofia romântica, representando uma estrutura idealizada de amor e união. Contudo, o contexto em que essa visão se desenvolve ainda é repressivo, com as famílias descritas majoritariamente seguindo padrões normativos e colonialistas. A filosofia, enquanto modo de conhecimento, frequentemente adota uma abordagem generalista devido à sua ênfase em questões existenciais universais. Em contrapartida, a arte – incluindo a fotografia – oferece uma perspectiva mais fluida e intimista,

capaz de captar aspectos da realidade que muitos teóricos importantes ignoraram ou não valorizaram.

Um exemplo significativo é o trabalho de Nancy Andrews (figura 49), destacou-se por seu projeto documental que buscou representar e, sobretudo, dar visibilidade ao cotidiano de famílias gays e lésbicas nos Estados Unidos. No livro *Family: A Portrait of Gay and Lesbian America*⁴⁸ (1994), Andrews utilizou uma abordagem sensível e intimista, criando retratos em preto e branco que capturam momentos de ternura, convivência e humanidade. Cerca de um século separa Nancy Andrews dos filósofos mencionados aqui – Rousseau e Schopenhauer –, assim como muitos avanços nas questões sociais e teóricas. No entanto, o trabalho da fotógrafa serve como uma ilustração complementar das nuances e do alcance do amor.

Se Platão influenciou boa parte da visão histórica sobre o amor, especialmente com sua ideia de um amor transcendente e ligado à busca pela perfeição, no Romantismo, o pensamento de Rousseau trouxe uma nova abordagem, influenciando profundamente o ideal de amor romântico. O filósofo questionou o papel das emoções e da natureza como forças essenciais para a experiência humana, incluindo o amor. Sua visão, que valorizava a espontaneidade, a autenticidade e a conexão emocional com o outro, foi central para a transformação do amor em um ideal individualista e subjetivo. No Romantismo, essas ideias foram incorporadas de forma a exaltar o amor como uma experiência intensa e transformadora, muitas vezes colocada em oposição às convenções sociais. Assim, enquanto Platão projetava o amor em uma esfera metafísica, Rousseau ajudou a trazê-lo para o terreno da experiência humana, mas sem perder o caráter idealista e sublime que o Romantismo adotou.

A crítica de Rousseau em relação ao quadro social de sua época localizava na vida social a origem de todo o mal. A natureza humana seria essencialmente boa e deveria, assim, ser resgatada para a construção de uma sociedade mais satisfatória. Rousseau, dessa forma, atribui importância fundamental ao processo educativo, que teria especialmente a função de impedir o crescimento do amor próprio e do sentimento de orgulho, considerado o pior vício que o ser humano pode adquirir.” (Toledo, 2013, p. 306).

⁴⁸ Tradução do autor: Família: Um Retrato da América Gay e Lésbica.

Desta forma família ocupa um papel central como base da transformação social e como espaço privilegiado para o desenvolvimento de sentimentos naturais e virtuosos. Para Rousseau, a família é o núcleo que possibilita a educação moral e emocional dos indivíduos, condição essencial para reverter a corrupção da natureza humana pela sociedade. Através do amor conjugal, que ele via como um elemento essencial para a coesão familiar, seria possível alinhar o sexo ao amor, transformando a potência sexual em um recurso direcionado ao bem-estar coletivo e à continuidade da vida em comunidade. Segundo Toledo (2013) a família, nesse contexto, torna-se a única estrutura capaz de superar o individualismo em ascensão, promovendo um ambiente no qual os interesses pessoais possam ser sacrificados em prol do bem comum. Rousseau rejeita o amor como um sentimento efêmero e puramente emocional; para ele, o amor deve ser vivenciado de forma concreta, especialmente no âmbito da união familiar, para sustentar a coesão social. Assim, a sexualidade e o amor, quando vividos de maneira integrada na família, tornam-se instrumentos de felicidade individual, de harmonia e estabilidade social.

Para Lancelin & Lemonier (2010) Rousseau não teve sorte em suas relações amorosas, em especial na sua juventude, por isso passará em conflito com o amor e o desejo, “em Rousseau, a alegria do amor nunca é pura, nunca é límpida, como sob o céu grego de Platão, e ele dedicará boa parte da sua vida de pensador à procura de um antídoto para *eros*” (p. 84). As autoras complementam “a exaltação do amor em Rousseau, de facto não tem nada de evidente. Foi uma lenta reeducação. Uma conquista de território da própria intimidade” (p. 83). Por fim, o amor nesta perspectiva tinha um viés quase que utilitário, focado na formação de família “o grande sonho romântico de Rousseau, que pretendia conciliar paixão física com moralismo protestante” (Lancelin & Lemonier, 2010, p. 83).

A teoria de Rousseau apresenta alguns pontos de conflito. Embora ele valorize a essência primitiva do ser humano, concebendo-o como naturalmente bom, mas corrompido pela sociedade, sua visão acaba por impor certas restrições aos impulsos naturais. Rousseau propõe uma moralidade social que, apesar de diferir da moral convencional de sua época, busca disciplinar e controlar aspectos como o sexo, o desejo e o amor. Para ele, essas dimensões da experiência humana devem ser orientadas pelo propósito do casamento e pela formação da família, como formas legítimas de expressão e organização dos afetos, em oposição a uma visão mais espontânea ou libertária da natureza humana. Essa tensão reflete sua tentativa de equilibrar a liberdade individual com as exigências de uma convivência social harmônica.

Além disso, o lugar concedido à atração sexual dentro do casamento obedecia ao propósito de manutenção do laço conjugal. A proposta rousseauniana para a aliança entre os pares envolvia exclusividade e reciprocidade. Com o sexo fazendo parte do casamento, era mais fácil garantir a indissolubilidade desta união e a força transformadora da família. Com esse mesmo objetivo, Rousseau postulava também a livre escolha dos parceiros amorosos. O casamento não mais deveria ser um contrato arranjado por interesses econômicos, e sim uma responsabilidade do próprio sujeito que escolhe. Este teria que selecionar realmente o que fosse melhor para si, preocupando-se em constituir um núcleo harmonioso da sociedade (Toledo, 2013, p. 307).

Rousseau, ao refletir sobre a condição humana e os desafios impostos pela sociedade, identifica a educação como o principal meio de restaurar a essência do ser humano, corrompida pela convivência social. Contudo, ele confere à família o papel central nesse processo educativo, enxergando-a como a base para a transformação social. “A família representava, na perspectiva de Rousseau, a mola mestra da transformação social; através da família, os sujeitos seriam educados para o convívio social baseado na liberdade e no bem comum. A educação é um tema de destaque no pensamento rousseauniano: se a sociedade havia corrompido a natureza humana, cabia ao processo educativo devolvê-la à sua origem”. (Toledo, 2013, pp. 306 - 307).

Essa visão de Rousseau reverbera também entre os autores românticos, que aprofundaram o papel da afetividade no contexto familiar. A partir da Revolução Industrial, observa-se uma mudança significativa na percepção dos filhos, pela primeira vez, eles passam a ser vistos não apenas como herdeiros, mas como investimentos, seja no plano econômico, seja no plano afetivo. Segundo Toledo (2013) “através do sentimentalismo difundido, não só por Rousseau, mas pela totalidade dos autores românticos, o investimento financeiro transforma-se em investimento afetivo” (p. 308). Assim, a filosofia de Rousseau influenciou o pensamento sobre o emocional individual, contribuindo para a consolidação de novos ideais de amor e convivência humana.



Figuras 50 e 51: *The Portrait*, 1984. Fotografia de Tina Barney (cima); *The Birthday Party*, 1992. Fotografia de Nancy Andrews (baixo).

Tina Barney (figura 50) é uma fotógrafa que explora as dinâmicas de famílias de classe social elevada, principalmente nos Estados Unidos e na Europa. Suas fotografias capturam momentos aparentemente espontâneos do cotidiano dessas famílias, mas possuem certa teatralidade que instiga a artista. Embora Barney intervenha minimamente na direção das cenas, suas imagens não são puramente documentais, elas revelam sutilezas sobre hierarquias, gestos e comportamentos sociais que se reproduzem de geração em geração. Barney (2020) afirma “*I didn’t have the courage to direct these people. But the way they stood and held themselves was so interesting – like it was handed down from generation to generation*”⁴⁹. A fotógrafa utiliza lentes grande angulares que introduzem uma leve distorção na proporção dos objetos, ampliando a sensação de dúvida quanto estar observando um retrato familiar ou uma encenação.

⁴⁹ Tradução do autor: Não tive coragem de dirigir estas pessoas. Mas a forma como se posicionavam e se mantinham era tão interessante - como se fosse transmitida de geração em geração.

Outro elemento marcante no trabalho de Barney é a exploração das relações geracionais e a forma como comportamentos e valores são transmitidos ou refletidos dentro do contexto familiar. Frequentemente suas fotografias são feitas dentro do ambiente familiar, em espaços que se assemelham a cenários construídos, e nele há a presença de algum retrato de algum membro da família. Assim como acontece na fotografia da série *Theatre of Manners*, onde destaca como o luxo e a tradição moldam essas interações, desde o espaço físico até os gestos sutis dos membros da família. Seus retratos oferecem uma imagem sobre como as estruturas sociais são mantidas e reproduzidas.

*It was around this time that I started really wanting a specific narrative when I walked into a situation. In the beginning, I was just trying to get people to pose for me. So here I wanted to talk about handing [something] down from generation to generation. I had my friend hand her daughter to her brother, but the icing on the cake was the housekeeper – how she’s looking at those three people with – I think – love and devotion. It’s called *The Portrait* because that portrait [on the wall] looks like the little girl that’s in the photograph (but obviously that’s not her) so there’s this generational thing. The bureau is covered in wallpaper that matches the wall – someone took the paper and covered the bureau with it, all those kinds of things are important for me⁵⁰ (Barney, 2020, n.p.).*

O trabalho de Nancy Andrews (figura 51) pode ser comparado ao de Tina Barney, especialmente pelo uso de uma estética intimista e por explorar a relação entre fotografia e narrativas familiares. Embora Tina Barney seja mais conhecida por suas representações de famílias da elite americana em ambientes luxuosos, ambas compartilham uma preocupação em documentar a complexidade das relações interpessoais. Tanto Andrews quanto Barney utilizam uma linguagem visual que valoriza os detalhes cotidianos, criando composições cuidadosamente equilibradas que refletem a vida emocional de seus sujeitos. Apesar das similaridades estéticas, suas abordagens diferem em contexto: enquanto Barney aborda famílias

⁵⁰ Tradução do autor: Foi por esta altura que comecei a querer realmente uma narrativa específica quando entrava numa situação. No início, estava apenas a tentar que as pessoas posassem para mim. Aqui, queria falar sobre o facto de passar [algo] de geração em geração. Pedi à minha amiga que entregasse a filha ao irmão, mas a cereja no topo do bolo foi a governanta - a forma como ela olha para aquelas três pessoas com - penso eu - amor e devoção. Chama-se *O Retrato* porque aquele retrato [na parede] parece a menina que está na fotografia (mas obviamente não é ela), por isso há esta coisa geracional. A cómoda está coberta com papel de parede que condiz com a parede - alguém pegou no papel e cobriu a cómoda com ele, todos esses tipos de coisas são importantes para mim.

dentro do espectro heteronormativo e da classe alta, Andrews foca em dar visibilidade a famílias gays e lésbicas marginalizadas.

Outro filósofo que desenvolveu sua teoria baseado no amor vinculado a família foi Arthur Schopenhauer. Sua perspectiva é pessimista dotada de um darwinismo ilusório. Para ele, o amor romântico não é uma expressão de liberdade ou realização individual, mas uma estratégia biológica da vontade de viver, a força cega e irracional que permeia toda a existência. Schopenhauer (2014) argumenta que o amor é uma ilusão criada pela vontade para assegurar a reprodução e a perpetuação da espécie. Sob essa visão, os indivíduos acreditam estar buscando a felicidade ou a completude emocional por meio do amor, mas na realidade, estão sendo manipulados por uma força impessoal e inconsciente que visa unicamente a continuidade da vida. Schopenhauer observa que essa farsa biológica frequentemente leva ao sofrimento, pois o amor não é projetado para garantir a felicidade individual, mas sim o cumprimento de propósitos reprodutivos.

De acordo com Schopenhauer, as escolhas amorosas são profundamente influenciadas por fatores inconscientes que favorecem a procriação. Ele sugere que somos atraídos por parceiros cujas características compensam nossas próprias deficiências, promovendo um equilíbrio genético nos descendentes. Segundo o filósofo “todo o homem deve encontrar numa determinada mulher as qualidades que correspondam melhor às suas próprias qualidades” (Schopenhauer, 2014, p. 22). Assim, o amor é guiado por interesses da espécie, e não do indivíduo. Para o autor, essa compreensão explica os intensos sentimentos de paixão, ciúme e até sacrifício associados ao amor: todos eles são manifestações da vontade da espécie sobrepondo-se ao bem-estar individual. Em sua visão, o amor é tanto um instrumento quanto uma armadilha da natureza, garantindo que a humanidade continue a existir, mesmo às custas do sofrimento e da desilusão dos amantes.

Quando se trata do amor não reprodutivo, como o amor entre pessoas do mesmo sexo, Schopenhauer (2014) o aborda de maneira diferente, ainda que controversa. Ele reconhece a existência de relações homoafetivas, mas as interpreta como desvios da vontade de viver, na medida em que não visam diretamente à reprodução. Schopenhauer as considera uma espécie de excesso de sexualidade que não se alinha aos objetivos da perpetuação da espécie. Apesar dessa visão reducionista, ele não expressa condenação moral explícita às relações homoafetivas, considerando-as uma parte do espectro das expressões humanas, mas ainda subordinadas ao seu sistema filosófico centrado na vontade.

O Darwinismo Social, ao qual Schopenhauer recorre indiretamente ao aplicar conceitos biológicos à sua filosofia, foi amplamente utilizado como justificativa para diversas catástrofes históricas, como o Holocausto e a escravidão. Em paralelo, é importante considerar que a filosofia, enquanto um tipo de conhecimento profundamente influenciado pelas vivências, pelo cotidiano e pelo arcabouço intelectual de seus autores, tende a refletir os limites culturais e sociais de seu tempo. Assim, é compreensível que filósofos de períodos menos liberais apresentassem visões restritivas sobre o amor, as mulheres e as relações humanas, uma vez que suas perspectivas estavam moldadas por um contexto historicamente mais repressivo e normativo do que o atual.

A justificativa biológica que posiciona a homossexualidade ou o amor não reprodutivo em um patamar inferior ao amor heterossexual e ao sexo com fins reprodutivos — sob o argumento de que estes últimos garantem a preservação da espécie — tem sido amplamente refutada por estudos contemporâneos. A bióloga transexual Joan Roughgarden destacou, em sua pesquisa sobre a presença de relações homossexuais na natureza, que esses comportamentos possuem funções relevantes para a sobrevivência e coesão social de várias espécies. Roughgarden (2012), em oposição à teoria da seleção sexual darwiniana, propôs o conceito de seleção social, que enfatiza como comportamentos cooperativos, incluindo relações homossexuais, podem fortalecer vínculos no grupo, reduzir tensões e aumentar a sobrevivência coletiva. Em casos como os gorilas, ela identificou interações que, embora não reprodutivas, contribuem para a harmonia e a organização social, desafiando assim a visão tradicional de que o sexo tem apenas uma função reprodutiva. Esses estudos ampliam a compreensão da sexualidade e da evolução, revelando que a diversidade sexual desempenha um papel significativo na dinâmica natural e social.



Figuras 52: Fotografias da Exposição Chosen, 2021. Leslie-Lohman Museum of Art.

A exposição *CHOSEN: A group exhibition celebrating queer kinshi*⁵¹ (figura 52), realizada pelo Leslie-Lohman Museum of Art em Nova York, foi uma celebração da diversidade e resiliência das famílias queer, explorando como a comunidade LGBTQIA+ redefine o conceito de família. A mostra reúne obras de oito fotógrafos queer emergentes, capturando histórias íntimas de pessoas que encontraram nas chamadas "famílias escolhidas" um espaço de amor, suporte e pertencimento. A desta forma, a exposição tem o propósito de questionar os limites do que é considerado uma família, oferecendo uma narrativa visual com outras normas culturais e sociais, ao mesmo tempo em que exalta a beleza das conexões humanas.

Throughout history, queer people have transcended biological and social norms to redefine family. Too often discarded by our own kinfolk, or in search of deep bonds elsewhere, we seek refuge in the comfort of our peers. These chosen families reinvent roles of support, teaching, and kinship—reshaping legal definitions of parenting and marriage, and transforming established notions of sex, romance, partnership, care-giving, and all relationships for queer and non-queer people alike.⁵¹ (Chosen, 2021, n.p.)

⁵¹ Tradução do autor: CHOSEN: Uma exposição coletiva que celebra o parentesco queer.

Formar uma família como pessoa queer apresenta inúmeros desafios, desde barreiras legais e sociais até o enfrentamento de preconceitos estruturais. Muitas vezes, pessoas LGBTQIA+ enfrentam rejeição de suas famílias biológicas devido a questões de identidade de gênero ou orientação sexual, forçando-as a buscar apoio em suas redes sociais e afetivas. Esses desafios tornam a construção de famílias queer uma experiência criativa e emocional, pois elas são formadas através de laços de amor, compreensão e solidariedade. Neste contexto surge o conceito de *chosen family*⁵². Ele descreve as conexões intencionais que indivíduos estabelecem com pessoas que compartilham experiências, valores e apoio mútuo, especialmente em contextos de rejeição familiar.

4. 4. Do romantismo a contemporaneidade

O modelo amor apresentado pelo amor romântico ganhou força através de poetas e escritores que começaram a celebrar o amor como uma experiência intensa e transformadora, caracterizada por uma profunda conexão emocional entre dois indivíduos. Segundo Toledo (2013) ao propor uma visão do amor como algo que ultrapassava a racionalidade e as obrigações sociais, esse movimento literário e cultural desafiou a ordem social da época em que os valores coletivistas sobrepunham o interesse emocional do indivíduo. O que mais tarde fará do amor um fenômeno da cultura de massa.

⁵² Tradução do autor: Família Escolhida.



Figura 53: O beijo do Hotel de Ville, 1950. Fotografia de Robert Doisneau.

A década de 1950 marcou a ascensão da fotografia documental, que registrou as transformações significativas da modernidade e voltou seu olhar para o cotidiano. Nesse período, houve um interesse crescente em capturar as nuances da vida comum, especialmente em um mundo que se urbanizava rapidamente. Doisneau foi um dos fotógrafos que explorou o banal com sensibilidade, refletindo as dinâmicas sociais e culturais da época. Esse aspecto da fotografia documental contribuiu para uma percepção humanizada da modernidade, sobrepondo a ênfase nas tecnologias, no ferro e no concreto, ao mostrar como as pessoas se adaptavam a essas transformações.

Com a possibilidade de captar o movimento, faculdade conseguida pelo fotógrafo de Hamburgo, Carl F. Stelzner, em 1942, a fotografia passou a relacionar-se com o cotidiano e com os acontecimentos que, indireta ou indiretamente, influenciavam a vida da sociedade. O desfasamento horário entre um acontecimento e o seu registo diminuiu e a velocidade de obturação aproximou-se do tempo real, até tornar o fotógrafo numa testemunha dos acontecimentos, sem que fosse, no entanto, ainda reconhecido o ponto de vista do fotógrafo. (Cardoso, 2019, p. 3)

A fotografia de Doisneau, é um marco representativo do amor romântico e da sua construção simbólica. Criada no período pós-guerra, para um artigo da revista *Life*, a imagem

tinha o objetivo de enaltecer Paris como a cidade do amor livre, um espaço onde casais poderiam expressar seu afeto publicamente, incluindo beijos nas ruas, liberdade que não existia em nenhuma outra cidade do mundo. Na fotografia de Doisneau (figura 53) um casal se beija, enquanto as pessoas ao redor seguem seus caminhos sem dar importância a intimidade dos dois. A perspectiva do fotógrafo, a partir de uma mesa de café, e o cenário em frente ao *Hôtel de Ville*, sede da prefeitura da cidade, reforçam a simbologia de Paris como palco central do amor. Conforme destaca Simon (2015) “em contraponto aos augures da guerra, a cidade da década de 1950 emanava superação, amor e ternura por todos os cantos” (p. 3).

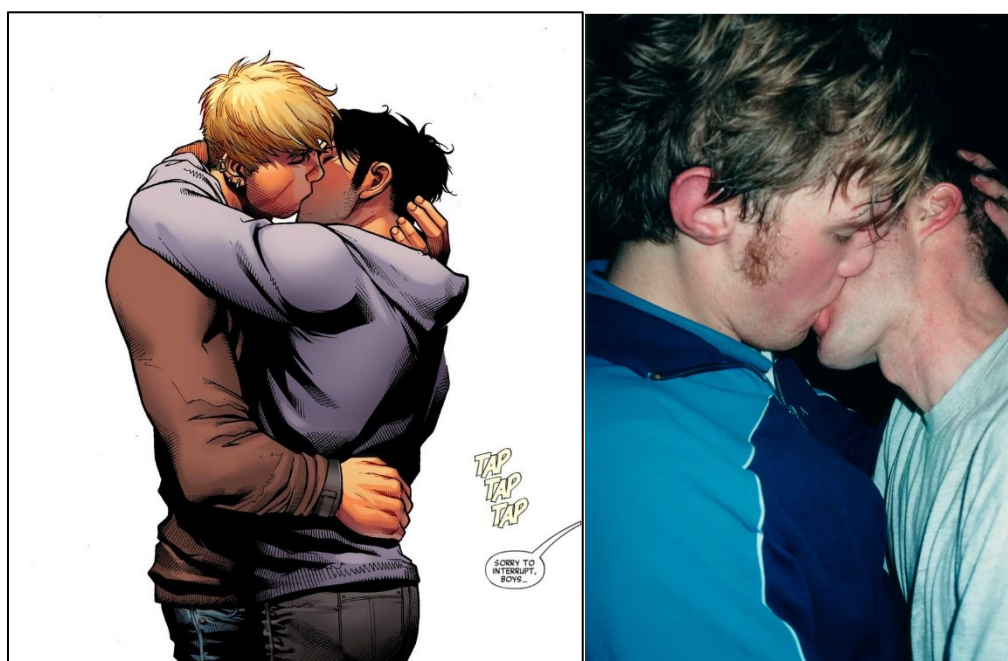
Considerada a fotografia mais vendida da história, *O beijo do Hôtel de Ville* gerou controvérsias quando, em um processo judicial, realizado por um casal que afirmava estar presente na foto, e assim exigia os direitos de imagem, Doisneau revelou que o beijo foi encenado por atores. Essa revelação impactou a percepção da obra, com críticas relacionadas à autenticidade do amor retratado. De acordo com Simon (2015) “a notícia de que a imagem ícone do romantismo, do arquétipo do instantâneo, do realismo poético do cotidiano teria sido teatralizada foi um choque brutal de tamanha violência que a descrença em tal processo parecia mais uma ironia e gozação” (p. 6).

Essa questão contribui para a discussão sobre os limites do real dentro da fotografia documental, do lugar do fotógrafo enquanto autor ou registrador de imagens. Para Cardoso (2019) “a liberdade expressiva do documentarismo apenas se tornou evidente nos anos 50, rompendo com a visão neutra a que estava obrigada a fotografia. Começou-se então a valorizar a autoria dos chamados fotógrafos do real, admitindo a subjetividade, assumindo influências, experimentalismos, que aproximam a fotografia documental dos circuitos artísticos” (p.4) a autora complementa que “a fotografia documental abandonou a obrigatoriedade de ter de se afirmar como objetiva para mostrar que a perspectiva do fotógrafo e a afirmação do estilo autoral podia ser utilizada em benefício da imagem e não como uma ameaça à autenticidade da realidade apresentada na fotografia”.(ibidem) A encenação da imagem reforça como o amor romântico frequentemente se constrói por meio de performances e narrativas idealizadas, em sintonia com o imaginário coletivo da época.

O conceito de amor romântico é caracterizado por uma combinação de atração física, conexão emocional e idealização do parceiro. É entendido como um estado emocional complexo, que envolve sentimentos de desejo, afeição e compromisso. Também há nessa forma de amor algumas noções referentes as ideias de exclusividade e reciprocidade, sendo

frequentemente vista como uma das bases para as relações monogâmicas na sociedade ocidental. Para Trinidad (2020) “*romantic love is not just a form of love. It is a whole psychological package. A combination of beliefs, ideals, attitude and expectations*”⁵³ (p. 1), a autora complementa ao afirmar que “*the concept romantic love is not only limited with western societies. Eastern societies have their historical accounts of romantic love*”⁵⁴ (ibidem).

4. 4. 1. O beijo gay



Figuras 54 e 55: Beijo entre os personagens Hulkling e Wiccano, 2012. História em Quadrinhos da Marvel Comics (esquerda); The Cock Kiss, 2002. Fotografia de Wolfgang Tillmans (direita).

O beijo, por si só, é frequentemente considerado o gesto supremo do amor, carregando uma intensidade emocional que transcende a conexão física. Em contos populares, como no filme *Uma Linda Mulher*⁵⁵, prostitutas são frequentemente retratadas como incapazes ou

⁵³Tradução do autor: O amor romântico não é apenas uma forma de amor. É todo um pacote psicológico. Uma combinação de crenças, ideais, atitudes e expectativa.

⁵⁴ Tradução do autor: O conceito de amor romântico não se limita apenas às sociedades ocidentais. As sociedades orientais têm os seus relatos históricos de amor romântico.

⁵⁵ Título original: *Pretty Woman*, 1990, Diretor Garry Marshall.

proibidas de beijar, pois o ato é associado à paixão e à intimidade genuína. Da mesma forma, o beijo de amor verdadeiro nos contos da Disney é o elemento mágico capaz de despertar princesas adormecidas, simbolizando a força transformadora do amor. Nos relacionamentos entre homens, o beijo muitas vezes valida a sexualidade de forma mais determinante do que o próprio ato sexual. Isso é evidente em subculturas como os *g0ys*⁵⁶, que evitam a intimidade do beijo, ou no caso de atores pornô que mantêm relações sexuais, mas não se beijam, destacando o beijo como um gesto de maior significado emocional e simbólico, capaz de definir limites e intenções dentro das dinâmicas de afeto e desejo.

O beijo gay, ou qualquer expressão de intimidade entre pessoas do mesmo sexo, ainda enfrenta limitações e preconceitos significativos em espaços públicos, ao contrário do que ocorre com a intimidade heterossexual. Frequentemente, discursos excludentes tentam justificar essa repressão associando a demonstração de afeto LGBTQIA+ a algo indevido ou violador. Em muitos casos, gestos de intimidade entre pessoas do mesmo sexo são relegadas a locais considerados “seguros” ou isolados, como bares queer ou festivais LGBTQIA+.

A representação do beijo gay, ainda que “apenas uma imagem de afeto”, carrega uma força política significativa, capaz de desencadear reações profundamente repressoras. Essa imagem confronta normas culturais e sociais que buscam invisibilizar a comunidade LGBTQIA+, desafiando diretamente estruturas de poder que ditam quais afetos podem ou não ser legitimados em espaços públicos ou na mídia. Quanto mais público e convencional o espaço, maior é a resistência à aceitação dessas representações, evidenciando o embate entre visibilidade e repressão. As imagens das figuras 54 e 55 simbolizam momentos de repressão associados a atos de violência.

Em setembro de 2019, durante a Bienal do Livro no Rio de Janeiro, um HQ da Marvel⁵⁷ publicada em 2012., foi centro de uma controvérsia ao ser alvo de tentativa de censura pelo então prefeito Marcelo Crivella, devido a uma cena que retrata um beijo entre os personagens Wiccano e Hulkling (figura 54). O então prefeito do Rio de Janeiro, ordenou que todas as revistas fossem tiradas de circulação alegando que havia conteúdo “sexual impróprio para menores”. Em resposta à tentativa de censura, o influenciador Felipe Neto adquiriu

⁵⁶ Homem heterossexual que, embora não se identifique como gay, pode se envolver em atividades físicas ou emocionais com outros homens, sem que isso seja visto como contraditório à sua identidade de orientação sexual.

⁵⁷ Edição de número #9 de "*Young Avengers: The Children's Crusade*",

aproximadamente 14 mil livros com temática LGBTQIA+ e distribuí gratuitamente ao público presente. Os livros estavam embalados em plástico preto com um aviso que dizia: "Este livro é impróprio para pessoas atrasadas, retrógradas e preconceituosas" (Gonzatti, 2022).

A fotografia de Wolfgang Tillmans (figura 55) também carrega marcas de violência em sua trajetória. Foi o primeiro beijo gay registrado no portfólio do fotógrafo e, durante uma exibição em Washington D.C., em 2007, a obra foi vandalizada. Em 2016, após o atentado na Pulse Nightclub, em Orlando, que deixou 49 mortos, a imagem ganhou ainda mais visibilidade. Relatos indicam que o atirador teria despertado sua raiva ao presenciar um beijo entre dois homens meses antes do ataque. Em resposta à tragédia, a fotografia de Tillmans foi amplamente compartilhada nas redes sociais, tornando-se um símbolo de solidariedade e resistência da comunidade LGBTQIA+. (Fernandes, 2023)

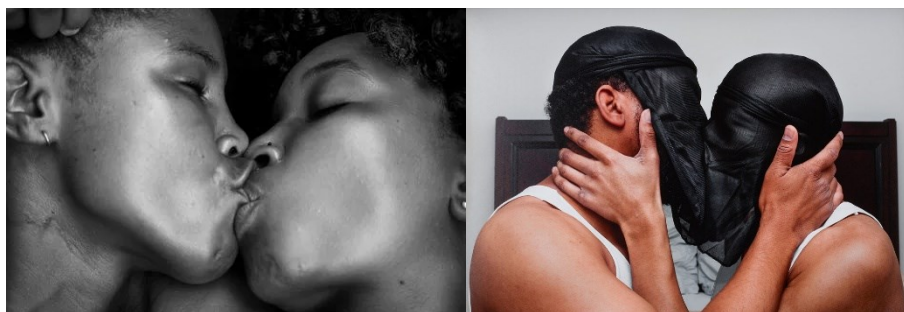
Gonzatti (2022), analisa as reações provocadas por imagens de beijos entre pessoas do mesmo sexo à luz da semiótica da cultura, teoria desenvolvida pelo semioticista russo Iúri Lotman. Segundo Lotman, a cultura de massa absorve textos ou signos que estão à sua margem — como o beijo gay — em um processo denominado "implosão". As reações em larga escala a esses textos, sejam positivas ou negativas, configuram o que Lotman chama de "explosão cultural". No caso das imagens mencionadas, as reações intensas refletem essa dinâmica de implosão e explosão cultural.

A imagem do beijo gay pode ser analisada a partir da *Teoria do Acto Icónico*, de Horst Bredekamp (2015), onde o “conceito de ‘acto icónico’ era e é manifestamente uma reação ao papel da imagem na estruturação dos mais elementares aspetos” (p. 32). Segundo Bredekamp, essa teoria pode ser aplicado ao beijo gay em duas de suas três classificações principais. A primeira é o *acto substitutivo*, no qual os corpos representados substituem as imagens, ou vice-versa. Nesse caso, a imagem do beijo gay é tão provocativa para o espectador que este reage a ela como se fosse o próprio ato real, aplicando a mesma aversão ou preconceito que teria diante do gesto físico. Bredekamp enfatiza que essa incapacidade de dissociar a representação do real é o que frequentemente leva à iconoclastia, ou destruição de imagens.

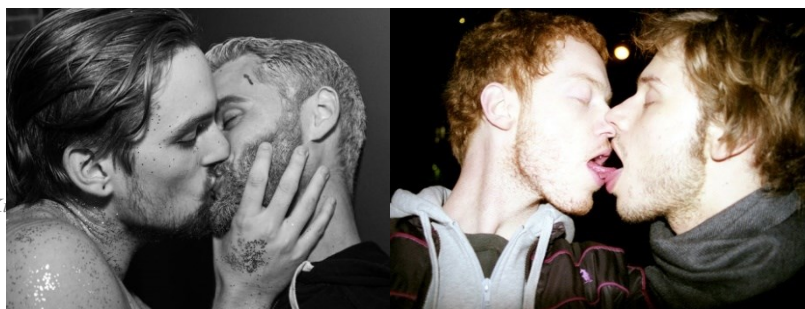
A segunda classificação é o *acto intrínseco*, que se refere ao impacto que a forma e o conteúdo da imagem exercem sobre o espectador. No caso do beijo gay, esse tipo de ato icónico pode despertar reações de preconceito ou aversão em uns, enquanto para outros, especialmente aqueles pertencentes à comunidade LGBTQIA+, a imagem evoca representatividade, aceitação e identificação. Essa capacidade de provocar emoções contraditórias e de questionar estruturas

sociais torna a imagem do beijo gay intrinsecamente política, evidenciando seu papel na luta por visibilidade e igualdade.

Uma vez que a imagem do beijo gay pode ser considerada um acto icónico, também funciona como elemento de implosão e explosão cultural, desafiando normas e catalisando transformações sociais. A seguir, apresenta-se uma ode imagética ao beijo gay (figuras 56 - 70), um compilado de representações fotográficas que exploram essa manifestação tão representativa do amor, adaptando-se à linguagem de cada artista. Nessas imagens, os beijos dialogam com diversas questões: desde simbolismos religiosos até a celebração da vida noturna nas boates; das dinâmicas familiares à pluralidade das relações afetivas. Cada representação reflete um aspecto único da experiência queer e se conecta com os conceitos de amor discutidos até aqui.



Figuras 56 e 57: *Faces and Phases*, 2012. Fotografia de Zanele Muholi (esquerda); *The Lovers*, 2017. Fotografia de D'angelo Lovell Williams (direita).



Figuras 58 e 59: *Glitter and Kisses*, n.d., Fotografia de Jeremy Lucido (esquerda); *No Tears For Lovers*, n.d., Fotografia de Stuart Sandford (direita).

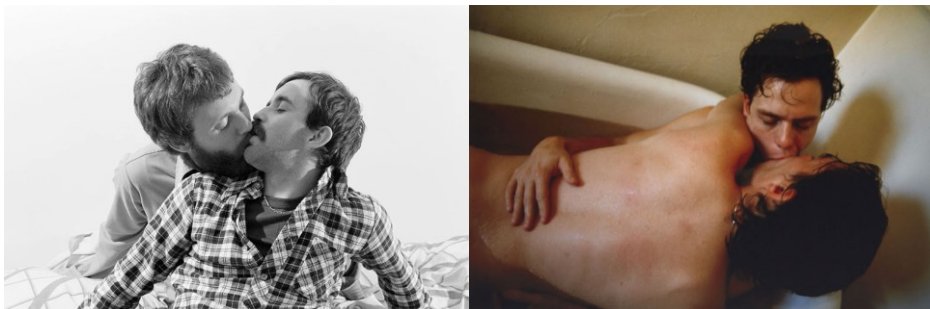


Figuras 60 e 61: , n.d.. Fotografia de José Marçal de Jesus (esquerda); *Gean Harwood and Bruhs Mero*, 1993. Fotografia de Nancy Andrews (direita).

Sem



Figuras 62 e 63: *Hollywood and Highland (#2)*, 1986 (esquerda); *The Sugar Daddy's Motel Room*, 1988 (direita); Fotografias de Jim Goldber.



Figuras 64 e 65: *Jerry and friend at 3425 Stanley*, 1953. Fotografia esquerda . Fotografia de direita



Figuras 66, 67 e 68: *Larry and Bobby Kissing*, 1979. Fotografia de Robert Mapplethorpe (esquerda); *Le Baiser de Judas Jesus Zarkin et Reda Kachari*, 2021. Fotografia de Pierre Et Gilles (centro) 1966. Fotografia de Peter Hujar's (direita).



Figuras 69 e 70: *Jasmine and Laura* (esquerda); *Two Men in Leather* (direita); Fotografias de Myriam Boulos.

4. 4. Bauman e os desafios do amor contemporâneo



Figura 71: *Married Man*, 2010. Fotografias de Natasha Caruana.

O projeto *Married Man*⁵⁸ (figura 71) da fotógrafa britânica Natasha Caruana, é uma investigação visual e conceitual que questiona o amor romântico e o casamento na sociedade contemporânea. Durante nove meses, Caruana utilizou plataformas de encontros para marcar reuniões com cinquenta e quatro homens casados que buscavam relações extraconjugais. Utilizava uma câmera descartável e um gravador, ambos ocultos, para documentar esses encontros, criando uma série de imagens e registros sonoros que capturam a ambiguidade emocional, as dinâmicas de poder e as contradições presentes em relações de infidelidade. Suas fotografias apresentam detalhes fragmentados, como mãos, objetos de cena, e breves momentos. Segundo o curador Alistair Robinson (2010) “*Caruana asks why the ‘dates’ are willing to put their legally binding relationships at risk, as well as what an artist’s ethical responsibilities should be*”⁵⁹.

A abordagem de Caruana não tem o propósito de fazer julgamento moral, em vez disso, ela propõe uma reflexão sobre o significado do casamento e do amor em uma sociedade marcada por mudanças culturais e expectativas conflitantes. Suas imagens questionam os ideais tradicionais do amor romântico como base do casamento e expõem as tensões entre as promessas de fidelidade e os impulsos individuais, através dos detalhes que demonstram uma espécie de desconforto por parte dos homens. “*The artist asks us to behave like a detective when looking at each photograph, searching for clues about the situations*”⁶⁰ (Robinson, 2010). Em um mundo onde o casamento é, muitas vezes, visto como um símbolo de estabilidade e realização, *Married Man* aponta para a fragilidade dessa instituição.

At the conclusion of the series, and on reflection of her transcripts, Caruana found that most men were spurred on by loneliness rather than sex, a realisation that shattered the spoon-fed ‘Hollywood’ cliché of what an affair ‘looks like’. “During the initial five dates, I found the men were mostly using me as a quasi-marriage counselor – a contrast to the glitz and glamour of how we imagine an affair to be. You wouldn’t think a man would take you on a date

⁵⁸ Tradução do autor: Homem Casado

⁵⁹ Tradução do autor: Caruana pergunta por que os 'encontros' estão dispostos a colocar seus relacionamentos legalmente vinculativos em risco, bem como quais devem ser as responsabilidades éticas de um artista.

⁶⁰ Tradução do autor: O artista pede que nos comportemos como um detetive ao observar cada fotografia, buscando pistas sobre as situações.

and just talk about their wife!" she says, adding, "The work throws up interesting questions of ethics and power roles. Across that tabletop affair, the men are cheating on their wives and family but I am cheating on them. It wasn't ever a personal attack on individuals, I wanted to explore the narrative of what infidelity looked like today".⁶¹ (Ashleigh Kane, 2015, n.p.)

O amor romântico na contemporaneidade enfrenta desafios significativos em um contexto de crescente individualização e hedonismo, marcados por mudanças nas dinâmicas sociais e culturais. A busca por conexões profundas muitas vezes entra em conflito com valores como a autonomia pessoal e a gratificação imediata, características de uma sociedade moldada pelo próprio consumo. No mundo atual, a ênfase na autonomia pessoal e na busca incessante pela autorrealização frequentemente se sobrepõe aos valores coletivos e ao compromisso com o outro, resultando em uma cultura onde as relações e os relacionamentos são cada vez mais frágeis e transitórios.

A valorização do "eu" sobre o "nós" é um reflexo de um cenário em que o indivíduo se torna o centro das relações, guiado pelo desejo de satisfação imediata e pela liberdade de escolha, mas também pela insegurança e pelo medo de vínculos duradouros e permanente diante a quantidade de ofertas e possibilidades. Essa aparente atual dinâmica social revela os efeitos do individualismo na vida pessoal, assim como suas consequências na esfera social, onde as formas de viver e se relacionar dão prioridade ao momentâneo e ao descartável.

Bauman é um dos sociólogos mais importantes do século atual, sua obra ganhou notoriedade pela análise crítica das transformações sociais na modernidade e pós-modernidade. Através de conceitos como "modernidade líquida" e "amor líquido," que explora a incerteza, a instabilidade e a fluidez e como as mesmas passaram a caracterizar a vida contemporânea, afetando profundamente as relações humanas, a construção de identidades e as dinâmicas sociais. A perspectiva apresentada por Bauman é uma crítica a transitoriedade das relações, o consumismo exacerbado e o enfraquecimento dos laços comunitários, apontando para uma

⁶¹ Tradução do autor: Ao final da série, e refletindo sobre suas transcrições, Caruana descobriu que a maioria dos homens era estimulada pela solidão, e não pelo sexo, uma constatação que quebrou o clichê de Hollywood de como um caso "parece". "Durante os cinco encontros iniciais, descobri que os homens estavam me usando principalmente como uma espécie de conselheira matrimonial - um contraste com o brilho e o glamour de como imaginamos que seja um caso. Você não imaginaria que um homem a levaria para um encontro e falaria apenas sobre a esposa!", diz ela, acrescentando: "O trabalho levanta questões interessantes sobre ética e papéis de poder. Nesse caso de mesa, os homens estão traindo suas esposas e sua família, mas eu os estou traindo. Nunca foi um ataque pessoal aos indivíduos, eu queria explorar a narrativa de como é a infidelidade hoje em dia."

sociedade onde os indivíduos, muitas vezes, sentem-se isolados e inseguros diante das rápidas mudanças e da falta de certezas.

O conceito de modernidade líquida, desenvolvido por Zygmunt Bauman, descreve a fase atual da modernidade, caracterizada pela instabilidade, fluidez e constante transformação das estruturas sociais. Diferente da solidez do passado, onde as instituições, as relações e os valores eram mais fixos e previsíveis, a modernidade líquida é marcada pela volatilidade e pela incerteza. Neste cenário, as antigas certezas e seguranças, como trabalho estável, relações duradouras e identidades consolidadas, deram lugar a um mundo onde tudo é temporário e sujeito a mudanças rápidas. Essa condição permeia todos os aspectos da vida, desde a política e a economia até as esferas pessoais e afetivas, criando um ambiente de permanente adaptação e reconfiguração.

Para Bauman (2001) na sociedade líquida, as instituições tradicionais, como a família, a comunidade e o estado, perderam parte de sua capacidade de fornecer orientação e segurança, e os indivíduos são compelidos a lidar sozinhos com a complexidade e as pressões da vida moderna. A falta de estruturas sólidas e de normas estáveis faz com que os sujeitos vivam em um estado de constante incerteza, onde o medo de falhar ou de não se adequar às expectativas sociais é uma presença constante.

Um dos aspectos centrais da modernidade líquida é a ênfase no consumismo como forma de construção de identidade. O sociólogo observa que, em um mundo onde tudo é instável, as pessoas são incentivadas a se definir e se valorizar com base nas suas escolhas de consumo, transformando suas vidas em vitrines de bens e experiências temporárias. De acordo com Bauman (2001) o consumo deixa de ser apenas uma atividade econômica e se torna uma prática social que molda a percepção de si e dos outros. Nesse contexto, a identidade se torna fluida e fragmentada, construída e reconstruída constantemente através da aquisição de novos produtos, modas e estilos de vida, refletindo a dinâmica de um mercado que se move rápido e é sempre insaciável.

A modernidade líquida, Segundo Santos & Silva (2012) também altera profundamente a forma como as sociedades lidam com o tempo e o espaço. O presente passa a ser mais valorizado do que o passado ou o futuro, e a busca pela gratificação imediata se torna uma prioridade, em detrimento de planos de longo prazo ou de compromissos duradouros. As fronteiras entre os espaços públicos e privados também se tornam mais porosas, com a

tecnologia e as redes sociais transformando a vida íntima em espetáculo e o espaço público em um lugar de constante vigilância

Os efeitos desta liquidez também afetam as relações de afeto, para este tipo de fenômeno Bauman deu o nome de amor líquido. Este conceito descreve a fragilidade e a instabilidade das relações amorosas na sociedade contemporânea. “A modernidade líquida em que vivemos traz consigo uma misteriosa fragilidade dos laços humanos — um amor líquido. A insegurança inspirada por essa condição estimula desejos conflitantes de estreitar esses laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos” (Bauman, 2004, p. 4).

Ao passar do tempo a forma que com os relacionamentos é vista foi se alterando, antes como laços duradouros, construídos a partir de um senso de compromisso e responsabilidade mútua. Entretanto, na modernidade líquida, esses laços se tornaram cada vez mais efêmeros e temporários, refletindo a mudanças sociais e a busca por liberdade e satisfação individual. Diversos fatores culturais e comportamentais foram se alterando, assim como atividades que eram percebidas socialmente como algo do casal, foram se desvinculando dessa ideia. Para Bauman (2004, p. 36) “Em nossa líquida era moderna, os poderes constituídos não mais parecem interessados em traçar a fronteira entre o sexo ‘correto’ e o ‘perverso’ A razão talvez seja a rápida queda da demanda pelo emprego da energia sexual economizada em favor de ‘causas civilizantes’” com causas civilizantes ou autor refere-se “a produção de disciplina sobre os padrões de comportamento rotineiro, funcionais numa sociedade de produtores” (Bauman, *ibidem*).

Assim como no conceito de modernidade líquida, o amor líquido é atravessado pelas mudanças econômicas sociais, em especial pelos comportamentos de consumo e pelo individualismo, com as relações amorosas se transformando em produtos de consumo. O amor torna-se assim, uma forma de gratificação imediata, o que resulta, muitas vezes, em um descarte de seus parceiros quando as necessidades emocionais ou físicas não são mais atendidas. No lugar do compromisso e da dedicação, existe uma lógica de descarte e substituição, onde a novidade e a conveniência são mais valorizadas do que a construção de um vínculo duradouro.

Essa transformação é reflexo de uma realidade onde o que é valorizado é a flexibilidade e a mudança constante. Nesse contexto, o amor líquido é uma espécie de demonstrativo da precariedade dos vínculos entre os indivíduos. Embora as pessoas ainda desejem relacionamentos significativos, a ansiedade em relação ao compromisso e o medo da perda de liberdade levam a uma constante renegociação dos laços amorosos. Desta forma, as relações

vão se tornando cada vez mais superficiais e frágeis, e suscetíveis aos impactos da vida moderna. Para Castro et al. (2022) “o amor líquido que representa justamente a fragilidade dos laços humanos que aflora por consequência da queda dos padrões antes estabelecidos” (p. 2), ainda complementam que “não existem mais limites reais para as relações, a flexibilidade com que os relacionamentos são substituídos traz e evidencia o descomprometimento em ter de sustentar algo, como se nada justamente pudesse ser sustentado” (p. 2).

A abordagem que Bauman trata de dar ao amor nos tempos da atualidade é de que pelo fenômeno da modernidade líquida, não há mais vida em sociedade sem se estar conectado com o mundo midiático das comunicações globais. Os avanços tecnológicos que influenciam o ser humano em suas relações de um modo geral, trazendo a facilidade de uso e a instantaneidade para as ações humanas acabam por criar uma carência subjetiva com relação a solidez que outrora permeava o modo como utilizava-se do tempo dentro dos laços sociais, principalmente dentro dos laços afetivos, onde a tradição regia com regras totais as maneiras e possibilidades de relacionamento que um indivíduo poderia ter dentro do contexto. (Castro et al., 2022, p. 2)

Desta forma acaba ocorrendo uma espécie de banalização do amor, que em conjunto aos avanços sociais, também vai se desassociando de sentimentos que antes eram quase que sinônimos, “o amor não tem mais o mesmo significado, foi alterado para algo flexível, totalmente diferente do significado de durabilidade e perenidade o qual se tinha como verdade para o amor” (Castro et al., *ibidem*). O desejo e o amor que antes eram sentimentos associados, no contexto da modernidade líquida, tornam-se conflitantes onde, muitas vezes, o amor é sobrepujado pelo desejo. Para Bauman (2004) “Desejo e amor encontram-se em campos opostos. O amor é uma rede lançada sobre a eternidade, o desejo é um estratagema para livrar-se da faina de tecer redes. Fiéis a sua natureza, o amor se empenharia em perpetuar o desejo, enquanto este se esquivaria aos grilhões do amor” (p. 12).

A liquidez referida pelo autor a liquidez também afeta as relações homoafetivas, especialmente à medida que o reconhecimento e os direitos dessas relações aumentam, inserindo-as na mesma lógica consumista e volátil das relações heterossexuais. As plataformas digitais e aplicativos de encontros, que fragmentam a experiência amorosa em interações rápidas e superficiais, impactam igualmente as relações homoafetivas, promovendo um ciclo de conexões efêmeras e a dificuldade de estabelecer compromissos profundos.

A vida do homo sexualis é, por esse motivo, carregada de ansiedade. Há sempre a suspeita — mesmo que apaziguada e inativa por algum tempo — de que se esteja vivendo uma mentira ou um equívoco; de que algo de importância crucial foi esquecido, perdido, negligenciado, permanecendo não-ensaiado e inexplorado; de que não se cumpriu uma obrigação vital para o eu autêntico da própria pessoa, ou de que algumas oportunidades de felicidade de um tipo desconhecido, completamente diferentes do que se vivenciou antes, ainda não foram aproveitadas e tendem a se perder para sempre se continuarem desconsideradas. O homo sexualis está condenado a permanecer para sempre incompleto e irrealizado — mesmo numa era em que o fogo sexual, que no passado se teria arrefecido, agora deve ser, espera-se, novamente insuflado pelos esforços conjuntos de nossas ginásticas miraculosas e de nossos remédios maravilhosos. A viagem nunca termina, o itinerário é recomposto a cada estação e o destino final é sempre desconhecido. (Bauman, 2004, p. 35)

No entanto, a homossexualidade também desafia as normas tradicionais e pode questionar a liquidez proposta por Bauman, ao mesmo tempo que oferece uma nova perspectiva de resistência às pressões de um amor efêmero. Em um ambiente social que muitas vezes marginalizou e excluiu relações homoafetivas, o desejo de criar vínculos autênticos e sólidos pode ser uma resposta ao amor líquido. A busca por aceitação e reconhecimento, assim como o desejo de superar estigmas, pode, paradoxalmente, incentivar a construção de laços mais profundos e significativos entre parceiros do mesmo sexo, mesmo diante das influências líquidas da sociedade moderna.

Sobretudo o amor líquido revela as mudanças na maneira como o amor é vivido nos tempos atuais. Bauman (2004) nos alerta para os desafios de construir relacionamentos duradouros em uma sociedade que privilegia a liberdade individual e o consumo rápido. O resultado é uma sociedade onde as conexões humanas são instáveis e onde a solidão, ironicamente, em um contexto de excesso de conexões, se torna um sentimento comum. O amor, nesse contexto, precisa ser constantemente revisitado e reavaliado, exigindo um novo entendimento sobre como manter e nutrir conexões genuínas em um mundo cada vez mais líquido e incerto.



Figuras 72: Vistas da exposição *Take Care of Your Self*, 2007. Fotografias de Sophie Calle.

I received an email telling me it was over.

I didn't know how to respond.

It was almost as if it hadn't been meant for me.

It ended with the words, "Take care of yourself."

And so I did.

I asked 107 women (including two made from wood and one with feathers), chosen for their profession or skills, to interpret this letter.

To analyze it, comment on it, dance it, sing it.

Dissect it. Exhaust it. Understand it for me.

Answer for me.

It was a way of taking the time to break up.

A way of taking care of myself⁶². (Calle, 2007)

62 Tradução do autor: Recebi um e-mail informando que havia terminado. Eu não sabia como responder. Era quase como se não tivesse sido feito para mim. Ele terminava com as palavras: "Cuide de você". E foi o que fiz. Pedi a 107 mulheres (incluindo duas feitas de madeira e uma com penas), escolhidas por suas profissões ou habilidades, para interpretar essa carta. Para analisá-la, comentá-la, dançá-la, cantá-la. Dissecá-la. Exaurí-la. Entendê-la para mim. Responder por mim. Era uma maneira de ter tempo para me separar. Uma maneira de cuidar de mim mesmo.

A exposição *Take Care of Yourself*, de Sophie Calle (figura 72) , é uma obra dialoga com as fronteiras entre o pessoal e o coletivo. As peças que exploram o tema do amor e as complexidades do término de uma relação. A artista criou o projeto após receber um e-mail de rompimento de seu então parceiro, finalizado com a frase "Cuide de você mesma". Calle transformou sua dor em arte, compartilhando o e-mail com 107 mulheres de diferentes profissões, como advogadas, psicólogas, escritoras, atrizes, bailarinas, jornalistas, e pedindo que interpretassem a mensagem através de suas perspectivas profissionais e pessoais. As respostas, que variam de análises técnicas a coreografias e performances, formam um mosaico de leituras e emoções, abordando o fim do amor como um fenômeno tanto íntimo quanto coletivo. O trabalho de Sophie Calle reflete as dinâmicas contemporâneas do amor e dos relacionamentos, marcadas pela influência da tecnologia em diferentes etapas. Desde o início, com o uso de redes sociais e aplicativos de namoro, até a manutenção do vínculo, muitas vezes reforçado por interações em plataformas digitais, e o término, como no caso da artista, que ocorreu através de um e-mail.

As relações afetivas têm passado por uma profunda transformação, marcada pela crescente pluralidade nas formas como as pessoas se conectam romanticamente. De acordo com Smeha & Oliveira (2013) “as uniões se amparam, atualmente, apenas nos sentimentos de amor” (p. 34) isso acaba fragilizando as relações, pois caso o sentimento acabe ou minimize a relação termina. Assim, conforme complementam os autores, “abre-se um espaço para que outro amor se imponha, justificando o aumento da troca de parceiros nos relacionamentos entre jovens” (ibidem) ou até mesmo parceiros em simultâneo.

Para Coutinho (2022) a idealização do amor romântico faz com que as pessoas busquem parceiros que atendam a todas as suas necessidades, amor, paixão, amizade, apoio e desenvolvimento pessoal, algo que anteriormente era suprido por uma comunidade inteira. Essa busca por tudo em uma só pessoa pode levar a frustração e à sensação de que a grama é sempre mais verde do outro lado.

A psicóloga Sílvia Coutinho (2022) relata que a crescente valorização da individualidade em conjunto com a valorização do desejo afeta fortemente as relações sociais. A monogamia, por exemplo, tem acontecido de maneira diferente em relação ao passado, enquanto antes significava ter uma pessoa para a vida toda, hoje significa ter uma pessoa de cada vez. Hoje, conceitos como poliamor, relações abertas e relações efêmeras desafiam as normas tradicionais e monogâmicas que outrora definiam o amor e os compromissos afetivos.

Essa diversidade reflete uma maior liberdade individual e uma busca por dinâmicas que respeitem as necessidades e desejos singulares de cada pessoa, ao mesmo tempo que contestam expectativas sociais impostas.

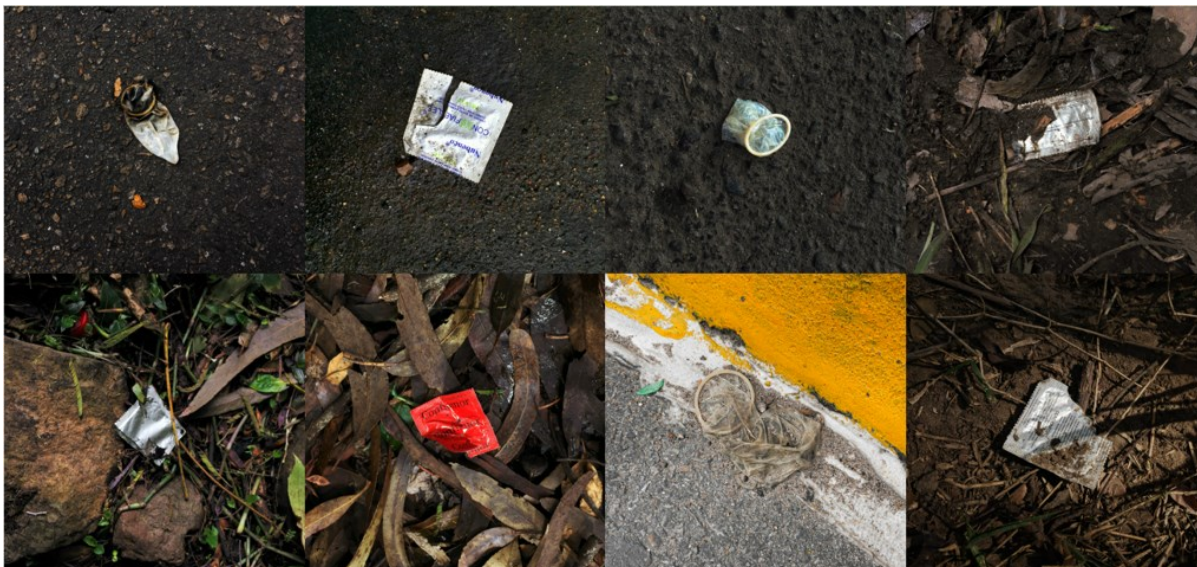


Figura 73: *Pistas para encontrar el amor verdadero*, 2011 – 2022. Fotografias de Ravier Rey.

Javier Rey é um fotógrafo contemporâneo nascido na Colômbia e residente em Bogotá. Seu trabalho aborda temas como sexualidade, erotismo, corporeidade e gênero. Na sua coleção de imagens intitulada *Pistas para encontrar el amor verdadero*⁶³(figura 73), ele reúne uma série de fotografias produzidas entre 2011 e 2022, que exploram uma perspectiva alternativa sobre a interação entre o amor e a cidade. Durante 11 anos, o fotógrafo se dedicou a registrar vestígios de relações sexuais na cidade, representados por restos de preservativos encontrados em diferentes locais urbanos. Essa coleção não apenas evidencia a transformação das relações afetivas, que têm se deslocado do espaço doméstico para espaços do cotidiano, mas também reflete sobre como a tecnologia e as políticas públicas evoluíram para promover relações mais saudáveis e seguras.

Não há muitas informações disponíveis sobre este trabalho fotográfico além das já destacadas. Assim, é possível preencher essas lacunas com outras interpretações. Uma das perspectivas que podem ser adotadas a partir dos registros de Rey é a relação entre as dinâmicas

⁶³ Tradução do autor: Pistas para encontrar o amor verdadeiro

urbanas e a efemeridade das relações. Embora os encontros ocorram no espaço urbano, sua transitoriedade é evidente. O que permanece, ainda que descartado, são os vestígios não orgânicos, elementos que resistem ao tempo e ao ambiente, vestígios da impermanência das conexões humanas que os originaram.

Entender o amor sob uma perspectiva interseccional é crucial para reconhecer como fatores como raça, classe, identidade de gênero e orientação sexual moldam a experiência afetiva. Para corpos periféricos, como pessoas negras, LGBTQIA+ e pessoas com deficiência, o amor muitas vezes ocorre sob o peso de preconceitos estruturais que limitam e, simultaneamente, redefinem suas vivências. Essas comunidades enfrentam barreiras impostas por estigmas sociais e econômicos, mas também têm criado narrativas que reivindicam o direito ao afeto e à dignidade. O amor, nesses casos, não é apenas uma experiência individual, mas uma reafirmação de sua humanidade e de sua resistência às opressões históricas.

Nesse sentido, amar pode se tornar um ato político. Em sociedades que marginalizam corpos dissidentes e tratam afeto e cuidado como privilégios condicionados, o simples fato de amar e ser amado é uma forma de resistência. Amar publicamente, de maneira honesta e inclusiva, desafia normas de poder e celebra a diversidade humana. Além disso, o amor que se manifesta em solidariedade, empatia e cuidado com o outro tem o potencial de transformar estruturas opressivas e construir novas formas de convivência. Dessa forma, o amor transcende o âmbito privado para se tornar uma prática revolucionária de contestação e reconstrução social.



Figura 74: *The Golden Phallus*, 1989. Fotografia de Fani-Kayode.

As fotografias de Fani-Kayode dialogam diretamente com o corpo e o amor enquanto recurso político. O fotógrafo, usou sua arte para explorar e desafiar narrativas de raça, sexualidade e espiritualidade. Em *Golden Phallus*⁶⁴ (figura 74) um homem negro exhibe um pênis dourado, suspenso por um fio branco, evocando ideias de poder, objetificação e vulnerabilidade. A obra subverte estereótipos e confronta as interpretações do espectador sobre o corpo negro e sua sexualidade. De acordo com Ferreira (2019) Fani-Kayode frequentemente questionava os consumidores de sua arte, misturando elementos de homoerotismo, questões raciais e espiritualidade iorubá, desafiando as percepções eurocêntricas. Ele acreditava que muitos viam seu trabalho de forma alegórica, distorcendo ou simplificando suas intenções e experiências enquanto homem negro e gay.

A obra de Fani-Kayode pode ser relacionada ao pensamento de Frantz Fanon, especialmente à ideia de que o homem negro é uma construção do imaginário do homem branco. Fanon (2008) argumenta que o corpo negro é frequentemente objetificado, reduzido a estereótipos projetados pela supremacia branca. O autor salienta como, no contexto colonial, o amor de uma mulher branca valida o homem negro como homem, reforçando uma dinâmica de poder que subordina o sujeito negro. Fanon (2008) analisava o desejo tanto intrarracial quanto interracial, “aquele que busca se deitar com a branca, neste último, se percebia o desejo de ser branco” (p.19), complementa ao afirmar “a civilização branca e a cultura europeia impuseram ao negro um desvio existencial” (ibidem).

Apesar de suas complexidades e desafios, o amor romântico continua sendo uma força poderosa na sociedade, capaz de inspirar, transformar e conectar os indivíduos de maneiras profundas e significativas. O amor romântico é de grande relevância para a organização social, afinal com toda sua influência, exerce sobre os seres humanos uma espécie de coesão social. Também tem impacto no comportamento dos indivíduos, embora esse impacto tenha se transformado, ainda exerce influência na estrutura das famílias e nas normas sociais. A idealização do amor também possui sua importância, afinal gera sensação de pertencimento e conexão emocional. Em síntese, o amor romântico, com todas as suas complexidades, permanece um elemento fundamental na construção de vínculos sociais e emocionais, influenciando tanto os relacionamentos pessoais quanto a organização da sociedade. Com todos

⁶⁴ Tradução do autor: Falo dourado.

os benefícios e desafios é uma força que mantém a harmonia e a continuidade entre os indivíduos, famílias e a comunidade, influenciado tanto a menor parcela, quanto o todo.

5. Olhares de amor

De modo geral, a arte sempre foi uma linguagem subjetiva para expressão de reflexões e sentimentos. A fotografia, nesse contexto, é uma mídia de aspectos singulares, que pode se relacionar – ou não – com arte, numa espécie de linguagem híbrida. Uma vez que a fotografia constrói a sua imagem a partir do real, ela é um resultado que combina objetividade e a subjetividade. Para Barthes (1984) enquanto representação, a fotografia é inclassificável. O autor complementa ao destacar que, quando a fotografia aponta “isso foi”, ela torna-se algo, um recorte daquilo que foi, e que agora é um todo. Por tanto é necessário se distanciar da ideia de que aquilo que se vê numa fotografia é a verdade, ou realidade em si, e se aproximar de que o que se vê é um recorte subjetivo, marcado pela escolha do fotógrafo e pelo contexto em que a imagem foi criada.

Sontag (2004), reforça essa ideia ao afirmar que as imagens fotográficas não são meras reflexões do real, mas construções que moldam nossa percepção do mundo. “Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a intérprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos” (Sontag, 2004, p. 15). Desta forma a fotografia pode ser entendida como um meio interpretativo, onde tanto os elementos mostrados, quanto os elementos excluídos, formam uma narrativa que pode ser tão real quanto ilusória, tornando-se um jogo entre o visível e aqui que é imaginado ou interpretado.

No entanto, a expressão do amor por meio da fotografia não está isenta de desafios. Barthes (1984) ressalta que toda fotografia é, em certo sentido, uma forma de perda. Ao capturar o momento, ela interrompe o fluxo da vida, congelando-o em uma memória estática. Esse paradoxo torna-se particularmente pungente no contexto do amor, onde a imagem pode ser tanto um reflexo de felicidade quanto um lembrete da transitoriedade da experiência humana. O fotógrafo, então, caminha na tênue linha entre celebrar a eternidade do amor e reconhecer sua fragilidade.

A fotografia, bem como o amor, transcende o individual para alcançar o coletivo. Ambos unem o fotógrafo e o objeto de sua afeição, assim como o espectador que contempla a imagem.

É na troca de olhares entre o fotógrafo e sua câmera, entre a imagem e seu público, que o amor se transforma de sentimento íntimo em experiência compartilhada. Como Berger (1972) pontua, toda imagem é um registro de como alguém viu algo. E na fotografia do amor, esse registro torna-se mais do que uma visão, é uma declaração sincera desse sentimento universal.

A importância do olhar fotográfico emerge nessa tradução de sentimentos. Berger (1972), destaca que “ver vem antes das palavras. Mesmo antes de saber falar, a criança olha e reconhece” (n.p.), é através do olhar que nos situamos no mundo. Na fotografia, o olhar é a ferramenta do fotógrafo que molda a narrativa. É a forma como o fotógrafo escolhe fazer o recorte da realidade utilizando de recursos técnicos – e por vezes intuitivos – para compor a imagem através da câmera.

A fotografia de amor, nesse contexto, é reflexo do olhar do fotógrafo sobre o outro. Quando um fotógrafo volta sua lente para o outro, ele não apenas registra o que está diante de si; ele interpreta, traduz e, inevitavelmente, projeta parte de si mesmo na imagem capturada. O olhar fotográfico, nesse contexto, é simultaneamente um gesto de observação e de interação.

Berger (1972/2018), afirma que toda visão é mediada por contextos sociais, históricos e culturais. O olhar do fotógrafo sobre o outro carrega essas mediações. Cada escolha do fotógrafo, molda a narrativa visual e adiciona camadas de significado à imagem. Sontag (1977/2004), aponta que a câmera pode tanto revelar quanto explorar. O olhar do fotógrafo é, portanto, uma faca de dois gumes. De um lado, ele pode dignificar o outro, destacando sua humanidade e individualidade; de outro, pode reduzir o sujeito a uma representação simplificada ou estereotipada, desprovida de contexto.

Quando o fotógrafo olha para o outro, ele inevitavelmente revela algo de si mesmo. Como Berger (1972/2018) observa, cada imagem é um registro de como o fotógrafo viu, mas também de como ele queria ser visto. A interação entre o fotógrafo e o outro ganha ainda mais profundidade quando analisamos o conceito de alteridade. Retratar o outro é um ato de aproximação e de distância simultaneamente.

O fotógrafo observa, mas nunca compreende totalmente o que está diante de sua lente, então clica aquilo que quer mostrar, ou guardar. Ao final, o espectador completa a narrativa com sua própria interpretação. A imagem é o elo desse triângulo amoroso – objeto, fotógrafo e espectador. E o olhar fotográfico é um convite à contemplação, uma ferramenta para compreender o outro, sentir o outro e criar conexão.

Para a parte final desta pesquisa imagética sobre o amor extraordinário, foi realizada uma investigação do olhar do outro. O estudo da linguagem e da representação inclui compreender como aqueles que amam expressam seus sentimentos. Aqui, analisamos como fotógrafos renomados e validados utilizaram a fotografia para revelar e elaborar suas emoções, explorando o amor e o desejo por meio da imagem. Em muitos casos, a fotografia não apenas expressa, mas também tenta resolver ou dar forma a esses sentimentos, funcionando como um meio de introspecção e conexão emocional.

Para quem utiliza a fotografia como principal linguagem, dedicar o olhar a alguém é, por si só, um gesto amoroso. Ao longo do tempo, a relação entre artista e musa representa foi uma forma de tradução das emoções do artista em uma obra material e duradoura. No contexto do amor gay, essa representação ganha uma dimensão adicional: além de ser uma expressão amorosa, ela é também política e subversiva, desafiando normas sociais e construindo novas narrativas de afetividade. Nesta pesquisa, o olhar amoroso foi dividido com base nos conceitos gregos de *eros* e *philia*, para assim descobrir como fotógrafos tem lidado com seus afetos, desejos e anseios.

5. 1. Olhares de amor: *eros*

O amor *eros*, associado à paixão e ao desejo, é uma das formas de amor mais representadas na história da arte e na fotografia. Barthes (1982) ressalta como a fotografia pode capturar aquilo que evoca emoção e desejo no observador. Nas representações do amor *eros*, o corpo e a beleza assumem um papel central, frequentemente exaltados pela nudez. Esse amor é contemplativo, efêmero e carregado de intensidade.

Quando analisamos o amor gay e o homoerotismo, essas representações dialogam com o desejo de dar visibilidade a identidades e afetos historicamente marginalizados. Assim, a imagem fotográfica pode funcionar como um testemunho cultural, rompendo silêncios e afirmando presenças. Para Sontag (2004) “muitas vezes se invocam fotos como um apoio à compreensão e à tolerância. No jargão humanista, a mais elevada vocação da fotografia consiste em explicar o homem para o homem” (p. 112). Essas representações tornam-se declarações visuais de existência, afeto e resistência, reafirmando o poder da fotografia de articular identidades e sentimentos em contextos sociais e culturais amplos.

As representações homoeróticas frequentemente exploram a tensão entre o privado e o público, entre o desejo íntimo e a necessidade de afirmar sua legitimidade social. O homoerotismo encontra na arte e na fotografia um espaço privilegiado de representação. É o desejo que transcende o físico e atinge uma dimensão contemplativa, uma busca pela beleza e pelo encontro com o outro. Sontag (2004) destaca a influência da fotografia naquilo que é visto como belo: “o papel da câmera no embelezamento do mundo foi tão bem-sucedido que as fotos, mais do que o mundo, tornaram-se o padrão do belo” (p. 87).

A representação homoerótica na fotografia tem a capacidade tanto de refletir, quanto de reconstruir o desejo. Ela nos convida a reconsiderar os limites entre o que é visto e o que é sentido, permitindo que a imagem funcione como um espelho do desejo humano. A fotografia, dentro desse contexto, se aproxima do voyeurismo, pois o ato de fotografar estabelece uma dinâmica de observação intensa. Sontag (2004) destaca que tirar uma fotografia é uma forma de apropriação simbólica, “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento — e, portanto, ao poder” (12).

Esse desejo de capturar e possuir, porém, nunca é plenamente satisfeito. A fotografia oferece uma ilusão de controle e proximidade, mas, ao mesmo tempo, distancia o fotógrafo do objeto. Esse paradoxo, entre a tentativa de tomar posse e a consciência da ausência, é central no caráter voyeurístico da fotografia. Ela transforma o mundo em uma coleção de cenas a serem contempladas, mas não consumidas, manifestando o desejo sem jamais resolvê-lo completamente.

Os fotógrafos a seguir investigaram o homoerotismo em suas imagens, cada um com sua perspectiva singular, enraizada em seu contexto cultural e histórico. Seus registros transformam-se em um espaço de estudo dos aspectos do desejo e da relação com o outro. Através de um olhar desejante, esses artistas investigaram a beleza, a vulnerabilidade e a força dos corpos masculinos das suas inspirações, celebrando o amor.

5. 1. 1. Baron Wilhelm von Gloeden (1856-1931)



Figuras 75, 76 e 77: *Nude youth at staircase*, negativo de cerca de 1890 - 1900 (esquerda); *Boy playing flute*, negativo de cerca de 1895 (centro); *Youth in Tree with Arm Raised*, negativo de cerca de 1856 – 1931 (direita); Fotografias de Wilhelm von Gloeden.

Von Gloeden foi um fotógrafo alemão pioneiro na fotografia de nus masculinos, passou a maior parte de sua vida na Sicília, onde desenvolveu seu estilo artístico influenciado pela cultura local. No final do século XIX, Taormina, cidade onde Gloeden se estabeleceu, tornou-se um ponto de encontro de artistas, escritores e intelectuais europeus. Apesar do homoerotismo não ser amplamente aceito na época, suas obras encontraram reconhecimento entre aqueles que viam suas imagens como uma forma de arte refinada, combinando estética e simbolismo.

As fotografias de Gloeden (Figuras 75 - 77), se destacam pela combinação de elementos estéticos datados e simbólicos, que conferem às suas representações do desejo um caráter alegórico e exótico. Influenciado pela cultura greco-romana, Gloeden frequentemente incorporava temas mitológicos, como faunos e outras figuras, em suas composições. Young (1994) salienta que “*von Gloeden transformed working-class boys into images of antique legend*”⁶⁵. Essas imagens evocavam um ideal de beleza atemporal associado à juventude, capturando o corpo masculino em poses que remetiam às esculturas clássicas. Sua abordagem dialogava com uma perspectiva platônica do amor, valorizando a busca pela beleza como uma experiência transcendental.

⁶⁵ von Gloeden transformou os meninos da classe trabalhadora em imagens de lendas antigas

Antes de pertencer a Itália, Sicília fazia parte do território grego, dessa forma, os cenários das fotografias de von Gloeden eram repletos de elementos que remontavam a cultura antiga. O fotógrafo utilizava esses ambientes para criar uma conexão visual com a estética clássica ligada ao passado, reforçando a ideia de uma beleza pura e idealizada. Suas imagens, com jovens nus em poses serenas e contemplativas, desafiaram as convenções sociais da época, abordando o homoerotismo de maneira sutil, mas provocativa. Segundo Yung (1994) “*von Gloeden used as settings for these photographs the town square, the large terraces overhanging the Ionian Sea, gardens of magnificent villas, convent and monastery courtyards, and every manner of prop and location that would create a mood of Greek antiquity*”⁶⁶.

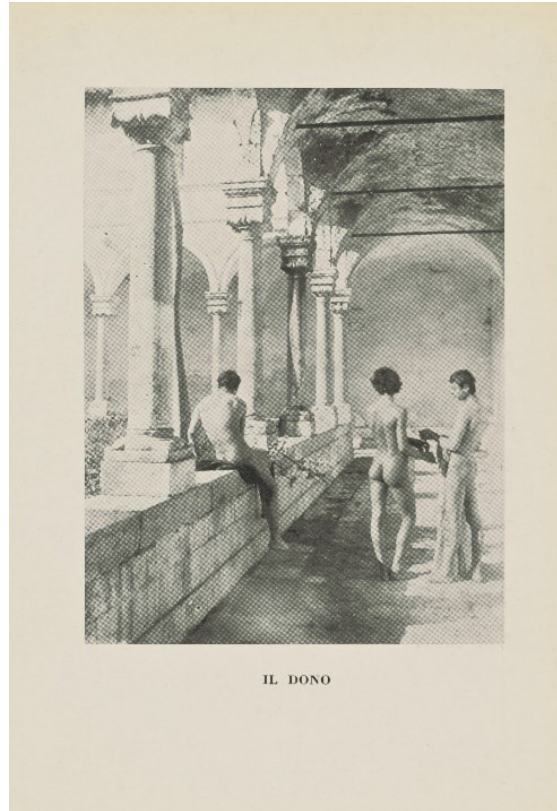
Além do conteúdo, as técnicas inovadoras empregadas por Gloeden contribuíram para a singularidade de sua obra, o fotógrafo fazia uso de determinados filtros para conferir aspectos artísticos as suas imagens. Segundo Young (1994), o trabalho do artista, também tinha impacto econômico sob a vida de seus fotografados, onde recebiam fundos monetários, e assim os jovens acabavam por utilizar o dinheiro para investir em educação, comprar um barco ou colaborar com a família.

Apesar da clara inspiração na força estética da antiguidade, esses meninos frequentemente expressam uma delicadeza que contrasta com a ideia tradicional de masculinidade e virilidade. Essa delicadeza pode estar associada à juventude, refletindo um ideal de pureza que, como em outras representações artísticas que unem o divino e a nudez, busca transmitir inocência e espiritualidade. Alternativamente, essa contenção de virilidade pode também ser interpretada como uma escolha estética que suaviza os traços masculinos, aproximando-os de um ideal platônico, mais etéreo e introspectivo, reforçando uma manifestação do desejo de Gloeden.

Após sua morte, as discussões sobre moralidade e arte em torno de seu trabalho se intensificaram, levantando questões sobre os limites entre estética e pornografia. Durante a ditadura fascista na Itália, uma parte significativa do trabalho de Gloeden foi apreendida e destruída, por ser considerada material pornográfico e incompatível com a ideologia dominante da época. “*In 1936, Mussolini’s fascist government, with the aid of the Catholic church, began*

⁶⁶ Tradução do autor: Von Gloeden usou como cenários para essas fotografias a praça da cidade, os grandes terraços sobre o Mar Jônico, os jardins de vilas magníficas, os pátios de conventos e mosteiros e todos os tipos de adereços e locais que criassem um clima de antiguidade grega”

*a vice campaign. The police raided Il Moro's home... over 1,000 of the irreplaceable negatives were smashed before him as he wept*⁶⁷ (Young, 1994, n.p.).



Figuras 78: *Dono*, negativo de cerca de 1890 – 1900. Fotografia de Wilhelm von Gloeden.

Durante o período da Belle Époque, o colecionismo de cartões-postais fotográficos tornou-se particularmente popular, elevando essa mídia ao status de objeto de desejo. Fotografias artísticas, muitas vezes reproduzidas em cartões-postais, eram altamente valorizadas por colecionadores que buscavam capturar a beleza estética e o exotismo de lugares e pessoas. Nesse contexto, obras de fotógrafos como von Gloeden se destacaram, circulando tanto em meios artísticos, quanto em públicos diversificados

Graças aos avanços na impressão e distribuição, os cartões postais tornaram-se amplamente acessíveis e começaram a incorporar imagens de corpos nus e seminus,

⁶⁷ Tradução do autor: Em 1936, o governo fascista de Mussolini, com a ajuda da igreja católica, iniciou uma campanha contra os vícios. A polícia invadiu a casa de Il Moro... mais de 1.000 dos insubstituíveis negativos foram esmagados diante dele enquanto chorava.

frequentemente apresentados em poses artísticas que remetiam à estética clássica (figura 78). Além de circularem como objetos decorativos e itens colecionáveis, esses cartões também serviam como expressões privadas de desejo, especialmente em um período em que o erotismo e a homoafetividade eram amplamente reprimidos nos espaços públicos. Assim se formou uma cultura imagética clandestina do erotismo e do homoerotismo neste período da Europa.

5. 1. 2. Robert Mapplethorpe (1946-1989)



Figuras 79 e 80: Dan S, 1980 (esquerda); Jim and Tom in Sausalito, 1946 – 1989 (direita); Fotografias de Robert Mapplethorpe.

Mapplethorpe é amplamente reconhecido como um dos fotógrafos mais emblemáticos do século XX, destacando-se por sua abordagem artística da sexualidade, do corpo e do desejo. Sua obra reflete uma relação indissociável entre seu olhar fotográfico e sua própria identidade, utilizando a fotografia como meio para explorar e afirmar sua sexualidade em uma sociedade marcada por normas rígidas e repressivas. Como observa Silveira (2009), sua trajetória demonstra "a indivisibilidade entre sua vida pessoal e sua produção artística" (p. 3), destacando como sua arte transcendeu as fronteiras entre o público e o privado.

Um dos destaques de sua obra é o *Portfólio X*, que reúne imagens gráficas centradas em temas como homoerotismo (figuras 79 e 80), sadomasoquismo e a exploração do corpo humano

como objeto de desejo. Produzidas em preto e branco, essas fotografias desafiaram normas sociais ao abordar práticas sexuais consideradas tabu, transformando o explícito em arte. Silveira (2009) descreve a capacidade de Mapplethorpe de "conferir ao abjeto e ao execrável uma atmosfera que beira o lírico" (p. 85), evidenciando como o fotógrafo subverteu a noção de pornografia ao criar composições esteticamente sofisticadas que confrontam e provocam reflexões sobre sexualidade e desejo.



Figuras 81: Lírio, 1984. Fotografia de Robert Mapplethorpe.

Além dos retratos humanos, Mapplethorpe também explorou o erotismo através do mundo natural. Suas fotografias de flores (figura 81), frequentemente analisadas como metáforas do desejo, capturam texturas e formas que evocam sensualidade e intimidade. Como afirma Sontag, suas imagens refletem "um registro de sua própria avidez" (apud Peixoto, 2018, p. 12), tornando cada composição um estudo não apenas da estética, mas também da forma como o desejo pode ser percebido em elementos naturais.

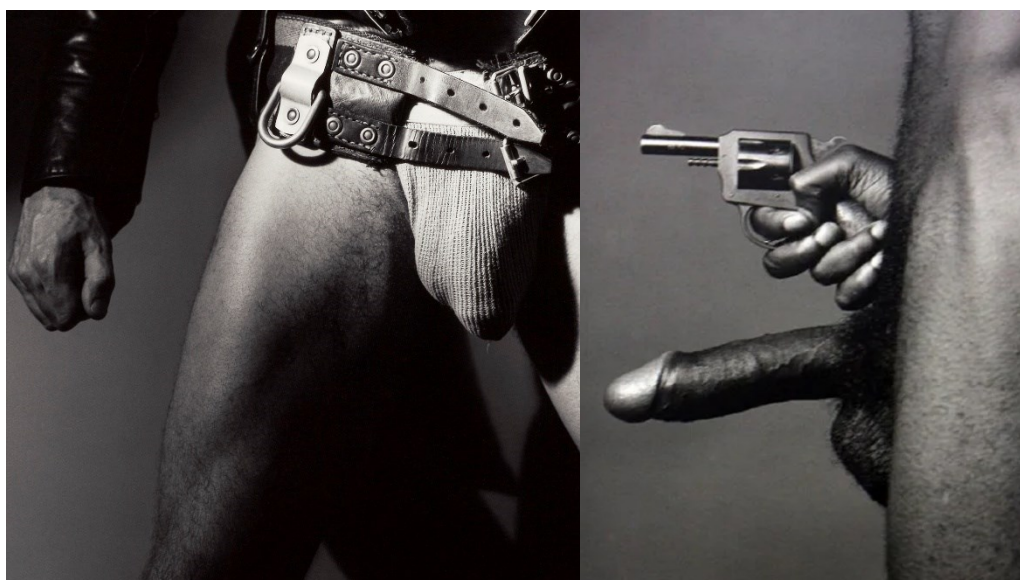
Esteticamente, o trabalho de Mapplethorpe combina referências clássicas, como a escultura greco-romana, com uma precisão técnica que realça forma, textura e simetria. Suas fotografias, geralmente em preto e branco, destacam-se pela composição meticulosa, pelo uso deliberado de luz e pelo enquadramento que redefine a relação entre classicismo formal e temas contemporâneos. Peixoto (2018) observa que suas imagens se situam num diálogo entre o

classicismo formal e uma provocação temática, desafiando padrões estéticos e sociais enquanto reafirmam a fotografia como forma de arte.

O trabalho de Mapplethorpe e von Gloeden compartilha a exploração do nu e do homoerotismo, mas difere em suas abordagens estéticas. Enquanto von Gloeden adota uma estética datada Mapplethorpe se concentra na materialidade e na fisicalidade do corpo. Suas fotografias destacam a rigidez, os contornos e a beleza das formas corporais, com um domínio técnico impressionante sobre a luz, que enfatiza a textura e a presença tangível dos corpos.

A abordagem da nudez também apresenta um contraste evidente. Em von Gloeden, o nu evoca pureza. Em Mapplethorpe, no entanto, a nudez representa exaltação e afirmação do masculino, explorando uma estética marcadamente viril e falocêntrica (figuras 82 e 83). Seu trabalho é mais direto e impactante na incitação do desejo, celebrando uma masculinidade que dialoga tanto com a força e a virilidade. Dessa forma, Mapplethorpe encontra uma maneira singular de expressar o amor pelas virtudes e potências do corpo masculino

Por mais sedutora que seja a linguagem imagética de Mapplethorpe, com a valorização detalhada da musculatura, das veias e das curvas do corpo masculino, suas poses que expressam firmeza e rigidez, reduzem o corpo a um objeto de desejo. Esse enfoque nega a identidade e a personalidade dos fotografados, limitando-os a suas formas, beleza e proporções. Essa abordagem fetichista encontra um terreno particularmente delicado em sua representação de corpos negros, onde o fotógrafo é frequentemente acusado de fetichizar esses corpos, reforçando estereótipos e explorando questões de poder e exotificação em sua obra.



Figuras 82 e 83: Patrice, 1977 (esquerda); *Cock and Gun*, 1982 (direita); Fotografias de Robert Mapplethorpe.

Mapplethorpe é um dos grandes responsáveis por trazer visibilidade e dignidade a uma parcela da população historicamente marginalizada. Suas fotografias, especialmente as de temática homoerótica, desafiaram o estigma e a invisibilidade impostos à comunidade LGBTQ+ no século XX. Em um momento em que a homossexualidade era amplamente reprimida, Mapplethorpe usou a câmera como uma ferramenta de expressão pessoal e como um meio de reivindicação cultural. Ele transformou o desejo homoerótico em arte legítima, permitindo que essas experiências e afetos ganhassem espaço no discurso artístico e social. Além disso, Mapplethorpe não só fotografa, como declaradamente vive as experiências que fotografa.

Durante a crise da AIDS, que atingiu a comunidade gay com força devastadora, Mapplethorpe continuou a produzir e expor seu trabalho, mesmo após receber o diagnóstico da doença. Sua arte tornou-se um poderoso ato de resistência, desafiando o estigma associado à AIDS e humanizando aqueles que enfrentavam a doença em momentos de extrema vulnerabilidade. Sua arte tornou-se um ato de resistência e celebração de humanidade em sua pluralidade. As imagens de Mapplethorpe deram rosto e forma às complexidades do desejo e da identidade gay.

A relevância de Mapplethorpe não se limita à qualidade de suas imagens, que, além de serem cuidadosamente construídas, provocam atração, curiosidade, desejo e impacto no espectador. Sua relevância também reside em sua ampla popularidade como fotógrafo de temáticas transgressoras, com obras exibidas nos mais prestigiados museus e galerias do mundo – um reconhecimento que se amplificou após sua morte. Esse impacto torna seu legado particularmente notável, evidenciando como sua abordagem desafiadora e provocativa conseguiu romper barreiras e ocupar espaços que, até então, estavam fechados para esse tipo de estéti

A fotografia de Robert Mapplethorpe é profundamente entrelaçada com seu desejo e sua busca por entendimento e expressão. Para ele, a câmera meio de explorar e resolver suas próprias pulsões e fantasias. O desejo de Mapplethorpe não estava apenas no conteúdo de suas imagens, mas também no processo de sua criação. Como ele próprio afirmou: “Quando estou atrás de uma câmera, esqueço que existo” (apud Peixoto, 2018, p. 12). Essa declaração revela a profundidade da conexão de Mapplethorpe com seu trabalho, onde a fotografia se torna não apenas um reflexo de seu desejo, mas uma extensão de sua identidade.

5. 1. 3. Miguel Flor (1972 -)

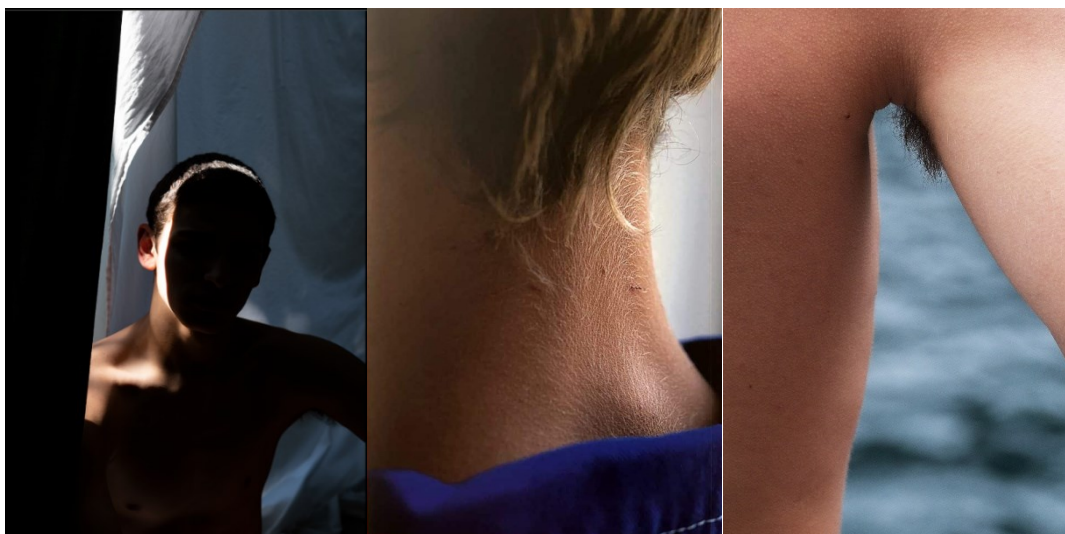


Figura 84: *Boy's Appetite*, 2017 – 2020. Fotografias de Miguel Flor.

O trabalho de Miguel Flor se destaca por sua abordagem indireta e provocadora do homoerotismo, explorando as nuances do desejo e da sensualidade masculina. Em seu projeto *Boys Appetite* (figura 84 e 85), o fotógrafo português adota uma linguagem visual que evoca elementos de vampirismo e fetichismo, utilizando o corpo masculino como objeto central de sua narrativa. Flor dialoga com o desejo de forma mais subjetiva, em relação aos trabalhos demonstrados anteriormente, aproximando-se do conceito de "apetite" como uma metáfora tanto do desejo sexual quanto para a metáfora de caçada que seu trabalho evoca. Como descrito por Flor, o projeto está ligado a ideia de juventude, “de sentir o pulsar jovem e alimentar, a partir dele, a minha própria juventude.” (apud Maia, 2020).

A metáfora da caçada é amplificada pela característica mundana de suas imagens, que traduzem um olhar de desejo profundamente enraizado no cotidiano. Iniciado em 2017, o projeto permanece em andamento, adquirindo uma dimensão temporal e geográfica marcante, como se o fotógrafo vagasse pelo mundo em busca de momentos que traduzem sua visão. Capturadas sob a luz natural dos dias – ora dura, ora suavemente dissolvida –, suas fotografias percorrem um longo período e espaços variados, sugerindo uma jornada tanto física, como a migração de um predador.

Os close-ups, transformam a experiência visual em algo quase tátil, como se fosse possível morder e tocar com os olhos. Essa proximidade remete a um impulso infantil, como

aquele das crianças que, para aprender e explorar o mundo, precisam tocar, segurar e até morder os objetos ao seu redor. Essa abordagem sensorial faz com que o trabalho de Miguel Flor seja não apenas uma documentação visual, mas também uma experiência de imersão, onde olhar é se relaciona com os outros sentidos.

No projeto, os corpos fotografados são apresentados como fontes de atração e consumo, onde a câmera assume o papel de mediadora do desejo. As imagens capturam detalhes e momentos que exploram a fragilidade e a potência dos corpos, muitas vezes sugerindo um consumo quase literal desses corpos pelo olhar. Essa relação predatória entre fotógrafo e modelo é explicitada pela escolha de Flor em enfatizar a textura da pele, o brilho do suor, os pelos no corpo, o pescoço, entre outros detalhes do corpo. Essa impressão predatória que consta nas imagens se amplifica na ideia de que os meninos das fotografias estão sendo fotografados de forma furtiva, sem mostrar a identidade, quase sempre de costas como se estivesse exibindo um montão cego da presa.

A O trabalho também dialoga com o voyeurismo e a forma como a fotografia homoerótica muitas vezes funciona como um espaço de liberação e subversão. Em *Boys Appetite*, as imagens, a partir da narrativa, revelam o desejo do fotógrafo e a construção de um conto imaginário homoerótico. Como ele explica, “há algo de íntimo e, ao mesmo tempo, de profundamente público em apresentar essas imagens, especialmente em espaços urbanos” (Maia, 2020).



Figura 85: *Boy's Appetite*, 2017-2020. Fotografia de Miguel Flor.

Em 2020, as fotografias do projeto ganharam vida como cartazes espalhados pela cidade de Lisboa, transformando o espaço público em um local de reconhecimento e interação com a arte. Essa inserção nos espaços urbanos, como paredes e fachadas, amplia o alcance e o impacto do projeto, convertendo o desejo em um gesto simultaneamente público e político. A relação do amor platônico no projeto de Flor, se dá a partir do desejo do fotógrafo por meninos mais jovens. Embora os meninos nas fotografias não estejam nus, as fotografias parecem mais invasivas e menos distantes que o trabalho de Mapplethorpe e Gloeden. Barthes (1984) destaca que uma foto de nu, ou pornográfica, “é sempre uma foto ingênua, sem intensão e sem cálculo” (p. 67), entretanto basta adicionar um pouco de tecido, ou um outro elemento, que a foto já desperta interesse, despertando curiosidade, se tornando erótica.

5. 2. Olhares de amor: *philia*

Aqui as histórias tomam o lugar do efêmero, donde o eu, ou o outro, passa a ser nós. O perpétuo e a continuidade subvertem o momento, conforme destaca Platão (380 a.C./1998) “eis, em resumo: o amor é o desejo de possuir o bem para sempre” (p. 75). A fotografia enquanto arte e meio de registro, se relaciona diretamente com o amor *philia*, que valoriza o companheirismo, a intimidade e as relações duradouras. Diferente do *eros*, centrado no desejo e na paixão, *philia* está associado à memória compartilhada e ao cuidado com o outro, elementos que a fotografia captura e perpetua. Barthes (1982) descreve a fotografia como “um testemunho do que foi” (85), ressaltando sua capacidade de preservar momentos específicos e torná-los eternos.

A fotografia também dialoga com este tipo de amor ao transformar a memória em beleza. Berger (1972), argumenta que o ato de olhar para uma fotografia é uma reconstrução do passado, que nos permite revisitar momentos significativos e redescobrir sua importância. Fotografias de amigos, familiares ou parceiros, por exemplo, são representações simbólicas das conexões que nos definem. Cada imagem carrega a marca do vínculo emocional, reforçando a beleza das relações que compõem nossa história.

A capacidade de guardar o efêmero é essencial para o amor duradouro, pois permite que os laços afetivos sejam reforçados e revividos, mesmo na ausência física do outro. A fotografia,

assim, funciona como um reservatório de memória e afeto, tornando visível o impacto das relações interpessoais. Se o amor é um sentimento ligado a vontade de continuidade, fotografar o outro por si só, é um gesto de amor.

Finalmente, a fotografia, especialmente no contexto do amor *philia*, deixa de ser sobre o outro para se tornar sobre nós. Como Barthes observa, ao contemplar uma fotografia que evoca memórias, “eu me encontro olhando para mim mesmo” (Barthes, 1982, p. 96). Nesse sentido, a fotografia é tanto um reflexo de quem amamos quanto de quem somos. Ela nos conecta com o passado e reafirma nossas experiências compartilhadas, tornando-se um meio de reconhecer o outro em nós mesmos. Esse processo transforma cada imagem em um gesto de cuidado e perpetuação, características essenciais do amor *philia*.

Assim como na sessão anterior, um olhar sobre o outro de uma perspectiva do amor *philia* estará representado a seguir sob a perspectiva de três fotógrafos escolhidos. Diferentemente de Eros, onde há o homoerótico e uma vasta quantidade de produções artísticas e fotográficas nesta temática, não há muitos trabalhos fotográficos dentro da temática do amor gay, que se enquadrem no que está sendo proposto.

5. 2. 1. Peter Hujar (1934 – 1987)



Figuras 86 e 87: David Wojnarowicz *Smoking*, 1981 (esquerda); David Wojnarowicz *Reclining (II)*, 1981 (direita); Fotografias de Peter Hujar.

O trabalho de Peter Hujar é uma celebração da intimidade, especialmente em seus registros de pessoas próximas, como David Wojnarowicz, com quem manteve uma relação afetiva, que iniciou como um namoro, porém logo tornou-se uma amizade que duraria até o final da vida de Hujar. Embora o homoerotismo e o desejo permeiem muitos aspectos da obra do artista, suas fotografias de Wojnarowicz transcendem a atração física para explorar o companheirismo, o afeto e o respeito mútuo que caracterizam o amor *philia*. Através de sua lente, Hujar a essência da personalidade de de Wojnarowicz, construindo um retrato visual de um vínculo que era ao mesmo tempo pessoal e universal, como é o caso da figura 86, um dos retratos mais genuínos e populares de Hujar.

As fotografias de Hujar são marcadas por uma simplicidade formal que coloca o sujeito em primeiro plano, enfatizando a humanidade e a vulnerabilidade do outro. Seus retratos de Wojnarowicz, em particular, são exemplos de como a fotografia pode se tornar uma ponte para o afeto e o entendimento. Na fotografia da figura 87, Wojnarowicz está deitado em um ambiente sombrio, sua expressão é introspectiva, refletindo a confiança e a intimidade entre fotógrafo e modelo. Essas imagens são tanto documentos e declarações de amor que não era apenas romântico ou erótico, mas também solidário e fraternal. Como destacado, Hujar era um fotógrafo que *"knew how to immortalize the intimate, capturing the fragility and humanity of his subjects with unparalleled precision"*⁶⁸ (Reemy, 2019).



Figuras 88 e 89: David Wojnarowicz (*Village Voice "Heartsick: Fear and Loving in the Gay Community"*), 1983 (esquerda); David Wojnarowicz with a Snake, 1981 (direita); Fotografias de Peter Hujar.

⁶⁸ Tradução do autor: sabia como imortalizar o íntimo, capturando a fragilidade e a humanidade de seus personagens com uma precisão sem igual

O relacionamento de Hujar e Wojnarowicz também é um reflexo da época em que viveram, marcada pela crise da AIDS e pela marginalização da comunidade LGBTQIA+. A imagem da figura 88 é uma forma do artista de expressar a insegurança diante a doença que atormentava a comunidade. Wojnarowicz, por sua vez, imortalizou a influência de Hujar em sua própria obra, frequentemente referindo-se a ele como um mentor e uma inspiração criativa. Como ressalta Remy (2019), "*Hujar's work resonates as a testimony to the quiet yet profound bonds shared in his personal life, particularly his connection with Wojnarowicz*"⁶⁹.

Nas fotografias que Hujar fez de Wojnarowicz, o amor se manifesta através da demonstração de intimidade, de companheirismo e da capacidade de conseguir expressar em retratos a identidade do amado de forma simples e única. Essas imagens tornam-se declarações de afeto (figura 89), que celebram a relação dos dois criando um legado emocional e que perdurou mesmo após a morte de ambos.



Figura 90: Sem Título (Peter Hujar), 1987. Fotografias de David Wojnarowicz.

Aos 53 anos, Hujar faleceu vítima da AIDS. Ao longo de sua vida, ele resistiu a rótulos e desejava ser lembrado como um fotógrafo que era gay, e não como "um fotógrafo gay". Segundo Camargo (2021), a morte do fotógrafo teve um impacto profundo em David Wojnarowicz, Hujar era seu mentor, irmão, e amante. Wojnarowicz pediu que todos saíssem do quarto onde corpo estava e, em um gesto íntimo e memorial, realizou 23 fotografias do momento (figura 90). Ele guardou os negativos em um envelope no qual escreveu: "23 fotos, 23 genes em um cromossomo, quarto 1423".

⁶⁹ Tradução do autor: O trabalho de Hujar ressoa como um testemunho dos laços silenciosos, porém profundos, compartilhados em sua vida pessoal, particularmente sua conexão com Wojnarowicz.

Wojnarowicz (1991), descreve em detalhes a experiência de testemunhar a morte de seu amante, o seu primeiro impulso foi usar sua câmera Super 8 para registrar a cena: *“his open eye, his open mouth, that beautiful hand with the hint of gauze at the wrist that held the i.v. needle, the color of his hand like marble, the full sense of the flesh of it”*⁷⁰ (p. 102). O artista também reflete sobre a frustração de não conseguir capturar a luz que uma vez viu nos olhos de Hujar, agora apagada.

O trabalho de Wojnarowicz foi fundamental na conscientização e na humanização das pessoas vivendo com HIV, até ele próprio falecer em decorrência da AIDS em 1992. A epidemia de HIV representou uma tragédia devastadora para a comunidade gay, levando à morte de inúmeros artistas e ativistas que lutavam pela representatividade. Essas perdas não apenas significaram a partida de indivíduos talentosos, mas também o enfraquecimento de uma parte crucial da força política e criativa da comunidade. No campo da fotografia, o impacto foi igualmente profundo, atingindo nomes como Peter Hujar, Robert Mapplethorpe, Rotimi Fani-Kayode e Wolfgang Tillmans, cujas obras exploravam as nuances da sexualidade e da experiência gay.

⁷⁰ Tradução do autor: Seu olho aberto, sua boca aberta, aquela linda mão com um toque de gaze no pulso que segurava a agulha intravenosa, a cor de sua mão como mármore, o sentido completo da carne dela.

5. 2. 2 Emmet Gowin (1941 –)



Figuras 91 e 92: Edith, 1994 (esquerda); Edith and Elijah, 1974 (direita); Fotografias de Emmet Gowin.

O trabalho de Gowin (figuras 91 e 92) é um exemplo marcante de como o amor pode ser representado através da fotografia. Ao longo de décadas ele fotografou sua esposa, Edith, em uma série de imagens que se aproximam da documentação, mas acabam por ir muito além, para se tornarem testemunho visual do amor, da intimidade e do companheirismo. Suas fotografias registram presença de Edith na vida do artista, destacando profundidade emocional da relação dos dois demonstrada através da forma como Edith parece confortável na frente da câmera em diversos momentos do cotidiano, como se a câmera e Emmet fossem apenas um.



Figuras 93: *Darkroom*, 2024. Fotografia de Emmet Gowin.

Gowin começou a fotografar Edith pouco depois de se conhecerem, e essas imagens iniciais revelam seu fascínio e o tratamento da amada como sua musa. Seu olhar fotográfico é carregado de uma ternura que reflete o amor que compartilham, explorando a beleza do ordinário e a conexão que permeia sua vida juntos. Cada imagem parece uma conversa silenciosa entre os dois, onde a câmera se torna um mediador de afeto. Como Gowin descreve: “*Photographing Edith was not only about seeing her, but about recognizing the totality of our lives together*”⁷¹ (apud Bengal, 2024). Assim, um olhar sobre o amor não é apenas sobre o outro, mas também sobre a interseção de vidas compartilhadas.

A intimidade entre Emmet e Edith é tangível nas fotografias, que revelam não apenas a figura dela como musa, mas também a evolução do relacionamento ao longo do tempo (figura 93). As imagens começam com retratos de Edith, as vezes nua, em momentos de pausa e introspecção, muitas vezes capturada em ambientes naturais ou nos pequenos recantos de sua casa (figura 94). À medida que o relacionamento amadurece, essas imagens passam a incluir mais elementos do cotidiano compartilhado. Elas se expandem para a família, os filhos e os momentos banais que, para Gowin, tornaram-se o cerne de sua exploração artística. Como ele afirma: “*The camera allowed me to see how extraordinary the ordinary truly is*”⁷² (apud Wiley, 2017).

⁷¹ Tradução do autor: Fotografar a Edith não era apenas vê-la, mas reconhecer a totalidade das nossas vidas em conjunto

⁷² Tradução do autor: A câmara permitiu-me ver como o normal é verdadeiramente extraordinário



Figuras 94: Edith, 1941. Fotografia de Emmet Gowin.

Gowin, que frequentemente se refere à ideia de “não fazer arte” ao capturar o ordinário, explora em suas fotografias de Edith a conexão entre a vida íntima e a narrativa universal do amor. Essas imagens mostram ela como sua inspiração, mas também como uma colaboradora ativa na construção da história. Como destacado, “*Their intimacy was not simply recorded; it was recreated and reinforced with every frame*”⁷³ (Bengal, 2024). Ele viu o lar não apenas como um cenário, mas como um símbolo da estabilidade e da evolução do amor compartilhado. Como destacado por Bengal (2024), “*Gowin’s photographs of Edith and their home offer an almost sacred view of what it means to share a life together*”⁷⁴. Essa sacralidade transforma o ordinário em eterno, conectando a memória pessoal com uma dimensão mais ampla e atemporal.

Há algo profundamente subversivo na composição das cenas de Gowin. Suas fotografias ultrapassam documental, revelando uma construção compartilhada entre os envolvidos – sua esposa, filhos, familiares. Suas obras levantam o questionamento: “quem dá o primeiro passo?”. Assim como na figura 95, quem agiu primeiro, Gowin sacou a câmera ao ver edite urinando,

⁷³ Tradução do autor: A sua intimidade não foi simplesmente registrada; foi recriada e reforçada em cada fotograma

⁷⁴ Tradução do autor: As fotografias de Gowin de Edith e da sua casa, oferecem uma visão quase sagrada do que significa partilhar uma vida em conjunto.

ou Edith reagiu assim, ao ver que o fotógrafo a retratava. Suas obras transformando a banalidade do cotidiano em algo extraordinário.



Figuras 95: Edith, 1975. Fotografia de Emmet Gowin.

5. 2. 3. Nobuyoshi Araki (1940 –)



Figuras 96: *My Love Yoko*, 1990. Fotografia de Nobuyoshi Araki.

Tenho tirado fotos desde que eu vim a este mundo. Eu tinha acabado de sair para fora do ventre de minha mãe, quando eu me virei e fotografei seu sexo! A fotografia é a primeira coisa que farei depois da minha reencarnação! Este é meu desejo de morte há sessenta anos. É um testamento no qual se lê: a fotografia é amor e morte... (Araki apud Coppola, 2010, pg 96).

Tenho tirado fotos desde que eu vim a este mundo. Eu tinha acabado de sair para fora do ventre de minha mãe, quando eu me virei e fotografei seu sexo! A fotografia é a primeira coisa que farei depois da minha reencarnação! Este é meu desejo de morte há sessenta anos. É um testamento no qual se lê: a fotografia é amor e morte...

Araki é um dos fotógrafos mais controversos e célebres do Japão, com uns trabalhos delicados e íntimos de sua falecida esposa (figura 96), por lado uma estética explícita acerca do erotismo, fetichismo e sexualidade. Segundo Kluk, (n.d.) “*Araki has referred to his wide-ranging and eclectic work as “I-photography,” after the “I-novel,” a Japanese confessional literary genre often written in the first person.*”⁷⁵ Encontrou em Yoko Araki, o centro emocional de algumas de suas obras mais íntimas e significativas. Em *Sentimental Journey* (1971), Araki inicia uma jornada visual onde torna-se testemunho, através da fotografia, de um profundo de amor, companheirismo e memória compartilhada.

As fotografias de *Sentimental Journey* (figura 97 e 98) começam durante a lua de mel do casal, capturando Yoko em momentos de simplicidade e contemplação. Araki apresenta sua esposa não como um objeto de veneração distante, mas como uma presença viva e tangível, que molda sua visão de mundo e sua arte. Assim fotografar alguém é estabelecer um vínculo permanente com essa pessoa. Essas imagens são uma manifestação de como a fotografia pode transformar o ordinário em algo extraordinário, não pelo que mostra, mas pelo sentimento que carrega. “Durante a recepção de casamento, uma apresentação de slides mostra Yoko nua, o que deixa os convidados chocados. Mais tarde, publicaria *Sentimental Journey*, uma espécie de diário fotográfico de sua lua de mel. Em suas palavras, uma declaração de amor e de seu posicionamento como fotógrafo” (Coppola, 2010. p. 99)

⁷⁵ Tradução do autor: Araki se referiu ao seu trabalho abrangente e eclético como “I-photography”, em homenagem ao “I-novel”, um gênero literário confessional japonês geralmente escrito na primeira pessoa.



Figuras 97 e 98: *Sentimental Journey*, *Winter Journey*, 1971 (esquerda); Sem Título, 1990 (direita); Fotografias de Nobuyoshi Araki.

O olhar de Araki sobre Yoko evolui ao longo do tempo, acompanhando as mudanças naturais de sua relação e as circunstâncias de suas vidas. Ele fotografa Yoko em momentos íntimos, como no conforto de sua casa, e em situações mais cotidianas, mostrando que o amor reside tanto na rotina quanto nos gestos mais significativos. Assim como em Gowin, ou em Chagal, que o cenário doméstico passa a ser um elemento importante neste tipo de imagem, dando ênfase a ideia do cotidiano, do íntimo e familiar.

À medida que o tempo passa, as imagens ganham uma nova camada de significado, especialmente em *Winter Journey* (1990), quando Araki documenta os últimos dias de Yoko, durante sua luta contra uma doença terminal. Essas fotografias, carregadas de dor e afeto, transformam a câmera em um meio de preservar memórias e lutar contra a efemeridade da vida.

Tanto Araki quanto Gowin questionam o viés artístico do seu trabalho relacionado com o registro do cotidiano. Araki frequentemente rejeita o rótulo de arte para seu trabalho com Yoko, afirmando que ele apenas fotografa o que ama, mas é justamente nessa simplicidade que reside o poder de sua obra. Em seus registros, a vida cotidiana se torna universal, um testemunho do amor como força criativa e transformadora.

*Two events pivotal to Araki's life and work took place in the late 1960s: his father died in 1967, and he met his future wife, Yoko Aoki, then working as a typist at Dentsu, the following year. Death and love would become two of the principal driving forces behind Araki's profoundly human photography, and Yoko would become Araki's most frequent photographic subject. The couple wed in 1971 and embarked on a honeymoon, which Araki extensively photographed. With its narrative style, personal tone, and vernacular aesthetic, the resulting volume—*Sentimental Journey* (1971)—is regarded as one of the most important Japanese photobooks of the twentieth century. Araki's growing success as a photographer allowed him to leave Dentsu to focus solely on his artistic career in 1972.* (Kluk, n.d.)



Figuras 99: *Sentimental Journey*, 1971. Fotografia de Nobuyoshi Araki.

Ao longo de sua obra, Araki demonstra como a fotografia pode ser uma extensão do amor *philia*, onde a intimidade e o companheirismo se tornam visíveis e tangíveis. *Sentimental Journey* (figura 99) e *Winter Journey* (figura 100) não são apenas álbuns pessoais, mas também manifestações de um amor que transcende o individual para alcançar o universal. Essas fotografias nos convidam a contemplar como o ato de fotografar pode ser, em última análise, um ato de amar. Araki defende seu trabalho como uma exploração honesta e emocional da vida, da morte e do desejo, refletindo a complexidade da experiência humana. Segundo Araki "*Sentimental Journey* é minha obra culminante. Depois dela, não existe outra. Quando se sofre a perda de um ser amado, a morte dá-nos um poder, revitaliza. É como se recebêssemos o poder da vida e da morte. A morte, por conseguinte, é uma coisa formosa. Quando se aproxima a morte, também se aproxima a beleza" (apud Coppola, 2010, p. 100).



Figuras 100: *Winter Journey*, 1991. Fotografia de Nobuyoshi Araki.

Gowin e Araki enxergam a fotografia documental de amor como uma prática é profundamente pessoal, quase como uma extensão de si mesmos, marcada pela longevidade e pelo afeto que impregnam em seus trabalhos. A fotografia nesse contexto se torna um reflexo da própria vida do fotógrafo, como ocorre com Gowin, cujo trabalho acompanha o processo de formação de sua família.

Esse tipo de registro de intimidade muitas vezes permite que a personalidade do fotografado sobressaia à linguagem do fotógrafo, transformando o ato de fotografar em uma troca genuína. Um olhar fotográfico dedicado ao amor exige abrir mão de parte da própria essência e estilo, para que a essência do outro seja revelada e ressoe com autenticidade. É um processo em que o fotógrafo se torna não apenas observador, mas também cúmplice na expressão do afeto e da intimidade.

O amor ordinário

O amor ordinário

O amor ordinário refere-se ao amor cotidiano, vivido por pessoas comuns em seus gestos simples e rotineiros. É o amor que permeia o dia a dia, longe das idealizações grandiosas frequentemente associadas às narrativas artísticas e culturais. Esse amor, muitas vezes invisível nas representações artísticas tradicionais, é carregado de significados, justamente por ser o amor vivido por todos. Não se trata de grandes gestos ou imagens construídas, mas de uma expressão autêntica e genuína de afeto e conexão.

Este capítulo é dedicado ao projeto fotográfico “*O amor é um sentimento que distorce a realidade*” – realizado de forma complementar a esta pesquisa – detalhando cada etapa de sua construção e execução. O projeto foi desenvolvido de forma colaborativa, com a participação ativa de casais que trouxeram suas perspectivas e vivências pessoais. Ao convidar pessoas comuns a participar diretamente do processo criativo, a pesquisa imagética desloca o foco das representações extraordinárias para o amor vivido e registrado por aqueles que o experienciam e que não possuem o hábito de utilizar a expressão artística como linguagem. Esse método não apenas democratiza essa forma de expressão, mas também enriquece o projeto, trazendo um olhar plural e diversificado sobre o amor ordinário.

Correia (2014) aponta para a banalização da expressão “eu te amo”, afirmando que, devido à sua frequência e uso cotidiano, essa declaração perdeu a intensidade que outrora carregava. Em contrapartida, Barthes (2003), argumenta que dizer “eu te amo” é uma espécie de “holofrase”, ou seja, uma expressão que condensa um enunciado completo, carregado de significados profundos. Para Barthes, a repetição dessas palavras não deve ser vista como um esvaziamento de seu sentido, mas como uma ação significativa, que afirma e renova o vínculo amoroso.

Assim, dizer eu “te amo” se torna uma ação e não um sintoma. Seja este sintoma, a banalização do amor, ou um dos sintomas individuais que o amor provoca, como alterar a percepção da realidade. Esse projeto fotográfico é, em sua essência, uma forma de dizer “eu te amo” por meio da fotografia e da observação atenta do outro. Para Barthes (2003) a proferição de “te amo” transcende o simples ato de comunicação e se transforma em um gesto de resistência. É uma afirmação do amor contra as forças que tentam desvalorizá-lo, seja pela repetição banalizada ou pela supressão de seu significado no cotidiano.

Este projeto fotográfico foi concebido e desenvolvido de forma colaborativa, partindo do princípio de que a fotografia, em sua essência, já é um ato coletivo. Desde a escolha do tema até o momento do clique e as interpretações posteriores. Segundo Azoulay (2016), a colaboração não é apenas um estilo ou método, mas uma característica fundamental do evento fotográfico. Fotografia envolve múltiplos protagonistas – fotógrafo, sujeitos, espectadores – em interações que não podem ser exclusivamente controladas por um único agente. Essa perspectiva questiona a ideia tradicional de autoria isolada e heróica do fotógrafo.

Neste projeto, dedicado ao amor, essa colaboração foi expandida ao convidar os próprios casais para participar ativamente, registrando suas próprias percepções e experiências, na busca de um olhar mais genuíno e plural. De acordo com Olin (2012) “*Photographs are visible, but photography is not only a “visual” practice*”⁷⁶ (p. 1). Azoulay (2016) complementa “*Instead of studying collaboration as a particular type of photographic practice, we assumed its existence and started to study the different forms of being together that are practiced by different people under different circumstances*”⁷⁷ (p. 188).

A colaboração, além de enriquecer o processo criativo, é uma ferramenta poderosa de troca, conexão e acessibilidade. Ao abrir mão do controle absoluto sobre a criação, o fotógrafo dá espaço para que múltiplos olhares e representações floresçam, diversificando as perspectivas sobre o amor. Esse método não só amplia o alcance do projeto como também democratiza a fotografia, permitindo que ela seja um espelho mais autêntico das experiências compartilhadas. A colaboração, assim, transforma o ato de fotografar em um diálogo, uma construção coletiva que reflete o amor em sua pluralidade e complexidade.

Assim, esta pesquisa sobre a representação e expressão do amor gay direciona-se ao campo do ordinário e do comum, não apenas através da imagem, mas sim através da experiência dos que participaram da construção deste projeto colaborativo. Aqui, o projeto será analisado a partir de uma perspectiva experiencial, valorizando a subjetividade e a proximidade com o tema. Para isso, recorre-se ao uso da primeira pessoa, buscando traduzir a vivência deste processo criativo.

⁷⁶ Tradução do autor: As fotografias são visíveis, mas a fotografia não é apenas uma prática “visual”.

⁷⁷ Tradução do autor: Em vez de estudar a colaboração como um tipo específico de prática fotográfica, assumimos sua existência e começamos a estudar as diferentes formas de estar juntos que são praticadas por diferentes pessoas em diferentes circunstâncias.

6. O projeto: O amor é um sentimento que distorce a realidade



Figura 101: Fotografias de teste do projeto (2024). Fotografias de Marcelo Jeske.

Na idealização deste projeto, iniciei uma análise das representações do amor gay já existentes na fotografia. Percebi que muitas delas enfatizavam o homoerotismo e o desejo – abordagens legítimas e impactantes, mas que não se alinhavam ao objetivo principal desta pesquisa, que buscava explorar os aspectos cotidianos e afetivos do amor. Foi então que surgiu o questionamento que norteou este projeto: “Como fotografar o amor do outro de maneira genuína?”.

Depois de muita reflexão, percebi que, dentro das minhas limitações, qualquer tentativa estética que surgisse a partir da minha perspectiva resultaria na imposição da minha visão do amor sobre o outro. Contudo, o propósito deste projeto sempre foi investigar o amor em suas nuances imagéticas, descobrindo mais sobre esse sentimento que tantas vezes me motivou e inspirou. Assim, a busca por respostas deu lugar a uma abordagem colaborativa, onde o olhar e a experiência dos participantes puderam guiar a construção das imagens.

Fotografar o amor, a intimidade e o companheirismo — todos os aspectos que se conectam a uma perspectiva de *philia* do amor — exige um nível profundo de proximidade e compreensão do casal a ser retratado. Essa abordagem demandaria conhecimento íntimo da

relação, e também um comprometimento significativo de tempo por parte de ambos, para que fosse possível alcançar um registro genuíno. Foi com base nessa percepção que surgiu a ideia de convidar os próprios casais a participarem do projeto como coautores, entregando uma câmera a cada um dos parceiros. Essa proposta amadureceu a partir da necessidade de preservar a autenticidade do registro e respeitar a privacidade dos casais. Permitir que eles fotografassem suas próprias vivências evitou a imposição do meu olhar sobre suas relações.

6. 1. Fase de testes

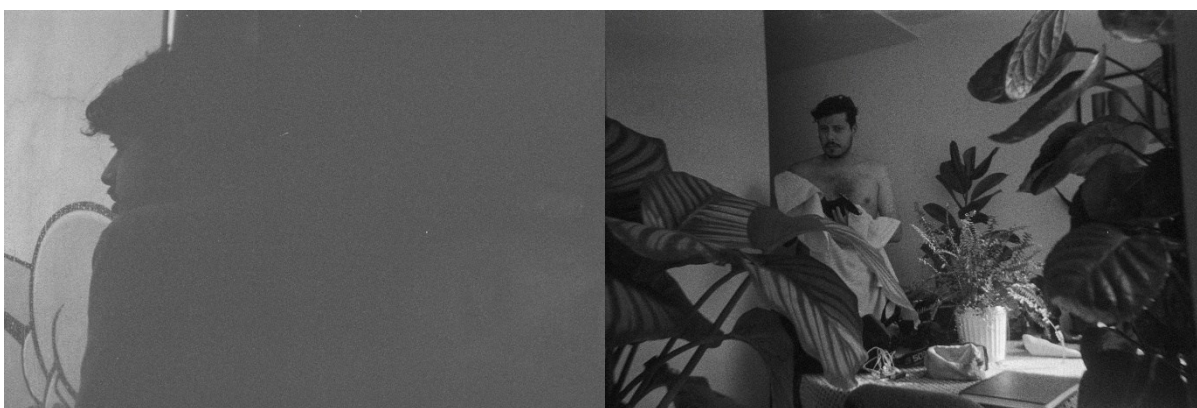


Figura 102: Fotografias de teste do projeto (2024). Fotografias de Marcelo Jeske.

A fase de testes (figura 101 – 103) foi realizada entre meu namorado, Marcelo Jeske, e eu. Optou-se primeiro testar para entender o processo de adaptação à dinâmica do projeto, e assim conseguir encontrar as melhores formas de orientar os participantes, no controle de luz, uso de ambientes externos e avaliação do material a ser utilizado. A fotografia analógica foi escolhida por seu caráter processual e por proporcionar uma experiência diferenciada em relação à prática comum do digital. Um dos motivos para essa escolha foi evitar que os casais, ao terem acesso imediato às imagens, apagassem aquelas que não apreciassem, preservando, assim, a espontaneidade do registro.

Para os testes, foi adquirida uma câmera analógica simples, do tipo *point-and-shoot*, de segunda mão, e um flash para possibilitar fotografias em ambientes escuros, como espaços domésticos ou à noite. Foi aplicado uma camada de fita crepe sobre o flash para suavizar a intensidade da luz e evitar que as fotos estourassem. Os testes foram realizados tanto com filmes coloridos quanto em preto e branco. Após a análise dos resultados, decidiu-se pelo uso

exclusivo do preto e branco devido a fatores como custo reduzido, facilidade de revelação – uma vez que esta seria realizada por mim – dispensando ajustes de temperatura e controle de cor, e a possibilidade de maior envolvimento com o processo experimental e de aprendizado, já que todas as etapas do projeto buscavam aproximar os participantes da prática fotográfica.

A escolha pelo preto e branco também se justificou como uma estratégia para conferir unidade estética ao conjunto final. Como o projeto envolvia mais de um casal, cada um fotografando em seus próprios ambientes e com perspectivas únicas, seria desafiador manter coesão visual em fotografias coloridas. O preto e branco, nesse sentido, ofereceu uma solução prática e estética para criar uma identidade visual harmônica, ao mesmo tempo que destacou as texturas e nuances emocionais presentes nas imagens.

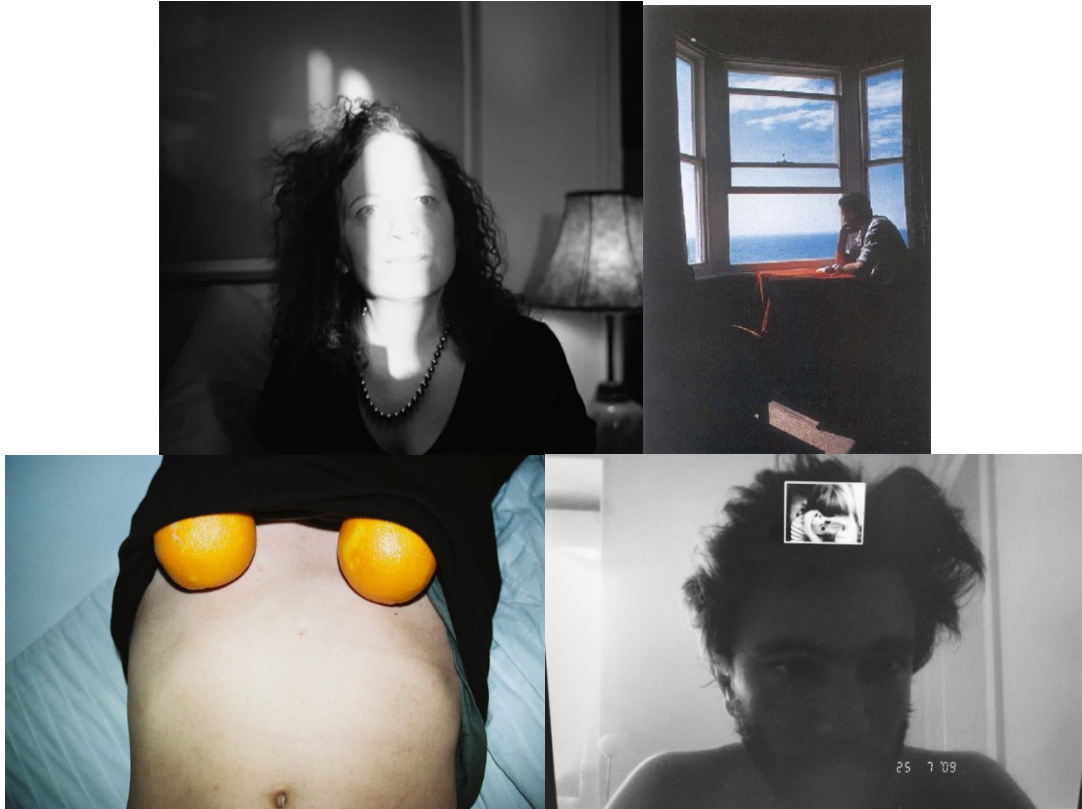


Figura 103: Fotografias de teste do projeto (2024). Fotografia de Marcelo Jeske (esquerda); Fotografia do autor (direita);

A primeira revelação foi terceirizada (figura 101 - 103). Quando recebemos as fotografias, sentimos o impacto da "mágica" que envolve o processo analógico: a expectativa durante o período de espera, a incerteza dos resultados e, por fim, a surpresa com o que foi registrado. Com os resultados aprovados, decidimos adquirir mais uma câmera e outro flash, formando um par de equipamentos. Embora eu tenha experiência profissional na fotografia, o Marcelo não possuía esse conhecimento técnico. Durante a fase de testes, não ofereci muitas instruções, limitando-me a explicar a ideia do projeto e a testagem das câmeras em diversos ambientes. Mantínhamos a câmera sempre por perto, e deixava que ele tomasse a iniciativa de decidir quais momentos fotografar. Esse foi um exercício de desapego para mim, já que, em trabalhos anteriores, costumava dirigir todas as cenas, idealizando como e o que gostaria que as imagens representassem, frequentemente romantizando o resultado.

Ao comparar as fotografias da fase de testes com as do projeto anterior, “*Nós*”, realizado com uma câmera digital Canon 6D, percebi uma evolução no processo de deixar que as imagens aconteçam por si. Naquele projeto, embora também fotografássemos um ao outro, eu controlava a situação para garantir que as imagens transmitissem mensagens específicas, muitas vezes idealizadas. Já nesta nova etapa, houve um esforço deliberado para desconstruir a autoria e manter a autenticidade, permitindo que o amor fosse representado de maneira mais ordinária e espontânea, ainda que o desapego total tenha sido desafiador.

No entanto, notei algumas lacunas nas imagens da fase de testes. Faltava um olhar mais exploratório sobre o outro, que pudesse ser enriquecido por recursos técnicos, como variação de ângulos e enquadramentos, para trazer maior dinamismo ao resultado final. Além disso, algumas fotografias externas apresentavam características de imagens turísticas, com o sujeito geralmente centralizado no primeiro plano e o cenário ao fundo. Para enfrentar essas questões, decidimos criar um material de referência visual, oferecendo aos participantes exemplos que pudessem inspirar um olhar mais dinâmico e experimental. O objetivo era induzir um processo de exploração do olhar sobre o outro, menos forjado e mais alinhado à proposta do projeto, conferindo ao trabalho um tom mais coeso e instigante.



Figuras 104: Fotografias de Nan Goldin (cima); Fotografia Lina Scheynius (baixo).

As referências utilizadas para orientar o projeto foram retiradas de trabalhos de fotógrafos documentais renomados, cujas obras exploram o ambiente doméstico e apresentam enquadramentos que fogem do convencional. Exemplos disso são Nan Goldin, Lina Scheynius (figura 104), e Miguel Flor, entre outros fotógrafos, retirados de postagens sobre fotografia de intimidade⁷⁸, que privilegiam ângulos mais dinâmicos e evitam a frontalidade e o plano médio típicos, oferecendo perspectivas mais espontâneas e intimistas.

O objetivo principal dessas referências era estimular variações técnicas – como enquadramentos, ângulos, uso de diferentes ambientes e variações de luz – sem, no entanto, interferir demasiadamente no processo criativo. A intenção era preservar a sensibilidade de cada participante, permitindo que o ato fotográfico fosse guiado por sua intuição e autenticidade. Além disso, foram inseridas fotografias que fugissem da centralidade na corporeidade, incentivando o registro de cenários e objetos que pudessem complementar a narrativa visual.

⁷⁸ <https://www.wmagazine.com/gallery/intimacy-photos-valentines-day>
<https://www.lensculture.com/articles/mois-de-la-photo-in-the-heart-of-intimacy-30-photographers>

Procurou-se ainda que as imagens mantivessem um tom de leveza e diversão, afastando-se de uma preocupação excessiva com a estética ou com ideais de beleza de quem estivesse sendo fotografado. Dessa forma, buscou-se um equilíbrio entre orientação técnica e liberdade criativa, favorecendo a espontaneidade e a pluralidade do olhar de cada participante.

6. 2. Realização do projeto.



Figura 105: Fotografias do Projeto Colaborativo, 2024.
F

Quatro casais foram convidados a participar do projeto (figura 105 – 115), todos pessoas que já fizeram parte do meu cotidiano ou com quem tive alguma convivência anterior. Dois casais realizaram o projeto no Brasil e dois em Portugal. Um quinto casal chegou a participar, mas, devido a problemas técnicos com o equipamento, as fotografias não resultaram. Também tentei incluir casais que não conhecia previamente, na intenção de trazer uma nova perspectiva ao projeto, mas, infelizmente, as respostas foram negativas ou inexistentes.

O projeto teve a duração de cerca de quatro meses, entre abril e setembro de 2024, considerando questões logísticas como o envio das câmeras e o tempo necessário para cada sessão. As orientações aos participantes foram dadas por meio de reuniões presenciais ou por videochamada, abordando tanto aspectos técnicos quanto conceituais. Durante essas reuniões, eu fazia um resumo da pesquisa realizada até então, para minha dissertação, destacando o foco do projeto na intimidade, uma perspectiva que percebi ser pouco representada em comparação ao enfoque homoerótico predominante nas fotografias analisadas anteriormente. Além disso,

explicava que o objetivo era explorar a intimidade e o olhar sobre o outro, incentivando um processo de descoberta por meio da fotografia.



F

Figura 106: Fotografias do Projeto Colaborativo, 2024.

Os participantes receberam instruções sobre o uso da câmera, que era totalmente mecânica, incluindo a necessidade de avançar o filme manualmente após cada clique, e o funcionamento do flash, especialmente quanto à distância ideal – entre um e três metros. A orientação final era para que aproveitassem o processo, explorando sua própria visão sobre o outro e registrando momentos que julgassem significativos. Além de fotografar o parceiro, eram incentivados a captar objetos ou cenários que evocassem a presença do outro.

Com a consciência de que a maioria das fotos seria feita em ambientes domésticos devido à rotina dos participantes, os casais foram orientados a incluir pelo menos uma atividade externa. Como material de apoio, enviei um PDF⁷⁹ com referências visuais, incluindo imagens da fase de testes, e um guia de uso da câmera. Embora o material estivesse disponível, não fiz questão de explicar ou enfatizar seu uso, deixando que os participantes escolhessem livremente se e como utilizariam as referências, a fim de preservar a autenticidade do processo e do olhar de cada casal.

⁷⁹ Apêndice 1, Apêndice 2 e Apêndice 3



F

figura 107: Fotografias do Projeto Colaborativo, 2024.

Os filmes utilizados eram de 36 poses, oferecendo a cada casal a possibilidade de capturar até 72 fotografias. Foi estipulado um período de uma semana para a realização das fotos, um tempo considerado suficiente para que registrassem os momentos desejados, mas com uma certa restrição para que eles se dedicassem as fotos naquele período determinado. No entanto, todos os casais acabaram ficando cerca de 10 dias com as câmeras, seja por dificuldades em encontrarmos um momento para eu recolher os equipamentos, seja porque alguns não haviam terminado de usar o filme no prazo inicialmente estabelecido.

Após receber as câmeras, os filmes eram revelados e digitalizados, um processo em que contei com o apoio do Marcelo. Essa etapa servia para avaliar se seria necessário ajustar ou adicionar orientações para o próximo casal, o que, na prática, não foi necessário. A primeira revelação, porém, trouxe aprendizados importantes, já que alguns erros técnicos acabaram comprometendo os filmes com manchas e arranhões. Acredito que isso tenha influenciado a experiência desse casal em particular, que demonstrou menos entusiasmo ao receber as imagens.

As imagens só foram enviadas aos casais ao final do projeto, o que significou que os primeiros participantes tiveram de esperar mais de um mês para ver os resultados. Os casais que aguardaram mais tempo demonstraram maior ansiedade e curiosidade, frequentemente me questionando sobre o andamento do processo e expressando preocupações com as imagens. Apesar desses desafios logísticos, a espera também pareceu intensificar a expectativa em relação ao projeto, transformando a recepção das imagens em um momento de surpresa e reflexão.



Figura 108: Fotografias do Projeto Colaborativo, 2024.

As fotografias do projeto adquirem maior significado quando apresentadas em conjunto, funcionando como uma metáfora visual do *mito do andrógino*. Cada imagem, individualmente, revela fragmentos da intimidade e do cotidiano de casais comuns, mas, ao serem observadas em série, constroem um corpo simbólico que reflete a completude do amor. Essa abordagem sugere que, mesmo com diferenças individuais, há elementos universais que conectam as experiências desses casais, independentemente do contexto em que vivem.

Apesar das variações de espaço, hábitos e personalidade entre os casais, foram observadas correlações na maneira como a vida cotidiana foi registrada. A influência das referências enviadas foi perceptível, contribuindo para uma certa uniformidade estética nas fotografias, o que reforça a coesão do projeto. A corporeidade foi um aspecto central nas imagens, com poucas fotografias dedicadas exclusivamente a objetos ou cenários. Essa escolha reflete o foco na relação direta entre os parceiros e na interação entre corpos como uma manifestação tangível do afeto.

A proposta de explorar ângulos e enquadramentos foi amplamente assimilada pelos participantes. Ao analisar as imagens, é possível notar que os casais não apenas aderiram às orientações, mas também se envolveram com a experiência, dedicando tempo à experimentação. Essa exploração transformou o ato fotográfico em uma atividade vivencial, os registros não foram apenas reflexos de momentos espontâneos, mas também frutos de atividades planejadas para o projeto. Um casal decidiu fazer uma viagem, outros registraram momentos da vida noturna, enquanto alguns optaram por passeios e encontros familiares. Essa dinâmica fez com que o projeto se tornasse uma pausa na rotina, um momento de introspecção

que permitiu aos participantes refletirem sobre si mesmos e sua relação. As fotografias, portanto, funcionaram como um espelho, revelando o “nós” coletivo do casal.

Quanto ao uso do equipamento, houve variações na habilidade dos casais em lidar com as câmeras e o material. Alguns enfrentaram desafios técnicos, por dificuldades com a luz, erros na operação do equipamento ou desgaste dos dispositivos, que passaram de uma mão para outra ao longo do projeto. Essas limitações materiais não diminuem o valor do projeto, mas destacam a natureza orgânica e experimental da iniciativa, que envolveu tanto os desafios quanto os êxitos no processo colaborativo.

Outro elemento observado é a conexão espiritual presente em algumas imagens. A figura 112, por exemplo, traz uma fotografia de um casal participante da umbanda, religião de matriz africana, remetendo à espiritualidade como um aspecto importante de sua vivência. Ao lado, outra imagem registra um ambiente onde a música se mistura com a espiritualidade, com um toca-discos e velas dispostas de forma que remete a um altar. No espaço, um disco da cantora Adele é destacado. Essa relação entre cultura pop e espiritualidade é característica da cultura gay, onde artistas do pop são frequentemente venerados, em parte por seu apoio histórico às causas da comunidade queer (figuras 109 – 114).

As fotografias revelam muitas demonstrações de afeto, reforçando como esse elemento é central na cultura do amor. Essas demonstrações aparecem tanto em contextos privados quanto em públicos, destacando a importância do gesto como expressão de intimidade e conexão. No entanto, observo que as demonstrações públicas de afeto foram mais frequentes nos registros realizados por casais em Portugal do que nos casais no Brasil.

Entre todas as imagens, apenas um beijo (figura 115) foi registrado. Esse fato pode ser atribuído à dificuldade técnica de realizar um autorretrato com o equipamento utilizado – configurar o enquadramento sem pré-visualização. Ainda assim, a ausência do gesto não diminui o impacto das outras demonstrações de afeto, que oferecem uma visão ampla e sensível da expressão do amor nos registros fotográficos.



Figura 109: Fotografias do Projeto Colaborativo, 2024.



Figura 110: Fotografias do Projeto Colaborativo, 2024.



Figura 111: Fotografias do Projeto Colaborativo, 2024.



Figura 112: Fotografias do Projeto Colaborativo, 2024.



Figura 113: Fotografias do Projeto Colaborativo, 2024.



Figura 114: Fotografias do Projeto Colaborativo, 2024.



Figura 115: Fotografia do Projeto Colaborativo, 2024.

6. Pesquisa

Ao final do projeto, os casais participantes foram entrevistados por meio de um questionário com cinco perguntas. Eles tiveram a liberdade de responder em áudio ou texto, escolhendo a opção mais prática. Todos os participantes optaram por enviar suas respostas em texto. Apesar da orientação para responderem individualmente, a maioria escolheu responder como casal. A seguir, apresento uma análise das respostas fornecidas pelos participantes, organizadas por pergunta, com reflexões e percepções extraídas do material coletado. Todas as respostas podem ser conferidas no apêndice 4.

1. Qual a relação com a fotografia analógica e como foi a experiência com a câmera neste projeto?

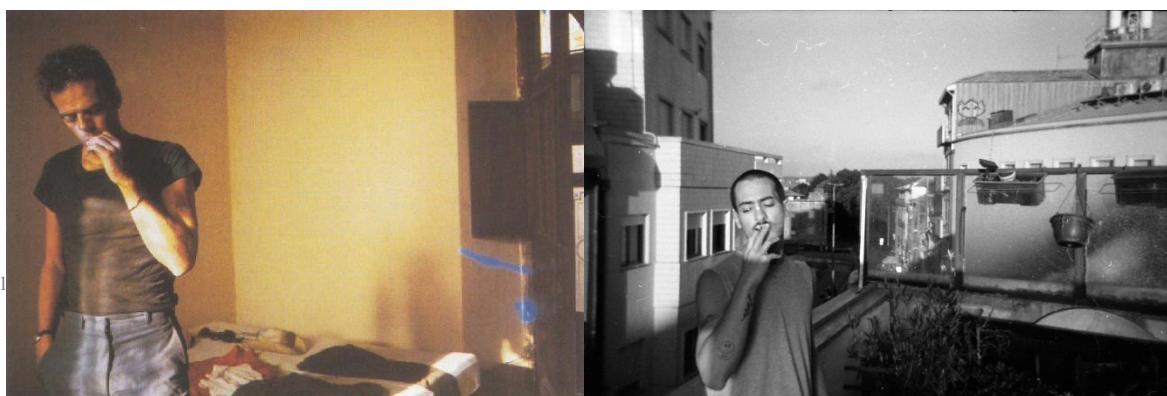
A fotografia analógica foi percebida como um meio que exige atenção e paciência, criando uma experiência mais reflexiva e intensa em comparação com a fotografia digital. Participantes como Atilio e Nahuel destacaram a autenticidade do processo, enquanto Carlos apontou como a prática trouxe memórias de infância e um senso de conexão emocional. Flávio refletiu sobre como a fotografia analógica contrasta com a superficialidade da fotografia contemporânea, destacando a importância de registrar momentos com significado. Essa experiência também foi descrita como mágica por Luan e Rafael, que valorizam a fotografia analógica como um registro mais vívido das emoções.

2. As referências enviadas influenciaram as fotografias?

As referências desempenharam um papel importante ao orientar o olhar dos participantes (figuras 116 e 118), especialmente para Atilio e Nahuel (figuras 117 e 119), que usaram as referências para definir o estilo das suas imagens. Alguns, como Carlos, as consideraram apenas um ponto de partida, enquanto Leonardo tentou equilibrar as inspirações com sua própria criatividade. Houve também quem interpretasse o material como uma base para explorar a individualidade dentro do tema. No geral, as referências serviram como guias que ampliaram a liberdade criativa dos participantes sem limitar suas perspectivas pessoais.



Figuras 116 e 117: *Calendarly II*, 2012 - 2013. Fotografia de Lina Scheynius. (esquerda); Fotografia do Projeto Colaborativo, 2024 (direita).



Figuras 118 e 119: *Brian in the Hotel Room*, 1982. Fotografia de Nan Goldin. (esquerda); Fotografia do Projeto Colaborativo, 2024 (direita).

3. Qual foi a percepção do resultado? Acreditam que ele se enquadra no tema proposto?

Os participantes ficaram, em geral, satisfeitos com os resultados. Muitos mencionaram que as fotografias captaram a essência de seus relacionamentos e do cotidiano, alinhando-se ao tema proposto. Atilio e Nahuel se surpreenderam positivamente com a qualidade emocional das imagens, mesmo sendo amadores. Outros, como Carlos, refletiram sobre como a imperfeição técnica das fotos não diminuiu seu valor emocional. Guido destacou a sinceridade das imagens, enquanto Luan e Rafael notaram como os registros refletiram sua intimidade e os momentos mais significativos de suas vidas.

4. Como você percebe a temática do amor, e do amor gay e as suas representações?

A temática do amor gay foi amplamente reconhecida como uma expressão de resistência e aceitação. Atilio e Nahuel destacaram o papel das representações artísticas em quebrar tabus e criar empatia. Carlos apontou a complexidade das emoções capturadas, desde o desejo até o receio, e refletiu sobre a liberdade e os desafios do amor gay em contextos sociais. Guido e Leonardo enfatizaram a importância da visibilidade para quebrar preconceitos e reforçar a legitimidade do amor em todas as suas formas. Luan e Rafael mencionaram a falta de representatividade em suas juventudes, reafirmando a relevância de pesquisas como está para ampliar as narrativas sobre o amor gay.

5. Pensou em alguma finalidade para as fotos? (Imprimir, postar ou algo tipo)

As finalidades para as fotos variaram, mas muitos participantes mencionaram a intenção de imprimir e guardar as imagens como memórias tangíveis. Atilio e Nahuel planejam celebrar seu relacionamento através das fotos, enquanto Guido e Leonardo desejam incorporá-las em seus lares como lembranças valiosas. Luan e Rafael também destacaram o valor emocional das fotos, planejando usá-las para decorar seus espaços. Outros, como Flávio, não pensaram em um uso imediato, refletindo sobre como a fotografia se tornou corriqueira, mas reconheceram o valor simbólico das imagens criadas durante o projeto.

Conclusão

O processo de construção desta pesquisa pode ser comparado a uma investigação museológica, não apenas na forma como articulou conhecimentos de história, arte e filosofia, mas também no método de cruzamento de informações e na análise iconográfica. Assim como em uma curadoria, a pesquisa conectou imagens e conceitos de diferentes épocas, contextos e autores, buscando criar um panorama coeso e enriquecedor sobre o amor gay e suas múltiplas representações.

Um aspecto central foi o uso de imagens clássicas e contemporâneas como ferramentas complementares. Essas imagens, muitas vezes aparentemente desconectadas, se reforçam mutuamente para explicar uma mesma teoria ou ampliar sua compreensão. Por exemplo, uma teoria filosófica pode ganhar profundidade quando correlacionada a uma pintura renascentista e, simultaneamente, a uma fotografia contemporânea, revelando como os conceitos sobre o amor evoluem e se conectam ao longo do tempo.

Esse processo evidenciou o potencial das imagens de diferentes períodos como camadas de um mesmo discurso, oferecendo uma visão mais completa e articulada. A fotografia, em particular, destaca-se pelo que pode ser chamado de seu heroísmo. Sua missão de mostrar o mundo é tanto sinuosa quanto reveladora, pois, ao mesmo tempo que serve como prova para registrar e expor a realidade, é também uma representação dela.

Esse paradoxo é especialmente relevante no contexto do amor gay, onde a fotografia não apenas documenta, mas interpreta e constrói novas narrativas. Assim, ela se torna uma ponte entre o que é visto e o que precisa ser compreendido, um meio de dialogar com o mundo. Dentro dessa perspectiva, a fotografia do amor gay assume uma missão política. Sua existência em massa, por vezes repetitiva e persistente, é uma forma de reivindicar espaço e afirmar a humanidade de quem ama.

Fotografar o amor gay é, portanto, mais do que um gesto estético; é um ato de resistência e uma busca por igualdade. Essas imagens carregam um desejo implícito de serem vistas e reconhecidas, uma tentativa de mostrar ao mundo que somos iguais em nossa capacidade de amar e ser amados. Esse senso de igualdade, inerente à luta por representatividade, é profundamente similar ao próprio amor. O amor, em sua essência, nos convida a enxergar o outro como um igual, reconhecendo sua humanidade e singularidade. Ele tem o potencial de

tornar o mundo mais harmônico, oferecendo uma possibilidade ideológica de que todos sejam aceitos em suas diferenças e vivam com dignidade. Amar é também um gesto de humanização, que amplia nossa empatia e fortalece o tecido social.

O projeto fotográfico desenvolvido no âmbito desta pesquisa coloca essas reflexões em prática. Ele foi concebido de forma colaborativa, com casais convidados a participar ativamente do processo criativo. Cada casal recebeu uma câmera analógica e teve liberdade para registrar sua intimidade e relação a partir de sua própria perspectiva. Essa abordagem colaborativa não apenas diversificou as representações do amor, mas também enfatizou a importância da participação ativa na construção de narrativas. Foi uma experiência que transcendeu a esfera acadêmica, tornando-se uma ação política e social em favor da representatividade.

Essa dissertação também expôs os desafios do amor contemporâneo, que precisa lidar com as heranças normativas do passado ao mesmo tempo em que enfrenta novas questões relacionadas à visibilidade, inclusão e aceitação. A arte e a fotografia continuam sendo espaços de resistência e inovação, oferecendo meios para que o amor gay seja compreendido em toda a sua complexidade. Por fim, esta jornada, além de acadêmica, foi profundamente pessoal. Foi uma forma de me situar no mundo e na história, de compreender melhor meu papel como pesquisador, artista e indivíduo.

Mais do que um trabalho acadêmico, este projeto foi uma afirmação de identidade e um convite para que outros explorem, celebrem e deem visibilidade ao amor em suas mais diversas formas. Ele deixa um legado que une análise crítica e expressão artística, reafirmando o amor como uma força transformadora que ultrapassa barreiras e constrói novos horizontes para as narrativas humanas.

Índice de Imagens

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1: Autorretrato, 2024. Fotografia do autor. ----- | 13 |
| Figura 2: Retrato com seis anos, 1998. Fotografado por Teresinha Ferreira (mãe), Brasil. ----- | 14 |
| Figura 3: Fotograma de videoclipe Beautiful, Christina Aguilera, 2002. ----- | 21 |
| Figura 4: O primeiro Beijo Gay - Fotograma da novela Amor e Revolução, 2011. ----- | 22 |
| Figura 5: Fotograma da novela Amor a vida, 2014. ----- | 22 |
| Figura 6: Imagens do projeto ¼, 2023. Fotografias do autor. ----- | 26 |
| Figura 7: Imagens do projeto Alguém, 2023. Fotografias do autor. ----- | 27 |
| Figura 8: Imagens do projeto Nós, 2024. Fotografias do autor. ----- | 28 |
| Figura 9: Love, 1966. Pintura de Robert Indiana. ----- | 33 |
| Figura 10: Figura 10: Robert Indiana e Ellsworth Kelly, 1958. Fotografia de Hans Namuth. ----- Figura 11: Robert Indiana e Ellsworth Kelly, 1958. Fotografia de Hans Namuth. ----- | 37 |
| Figura 12: L'Anniversaire, 1915. Pintura de Marc Chagall. ----- | 39 |
| Figura 13: Unconditional Commitment to Sacred Love, 2012. Fotografia de Matthew Stone. ----- | 39 |
| Figura 14: Hart-Shaped bruise, 1980. Fotografia de Nan Goldin. ----- | 42 |
| Figura 15: Nan after being battered, 1984. Fotografia de Nan Goldin. ----- | 43 |
| Figura 16: Stendhal Syndrome, 2024. Fotografias de Nan Goldin. ----- | 44 |
| Figura 17: Vistas da exposição “Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne – The Original”, 2020. Haus der Kulturen der Welt (HKW), Berlin, Alemanha. ----- | 46 |
| Figura 18: La Nascita di Venere, 1485. Pintura de Sandro Botticelli. ----- | 47 |
| Figura 19: Avatars CGI, n.d.. Criação de Allan Gregorio. ----- | 49 |
| Figura 20: Detalhe de louças - Prato ateniense, 530 - 430 a.C.; Cálice, 480 a.C.. ----- | 50 |
| Figuras 21: The sanctuary to Apollo Karneios, Grécia. ----- | 51 |
| Figura 22: Recordings, 2015. Fotografia de Javier Rey. ----- | 51 |
| Figura 23: Autorretratos, 1977. Fotografias de Robert Mapplethorpe. ----- | 54 |
| Figura 24: Sem título, 2015. Fotografia de Ren Hang ----- | 55 |
| Figura 25: Amorphisms, 2017. Fotografia de Javier Rey. ----- | 55 |
| Figura 26: Sem Título, 1920 – 1930. Fotografias de Claude Cahun e Marcel Moore. ----- | 59 |
| Figura 27: Joey with Hermaphrodite, 2024. Fotografias de Nan Goldin. ----- | 61 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 28: Manifestação contra a homofobia na 19ª Parada do Orgulho LGBT na Avenida Paulista, 2015. Fotografia de Reuters/Joao Castellano. ----- | 62 |
| Figura 29: Caridade, 1518. Pintura de Adrea del Sarto. ----- | 66 |
| Figura 30: Dads, 2021. Fotografia de Bart Heynen. ----- | 66 |
| Figuras 31: Item de pedra retrata Ishtar, 2000 a.C. ----- | 67 |
| Figura 32: Item de pedra retrata a deusa Hathor, 664 a 332 a.C. ----- | 67 |
| Figura 33: Amor Sacro e Amor Profano, 1514. Pintura de Tiziano Vecellio. ----- | 69 |
| Figura 34: Sonponnoi, 1987. Fotografia de Rotimi Fani-Kayode. ----- | 69 |
| Figura 35: Psyché ranimée par le baiser de l'Amour, 1787 – 1783. Escultura de Antonio Canova. ----- | 71 |
| Figuras 36: Estatueta Ain Sakhri, 11000 a.C. ----- | 74 |
| Figura 37: Les Amoureux, 1998. Obra de Pierre et Gilles. ----- | 74 |
| Figura 38: Artist and his Wife, 1980. Pintura de Marc Chagall. ----- | 76 |
| Figura 39: Fairytale for Sale, 2011. Fotomontagem de Natasha Caruana. ----- | 76 |
| Figura 40: David, 1501 – 1504. Escultura de Michelangelo Buonarroti ----- | 78 |
| Figura 41: Tom Daley for Numéro Netherlands, 2022. Fotografia de Szilveszter Makó. ----- | 78 |
| Figura 42: Pygmalion et Galatée, 1890. Pintura de Jean Leon Gerome. ----- | 80 |
| Figura 43: Darkroom Mirror, 2019. Fotografia de Paul Mpagi Sepuya. ----- | 80 |
| Figura 44: The Accolade, 1901. Pintura de Edmund Blair Leighton. ----- | 82 |
| Figura 45: Two Men Dancing, 1984. Fotografia de Robert Mapplethorpe. ----- | 82 |
| Figura 46: Iluminuras do Codex de Manasse, séc. XIII. ----- | 84 |
| Figura 47: L'Accordée de Village, 1761. Pintura de Jean-Baptiste Greuze. ----- | 85 |
| Figura 49: Nestlé Williams and Barbara Hudson, 1992. ----- | 92 |
| Figura 48: Vista da exposição Epithalamium de TM Davy, 2011. Galeria e Estúdio EXILE. ----- | 87 |
| Figura 51: The Birthday Party, 1992. Fotografia de Nancy Andrews. ----- | 88 |
| Figura 50: The Portrait, 1984. Fotografia de Tina Barney. ----- | |
| Figura 52: Fotografias da Exposição Chosen, 2021. Leslie-Lohman Museum of Art. ----- | 96 |
| Figura 53: O beijo do Hotel de Ville, 1950. Fotografia de Robert Doisneau. ----- | 98 |
| Figura 54: Beijo entre os personagens Hulkling e Wiccano, 2012. História em Quadrinhos da Marvel Comics. ----- | 100 |
| Figura 55: The Cock Kiss, 2002. Fotografia de Wolfgang Tillmans. ----- | 100 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figuras 84: Boy's Appetite, 2017 – 2020. Fotografias de Miguel Flor. ----- | 128 |
| Figura 85: Boy's Appetite, 2017-2020. Fotografia de Miguel Flor. ----- | 129 |
| Figuras 86: David Wojnarowicz Smoking, 1981. Fotografia de Peter Hujar. ----- | 131 |
| Figura 87: David Wojnarowicz Reclining (II), 1981. ----- | 131 |
| Fotografia de Peter Hujar. ----- | 132 |
| Figura 89: David Wojnarowicz with a Snake, 1981. Fotografia de Peter Hujar. ----- | 132 |
| Fotografia de Peter Hujar. | |
| Figura 90: Sem Título (Peter Hujar), 1987. Fotografias de David Wojnarowicz. ----- | 133 |
| Figura 88: David Wojnarowicz Village (Peter Hujar): Fear and Doubt in the Gay Community, 1983. ----- | 133 |
| Figura 91: Edith, 1994. Fotografia de Emmet Gowin. ----- | 135 |
| Figura 92: Edith and Elijah, 1974. Fotografia de Emmet Gowin. ----- | 135 |
| Figura 93: Darkroom, 2024. Fotografia de Emmet Gowin. ----- | 135 |
| Figuras 94: Edith, 1941. Fotografia de Emmet Gowin.----- | 136 |
| Figuras 95: Edith, 1975.Fotografia de Emmet Gowin.----- | 137 |
| Figuras 96: My Love Yoko, 1990. Fotografia de Nobuyoshi Araki.----- | |
| 138 | |
| Figuras 97: Sentimental Journey, Winter Journey, 1971. Fotografia de Nobuyoshi Araki----- | 139 |
| Figura 98: Sem Título, 1990. Fotografia de Nobuyoshi Araki.----- | 139 |
| Figuras 99: Sentimental Journey, 1971. Fotografia de Nobuyoshi Araki.----- | 140 |
| Figuras 100: Winter Journey, 1991. Fotografia de Nobuyoshi Araki.----- | 141 |
| Figura 101: Fotografias de teste do projeto (2024). Fotografia de Marcelo Jeske.----- | 145 |
| Figura 102: Fotografias de teste do projeto (2024). Fotografias de Marcelo Jeske.----- | 146 |
| Figura 103: Fotografias de teste do projeto (2024). Fotografia de Marcelo Jeske; Fotografia do autor; ----- | 147 |
| Figuras 104: Fotografias de Nan Goldin; Fotografia Lina Scheynius.----- | 149 |
| Figura 105: Fotografias do Projeto Colaborativo, 2024.----- | 150 |
| Figura 106: Fotografias do Projeto Colaborativo, 2024. ----- | 151 |
| Figura 107: Fotografias do Projeto Colaborativo, 2024.----- | 152 |
| Figura 108: Fotografias do Projeto Colaborativo, 2024. ----- | 153 |
| Figura 109: Fotografias do Projeto Colaborativo, 2024.----- | 155 |
| Figura 110: Fotografias do Projeto Colaborativo, 2024.----- | 155 |
| Figura 111: Fotografias do Projeto Colaborativo, 2024. ----- | 155 |
| Figura 112: Fotografias do Projeto Colaborativo, 2024. ----- | 156 |

| | |
|----------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 113: Fotografias do Projeto Colaborativo, 2024.----- | 156 |
| Figura 114: Fotografias do Projeto Colaborativo, 2024. ----- | 156 |
| Figura 115: Fotografia do Projeto Colaborativo, 2024. ----- | 157 |
| Figura 116: Calendary II, 2012 - 2013. Fotografia de Lina Scheynius. ----- | 158 |
| Figura 117: Fotografia do Projeto Colaborativo, 2024. ----- | 158 |
| Figura 118: Brian in the Hotel Room, 1982. Fotografia de Nan Goldin.----- | 158 |
| Figura 119: Fotografia do Projeto Colaborativo, 2024. ----- | 158 |

Referências Bibliográficas

Agapito, S. do R. C. (2016). O amor na perspectiva budista de Thich Nhat Hanh. In *Ulisboa.pt*. <http://hdl.handle.net/10451/29692>

Amor sagrado e amor profano de ticiano | galeria borghese. (2023, December). Galerie Borghèse. <https://pt.borghese.gallery/colecao/pinturas/amor-sagrado-e-amor-profano.html>

Azevedo, M. T. S. de . (1998). *O banquete* (pp. 9–23).

Azoulay, A. (2016). Photography Consists of Collaboration: Susan Meiselas, Wendy Ewald, and Ariella Azoulay. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 31(1), 187–201. <https://doi.org/10.1215/02705346-3454496>

Barros, J. (2011). O amor cortês - suas origens e significados. *Raído*, v.5, 195–206. <https://pt.scribd.com/doc/138813382/o-AMOR-CORTES>

Barthes, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Nova Fronteira.

Barthes, R., & MartinezV. (2003). *Fragmentos de um discurso amoroso roland barthes; tradução márcia valéria martinez de aguiar*. São Paulo Martins Fontes.

Bate, D. (2013). *Photography : the key concepts*. Bloomsbury, New York.

Bate, D. (2015). *Art photography*. Tate Publishing.

Bauman, Z. (2001). *MODERNIDADE LÍQUIDA*. https://lotuspsicanalise.com.br/biblioteca/Modernidade_liquida.pdf

Bauman, Z. (2004). *Amor líquido*. Editora Schwarcz - Companhia das Letras.

Bedwell, M. (2019). *The gay L-O-V-E story behind the iconic image adored around the world*. LGBTQ Nation. <https://www.lgbtqnation.com/2019/10/gay-l-o-v-e-story-behind-iconic-image-adored-around-world/>

Bengal, R. (2024). *How Emmet Gowin defines intimacy in photography*. Aperture. <https://aperture.org/editorial/how-emmet-gowin-defines-intimacy-in-photography/>

Berger, J. (2018). *Modos de ver*. Antígona. Tradução de Jorge Leandro Rosa.

Bíblia Sagrada. (n.d.). 1 João 4:8.

Brongersma, E. (1990). *The thera inscriptions ritual or slander*. Ipce.info. https://www.ipce.info/library_3/files/thera.htm

Borges, M. (2015). O amor no cérebro. *Princípios Revista de Filosofia*.

Bulfinch, T. (2002). *O livro de ouro da mitologia: História de deuses e heróis* (J. D. Júnior, Trad.). Ediouro.

Calle, S. (2007). *Sophie calle - take care of yourself - exhibitions - paula cooper gallery*. www.paulacoopergallery.com.

<https://www.paulacoopergallery.com/exhibitions/sophie-calle2#tab:slideshow>

Canto, E. (2021, June). *Pierre et Gilles : 30 ans de Photos*. ERIC CANTO Photographe; Eric CANTO. <https://www.ericcanto.com/pierre-et-gilles-photos-expos-oeuvre/>

Cardoso, F. L. (2019). *FOTOGRAFIA DOCUMENTAL: ENTRE O ESPELHO E A CONSTRUÇÃO DO REAL*. <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/cardoso-fatima-2019-fotografia-documental.pdf>

Caruana, N. (n.d.). *Fairytale for sale*. Natasha Caruana. Retrieved December 2024, from <https://www.natashacaruana.com/fairytale-for-sale>

Castro, L. da S., Kinn, V. G., & Silva, B. A. F. da. (2022). A evolução das relações amorosas em um contexto de “amor livre e amor líquido”.

Chosen. (2021). Leslielohman.org. <https://leslielohman.org/exhibitions/chosen>

Collins, P. H., & Bilge, S. (2021). *Interseccionalidade* (R. Souza, Trad.). Boitempo.

Colorado, O. (2017, May). *Claude cahun y la exploración de la identidad*. Oscar En Fotos. https://oscarenfotos.com/2017/05/06/claude-cahun-y-la-exploracion-de-la-identidad/#_edn60

Coppola, G. (2014). *Araki, Nobuyoshi, Araki. Arakimentari, Araki. O trabalho de Nobuyoshi Araki -visões pessoais, visões do autor*.

Correia, P. (2014). *Um lugar para o amor*. Chiado.

Coutinho, S. (2022, October). *Crónica. O que mudou nos relacionamentos nos últimos 20 anos? Saber Viver*. <https://www.saberviver.pt/bem-estar/relacoes-e-familia/cronica-o-que-mudou-nos-relacionamentos/>

Di Tarso, Saulo. (2022). *Vista do chagall e os olhos da esperança*. Fundaj.gov.br. <https://periodicos.fundaj.gov.br/CIC/article/view/2097/1664>

esQrever. (2024, July). *Jogos olímpicos: Paris recebe 175 atletas LGBTQ+*. EsQrever. <https://esqrever.com/2024/07/30/jogos-olimpicos-paris-175-atletas-lgbtq/>

Paiva, M. F., & Oliveira, F. C. (2022). O que as redes contam sobre nós? Um estudo autoetnográfico da representação de si no Instagram. *Programa de Pós-Graduação Em Ciências Sociais - UFJF, v.17n.3*, 208–222.

Fernandes, L. de C. (2023). Para além da forma : uma análise da representação estereotipada da comunidade LBGT+. *Repositorio.ucp.pt*. <http://hdl.handle.net/10400.14/44239>

Ferreira, D. A. (2019). A FOTOGRAFIA HOMOERÓTICA AFRICANA DE FANI-KAYODE. *Sankofa (São Paulo)*, 12, 159–177. <https://doi.org/10.11606/issn.1983-6023.sank.2019.169161>

Ferreira, R. (2012). Retratos de um relacionamento: Nan Goldin e a fotografia da vida íntima. *VIII EHA - Encontro de História Da Arte -*, 590–601. <https://doi.org/10.20396/eha.8.2012.4331>

Flusser, V. (1998). *Ensaio sobre fotografia: Para uma filosofia da técnica*. Relógio d'Água.

Fonseca, F. (2023, June). *34 países permitem casamento entre pessoas do mesmo sexo*. Poder360. <https://www.poder360.com.br/internacional/34-paises-permitem-casamento-entre-pessoas-do-mesmo-sexo/>

Foucault, M. (1998). *História da sexualidade, Vol 2: O uso dos prazeres*. Edições Graal LTDA.

Frantz Fanon. (2008). *Pele negra máscaras brancas*. Editora Da Universidade Federal Da Bahia.

Freer, H. (2024, September). *Nan goldin: You never did anything wrong, west 21st street, new york, september 12–October 19, 2024*. Gagosian Gallery. <https://gagosian.com/exhibitions/2024/nan-goldin-you-never-did-anything-wrong/>

Gonzatti, C. (2022). *Pode um LGBTQIA+ ser super-herói no Brasil?* Editora Devires.

Gowin, E. (2024). How Emmet Gowin defines intimacy in photography. *Aperture*. <https://aperture.org/editorial/how-emmet-gowin-defines-intimacy-in-photography/>

Inês Nadais, & Canelas, L. (2018, September 22). Administração de Serralves em silêncio sobre demissão de João Ribas. *PÚBLICO*. <https://www.publico.pt/2018/09/22/culturaipsilon/noticia/administracao-de-serralves-em-silencio-sobre-demissao-de-joao-ribas-1844946>

Kane, A. (2015, July). *This photographer dated 54 married men in nine months*.

Dazed. <https://www.dazeddigital.com/photography/article/25701/1/this-photographer-dated-54-married-men-in-nine-months>

Kerr Neppel Mariano, A. C., & Bittencourt e Carvalho, R. (2022). O fenômeno místico do sankīrtana enquanto singularidade da experiência religiosa de bhakti-yoga. *Sacrilegens*, 18(2), 83–107. <https://doi.org/10.34019/2237-6151.2021.v18.36071>

Klein, M. (1983). O sentimento de solidão, nosso mundo adulto e outros ensaios. *Imago*.

Kluk, M. (n.d.). *Araki, Nobuyoshi*. SFMOMA.

https://www.sfmoma.org/artist/nobuyoshi_araki/

Lancelin, A., & Lemonnier, M. (2010). *Os filósofos e o amor: Amar de Sócrates a Simone de Beauvoir*. Tinta da China.

Lobato, J. (2018). *O amor cortês e o surgimento do amor romântico*. O Amor Cortês E O Surgimento Do Amor Romântico.

https://www.academia.edu/41194318/O_amor_cort%C3%AAs_e_o_surgimento_do_amor_rom%C3%A2ntico

LOVE - 1966 - artworks-items - robert indiana. (n.d.). Www.robertindiana.com.

<https://www.robertindiana.com/artworks/artworks-items/love5>

Maia, A. M. (2022, September). *Miguel Flor numa viagem homoerótica em busca do pulsar da juventude*. PÚBLICO. <https://www.publico.pt/2022/09/13/p3/fotogaleria/miguel-flor-viagem-homoerotica-busca-pulsar-juventude-408766>

Martin, D. (n.d.). *Jean-baptiste greuze, the village bride – smarthistory*.

Smarthistory.org. <https://smarthistory.org/jean-baptiste-greuze-the-village-bride/>

Martins, L. (2019). Amor e psiquê jacentes de antonio canova. In *Academia.edu*.

https://doi.org/105836289/s200_let_cia

Matiazi, G. M., & Portela, M. V. B. (2015). Aby Warburg e as contribuições para o ensino da história da arte. *CIC FIO*. <http://www.cic.fio.edu.br/anaisCIC/anais2015/pdf/art001.pdf>

Mikosz, J. E., & Lousa, T. (2022). Facets of love in renaissance culture. *Humanitas*, 80(80), 69–91. https://doi.org/10.14195/2183-1718_80_4

Nachtergael, M. (2018). Barthes, queer before queer. *ICI Berlin Repository*. <https://oa.ici-berlin.org/repository/doi/10.25620/e180625-1> Paveltchuk, F. O., & Borsa, J. C. (2020). A teoria do estresse de minoria em lésbicas, gays e bissexuais. *SPAGESP*.

Olin, M. (2012). *Touching Photographs*. University of Chicago Press.

Paviani, J. (2012). Notas sobre o conceito de virtude em Platão. *Veritas*, 57(3).

Peixoto, S. T. (2018). Self-Portrait: Uma análise do Portfólio X de Robert Mapplethorpe. *Academia.edu*. https://www.academia.edu/43940145/SELF_PORTRAIT_uma_an%C3%A1lise_do_Portf%C3%B3lio_X_de_Robert_Mapplethorpe

Péladan, J. (2024). *Do andrógino*. Sistema Solar.

Pinheiro, E. (2022, January). *Há 13 anos no topo da lista, Brasil continua sendo o país que mais mata pessoas trans no mundo*. Brasil de Fato. <https://www.brasildefato.com.br/2022/01/23/ha-13-anos-no-topo-da-lista-brasil-continua-sendo-o-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-no-mundo>

Platão. (380 a.C./1998). *O Banquete* (M. T. S. Azevedo, Trad.). Edições 70.

Quadros, E. M. (2011). Éros, Filia e Ágape: o amor do mundo grego à concepção cristã. *Acta Scientiarum*.

Ramirez, G. (2020). Distímia: O que é, sintomas, causas e tratamento. <https://www.tuasaude.com/distimia/>

Ranciere, J. (2019). *Future of the image*. Verso.

Remy, P. (2019). *Who is peter hujar? Photographer of intimacy overshadowed by mapplethorpe*. Numéro. <https://numero.com/en/non-classifiee-2/who-is-peter-hujar-photographer-of-the-intimacy-overshadowed-by-mapplethorpe/>

- Rey, J. (2015). *Javier rey - recordings*. Javierrey.co. <https://javierrey.co/recordings>
- Rey, J. (2017). Javier Rey - Amorphism. *Javierrey.co*. <https://javierrey.co/recordings>
- Rochedo, A. (2016). A química da paixão. *Super Interessante*. <https://super.abril.com.br/comportamento/a-quimica-da-paixao>
- Robinson, A. (2010). *Married man*. Natasha Caruana. <https://www.natashacaruana.com/married-man>
- Roughgarden, J. (2012). The social selection alternative to sexual selection. *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 367, 2294–2303. <https://doi.org/10.1098/rstb.2011.0282>
- Santos, G. F., & Silva, O. G. T. (2012). O conceito de modernidade líquida: Revisão teórica e implicações para a prática de vida.
- Schopenhauer. (2014). *A metafísica do amor*. Atlântico Press.
- Silveira, Juzelia de Moraes (2009). Robert Mapplethorpe: diálogos e olhares sobre a sexualidade na arte contemporânea. *Ufsm.br*. <http://repositorio.ufsm.br/handle/1/5181>
- Simon, R. (2015). Robert Doisneau e as perversões do romantismo – “Não fotografo o mundo como ele é, mas como eu gostaria que ele fosse”. *Intercom*.
- Siqueira, S. (2024, June). *Deuses do amor: conheça 14 divindades de diferentes mitologias - Segredos do Mundo*. Segredos Do Mundo. <https://segredosdomundo.r7.com/deuses-do-amor-diferentes-mitologias/>
- Smeha, L., & Viera. (2013). Os relacionamentos amorosos na contemporaneidade sob a óptica dos adultos jovens. *Revista Psicologia: Teoria E Prática*, 15, 33–45. <https://pepsic.bvsalud.org/pdf/ptp/v15n2/03.pdf>
- Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia*. Companhia Das Letras.

Souza, L. N. de. (2013). O ideal de Kalokagathia em Xenofonte: Uma análise dos excessos.

Toledo, M. T. (2013). Uma Discussão sobre o Ideal de Amor Romântico na Contemporaneidade – do Romantismo aos padrões da Cultura de Massa.

Revista Mídia e Cotidiano, 2(2), 303. <https://doi.org/10.22409/ppgmc.v2i2.9687>

Trinidad, A. (2020, June). *Understanding the origins of romantic love*. Academia.edu. https://www.academia.edu/43406519/Understanding_the_Origins_of_Romantic_Love

Vaiano, B. (2021). *Do que é feito o pensamento? A ciência por trás da voz na sua cabeça*. Abril.com.br. <https://super.abril.com.br/ciencia/do-que-e-feito-o-pensamento-a-ciencia-por-tras-da-voz-na-sua-cabeca>

Wiley, C. (2017, January). *The most intimate photograph*. The New Yorker. <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/the-most-intimate-photograph>

Wojnarowicz, D. (1991). *Close to the knives : a memoir of disintegration*. Random House.

Young, P. (1994). *Wilhelm von Gloeden First great photographer of the male nude*. Academia.edu; GAYME, Vol. 2, No. 1, Pg. 30-37. https://www.academia.edu/35373807/Art_History_Biography_Stories_of_Man_Boy_Love_Wilhelm_von_Gloeden_First_great_photographer_of_the_male_nude

YOUTUBE:

Rahe, B. (2023). *O que é o estresse de minoria?* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=a2_upG6TxGw

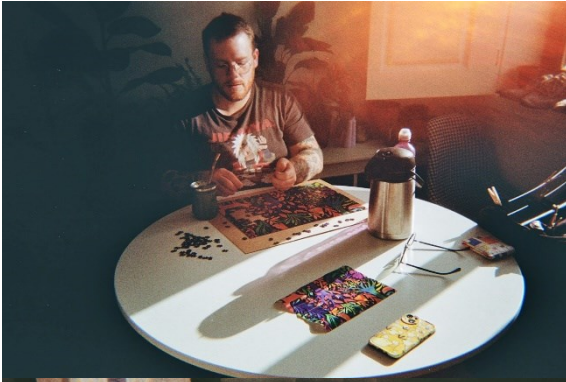
CSP. (2023). *A history of the world in 100 objects: Episode 7 - Ain Sakhri lovers figurine* [Documentário em áudio]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=2u_r_v4ILGE

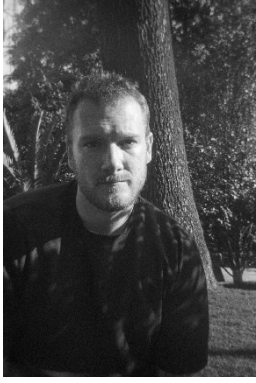
YouTube. (2021). *Peter Hujar - Vida e Morte (Episódio 3)* [Vídeo]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=rYzm1qkkFDI>

APÊNDICE 1

FOTOGRAFIAS DE TESTE PARA O PROJETO: O amor é um sentimento que distorce a realidade.
(2024)

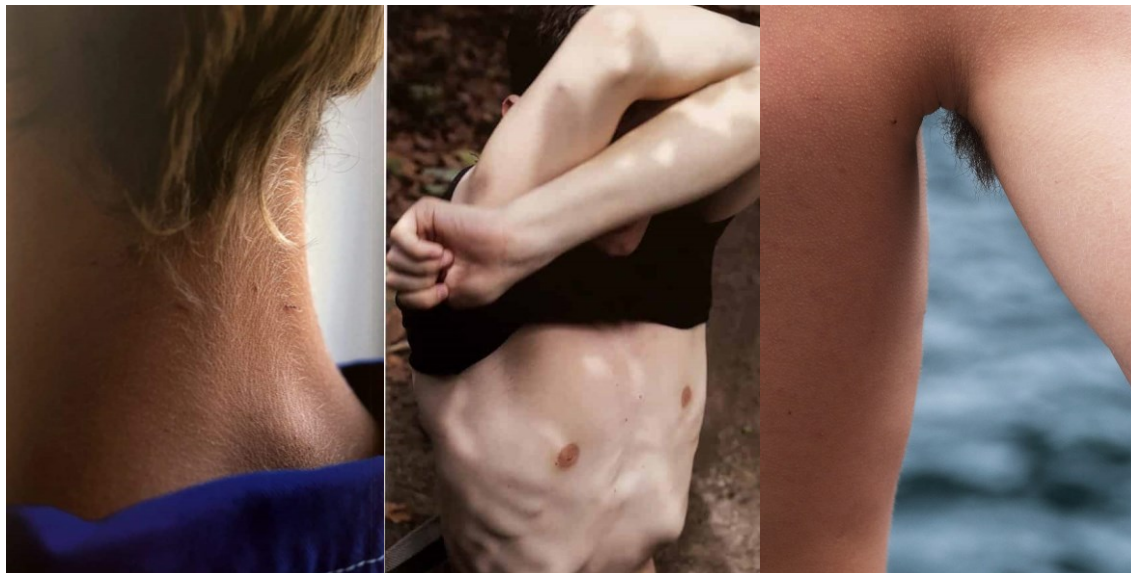






APÊNDICE 2

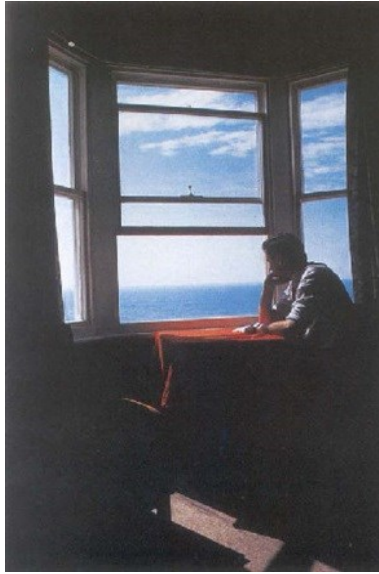
REFERÊNCIAS FOTOGRÁFICAS PARA O PROJETO: O amor é um sentimento que distorce a realidade. (2024)



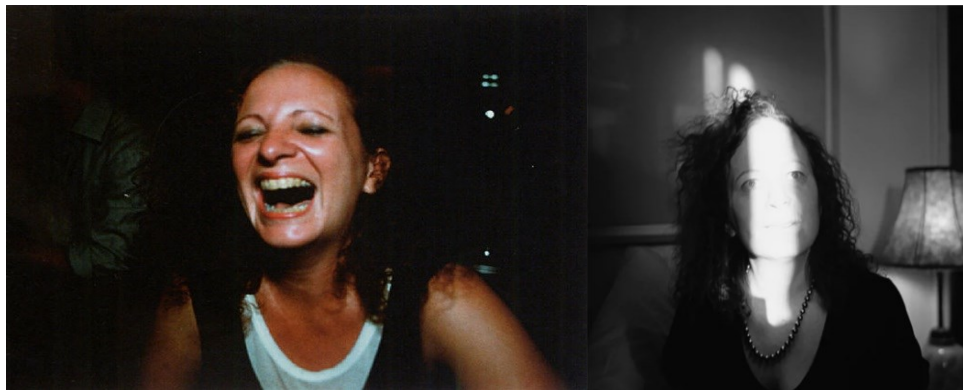
Boys Appetite, 2017. Fotografias de Miguel Flor.



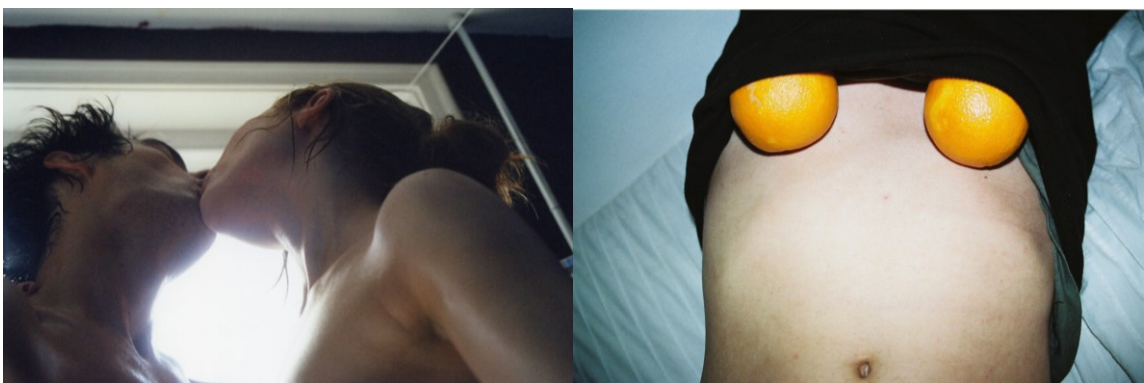
Kenny on His Bed, 1983 (esquerda); Brian in the Hotel Room, 1982 (direita). Fotografias de Nan Goldin.



Anthony by the Sea, 1979. Fotografia de Nan Goldin.



Self-Portrait Laughing, 1999 (esquerda); In my room, n.d. (direita). Fotografias de Nan Goldin.



Love, 2002 - 2006 (esquerda); Diary, 2009 (direita). Fotografias de Lina Scheynius.



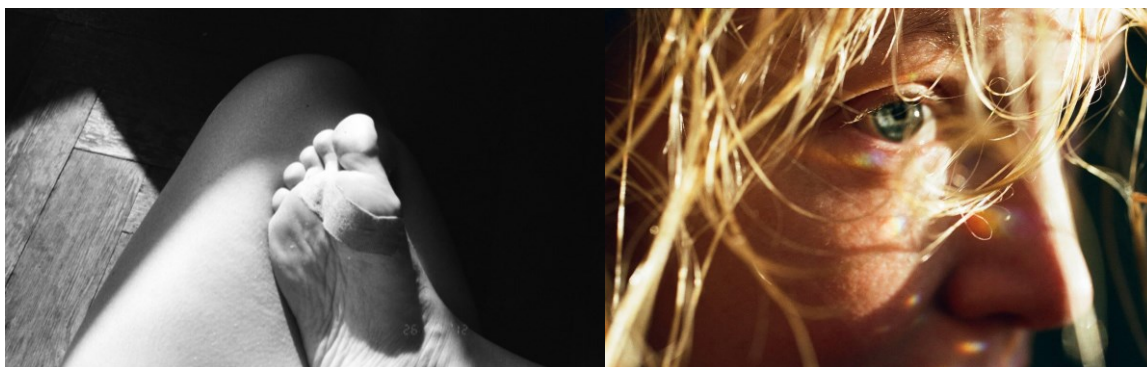
Diary, 2009 (esquerda); *Calendar I, 2009 – 2010* (direita). Fotografias de Lina Scheynius.



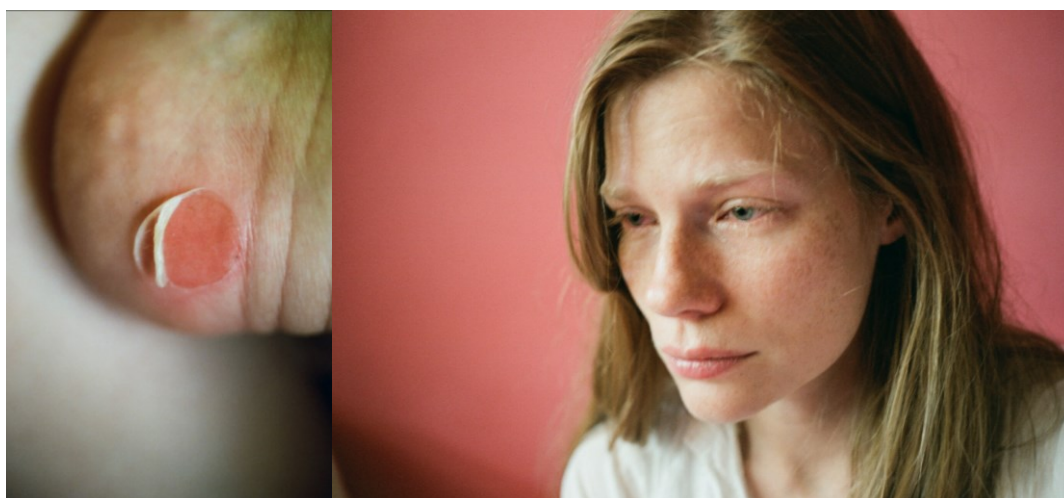
Diary, 2013 (esquerda); *Love, 2002 – 2006* (direita). Fotografias de Lina Scheynius.



Calendar II, 2012 – 2013 (esquerda); *08, n.d.* (direita). Fotografias de Lina Scheynius.



Calendar II, 2012 – 2013 (esquerda); *Sem Título*, n.d. (direita). Fotografias de Lina Scheynius.



Diary, 2019 (esquerda); *Diary*, 2012 (direita). Fotografias de Lina Scheynius.



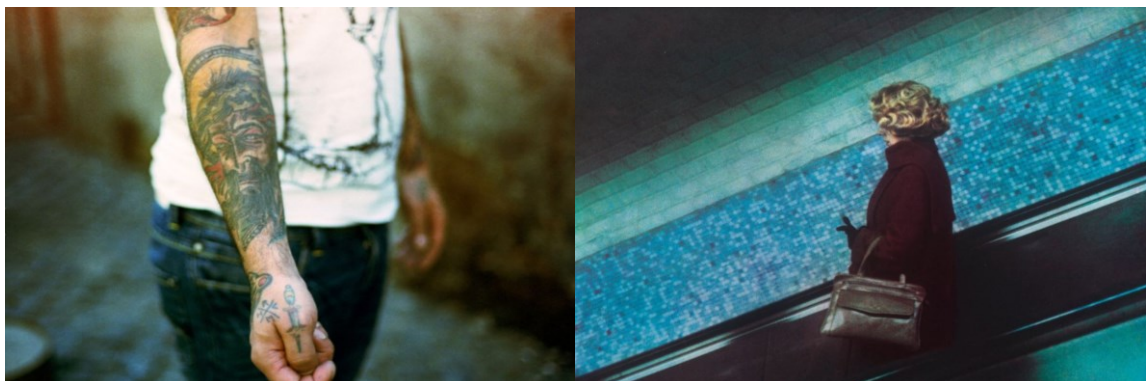
L'Image Culte, 2013. Fotografia de Chantal Stoman (esquerda); *Le lit*, 2014. Fotografia de Carole Bellaichen (direita).



Intercity, n.d.. Fotografia de Gabriele Basilic (esquerda); *Espaces Partagés*, 2011-2013. Fotografia de Hortense Soichet (direita).



Self-Portrait, 1985. Fotografia de Arno Rafael Minkkinen (esquerda); *Sem Titulo*, n.d.. Fotografia de Carole Bellaïchen (direita).



L'Image Oculite, 2013. Fotografia de Chantal Stoman (esquerda); *La Femme Aux Gants*, 1987. Fotografia de Dolores Marat (direita).



On The Street Where You Live, 1965. Fotografia de William Eggleston (esquerda); *M.N.-O.N.-(11)-24*, 2011-2024. Fotografia de Dirk Braeckman (direita).



Self Portrait in the Mirror, 1926–2009. Fotografia de Vivian Maier (esquerda); *Hauteville House*, 2013. Fotografia de Klavdij Shuban (direita).



Dave, 2019. Fotografia de Mara Corsino (esquerda); RE-RA-08, n.d.. Fotografia de Dirk Braeckman (direita).



Foto do documentário *Little go girls*, 2015. Fotografia de Eliane de Latour (esquerda); *Espaces Partagés*, 2011 – 2013. Fotografia de Hortense Soichet (direita).



Sem Título, n.d.. Fotografia de Andreas Laszlo Konrath (esquerda); Sem Título, 2016. Fotografia de Rose Marie Cromwell (direita);

APÊNDICE 3

FOTOGRAFÍAS DO PROJETO: O amor é um sentimento que distorce a realidade. (2024)



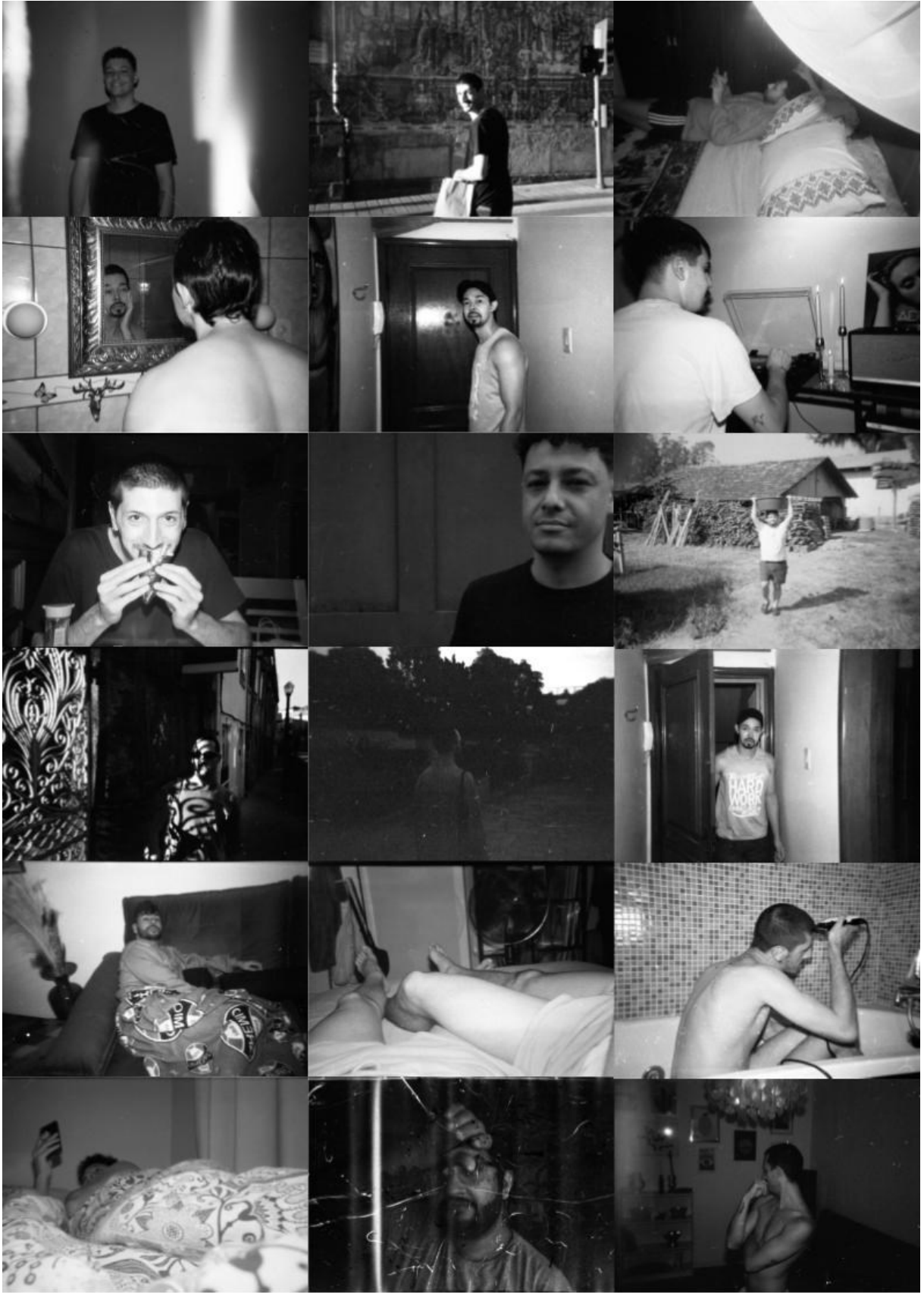






















APÊNDICE 4

QUESTIONÁRIO DE PERCEPÇÃO DE EXPERIÊNCIA COM PARTICIPANTES DO PROJETO (2024)

1. Qual a relação com a fotografia analógica e como foi a experiência com a câmera neste projeto?

Atilio Viale e Nahuel Pérez

“A fotografia analógica nos trouxe uma conexão mais cuidadosa com o processo, já que exige atenção ao enquadramento e ao momento exato de captura, sem a possibilidade de ver o resultado imediato. A ausência de instantaneidade nos fez valorizar cada etapa, desde a captura até a revelação. O processo exigiu paciência e cuidado, mas no final, resultou em imagens autênticas e cheias de caráter, que refletem bem o que queríamos transmitir.”

Carlos Prado

“Eu conheço as fotografias analógicas por fazerem parte da minha infância e por ver cenas de filmes/séries ou programas de TV em que personagens fazem fotos e revelam elas. Sempre achei curioso o processo de revelação de imagens analógicas e tive curiosidade para o fazer. Lembro da expectativa de receber as fotos quando criança e da emoção de fotografar - os filmes eram caros e, por isso, era raro - com a câmera da minha irmã mais velha. Essa experiência foi muito massa e prazerosa. Um momento de troca e diversão que tive com o Flávio. Gostei bastante de fotografá-lo e fiquei com vontade de fazer mais. Parecia um ritual amoroso que, de alguma maneira, nos conectava ainda mais.”

Flavio De Lima

“Não tenho muita relação com a fotografia de maneira geral. Fotografar com uma câmera analógica me fez pensar em como o registro fotográfico, na contemporaneidade, é corriqueiro e por vezes fútil. Quando utilizava a câmera analógica, na minha adolescência, havia mais cuidado com aquilo que seria registrado, deveria pensar quais pessoas e quais momentos realmente "mereciam" registro, uma fotografia era algo bem especial, era uma coisa demorada e cara, lembro de poder fotografar poucos momentos da minha vida, por isso fotografo muito pouco atualmente, não é um hábito pra mim, mas foi divertido poder manipular uma câmera novamente.”

Guido Fehr

“Acredito que já tive certa resistência em relação a câmeras analógicas pelo simples fato do imediatismo que temos principalmente nos dias atuais. Mas desde que tive mais experiências eu acredito que na fotografia analógica encontramos algo mais honesto e cru, tirar as fotos sem poder ver o resultado instantâneo faz com que nos tenhamos mais atenção aos detalhes e momentos.”

Leonardo Coelho

“Eu encaro a fotografia analógica como o captar de momentos verdadeiramente únicos, que podemos recordar apenas quando temos o rolo revelado. para além de revelados os

momentos, são também reveladas memórias, e a descoberta de pequenos detalhes que passaram despercebidos no momento do click. o que mais gostei desta experiência foi exatamente isso; recordar o momento em que a foto foi tirada, o porquê de a ter escolhido tirar e o que queria captar.”

Luan Dietrich e Rafael Ferreira

“Nossa participação na pesquisa foi muito emocionante, não apenas pela temática ser muito interessante, mas em especial por envolver fotografia analógica, algo que gostamos e nos fez lembrar bastante momentos do passado, como alguns das nossas infâncias. Para nós a fotografia analógica é como algo mágico, que surpreende e captura mais vivamente os momentos e as emoções. A experiência com a câmera foi muito boa e divertida, gostamos muito.”

2. As referências enviadas influenciaram as fotografias?

Atilio Viale e Nahuel Pérez

“Sim, as referências foram essenciais. Elas nos ajudaram a visualizar o estilo e o clima que desejávamos, orientando nosso olhar durante o processo fotográfico.”

Carlos Prado

“Penso que mais indiretamente. O processo era aberto e, mesmo com as referências, eu já fui criando ideias de momentos específicos quando soube como seria a pesquisa/exercício.”

Flavio De Lima

“Acredito que não diretamente, pois fomos orientados a experimentar sem regras.”

Guido Fehr

“Influenciaram bastante para conseguir entender à direção do projeto mas acredito que cada casal conseguiu com sua individualidade transmitir visões diferentes de um mesmo projeto.”

Leonardo Coelho

“Sim, e não... as referências foram uma ótima forma de entender o que pretendias da nossa participação no projeto. no entanto, tentei também dar asas à minha criatividade e visão, o que é algo que não faço tanto quanto gostaria.”

Luan Dietrich e Rafael Ferreira

“Acreditamos que as referências nos guiaram até certo ponto sim, mas fomos mais motivados por quereremos criar registros do nosso cotidiano que valorizamos muito.”

3. Qual foi a percepção do resultado? Acreditam que ele se enquadra no tema proposto?

Atilio Viale e Nahuel Pérez

“Estamos muito satisfeitos com o resultado. Mesmo não sendo profissionais na fotografia, acreditamos que conseguimos capturar a essência do conceito que queríamos explorar. As fotos se enquadram bem no tema proposto e refletem o que imaginávamos desde o início.”

Carlos Prado

“Que as fotos são muito carregadas de significados, mesmo sendo no cotidiano. O sentimento é delicioso. Porém, tecnicamente estão muito ruim. UAHUAHUAHUAH Acho que, pensando, talvez seria possível fazer fotos melhores. Os recortes que fiz são de momentos bem e, olhar as fotos, me faz reviver alguns desses momentos e outros do tempo todo que Flávio e eu estamos juntos. Gosto muito da diagramação do foto livro. E penso que, para se enquadrar no tema proposto, é necessário compreender que o amor também é o cotidiano.”

Flavio De Lima

“Eu não gosto de ser fotografado, por isso minha percepção sobre resultado, como pessoa sendo fotografada, pode ser um pouco negativa, é difícil não poder controlar a perspectiva de quem está me fotografando. Como fotógrafo também foi difícil não poder manipular o resultado como estou acostumado a fazer com o celular, fotografar sem utilizar filtros e recortes é difícil, mas é mais prazeroso do que ser fotografado.

Não sei se a fotografia tem o "poder" de distorcer a realidade, acredito que ela faz um recorte, dá foco, ressalta algo, mas não cria algo diferente daquilo que aconteceu ou acontece, principalmente a fotografia analógica. Talvez a fotografia com celular e câmeras digitais consiga criar algo que não exista com os filtros e outros recursos de edição.”

Guido Fehr

“Me surpreendi com o resultado porque nunca tinha tirado fotos com essa proposta, ter que me colocar em uma situação tanto de observar como de ser observado para ter como resultado imagens reais. Mas fico muito feliz e satisfeito com o resultado e acredito que se encaixou muito bem no tema proposto.”

Leonardo Coelho

“Gostei muito do resultado. as fotografias ficaram muito bonitas e vou estima-las para sempre. as fotografias são ilustrativas da minha intimidade com o Guido e o amor que partilhámos, por isso, acredito que o resultado se enquadre bem com o tema proposto.”

Luan Dietrich e Rafael Ferreira

“Para nós os resultados obtidos se enquadram muito bem no tema “intimidade e o amor através das fotografias”, pois vemos nas fotografias o que valorizamos de mais íntimo no nosso relacionamento, que são os momentos simples, nosso cotidiano, nosso lar, a presença de pessoas que amamos. Nós ficamos encantados e adoramos o resultado final.”

4. Como você percebe a temática do amor, e do amor gay e as suas representações?

Atilio Viale e Nahuel Pérez

“Vemos o amor gay como uma expressão de autenticidade, resistência e liberdade. Suas representações artísticas são fundamentais, especialmente na fotografia, para quebrar tabus e criar espaço para mais empatia e compreensão. Retratar esse tipo de amor é uma forma de celebrar a diversidade e a aceitação.”

Carlos Prado

“Eu acho que o lance do amor - principalmente no recorte amor gay - é bem sutil se pensar o amor como um sentimento único. Se eu penso a partir do entendimento de que o amor é, na verdade, uma cartela cheia de emoções, daí fica mais visível: olhando as fotos, encontro simplicidade, cumplicidade, amizade, conexão e ausência, tesão, desejo, receio. Acho que são sentimentos muitos, que estão associados a nossa jornada, ao nosso universo. Esse que está sendo construído há 13 anos. O que teve pouco e que - infelizmente - ainda é parte do nosso dia-a-dia é medo. Eu não me lembro de, em algum dos lugares onde fotografamos, ter sentido medo de estar com o Flávio. Porém, vez ou outra isso acontece por todo o contexto político, social em que estamos. Não acho que não tentei retratar o medo, mas acho que fomos privilegiados por poder congelar imagens de amor sem sermos atacados ou estar tensos pensando que isso poderia acontecer. O amor gay é difícil, né? Na hora, não pensei nisso, mas também fiquei com a sensação de que faltou abordar alguém em algum lugar e falar: “tira uma foto nossa, por favor” pra, nesse momento, também estar ao lado de Flávio.”

Flavio De Lima

“Eu percebo as representações como tentativas de mostrar várias realidades, uma mimese idealizada. Não tenho muita paciência para romances, mas acredito que obras feitas por artistas lgbt se aproximam mais de uma representação "original", menos idealizada, do amor.”

Guido Fehr

“O amor como um todo sempre faz parte de nossas vidas, mas acho que o amor gay tem muita importância devido tudo que passamos para estarmos confortáveis com nos mesmos. É aceitar que nós merecemos também receber e ter um amor como qualquer outra pessoa. Acho de extrema importância a representação e a visibilidade de todas as formas de amor, para que possamos quebrar esse tabu que ainda existe na sociedade.”

Leonardo Coelho

“Amor é amor e existem várias formas. o amor que tenho pelo Guido é algo que nunca senti. somos companheiros, melhores amigos e o conforto um do outro. a representação gay é muitas vezes distorcida e hipersexualizada, principalmente por aqueles que não o experienciam ou aqueles que nos querem vilinizar; mas no fundo o que importa é a forma como o sentimos e o expressamos entre nós.”

Luan Dietrich e Rafael Ferreira

“O amor tem sido uma temática tão ampla e com tantos vieses e olhares sobre ela que poder participar de uma pesquisa cujo foco é o amor gay, é algo realmente empolgante, ainda mais envolvendo fotografia. Por sermos gays brasileiros e termos nascido nas décadas de 1980

e 1990, podemos dizer que a temática amor nunca foi representada para nós nas diferentes mídias durante nossas adolescências. Somente a partir da vida adulta que começamos a ver representadas realidades de amor gay com às quais nos identificamos. Por tanto, acreditamos que mais ações e pesquisas sobre a realidade gay são mais que necessárias e pertinentes.”

5. Pensou em alguma finalidade para as fotos? (Imprimir, postar ou algo tipo)

Atilio Viale e Nahuel Pérez

“Sim, pensamos em compartilhar as fotos em redes sociais, especialmente porque comemoramos 7 anos juntos e queremos marcar essa ocasião. Além disso, pretendemos imprimir algumas delas, pois o resultado nos agradou muito e gostaríamos de eternizá-lo de forma física.”

Carlos Prado

“Gostaria de imprimir e encadernar o livro foto. Postar, talvez. Teria que selecionar com cuidado as fotos, pro Flávio não infartar por, por exemplo, estar com o cabelo bagunçado. UAHSAUHSUHSUHS”

Flavio De Lima

“Não pensei, acredito que isso se deve muito à forma como nos relacionamos hoje com a fotografia. Fotos são corriqueiras, cotidianas, fáceis de fazer, banais.”

Guido Fehr

“Para publicar nas redes sociais, guardar de lembranças e revelar essas fotos para expor em nossa casa juntos futuramente.”

Leonardo Coelho

“Estou a pensar em imprimir algumas e espalha-las pela minha casa. tenho no meu quarto muitas memórias com o guido, como bilhetes que me deixou ao longo dos anos, pequenas flores que me deu (que sequei) e fotografias. tambem as vou publicar.”

Luan Dietrich e Rafael Ferreira

“Adoramos as fotos, de verdade. Pensamos em usá-las para criar quadros que irão decorar nosso lar.”