"O Direito de Se Ver Gostosa": Desejo, Reciprocidade e Modos de Aparecer na Fotografia entre Mulheres

"The Right to See Oneself as Gostosa": Desire, Reciprocity, and Modes of Appearing in Photography Between Women

Raquel Maia Ferreira Arvelos*
Natalia Roberta Chagas Nogueira**

Recebido em 01/09/2026

Aprovado em 29/09/2026

* Fotógrafa, artista, pesquisadora e historiadora. Doutoranda em Comunicação Social pela UFMG, mestra em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade pela UFSJ, licenciada em História pela UNILA e técnica em Audiovisual pela Escola de Arte e Tecnologia, Oi Kabum. Atua há mais de uma década com fotografia de e para mulheres, abordando corpo, desejo e modos de representação. Sua produção artística dialoga com perspectivas feministas e ecofeministas. No doutorado, investiga relações entre comunicação, memória, arquivo, território e patrimônio.

** Fotógrafa autodidata, cursando doutorado na Programa de Pós-Graduação em Educação na Universidade Federal da Bahia. Mestra em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Licenciada em Ciências Biológicas pela mesma instituição e em Artes Visuais pela UNINTER. Suas pesquisas investigam as interseções entre corpo, memória e natureza, com ênfase em temas como feminismos, autobiografia, justiça social e identidades plurais. Idealizadora do Projeto Nativa, desenvolve práticas fotográficas autorais, oficinas e ações culturais que articulam arte, natureza e processos de (re)construção subjetiva.

Como citar:
Arvelos, R., & Nogueira, N. (2026). "O Direito de Se Ver Gostosa": Desejo, Reciprocidade e Modos de Aparecer na Fotografia entre Mulheres. *Imagem: Revista de História da Arte*, 8(1). https://doi.org/10.34024/3reg7474

Resumo:

Este artigo investiga o que acontece quando mulheres participam da construção das fotografias em que desejam se ver e ser vistas. O corpus reúne seis experiências fotográficas realizadas entre 2020 e 2025 por duas fotógrafas, colocadas em relação com suas memórias, os relatos das mulheres retratadas e os percursos posteriores das imagens. A análise acompanha quatro dimensões: condições de produção, construção visual, formas de reconhecimento e circulação. As experiências revelam que desejar uma imagem, interferir em sua produção, reconhecer-se nela e permitir sua circulação não são acontecimentos equivalentes. Entre prazer, sensualidade, vulnerabilidade, estranhamento, confiança e interdição, aparecem negociações marcadas por padrões estéticos, relações de poder e diferentes temporalidades. A expressão "direito de se ver gostosa" nomeia a possibilidade de participar dos próprios modos de aparecer, mantendo aberta a relação com a fotografia e com os sentidos que ela pode assumir diante de outros olhares ao longo de sua circulação pública.

Palavras-chave:

Fotografia
Mulheres
Corpo
Desejo
Visualidade

Abstract:

This article investigates what happens when women participate in constructing photographs in which they wish to see themselves and be seen. The corpus brings together six photographic experiences produced between 2020 and 2025 by two photographers, examined alongside their memories, the accounts of the women portrayed, and the images' subsequent trajectories. The analysis follows four dimensions: conditions of production, visual construction, self-recognition, and circulation. These experiences show that desiring an image, taking part in its making, recognizing oneself in it, and allowing it to circulate are distinct experiences. Pleasure, sensuality, vulnerability, estrangement, trust, and restriction emerge through negotiations shaped by aesthetic standards, power relations, and different temporalities. The expression "the right to see oneself as gostosa" names the possibility of participating in one's own modes of appearing while keeping open the relationship with the photograph and the meanings it may acquire as it circulates publicly and encounters other gazes elsewhere.

Keywords:

Photography
Women
Body
Desire
Visuality

"O Direito de Se Ver Gostosa": Desejo, Reciprocidade e Modos de Aparecer na Fotografia entre Mulheres

Introdução

As imagens vieram antes das perguntas que hoje fazemos a elas. Durante mais de dez anos de prática fotográfica, construímos retratos de mulheres em encontros marcados pela nudez, pela sensualidade, pelo desejo de experimentar o próprio corpo e pela invenção conjunta de modos de se colocar diante da câmera. Também estivemos diante das câmeras uma da outra. Entre fotografar e ser fotografadas, percebemos que a experiência de um retrato continua depois do disparo: a mulher recebe a imagem, reconhece-se ou estranha-se nela, escolhe mostrá-la ou guardá-la e pode retornar a ela anos mais tarde já sendo outra diante da fotografia.

Foi desse conjunto de experiências que surgiram nossas inquietações: o que acontece quando mulheres participam da construção de imagens nas quais desejam se ver e ser vistas? Como esse desejo se forma em meio a ideais de beleza, sensualidade e prazer? Essas perguntas se formam dentro de uma cultura visual marcada por padrões de beleza, etarismo, sexualização, racismo e expectativas de gênero. Desejamos a partir de imagens que já conhecemos, negociamos com elas, interferimos naquilo que queremos mostrar e produzimos modos próprios de aparecer.

É nesse terreno contraditório que situamos a expressão "direito[1] de se ver gostosa". A palavra pode chegar como julgamento lançado sobre um corpo e também integrar o vocabulário pelo qual uma mulher reconhece em si sensualidade, prazer ou beleza. Interessa-nos acompanhar essa tensão nas relações que antecedem a fotografia, em sua construção e nos caminhos que a imagem assume depois de produzida.

Analisamos seis fotografias realizadas entre 2020 e 2025, três de autoria de cada pesquisadora, pertencentes a trabalhos anteriores a esta pesquisa. Em duas delas, nós mesmas ocupamos o lugar de mulheres fotografadas. Colocamos essas imagens em relação com nossas memórias dos encontros, com os relatos das retratadas e com suas formas de circulação. O diálogo teórico reúne autoras

1 A palavra direito é utilizada aqui em uma chave ético-política, para nomear a possibilidade de interferir na produção, interpretação e circulação da própria imagem.

que ajudam a pensar padrões estéticos, regimes do olhar, erotismo, reciprocidade, produção da própria representação e temporalidades do relato.

O Direito de Se Ver Gostosa: Desejo, Corpo e Modos de Aparecer

A expressão que dá título a este artigo contém uma ambiguidade sobre a qual queremos nos debruçar. "Gostosa" pode funcionar como uma nomeação lançada sobre uma mulher, um julgamento sobre seu corpo, uma classificação que a reduz àquilo que pode ser visto e desejado por outras pessoas. Pode também integrar o vocabulário pelo qual uma mulher reconhece em si sensualidade, beleza, prazer ou desejo. Entre ser nomeada pelo olhar de alguém e desejar reconhecer-se de determinada maneira há uma tensão que interessa especialmente a esta pesquisa. Reivindicar um "direito de se ver gostosa" não significa tomar a desejabilidade como valor naturalmente positivo, nem propor que mulheres devam aprender a considerar seus corpos belos e/ou sensuais. Exige perguntar quem define aquilo que pode ser desejável, a partir de quais referências e sob quais relações de poder.

Mas é possível separar aquilo que uma mulher deseja para a própria imagem das referências pelas quais aprendeu a reconhecer um corpo como belo ou desejável? Esther Pineda (2022), em *Bellas para morir*, compreende os padrões de beleza como historicamente produzidos, organizando expectativas dirigidas particularmente às mulheres. Características corporais são cultivadas, corrigidas, ocultadas ou transformadas dentro de critérios que variam entre períodos e sociedades. Na análise de Pineda (2022), a beleza não aparece como um atributo neutro dos corpos: ela é organizada por expectativas que, na sociedade contemporânea, assumem formas sexistas, racistas, gerontofóbicas e gordofóbicas. É nesse quadro que a autora formula a noção de "violência estética", referindo-se às pressões, discriminações e agressões dirigidas às mulheres quando seus corpos não correspondem aos padrões socialmente estabelecidos. Essas exigências também se relacionam à histórica desvalorização das mulheres e à transformação de seus corpos em objetos de avaliação e consumo. Mulheres são socializadas em contextos nos quais beleza e feminilidade aparecem estreitamente vinculadas, enquanto sua aparência permanece submetida à avaliação externa. A aparência é julgada dentro de um campo de expectativas compartilhadas culturalmente.

Essa leitura impede que a insatisfação corporal seja tratada como falha íntima ou como ausência de uma boa autoestima. Ainda assim, dizer que os padrões são socialmente produzidos não resolve a complexidade do desejo. Mulheres desejam

imagens, roupas, poses, corpos e maneiras de aparecer que aprenderam a reconhecer dentro da mesma cultura visual que participa da produção desses padrões. O desejo não nasce em um território imune às imagens que nos cercam. Essa questão aparecerá concretamente na análise quando uma das mulheres retratadas contar que acompanhava ensaios femininos nas redes sociais e imaginava a si mesma ocupando o lugar daquelas mulheres. Em vez de invalidar seu desejo porque suas referências estavam culturalmente disponíveis, interessa observar o que ela faz com esse repertório e como a experiência fotográfica pode negociar expectativas estéticas que ela mesma reconhece ter dirigido ao próprio corpo.

Mas quem pode ser chamada de "gostosa", em que circunstâncias e com quais consequências? No contexto brasileiro, a palavra carrega uma história racializada da produção dos corpos desejáveis. Em "Racismo e sexismo na cultura brasileira", Lélia Gonzalez (2020) mostra como racismo e sexismo produzem formas específicas de representação da mulher negra, organizadas, entre outras figuras, pela "mulata", pela doméstica e pela mãe preta.

Ao reconstruir o espetáculo carnavalesco e o olhar dirigido às passistas negras, Gonzalez (2020) registra comentários que fragmentam seus corpos em coxas, bunda, barriga, até chegar à expressão: "Vai ser gostosa assim lá em casa, tesão" (Gonzalez, 2020, seção "A nega ativa", para. 1). Aqui, a expressão é uma nomeação externa, produzida por um olhar masculino que converte a mulher negra em um corpo disponível à contemplação e ao consumo. A exaltação carnavalesca convive com uma posição de desvalorização social marcada pelo racismo. Gonzalez (2020) sintetiza essa mudança ao observar que "a nomeação vai depender da situação em que somos vistas" (Gonzalez, 2020, seção "A nega ativa", para. 4).

A participação na construção da própria imagem envolve também uma disputa em torno do olhar. Se Gonzalez (2020) mostra como formas de ver e nomear mulheres são produzidas em relações de poder, bell hooks (2019), em "O olhar opositor: mulheres negras espectadoras", escreve a partir da experiência de espectadoras negras e da história racializada do direito de olhar. Ao afirmar que "existe poder em olhar" (hooks, 2019, p. 215), a autora recupera tanto as tentativas de controlar o olhar de pessoas negras quanto a persistência de olhar de volta. É desse campo histórico que surge sua formulação do olhar opositor. Sua reflexão é importante para nosso problema porque impede que o olhar seja tratado como gesto neutro e a pessoa vista como presença necessariamente passiva. Diante

das fotografias deste artigo, interessa perguntar como as mulheres retratadas participam da relação visual em que suas imagens são produzidas.

Nas fotografias analisadas neste artigo, o fato de a câmera estar nas mãos de outra mulher participa das condições de cada encontro. Para compreender o que isso produz, precisamos olhar para cada situação: que confiança já existia entre fotógrafa e retratada? O que pôde ser proposto, recusado ou negociado? Como a mulher fotografada participou da construção de sua imagem? As respostas aparecem nas relações que se formam diante da câmera, na possibilidade de interferir na cena, estabelecer limites e continuar participando das leituras e dos caminhos assumidos pela imagem depois do disparo.

Se a desejabilidade pode reproduzir um olhar que transforma mulheres em objetos, como pensar o desejo sem reduzi-lo à aprovação desse olhar? Audre Lorde (2019), em "Usos do erótico: o erótico como poder", recupera o erótico como fonte de conhecimento, sentimento e potência na experiência das mulheres. A autora afirma que "o erótico é um recurso intrínseco a cada uma de nós" (Lorde, 2019, p. 66). Reconhecer desejos, perceber aquilo que proporciona plenitude e atribuir valor aos próprios sentimentos pode oferecer parâmetros para interrogar as condições em que se vive.

Essa questão se torna especialmente relevante diante de fotografias em que nudez e sensualidade estão presentes. O que nos permitiria reconhecer uma imagem como erótica? A quantidade de pele visível seria suficiente? Lorde (2019) recusa a redução do erótico à sexualização e estabelece uma oposição entre o erótico, relacionado à profundidade do sentir, e o pornográfico, que enfatizaria "sensações sem sentimento" (Lorde, 2019, p. 67). A presença de um corpo nu não nos diz, sozinha, que experiência está sendo produzida ali. O olhar precisa se voltar para as relações e para os sentidos que participam da construção da imagem.

"Se sentir gostosa" pode, então, deixar de significar somente êxito em corresponder a uma expectativa externa. O desejo aparece também quando uma mulher reconhece aquilo que lhe produz prazer, satisfação ou inteireza e toma essa experiência como parte da maneira pela qual avalia suas próprias escolhas.

Lorde acrescenta uma dimensão relacional ao pensar o compartilhamento do gozo, físico, emocional, psíquico ou intelectual, que "cria uma ponte entre as pessoas que dele compartilham" (Lorde, 2019, p. 70). Karina Bidaseca (2022) parte dessa dimensão em sua formulação das "poéticas eróticas da Relação", desenvolvida a partir de uma perspectiva feminista descolonial. Nas experiências artísticas

analisadas pela autora, vínculos entre mulheres, reciprocidade e aprendizagem mútua participam da produção de outras maneiras de compreender corpos, experiências e imagens.

O contexto artivista estudado por Bidaseca (2022) é distinto daquele das fotografias analisadas aqui. Sua formulação nos permite pensar o erótico também como algo produzido: entre a mulher fotografada e quem segura a câmera, entre corpos que compartilham uma cena, entre corpo e ambiente, entre a experiência do ensaio e aquilo que a imagem passa a significar depois. Bidaseca (2022) descarta uma leitura universalizante dessa estética e a situa *"en situación, en relación"* [em situação, em relação] (Bidaseca, 2022, p. 63). Em vez de definir previamente o que seria uma fotografia feminina, sensual ou emancipadora, queremos observar as relações que tornam certas formas de aparição possíveis.

A fotografia acrescenta outra pergunta: o que acontece quando uma mulher participa da produção da imagem por meio da qual será vista? María Laura Rosa (2019), ao analisar as experiências de Alicia D'Amico e Ilse Fusková no espaço feminista argentino *Lugar de Mujer*, recupera oficinas de autorretrato em que as participantes interferiam na composição da imagem e posteriormente refletiam sobre as fotografias produzidas. Rosa (2019) mostra que D'Amico estava interessada em investigar "como a liberdade sobre o próprio desejo e o corpo feminino poderia criar outras imagens de mulheres, diferentes daquelas que então circulavam massivamente pelos meios de comunicação. Os gêneros do retrato e do nu foram centrais para isso" (Rosa, 2019, p. 119, tradução das autoras).[2]

A nosso ver, essa experiência é fértil porque retira a pessoa retratada da posição de matéria silenciosa da fotografia. Quem aparece também escolhe, interfere e pode produzir sentidos sobre a imagem depois de realizada. Isso não exige assumir a hipótese, citada por Rosa a partir de D'Amico, de um "olhar fotográfico feminino capaz de criar uma nova estética" (D'Amico, 1984, como citado em Rosa, 2019, p. 119, tradução das autoras).[3] Se há algo específico na experiência de ser fotografada por outra mulher, nosso corpus pede que isso seja observado nos vínculos formados em cada encontro, e não atribuído antecipadamente ao gênero de quem segura a câmera.

2 No original: "cómo la libertad sobre el propio deseo y el cuerpo femeninos podían crear otras imágenes de mujeres, diferentes a las que por entonces circulaban masivamente a través de los medios de comunicación. Los géneros del retrato y el desnudo fueron centrales para ello" (Rosa, 2019, p. 119).

3 No original: "La hipótesis de trabajo sostiene que existe una mirada fotográfica femenina capaz de crear una nueva estética" (D'Amico, 1984, como citado em Rosa, 2019, p. 119).

Rosa (2019) escreve que algumas mulheres sentiram ser necessário pensar "como queriam se ver e ser vistas, como queriam se nomear e ser nomeadas" (Rosa, 2019, p. 120, tradução das autoras).[4] Ver-se e ser vista envolve uma negociação entre desejo, repertórios visuais, confiança, vulnerabilidade e circulação. É nesse intervalo que situamos provisoriamente o direito de se ver gostosa. Não entendemos "se ver gostosa" como obrigação de amar o próprio corpo, nem como promessa de que a fotografia possa libertar alguém dos padrões estéticos estabelecidos por determinada sociedade. Investigamos como mulheres participam da construção de uma imagem desejada de si, reconhecendo que esse desejo se forma em condições históricas e sociais específicas e que sua realização permanece aberta ao reconhecimento, ao estranhamento, à ambivalência e até à recusa.

O movimento que interessa ao nosso artigo também não pode ser resumido a uma passagem entre ser objeto e tornar-se sujeito, como se isso pudesse ocorrer de maneira definitiva. O movimento aparece nas pequenas negociações presentes na experiência fotográfica: desejar aparecer e, ao mesmo tempo, temer a exposição; sentir-se sensual sem desejar estar disponível; reconhecer-se em uma imagem e perceber nela algo inesperado; gostar de uma fotografia e ainda escolher os contextos em que ela poderá circular. O direito de se ver gostosa começa, para nós, no direito de desejar uma forma de aparecer sem deixar de poder interrogá-la, nomeá-la e decidir o que fazer com ela.

Fotografar com, Escrever com: Escolhas Metodológicas e Escuta das Mulheres Retratadas

Este artigo nasce de práticas fotográficas anteriores à pesquisa que aqui propomos. Atuamos como fotógrafas há mais de dez anos e produzimos, ao longo de nossas trajetórias, trabalhos nos quais mulheres, seus corpos e suas experiências aparecem de forma recorrente. Também fotografamos uma à outra e compartilhamos, em diferentes momentos, as posições de quem olha, dirige, fotografa e se deixa fotografar. Somos autoras das imagens analisadas, estivemos presentes em sua realização e guardamos memórias e interpretações desses encontros. Essa proximidade não é exterior ao método: participa das perguntas que conseguimos formular.

Nossa leitura também parte de um lugar. A observação de Gonzalez (2020) de que a posição a partir da qual interpretamos participa daquilo que

4 No original: "cómo querían verse y ser vistas, cómo querían nombrarse y ser nombradas" (Rosa, 2019, p. 120).

conseguimos perceber orienta esse reconhecimento. Somos mulheres, fotógrafas e pesquisadoras implicadas na produção das imagens que investigamos. Essa posição não transforma nossa experiência em medida da experiência das mulheres fotografadas. O que vemos e lembramos será lido junto àquilo que as próprias retratadas elaboram sobre suas imagens.

O corpus foi constituído a partir dos arquivos fotográficos reunidos por cada autora ao longo de sua prática artística e profissional. Entre trabalhos realizados antes desta pesquisa, selecionamos seis fotografias, três de cada autora, produzidas entre 2020 e 2025. A escolha surgiu das questões que começaram a aparecer quando retornamos a essas imagens: desejo, sensualidade, exposição, participação na construção da cena, reconhecimento diante da própria fotografia e circulação. Reunidas, elas permitem acompanhar diferentes momentos da experiência fotográfica e observar aproximações e desencontros entre aquilo que foi desejado durante o ensaio, o que se construiu diante da câmera, o modo como cada mulher se reconheceu posteriormente na imagem e os caminhos que algumas dessas fotografias assumiram ao circular.

Na leitura visual, observamos enquadramento, gesto, pose, olhar, toque, relação entre corpos, objetos, ambiente, luz e escolhas de exposição ou ocultamento. Uma postura pode nos parecer segura, uma expressão pode ser percebida como sensual, um abraço pode sugerir intimidade. Esses elementos permitem interpretar a construção visual, mas não nos dão acesso direto à maneira como cada mulher viveu o encontro. É a partir desse limite que aproximamos a leitura das fotografias das falas das participantes.

A escolha dialoga com as experiências analisadas por María Laura Rosa (2019) no espaço feminista argentino *Lugar de Mujer*, onde as mulheres retornavam às próprias imagens e participavam da leitura e da reflexão sobre elas. Rosa registra:

> tornava-se urgente que as mulheres pensassem em como queriam se ver e ser vistas, como queriam se nomear e ser nomeadas. Havia fortes esperanças de mudança e, para isso, precisavam pensar a si mesmas antes que outros as pensassem. Elas buscavam ser protagonistas de suas próprias vidas (Rosa, 2019, p. 120, tradução das autoras).[5]

5 No original: "se hacía urgente que las mujeres pensaran en cómo querían verse y ser vistas, cómo querían nombrarse y ser nombradas. Había fuertes esperanzas de cambio y para ello debían pensarse ellas mismas antes que ser pensadas por otros. Ellas buscaban ser las protagonistas de sus propias vidas" (Rosa, 2019, p. 120).

Apesar da proximidade, nosso procedimento é outro. As fotografias antecedem esta pesquisa e foram realizadas em circunstâncias diversas. Algumas falas chegaram a nós espontaneamente, em mensagens enviadas depois do recebimento das imagens. Outras foram produzidas agora, quando convidamos as participantes a retornar às fotografias. Em duas delas, as próprias autoras deste artigo ocupam também o lugar de retratadas e retomam a memória de terem estado diante da câmera.

Para os relatos solicitados especificamente nesta pesquisa, partimos de uma pergunta comum: "Ao se ver nesta fotografia e imaginar sua circulação diante de outros olhares, o que nela corresponde ou não à maneira como você desejava aparecer?". A partir dela, conversamos sobre a criação da cena, a primeira reação à fotografia, a experiência de ser vista, sua circulação e as mudanças na relação com a imagem ao longo do tempo. O roteiro foi adaptado a cada fotografia e ao vínculo construído com cada mulher.

A distância temporal entre esses materiais também integra a pesquisa. Os depoimentos não são tratados como acesso tardio a uma experiência que teria permanecido intacta desde o ensaio. Butler (2021) chama atenção para a situação em que um relato de si é produzido: "só começamos a contar uma história de nós mesmos frente a um 'tu' que nos pede que o façamos" (Butler, 2021, p. 23). Essa formulação importa aqui porque parte dos depoimentos de 2026 nasceu de uma pergunta feita por nós, dentro de vínculos já existentes com as participantes. Arfuch (2010), ao discutir narrativa e temporalidade, acrescenta outra dimensão: aquilo que foi vivido é narrado a partir de um presente, e esse presente participa da maneira como a experiência pode ser lembrada e significada. Uma mensagem enviada logo após um ensaio e uma resposta formulada anos depois pertencem a momentos diferentes da relação com a fotografia. Interessa-nos perceber o que cada um desses momentos permite lembrar, reconhecer, nomear ou reinterpretar.

A leitura do erótico proposta por Lorde (2019) orienta nossa atenção para aquilo que as próprias mulheres nomeiam como desejo, prazer, vulnerabilidade e reconhecimento. Nudez, pose ou exposição corporal não funcionam, isoladamente, como indicadores dessas experiências. Essa atenção reforça uma escolha que orienta toda a análise: não atribuir sentimentos às retratadas a partir apenas de nossos entendimentos da experiência fotográfica.

A análise de cada fotografia foi organizada a partir de quatro movimentos: 1) as condições em que a imagem foi produzida; 2) sua construção visual; 3) os

relatos das mulheres retratadas e as circunstâncias em que foram elaborados, quando disponíveis; e 4) as formas assumidas por sua circulação. Os quatro movimentos não compõem uma sequência rígida. Aproximam-se de maneiras diferentes conforme aquilo que cada imagem coloca em questão.

O percurso metodológico inclui procedimentos de consentimento e devolutiva. Fotografias e relatos são utilizados mediante autorização expressa e registrada por escrito. Mensagens anteriores à pesquisa só integram o artigo mediante autorização atual de suas autoras. Antes da submissão, cada interlocutora teve acesso à versão do artigo em que sua fotografia e/ou seu depoimento aparecem, podendo solicitar correções, mudanças na forma de identificação ou a retirada de seu material. A autorização foi formalizada após essa devolutiva, com conhecimento da maneira como cada participação aparece no trabalho.

A devolutiva pertence ao método porque mantém aberta a participação que já reconhecemos como importante na produção e na leitura das imagens. Se as formas de aparecer constituem parte do problema investigado, as mulheres retratadas precisam continuar podendo se posicionar quando suas imagens e palavras passam da relação fotográfica para o artigo. Fotografar com, neste trabalho, prolonga-se na tentativa de escrever com: reconhecendo que nenhuma imagem se encerra no olhar de quem a produziu e que as mulheres fotografadas continuam podendo se posicionar diante das leituras e dos caminhos assumidos por suas próprias imagens.

Ver-se, Ser Vista, Narrar-se: Seis Experiências Fotográficas em Relação

As fotografias reunidas nesta seção não dizem sozinhas o que aconteceu entre a câmera e as mulheres fotografadas. Uma pele molhada, um corpo coberto por um tecido, duas mulheres abraçadas, um retrato construído entre tecido dourado e ornamentos, um corpo nu visto de costas, com uma planta espinhosa alinhada à coluna, uma mulher com uma samambaia em um ambiente interno: cada imagem oferece elementos para interpretação, mas não nos autoriza a transformar gestos, poses e expressões em certezas sobre sentir prazer, segurança ou liberdade. Por isso, lemos essas imagens junto aos relatos disponíveis das mulheres retratadas, às memórias das fotógrafas e, em alguns casos, ao que aconteceu às fotografias depois de produzidas. Entre esses diferentes tempos, nem sempre há coincidência. Aquilo que a fotografia parece sugerir pode encontrar, no relato, uma experiência

mais ambivalente. Aquilo que a fotógrafa imaginou pode não ser inteiramente reconhecido pela retratada. Uma imagem desejada por quem a produziu pode ainda encontrar resistência quando passa a circular.

Na fotografia de Natalia (Figura 1), realizada em meio à vegetação do Cerrado, na Serra de São José/MG, vejo hoje alguns dos elementos que compuseram aquela fotografia. O enquadramento se aproxima do corpo e recorta parte dos ombros, dos seios e do rosto, que desaparece quando a cabeça se inclina para trás. O pescoço ocupa o centro da imagem, atravessado pela luz e pelas marcas da água sobre a pele. Pequenas flores aparecem junto ao rosto, enquanto uma das mãos entra parcialmente no quadro e a vegetação permanece desfocada ao fundo. Quando a Natalia retorna à fotografia, sua lembrança torna a imagem menos estável. Ela conta que se sentia conectada ao lugar e à natureza e define aquele momento como uma experiência de "muita entrega", mas lembra também que continuava consciente de estar sendo olhada. Depois de anos ocupando principalmente o lugar de fotógrafa, estar diante da câmera fez com que se sentisse "mais vulnerável, mas também mais disponível para experimentar meu próprio corpo de outra maneira" (Natalia, 2026).

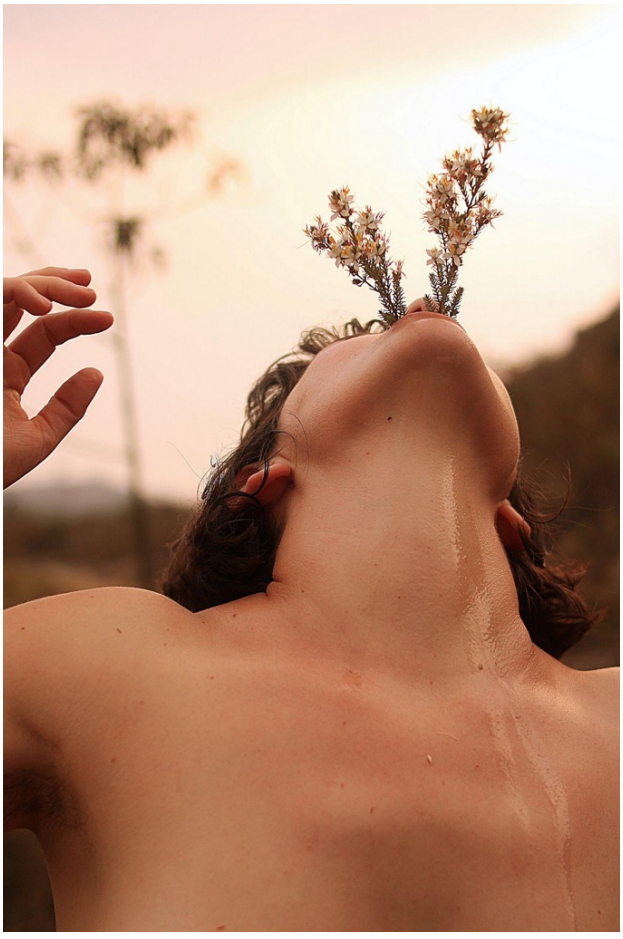


Figura 1: fotografia de Natalia

Fonte: acervo de Raquel

O que fazer, então, com uma experiência em que disponibilidade e vulnerabilidade aparecem juntas? O relato não descreve uma passagem linear da insegurança para uma espécie de libertação produzida pela fotografia. Ao retornar à imagem, afirma: "Para mim, essa fotografia fala muito sobre me permitir ser vista" (Natalia, 2026), mas percebe também que o desejo de aparecer coexistia com o impulso de se proteger. É justamente essa tensão que torna seu relato significativo para este artigo: desejar ser vista não equivale a desejar qualquer forma de exposição, assim como sentir-se sensual não elimina o medo, a defesa ou o estranhamento.

Rosa (2019) recupera o relato de Frescia, participante do *Taller Identidad*, que reconhece o próprio corpo como "sólido, forte, belo" e, ainda assim, afirma: "minha imagem interna não a vejo da mesma forma, tenho muitos medos, nós ainda por desatar. Há muito por caminhar. Tenho paciência e esperança" (Frescia, 1984, como citado em Rosa, 2019, p. 122).[6] Isso nos mostra que sentimentos contraditórios podem coexistir no mesmo corpo e, às vezes, na mesma fotografia.

O retorno à fotografia também faz a Natalia pensar sobre quem estava atrás da câmera. Ela identifica maior cumplicidade em ser fotografada por outra mulher, mas logo diz: "não acho que seja uma regra absoluta" (Natalia, 2026). Essa ressalva é importante. Em vez de procurar uma essência do chamado "olhar feminino", podemos perguntar o que havia naquela relação específica que tornou possível baixar algumas defesas. Em seu relato aparecem confiança, reconhecimento e a sensação de que certas experiências corporais não precisavam ser previamente explicadas. Seu relato chama nossa atenção para as condições construídas entre quem observa e quem aceita ser observada.

Há ainda uma mudança importante quando Natalia reencontra essa imagem anos depois. "A fotografia continua sendo a mesma, mas eu já não sou a mesma pessoa que estava ali naquele dia" (Natalia, 2026). Essa percepção evidencia a distância entre o momento do ensaio e o presente da rememoração. A discussão de Arfuch (2010) sobre narrativa e temporalidade ajuda a compreender esse deslocamento: toda experiência é narrada a partir de um presente que participa daquilo que pode ser lembrado e significado. A imagem permanece, mas se transforma o lugar de onde é olhada e, com ele, os sentidos que podem ser produzidos no reencontro.

6 No original: "sólido, fuerte, hermoso" e "mi imagen interna no la veo igual, tengo muchos miedos, nudos aún sin desatar. Hay mucho por andar. Tengo paciencia y esperanza" (Rosa, 2019, p. 122).

Com Elizete (Figura 2), o movimento começa antes do disparo. Ela conta que fazer um ensaio como aquele era um sonho. Via fotografias nas redes sociais e "imaginava eu no lugar daquelas mulheres" (Elizete, 2026). Durante a sessão, participou diretamente da construção da imagem: entre os elementos disponíveis no ambiente, interessou-se pelo tecido e propôs que o utilizássemos.

Na fotografia, vemos Elizete reclinada sobre uma poltrona escura, com a cabeça inclinada para trás e os olhos fechados. O tecido acetinado em tom rosado, escolhido por ela, atravessa o corpo, cobrindo algumas regiões e deixando outras à mostra. Uma das mãos repousa próxima ao peito, enquanto a outra segura o tecido junto ao quadril. Ao fundo, um tecido mais escuro e avermelhado ocupa quase todo o enquadramento. A pose, os tecidos, o mobiliário e a maneira como o corpo se distribui pela cena mostram que a fotografia foi construída a partir de escolhas compartilhadas durante o encontro.

Essa lembrança modifica a própria pergunta sobre autoria. De quem é a imagem que aparece diante de nós? Ela nasce do meu olhar como fotógrafa, mas também de um repertório que Elizete já carregava, de seu desejo de ocupar aquele lugar diante da câmera e das decisões tomadas por nós durante o encontro.



Figura 2: fotografia de Elizete

Fonte: acervo de Raquel

Esse desejo, evidentemente, não nasce fora do mundo. Quando Elizete se imaginava no lugar das mulheres que via nas redes, desejava a partir de imagens que já circulavam e ofereciam modelos de beleza, sensualidade e formas de aparecer. Pineda (2022) é importante aqui porque ajuda a compreender que esses desejos se formam dentro de repertórios culturalmente disponíveis sem se reduzirem a uma simples imposição. Aprendemos socialmente a olhar nossos corpos e a desejar determinadas imagens deles. Dentro desses repertórios, também agimos, escolhemos, negociamos e produzimos sentidos.

Elizete conta que se sentiu "muito sensual", mas há outra palavra que ganha força em seu depoimento: liberdade. Ela descreve o ensaio como um momento em que conseguiu se afastar dos "padrões estéticos que muitas vezes eu mesma me cobrava em relação ao meu corpo" (Elizete, 2026). A fotografia não encerra essas cobranças, e seria excessivo atribuir a um ensaio essa capacidade. O que podemos dizer é mais localizado: naquele encontro, Elizete conseguiu experimentar seu corpo de outra maneira e, ao retornar às fotografias, reconheceu algo daquilo que viveu.

A imagem recebeu posteriormente o título *Vênus brasileira*. O nome surgiu de mim, não de Elizete. Ao retornar a ele agora, percebo que a escolha da palavra "Vênus" também aproxima a fotografia de um repertório visual em que corpos femininos reclinados aparecem repetidamente como imagens de beleza e desejo. Essa camada não foi nomeada por Elizete durante o ensaio; foi acrescentada por mim quando passei a olhar e nomear a fotografia já produzida. Quando perguntei, anos depois, o que pensava sobre o título, ela disse sentir-se lisonjeada e logo acrescentou: "sinceramente não chego a tanto" (Elizete, 2026). Gosto dessa pequena distância porque ela impede que minha fabulação como fotógrafa encerre o sentido da fotografia. Eu posso vê-la como Vênus, Elizete pode acolher o gesto e, ainda assim, não se reconhecer inteiramente nele. Entre essas duas posições, a imagem continua disponível a outras leituras.

Talvez por isso uma de suas frases seja tão importante: "existe uma mulher por trás dessa foto" (Elizete, 2026). Por trás da Vênus que construí fotograficamente está uma mulher que se narra como mãe, esposa e dona de casa, com suas inseguranças, histórias, tabus e vontade de viver. A sensualidade não precisa apagar essa biografia para existir. Quando ela diz que passou a olhar para si "com mais gentileza" (Elizete, 2026), não está dizendo que a câmera revelou uma mulher

verdadeira antes escondida. Está narrando uma possibilidade de si que aquele encontro lhe permitiu experimentar.

A fotografia de Maria e Marina (Figura 3) coloca diante de nós outra questão. O enquadramento fechado aproxima os dois corpos e retira da imagem quase todo elemento que não pertença à relação entre eles. Os rostos permanecem fora do quadro; vemos braços, mãos, pele, toque e abraço. Um corpo atravessa parcialmente o outro, e é difícil observar cada mulher isoladamente sem acompanhar também os gestos que as aproximam. A ausência dos rostos concentra a atenção nessa proximidade, sem nos permitir concluir, apenas pela fotografia, quais sentimentos ou sentidos estavam sendo compartilhados naquele momento. O que existe entre dois corpos quando nenhum deles está ali apenas para completar o outro?



Figura 3: fotografia de Maria e Marina

Fonte: acervo de Raquel

É nessa pergunta que a "partilha do prazer", em Lorde (2019), e as "poéticas eróticas da Relação" discutidas por Bidaseca (2022) se aproximam da fotografia, ajudando-nos a pensar uma imagem cuja força está na relação sem atribuir a Maria ou Marina sentimentos que não foram por elas nomeados. Há ainda uma dimensão que considero impossível ignorar: trata-se de duas mulheres que amam mulheres. Essa dimensão exige cuidado para que a fotografia não se transforme em ilustração de uma identidade sexual e para que não tomemos todo toque entre mulheres como necessariamente erótico. Podemos, contudo, reconhecer que a intimidade entre mulheres não aparece em um espaço social neutro. Afetos, desejos e proximidades entre mulheres também possuem histórias de silenciamento, enquadramento e

disputa pelo direito de aparecer. Neste caso, essa disputa se torna especialmente visível quando acompanhamos o que aconteceu à fotografia depois de produzida.

Quando a fotografia saiu do espaço do ensaio, em uma ocasião posterior, ela seria apresentada publicamente, mas sua exibição foi impedida pela responsável pelo espaço. Interessa o acontecimento: uma imagem construída de forma consentida entre as participantes e destinada à circulação encontrou um limite imposto por alguém que detinha, naquele contexto, o poder de decidir o que poderia permanecer visível.

As justificativas apresentadas para a retirada da imagem da parede não foram estáveis e terminaram formuladas em torno da adequação da imagem a um público de diferentes idades. Não é possível, a partir desse episódio, afirmar uma causa única para a interdição, nem pretendo transformar um episódio conflituoso em prova transparente de uma estrutura social. Ainda assim, o acontecimento produz uma pergunta difícil de abandonar: o que pode aparecer quando duas mulheres dividem publicamente uma imagem de afeto e proximidade corporal?

A partir desse episódio, a fotografia deixa de dizer respeito somente ao momento de sua produção. Há três acontecimentos diferentes: desejar produzir uma imagem, reconhecer-se nela e conseguir fazê-la circular. Cada um desses acontecimentos encontra condições diferentes. O consentimento construído no ensaio entre fotógrafa e retratadas não garante que a imagem encontrará espaços dispostos a recebê-la. Ao entrar em circulação, ela encontra outros olhares e também outras autoridades capazes de estabelecer limites para aquilo que consideram aceitável tornar visível.

A fotografia da Raquel (Figura 4), realizada na Serra de São José/MG, foi produzida no mesmo dia em que ela também me fotografou. Já havíamos compartilhado outros ensaios e percebíamos entre nós modos próximos de experimentar a fotografia, de modo que a cena não partiu de uma direção rígida. Raquel movimentava-se pelo espaço e estabelecia diferentes relações com a vegetação enquanto eu a acompanhava com a câmera. Em determinado momento, percebi uma planta espinhosa e propus uma composição em que ela acompanhasse verticalmente sua coluna, ocupando o eixo central do enquadramento. As costas e a vegetação aparecem entre os elementos de maior nitidez, enquanto a paisagem se prolonga em diferentes planos ao redor do corpo. Minha intenção, naquele momento, partia de uma ideia de pertencimento: buscava construir uma fotografia

em que o corpo não aparecesse simplesmente diante da paisagem, mas estabelecesse com ela alguma continuidade, como parte do ambiente que o envolvia.



Figura 4: fotografia de Raquel

Fonte: acervo de Natalia

Ao retornar a essa fotografia para a pesquisa, entretanto, o relato da Raquel introduziu um sentido que não estava presente em minha intenção inicial. Ela recorda o ensaio como uma experiência de liberdade e contato com o próprio corpo e com o espaço. O encontro posterior com a fotografia foi diferente. Ao se ver, estranhou a aparência de suas costas, que percebeu como mais retas do que imaginava, em contraste com a curvatura que associava a um corpo feminino desejável. Reconheceu, então, ter se julgado por não estar "padrão o suficiente". A contradição aparece condensada em sua frase: "Durante a experiência me senti livre, depois que vi a fotografia, me senti presa" (Raquel, 2026).

O desencontro entre aquilo que foi vivido no ensaio e aquilo que surge no confronto com a própria representação impede que a fotografia seja compreendida como simples registro do ensaio. O corpo vivido naquele momento não coincide inteiramente com aquele que Raquel encontra posteriormente na fotografia. É nesse intervalo que a discussão de Pineda (2022) sobre os padrões estéticos ganha concretude: reconhecer criticamente as normas de beleza não significa estar imune aos modos de olhar que elas produzem. Mesmo questionada, a norma pode continuar operando como referência a partir da qual uma mulher avalia a própria aparência.

O depoimento da Raquel também modifica minha leitura inicial da fotografia. A imagem que eu havia construído a partir de uma ideia de pertencimento e continuidade entre corpo e paisagem passa a conviver com outra leitura, produzida no retorno da Raquel à fotografia. Minha leitura integra a história de produção daquela imagem, enquanto o retorno da Raquel à fotografia acrescenta outra experiência: a de um corpo que, diante de sua própria representação, encontra também estranhamento e cobrança. A fotografia reúne essas diferentes temporalidades e os sentidos produzidos por quem esteve envolvida em sua construção.

A distância temporal acrescenta outra camada a essa relação com a fotografia. Raquel afirma que hoje mantém uma relação diferente com o próprio corpo e percebe outras questões relativas à aparência. A fotografia permanece, mas as condições a partir das quais é observada se transformam. Mudam aquilo que ela pensa sobre a imagem e o lugar a partir do qual pode narrar a mulher que nela aparece.

Se, no caso da Raquel, a narrativa emerge do confronto posterior com a representação, Andrêsa chega ao encontro já narrando a si mesma. Antes mesmo de nos encontrarmos para o ensaio, em 2020, ela me enviou uma mensagem na qual refletia sobre padrões e regras que identificava em sua experiência como mulher. Além da aparência física, mencionava exigências comportamentais, psíquicas e religiosas e relacionava essas pressões a formas de ansiedade vividas cotidianamente. Em meio a essa reflexão, formulava um desejo particularmente importante para nossa discussão: poder "me amar na minha versão e escolher mudar ou não por mim e não por outra pessoa" (Andrêsa, 2020).

Essa mensagem antecede o ensaio e participa das condições em que a fotografia de Andrêsa (Figura 5) foi construída. A discussão de Butler (2021) ajuda a perceber uma dimensão importante desse relato: Andrêsa escreve para alguém específico, uma fotógrafa cujo trabalho já conhecia e com quem começava a estabelecer uma relação. Aquilo que ela diz sobre si é elaborado nessa interlocução, antes mesmo do primeiro disparo, e passa a integrar as condições em que a imagem será construída.

Na fotografia, Andrêsa está de lingerie, com os olhos fechados, sorrindo e com um dos braços levantado para fora do enquadramento. Uma folha de samambaia atravessa verticalmente a região central da imagem e encobre parte de seu rosto, enquanto outras plantas ocupam o fundo. Um tecido claro e desfocado

também aparece no primeiro plano. O rosto permanece reconhecível, embora parcialmente interrompido pela vegetação. A composição reúne, assim, exposição e ocultamento: vemos o corpo, o sorriso e parte de sua expressão, mas a imagem não oferece uma apresentação inteiramente frontal de Andrêsa.



Figura 5: fotografia de Andrêsa

Fonte: acervo de Natalia

Essa dimensão torna-se ainda mais evidente porque Andrêsa também me situa em sua narrativa. Ao comentar meu trabalho, aproxima-o de um movimento de mulheres que "falam, questionam e ensinam outras a questionarem" e menciona a importância de ouvir relatos e de "crescer e florescer outras mulheres" nesse processo. Ela conhecia meu trabalho, atribuía sentidos a ele e chegava ao encontro com expectativas formadas nessa interlocução. Confiança, reciprocidade e escuta, nesse caso, já vinham sendo construídas antes do primeiro disparo.

O sorriso, os olhos fechados e a lingerie participam da construção de uma imagem que pode ser percebida como sensual, mas não nos dizem que as ansiedades e cobranças anteriormente narradas desapareceram. Elas tampouco

precisam estar visíveis na fotografia para permanecerem parte da experiência de Andrêsa. A mulher que havia escrito sobre padrões físicos, comportamentais, psíquicos e religiosos é também aquela que aparece sorrindo diante da câmera. Essas dimensões podem coexistir sem que uma delas precise explicar a outra. A fotografia acrescenta à narrativa outra forma de aparição e mantém aberta a relação entre aquilo que Andrêsa havia dito sobre si e a imagem que construímos juntas.

A frase "escolher mudar ou não por mim" ganha densidade nesse contexto. Em sua fala, a autonomia aparece em poder tomar parte nas decisões sobre o próprio corpo: escolher mudar, permanecer como está e reconhecer essas escolhas como suas. Bidaseca (2022) ajuda a pensar essa autonomia dentro da relação construída no encontro. Reciprocidade, escuta e negociação não garantem liberdade, mas podem constituir condições para experimentar outras relações com o corpo e com a própria representação.

A experiência de Andrêsa também questiona a expectativa de que narrativa e fotografia precisem coincidir. Participar da própria representação não exige produzir uma imagem que comprove as lutas narradas ou demonstre que foram superadas. Seu desejo de "escolher mudar ou não por mim" coloca em primeiro plano seu direito de interferir nas decisões sobre o próprio corpo e sobre seus modos de aparecer.

A experiência de Richelle (Figura 6) acrescenta ao conjunto uma terceira temporalidade. Seu depoimento foi enviado na manhã seguinte ao ensaio, quando ela já havia visto as fotografias e ainda elaborava aquilo que o encontro havia mobilizado. Essa proximidade nos coloca diante de outro presente da fotografia, no qual ensaio, imagem e narrativa ainda estão muito próximos no tempo.



Figura 6: fotografia de Richelle

Fonte: acervo de Natalia

Na fotografia escolhida, Richelle está sentada sobre uma pedra, envolta por um tecido dourado que recobre parte do corpo e deixa à mostra um dos ombros e as pernas. O dourado reaparece nos pequenos ornamentos próximos ao rosto e nos adornos pontiagudos que revestem os dedos da mão erguida. Essa mão ocupa o espaço entre o rosto e a câmera e se torna um dos elementos mais marcantes da composição. O corpo está parcialmente voltado para o lado, enquanto o rosto retorna em direção à fotógrafa e sustenta o olhar da lente. Tecido, adornos, gesto e postura afastam o retrato de um registro cotidiano e participam da elaboração de uma forma de aparecer construída naquele encontro.

Há algo importante na maneira como Richelle olha. Seu corpo está disponível à visão, e ela sustenta o olhar da câmera. Esse gesto não oferece uma prova de autonomia ou segurança, mas dificulta uma leitura em que Richelle apareça como um corpo inteiramente entregue à observação. Essa dimensão ganha outro sentido quando aproximada daquilo que ela escreve depois do encontro: “Foi um prazer

ser vista pelas suas lentes!" (Richelle, 2020). Ao dizer "pelas suas lentes", Richelle nomeia quem estava atrás da câmera e situa o prazer de ser vista naquele encontro específico.

Há uma intensidade difícil de ignorar no relato de Richelle. Ela escreve que "tantos gritos" vinham ecoando havia tempos e que somente naquele encontro conseguira ouvi-los; chega também a afirmar: "Nunca mais serei a mesma depois de ter encontrado você" (Richelle, 2020). As próprias mensagens, contudo, impedem que essa intensidade seja transformada em uma narrativa de mudança concluída. Na manhã seguinte, ao mesmo tempo que relata ter acordado "com uma vontade enorme de conquistar o mundo", reconhece: "Ainda estou meio sem entender muita coisa aqui dentro" (Richelle, 2020). Entusiasmo e indeterminação convivem no mesmo relato. Richelle escreve enquanto ainda procura palavras para aquilo que o encontro colocou em movimento.

É nesse contexto que outra formulação ganha força: "consegui ver várias Richelles!! Várias versões de mim que merecem viver!!!!" (Richelle, 2020). A força da frase está também no plural. Ao retornar às fotografias, ela encontra diferentes formas de si e atribui legitimidade a elas. Reconhecer-se, aqui, não depende de encontrar uma imagem perfeitamente coincidente com uma identidade já conhecida. As fotografias oferecem uma ocasião para que Richelle observe, nomeie e acolha possibilidades de si que aquele encontro tornou visíveis.

A expressão "versões de mim que merecem viver" amplia o que seu relato vinha elaborando. Com o verbo 'merecer', a fala passa a tratar também do valor atribuído a diferentes modos de existência. A fotografia não precisa revelar uma versão verdadeira ou definitiva de quem ela é para participar desse processo. No percurso deste artigo, sua experiência permite pensar a participação na própria representação também como abertura para uma pluralidade de formas de aparecer. As "várias Richelles" podem existir sem que uma delas precise se impor como definição final de quem ela é.

Lidas em conjunto, as seis experiências ampliam o problema que inicialmente formulamos como "direito de se ver gostosa". Natalia evidencia que desejar ser vista pode coexistir com o desejo de se proteger; Elizete mostra que aquilo que se deseja para a própria imagem se constitui também a partir de repertórios visuais anteriores, sem que isso elimine sua participação nas escolhas realizadas durante o ensaio; Maria e Marina tornam visível que produzir e reconhecer uma fotografia de forma consentida não garante as condições de sua circulação. Com Raquel, o corpo

vivido durante o encontro não coincide inteiramente com aquele posteriormente encontrado na representação; Andrêsa mostra que uma mulher pode chegar à fotografia já elaborando normas que ela identifica na sua experiência sem que a imagem precise representar suas lutas ou comprovar sua superação; Richelle, por fim, introduz a possibilidade de reconhecer na fotografia não uma identidade definitiva, mas uma pluralidade de formas de si.

Conclusão: O Direito de Desejar a Própria Imagem

O direito de se ver gostosa começa antes da fotografia e continua depois que a imagem está pronta. Ao retornar às seis experiências reunidas neste artigo, encontramos mulheres desejando formas de aparecer, participando da construção das cenas, reconhecendo-se ou estranhando-se nas fotografias e decidindo, dentro de condições nem sempre controláveis, como essas imagens poderiam circular. Esses movimentos nem sempre coincidem. Uma experiência vivida como liberdade pode produzir estranhamento diante da fotografia; uma imagem desejada pelas pessoas envolvidas pode encontrar resistência quando chega a outros espaços; uma fotografia pode ainda ser retomada anos depois por alguém que já não olha para o próprio corpo da mesma maneira.

A ambiguidade da palavra "gostosa" permaneceu importante ao longo desse percurso. Ela pode chegar como julgamento lançado sobre um corpo, marcado por padrões estéticos, sexualização, racismo e expectativas de gênero. Também pode fazer parte das palavras pelas quais uma mulher nomeia sensualidade, prazer ou beleza em si mesma. As experiências analisadas mostram que esses sentidos não permanecem separados de forma estável. Desejamos a partir de repertórios visuais que já conhecemos, mas também negociamos com eles, interferimos nas imagens que produzimos e podemos estranhar aquilo que encontramos quando passamos a nos ver nelas.

Fotografar entre mulheres apareceu, nesse conjunto, como uma experiência situada. Em alguns relatos, confiança, cumplicidade e reconhecimento participaram da maneira como a exposição do corpo e a vulnerabilidade foram vividas. Essas condições foram construídas nas relações concretas entre fotógrafas e retratadas. A reciprocidade apareceu nas conversas, nas propostas de gestos, na escolha de elementos para a cena, no estabelecimento de limites, no retorno às fotografias e na continuidade das leituras sobre elas. A identidade de quem está atrás da câmera

participa desse encontro, mas não define antecipadamente aquilo que a fotografia poderá produzir.

As imagens também nos fizeram perceber que o disparo ocupa somente um momento de uma relação mais longa. A fotografia permanece enquanto mudam a mulher que se vê nela, os olhares que a encontram e os espaços pelos quais ela circula. Sua produção compartilhada não garante controle sobre todos os sentidos que surgirão depois. Ainda assim, participar da própria representação pode significar continuar em relação com essa imagem: reconhecê-la, interrogá-la, recusá-la, permitir ou limitar sua circulação e produzir novas leituras quando ela retorna.

As "várias Richelles" que aparecem ao final de uma das experiências condensam algo desse percurso. Uma fotografia não precisa oferecer uma resposta definitiva sobre quem uma mulher é. Ela pode fazer aparecer possibilidades, contradições e formas de si que coexistem e se transformam. É nesse sentido que formulamos o "direito de se ver gostosa" como um direito de participar dos próprios modos de aparecer sem ser obrigada a coincidir definitivamente com nenhum deles. Desejar a própria imagem inclui também poder voltar a ela, mudar diante dela e continuar escolhendo o que fazer com aquilo que um dia tornou visível.

Contribuições das autoras

Raquel Maia Ferreira Arvelos: Conceituação e desenho da pesquisa; investigação (análise de obras, levantamento de fontes e arquivos); redação do manuscrito.

Natalia Roberta Chagas Nogueira: Investigação (análise de obras, levantamento de fontes e arquivos); redação do manuscrito.

Disponibilidade dos dados

As fotografias analisadas e os trechos de depoimentos utilizados neste estudo estão reproduzidos no próprio artigo, mediante autorização das participantes. Os demais materiais de pesquisa, incluindo os depoimentos integrais e os termos de consentimento, não estão disponíveis publicamente por envolverem dados pessoais das participantes.

Agradecimentos

Agradecemos às mulheres que participaram desta pesquisa pela confiança, pelas conversas e pela disponibilidade em retornar conosco às fotografias e às experiências que deram origem a este artigo.

Uso de inteligência artificial generativa

Durante a preparação deste manuscrito, as autoras utilizaram o ChatGPT (OpenAI) como ferramenta de apoio à revisão de redação, à formulação de alternativas de escrita e à adequação às normas editoriais e bibliográficas. A ferramenta não foi utilizada como fonte bibliográfica nem para gerar ou interpretar dados empíricos. Todas as sugestões produzidas foram avaliadas, modificadas quando necessário e verificadas pelas autoras, que assumem integral responsabilidade pelo rigor, pela originalidade e pela integridade do trabalho.

Referências

Arfuch, L. (2010). *O espaço biográfico: Dilemas da subjetividade contemporânea* (P. Vidal, Trans.). EdUERJ.

Bidaseca, K. (2022). Somos MAGMA. Poéticas eróticas de la Relación en los artivismos feministas multiespecies. *Estudios Curatoriales*, (14), 60–73. https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/1506

Butler, J. (2021). *Relatar a si mesmo: Crítica da violência ética* (R. Bettoni, Trans.). Autêntica.

Gonzalez, L. (2020). Racismo e sexismo na cultura brasileira. In F. Rios & M. Lima (Eds.), *Por um feminismo afro-latino-americano: Ensaios, intervenções e diálogos* (pp. 75–93). Zahar.

hooks, b. (2019). *Olhares negros: Raça e representação* (S. Borges, Trans.). Elefante.

Lorde, A. (2019). *Irmã outsider: Ensaios e conferências* (S. Borges, Trans.). Autêntica.

Pineda, E. (2022). *Bellas para morir: Estereotipos de género y violencia estética contra la mujer*. Prometeo Libros.

Rosa, M. L. (2019). Reflexiones sobre las imágenes femeninas. Alicia D'Amico e Ilse Fusková en Lugar de Mujer. *História: Questões & Debates, 67*(1), 111–133. https://doi.org/10.5380/his.v67i1.61763