

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS**

MARCELA ROBERTA GUIMARÃES VASCO

**IMAGENS TRANS:
AS RELAÇÕES DE TRANSEXUAIS COM SUAS FOTOGRAFIAS DE INFÂNCIA**

**GUARULHOS
2015**

MARCELA ROBERTA GUIMARÃES VASCO

**IMAGENS TRANS:
AS RELAÇÕES DE TRANSEXUAIS COM SUAS FOTOGRAFIAS DE INFÂNCIA**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em Ciências
Sociais
Universidade Federal de São Paulo
Área de concentração: Antropologia
Orientação: Andréa Claudia Miguel Marques
Barbosa

**GUARULHOS
2015**

Vasco, Marcela Roberta Guimarães.

Imagens Trans: as relações de transexuais com suas fotografias de infância /
Marcela Roberta Guimarães Vasco. Guarulhos, 2015.
115 f.

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São
Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2015.
Orientação: Andréa Claudia Miguel Marques Barbosa.

1. Fotografia. 2. Memória. 3. Transexualidade. I. Título.

MARCELA ROBERTA GUIMARÃES VASCO
IMAGENS TRANS:
AS RELAÇÕES DE TRANSEXUAIS COM SUAS FOTOGRAFIAS DE INFÂNCIA

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em Ciências
Sociais
Universidade Federal de São Paulo
Área de concentração: Antropologia

Aprovação: 11/09/2015

Prof.^a Dr.^a Andréa Claudia Miguel Marques Barbosa
Universidade Federal de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Sylvia Caiuby Novaes
Universidade de São Paulo

Prof.^a Dr.^a Fabiana Bruno
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Henrique Parra
Universidade Federal de São Paulo

Para Valéria

AGRADECIMENTOS

À muito querida Andréa Barbosa, pela orientação dedicada e incomensuravelmente enriquecedora, sempre me instigando a melhorar o trabalho e a explorar novas possibilidades.

A Janaína Andrade, Fernando Camargo, Denise Ferreira, Rodrigo Baroni, Fernanda Matos, Fábio Santos, Lindolfo Sancho, Debora Faria, Alexsânder Nakaóka, Juliane Yamanaka, Erika Paula, Fernando Filho e Paula Kakazu, integrantes do Grupo de Pesquisas Visuais e Urbanas da Unifesp (VISURB), que tanto me ajudaram a explorar as imagens e a descobrir novas formas de olhar.

Minha mais sincera gratidão à Andréa e ao VISURB por cada linha desta dissertação que me ajudaram a construir.

À Fabiana Bruno, que me encorajou a dar confiança às imagens.

A Vitor Grunvald, Francirosy Campos Barbosa e Edgar Teodoro da Cunha, que me deram o imenso prazer de tê-los/as como leitores/as e comentadores/as deste trabalho em diferentes fases da pesquisa.

As preciosas sugestões e possíveis caminhos apontados foram de fundamental importância neste trabalho e certamente ainda deixarão resquícios de suas influências em boa parte de tudo o que eu vier a produzir.

Da mesma forma, foi uma honra ter na banca de defesa desta dissertação a Prof.^a Sylvia Caiuby Novaes, que, juntamente com Etienne Samain, tanto me influenciou desde antes do início desta pesquisa. Sem dúvida nenhuma, meu trabalho só é possível devido ao frutífero campo de estudos desbravado e desenvolvido anteriormente por suas pesquisas.

A Alessandra El Far, Mauro Rovai, Lindomar Albuquerque, Márcia Tosta, Henrique Parra, Gabriel Cohn e Edmundo Peggion por ajudarem de diferentes formas no desenvolvimento deste trabalho e de meu percurso acadêmico.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela confiança e pelo financiamento desta pesquisa.

A todos/as meus/minhas interlocutores/as, fundamentais para que este trabalho pudesse se realizar e que tão prontamente me acolheram e me deixaram passar a fazer parte de suas vidas. Muito obrigada por me receberem em suas casas com tanto carinho, por me abrirem seus álbuns de fotografias e, principalmente, por me ensinarem tanto e confiarem a mim suas

memórias.

Aos/às amigos/as de já longa data Lígia Rodrigues de Almeida, Aruana Ribeiro, Paula Garrefa, Gabriel Bertolin, Renata Valvano, Robert Ávila, Renata Pires, Thiago da Hora, Renan Pezzi e Flávio Moraes por suas muitas indicações, pelas leituras e revisões perspicazes e atenciosas e, claro, por todo o carinho, pelas conversas despreziosas e pelas muitas memórias compartilhadas.

Aos/às novos/as amigos/as que tive a felicidade de conhecer nestes anos de mestrado Tabita Lopes, Luciana Pereira, Marcus Barreto, Rodrigo Domenech, Karine Assumpção, Clayton Guerreiro, Cadu Tauil, Jenifer Souza, Fernanda de Farias, Ana Souza, Nátały Neri, Daniela Ribeiro e Bárbara Ariola, além de todos/as os/as visurbanos/as, que tornaram os corredores da UNIFESP, os muitos litros de café e o pouco tempo livre bem mais interessantes e agradáveis.

Por fim e especialmente, a meus pais, meus irmãos e minha avó, dona Irene, que, infelizmente acometida por “aquela doença que faz a gente esquecer das coisas” (o Mal de Alzheimer), me conduziu pelos *descaminhos* da *desmemória*.

A memória passou a se tornar um tema fundamental em minha pesquisa justamente quando acabou por vacilar na vida de minha avó. Se por um lado meus/minhas interlocutores/as muitas vezes se esforçavam em ressignificar ou mesmo *esquecer* um passado traumático, com minha avó nossa batalha diária e invencível era por qualquer coisa que a fizesse *lembrar*. Lembrar de nossos nomes, de nossos rostos, de nosso amor por ela. Compreender e lidar com essa oposição foi sem dúvida nenhuma o grande desafio que encontrei e subjetivamente tive que enfrentar.

À minha família e à minha querida avó meu eterno agradecimento por serem personagens centrais em muitas das minhas melhores memórias de infância.

“Deixemos de lado a ideia de que a realidade é
uma entidade fechada, que existe fora de nós”
Johan van der Keuken, em *A verdade de cada um*

RESUMO

Este trabalho busca propor uma compreensão a respeito das relações que transexuais estabelecem com suas fotos de infância. Em uma tentativa de abordar a maneira pela qual cada um/a deles/as percebe e compreende sua própria imagem do passado, a pesquisa etnográfica procurou, em primeiro lugar, obter narrativas sobre suas trajetórias de vidas e suas relações com as fotografias. Na segunda parte da pesquisa, a própria foto foi investigada como interlocutora do trabalho através de intervenções nas fotografias que procuram tornar visível a relação estabelecida com elas, extraindo, assim, o máximo possível para ajudar no entendimento desta complexa correlação entre pessoas e imagens.

Palavras-chave: Fotografia. Memória. Transexualidade.

ABSTRACT

This paper offers a comprehension regarding the ties that transsexual persons have with their childhood pictures. In an attempt to address the way that each of them see and portray their own image of the past, the ethnographic research sought, at first, to obtain narratives about their life paths and their relationships with the photographs. In the second part of the research, the photo itself was inquired as interlocutor of the work through interventions in the portraits that could bring forth the association established with it, extracting, hence, as much as it could to aid in the understanding of this complex correlation between people and imagery.

Keywords: Photography. Memory. Transsexuality.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 1 FOTOGRAFIAS E MEMÓRIAS | 14 |
| 1.1 IMAGEM E AUTOIMAGEM | 14 |
| 1.2 O REFERENTE DA FOTOGRAFIA | 19 |
| 1.3 IMAGENS DO NEGATIVO E IMAGENS DA MEMÓRIA | 21 |
| 1.3.1 <i>IMAGENS FÍSICAS</i> | 22 |
| 1.3.2 <i>IMAGENS MENTAIS</i> | 25 |
| 1.4 IMAGEM ATO | 32 |
| 2 SOBRE AS IMAGENS | 35 |
| 2.1 GÊNERO DESLOCADO | 35 |
| 2.2 ENCONTROS TRANS | 39 |
| 2.3 FOTOGRAFIAS DE INFÂNCIA | 44 |
| 2.3.1 <i>LEO</i> | 44 |
| 2.3.2 <i>CARLA</i> | 55 |
| 2.3.3 <i>JÚLIA</i> | 69 |
| 3 DIANTE DAS IMAGENS | 80 |
| 3.1 FORMAS QUE PENSAM | 80 |
| 3.2 IMAGENS COSTURADAS | 85 |
| 3.2.1 <i>AS FOTOGRAFIAS DE LEO</i> | 85 |
| 3.2.2 <i>A FOTOGRAFIA DE JÚLIA</i> | 102 |
| 3.3 IMAGENS FANTASMAS | 105 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 110 |
| REFERÊNCIAS | 113 |

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com a fotografia como tema de reflexão antropológica se deu no âmbito da disciplina *Antropologia Visual: o uso da Fotografia na Antropologia*, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Sylvia Caiuby Novaes, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo em 2011. Frequentando a disciplina como aluna ouvinte pude estabelecer relação com parte fundamental da bibliografia sobre o tema. A abordagem antropológica da fotografia, que estivera fora do meu currículo de graduação, passou a ocupar assim um protagonismo em meus interesses a partir das aulas, das discussões em sala e das leituras possibilitadas por este curso. Ao me deparar com o questionamento teórico da verossimilhança da fotografia, tão exaltada por determinados autores e tão questionada por outros, uma questão, no entanto, passou a me assombrar.

De acordo com uma bibliografia baseada na questão indiciária, a fotografia, em sua imutabilidade, está sempre a nos encarar com os mesmos olhos, ou ainda, como colocaria Roland Barthes (1984), um de seus precursores, com sua “plenitude insuportável”. As fotografias, nesse sentido, não se transformam. Elas envelhecem, amarelam, passam a abrigar fungos e dedicatórias, mas, com relação a sua forma, estarão sempre a nos encarar com o mesmo ar dono de si, comportando o que Barthes condensou em um noema: *isso foi*. Ou seja, é inegável o fato de que a imagem fixada no negativo esteve diante dos olhos do fotógrafo quando ele disparou o obturador. *Eles estiveram lá*.

Nesse sentido, a fotografia se coloca enquanto um resquício material da imagem passada. Aparece, ao mesmo tempo, enquanto o próprio passado e o real desprovidos de futuro; e, nesse ponto, é necessária atenção redobrada: *desprovidos de futuro*. Evidencio essa concepção por ter sido justamente esta conotação o principal motivo do meu assombro. Tendo em mente essa apreensão da fotografia, a questão fundamental que se colocou naquele momento foi: qual seria, então, o lugar de fotografias de jovens “garotos” que hoje se identificam com o gênero feminino ou de jovens “garotas” que se identificam com o gênero masculino? Ou ainda: se nos propusermos a refletir sobre o *isso foi* de transexuais, como se dão suas relações com a imagem passada fixada e rodeada por esse contorno de real?

Perseguir essa questão pareceu ser ainda uma forma de responder a um tema mais geral: o que essas fotografias poderiam dizer a respeito das experiências de transição pelas quais estas pessoas passam? Poderia a fotografia se colocar enquanto uma nova entrada para abordar as questões de gênero e vir a se somar às produções bibliográficas sobre a transexualidade?

Em um primeiro momento, porém, a pesquisa parecia esbarrar em uma questão

ética: se a relação com essas fotografias poderia ser de alguma forma complicada e difícil para os/as interlocutores/as, propor essa investigação não seria eticamente problemático? Apostei numa possível negativa a essa questão entendendo que boa parte do trabalho dependeria da forma como eu me colocaria em campo. Dessa maneira, ao iniciar o curso de mestrado em Ciências Sociais na Universidade Federal de São Paulo, sob a orientação precisa e dedicada da Prof.^a Dr.^a Andréa Barbosa, por normas do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, tive de submeter o projeto de pesquisa ao Comitê de Ética da UNIFESP e à Plataforma Brasil, afim de obter autorização para realizá-la. Ainda que a Associação Brasileira de Antropologia não apresente como condição obrigatória em seu código de ética o consentimento formal e por escrito para utilização das informações obtidas em campo, obedeci à solicitação do Comitê de Ética em Pesquisa da Plataforma Brasil e elaborei um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, que foi apresentado a todos/as interlocutores/as juntamente com uma explicação detalhada a respeito dos objetivos da pesquisa.

Nesse sentido, entendendo as problemáticas éticas envolvidas, iniciei o trabalho de campo disposta a avançar apenas em terrenos que me fossem colocados à disposição, sem forçar qualquer contato. Dessa forma, apostava que os/as interlocutores/as que se sentissem confortáveis com o tema facilitariam a aproximação aos poucos. A recompensa a esse *trabalho em campo minado* não poderia ter sido melhor. Se fui por diversas vezes questionada em apresentações, bancas e pareceres da pesquisa sobre a questão ética envolvendo o trabalho, em campo a coisa se deu de forma completamente diferente. O que encontrei foram pessoas totalmente abertas e interessadas na pesquisa, dispostas a falar sobre os mais variados assuntos e a me receberem em suas casas para mostrarem suas fotografias e falarem sobre como se sentiam em relação a elas. Ainda que em alguns casos as fotos de infância se colocavam como imagens um tanto problemáticas em suas trajetórias de vida, havia também uma necessidade de dividir experiências ou talvez até de expurgá-las. Desse modo, parecia que as questões em breve seriam respondidas pela pesquisa e o trabalho encontraria seu desfecho sem maiores problemas.

Entretanto, outro receio que também estava presente ainda na construção do projeto de pesquisa acabou por se tornar uma constatação: muitos dos retratos de infância haviam sido destruídos ou tinham se perdido. O novo questionamento que se impunha era, portanto, como realizar uma pesquisa com fotografias que não mais existiam materialmente. A *ausência* desses retratos no mundo das coisas, no entanto, parecia não se dar da mesma forma em termos de imagens mentais. Os/as interlocutores/as constantemente descreviam fotografias que haviam sido destruídas mas que continuavam a existir de alguma forma em suas lembranças. Nesse sentido, tratar a fotografia somente enquanto a imagem fixada no negativo do filme fotográfico

não bastava para comportar a investigação proposta. Foi necessário, portanto, passar a abarcar também as fotografias lembradas, imagens mentais criadas e ressignificadas através da experiência e da memória.

Assim, o trabalho passou a se tornar ainda mais complexo e a contrastar com a abordagem que havia lhe dado origem. Se para o culto ao referente da imagem a fotografia está presa ao papel fotográfico e à imagem passada, com relação a sua apreensão pela memória, as imagens mentais são fugidias e circunstanciais. Apenas esta abordagem indiciária da fotografia não bastava, portanto, à compreensão de imagens de diferentes naturezas. Compreender a forma como se davam as diferentes apreensões da imagem por parte dos/as interlocutores/as era, nesse caso, fundamental para tentar definir as relações que estabeleciam com essas fotografias.

Dessa forma, no primeiro capítulo são apresentadas algumas das principais abordagens em torno da fotografia utilizadas nesta pesquisa. Com a intenção de estabelecer um método efetivo a esse trabalho com imagens, elas são divididas em dois grupos de acordo com sua natureza: as imagens físicas, compreendendo as fotografias que existem materialmente; e as imagens mentais, relativas à memória de imagens físicas que haviam sido destruídas ou abandonadas. Às primeiras, portanto, tive na maioria das vezes acesso aos olhos, que guiavam a mim e aos/as interlocutores/as na tentativa de investigar a forma como se dava a relação com as imagens. Às segundas obtive acesso através de narrativas de lembranças, esquecimentos e sentimentos, entendidos aqui como não menos importantes que os anteriores.

Abordar fotografias de infância, porém, necessariamente diz respeito a dois conceitos: *fotografia* e *memória*. Se as imagens mentais nos chegavam *através* da memória, as abordagens a respeito das imagens físicas também se davam *em relação* a ela. Falar de fotografia de infância era necessariamente recorrer a apreensões subjetivas e difíceis de serem abarcadas. Nesse sentido, no segundo capítulo, apresento parte do trabalho de campo e os/as interlocutores/as privilegiados/as ao longo da pesquisa. Na exposição de cada um/a deles/as, são abordadas suas trajetórias de vida e suas relações com as fotografias de infância, recorrendo às suas narrativas na tentativa de contornar a dificuldade em pesquisar o subjetivo e propondo aproximações com relação às teorias apresentadas no primeiro capítulo para delimitar melhor essas apreensões da imagem.

Entretanto, a investigação proposta no segundo capítulo é capaz de abordar a relação com a imagem somente por meio da palavra. Ainda que se mostre fundamental para a pesquisa, faltava recorrer a uma outra forma de abordagem afim de abarcar melhor essa definição de diferentes modos de relação com a imagem. Em um trabalho que se propõe a tratar de imagens, faltava ainda recorrer à própria imagem! Nesse sentido, o terceiro capítulo propõe

uma investigação imagética dessa relação com a fotografia. Foi proposto aos/às interlocutores/as que bordassem suas fotografias, representando por meio das linhas de costura o percurso que o olho fazia por entre a imagem, as lembranças que ela suscitava e os pontos de destaques que chamavam a atenção do olhar. Dessa forma, as novas imagens produzidas conduzem a um outro tipo de compreensão dessa mesma relação, uma compreensão por meio da imagem ou um *pensamento por imagens*.

Com isso, através da investigação das relações de transexuais com suas fotografias de infância, percorre-se três conceitos fundamentais à pesquisa: fotografia, memória e gênero. Muito longe de pretender esgotar o assunto, esta pesquisa se propõe a trabalhá-los em consonância, buscando, justamente através desta confluência, somar às produções de cada um desses temas em separado. Além de – quem sabe, com alguma sorte – ser capaz de conseguir aquietar o assombro.

1 FOTOGRAFIAS E MEMÓRIAS

1.1 IMAGEM E AUTOIMAGEM

No romance *Um, nenhum e cem mil*, de Luigi Pirandello (2015), o protagonista Vitangelo Moscarda encara sua imagem diante do espelho quando sua esposa faz um comentário desprezível que mudará o curso de sua história. Ela insinua apenas que o nariz de Moscarda pende um pouco para a direita, porém o comentário aparentemente simples e banal desencadeará o desespero do personagem por nunca ter notado essa espécie de defeito em seu rosto e, principalmente, por se dar conta de que os outros não o veem da mesma forma como ele se vê. Obcecado pela descoberta, Moscarda aprofunda ainda mais a questão: se ele não havia percebido o pequeno defeito em seu nariz, ao contrário de sua mulher, qual seria então a imagem que os outros faziam dele? “Eu não sabia de nada e, não sabendo, pensava ser um Moscarda de nariz reto, quando na verdade era para todo mundo um Moscarda de nariz torto” (ibid., p. 13).

A nova percepção de si mesmo e da imagem que os outros fazem dele o levará à loucura e ao fracasso. Moscarda questiona a imagem que parentes e amigos fazem dele, acabando por concluir que cada Moscarda que sua esposa e amigos apreciavam era um outro que não ele. Passando a não mais se reconhecer no próprio corpo, seu corpo torna a ser igual a nada, um corpo vazio e sem relação com ele mesmo. Assim, cem mil Moscardas habitam o vazio de seu corpo, mas nenhum deles é correspondente à autoimagem que faz de si.

O questionamento com relação à identificação do sujeito com a autoimagem também será explorado na literatura de Fernando Pessoa (1984), mas, em sua crônica, irá ainda enfatizar e problematizar o conflito entre elas mediado através da fotografia. O ajudante de guarda-livros Bernardo Soares, heterônimo autor do livro, ao ver-se na imagem tirada há dois dias, não reconhece o próprio rosto:

Sofri a verdade ao vê-me ali, porque, como é de supor, foi a mim mesmo que primeiro busquei. Nunca tive uma idéia nobre da minha presença física, mas nunca a senti tão nula como em comparação com as outras caras, tão minhas conhecidas, naquele alinhamento de quotidianos. Pareço um jesuíta frusto. A minha cara magra e inexpressiva nem tem inteligência, nem intensidade, nem qualquer coisa, seja o que for, que a alce da maré morta das outras caras. Da maré morta, não. Há ali rostos verdadeiramente expressivos. O patrão Vasques *está tal qual é* – o largo rosto prazenteiro e duro, o olhar firme, o bigode rígido completando. A energia, a esperteza, do homem – afinal tão banais, e tantas vezes repetidas por tantos milhares de homens em todo o mundo – são todavia escritas naquela fotografia como num passaporte psicológico (ibid., p. 90-91, grifo meu).

A incapacidade da câmera em abarcar o eu interior faz com que Soares questione o

aparato e duvide da noção largamente difundida que toma a fotografia como um recorte preciso do real: “Que verdade é esta que uma película não erra? Que certeza é esta que uma lente fria documenta?”, interroga ele. A câmera não consegue romper a dura camada das aparências e até mesmo seu chefe Moreira, descrito como a “essência da monotonia e da continuidade”, parece à objetiva da câmera “mais gente” do que Soares, evidenciando o quanto ela subverte a noção do que seria a realidade para o narrador.

Outro autor a se posicionar a respeito da imagem imprimida pela fotografia foi Franz Kafka (JANOUGH apud SONTAG, 2004) ao evidenciar a impossibilidade da câmera capturar além do contorno das coisas. Quando duas máquinas fotográficas automáticas são instaladas em Praga e passam a permitir a reprodução de várias exposições da mesma pessoa em uma mesma cópia, Gustav Janouch leva a Kafka uma dessas séries com pessoas fotografadas por vários ângulos e, contente com o resultado, chama o aparelho de um “*conhece-te a ti mesmo mecânico*”. Kafka, porém, discorda, preferindo alterar ironicamente a frase para um “*engane-te a ti mesmo*”:

A fotografia, diz ele, concentra o olho no superficial. Por isso obscurece a vida oculta que reluz de leve através do contorno das coisas, como um jogo de luz e sombra. Não se pode captar isso, mesmo com a mais nítida das lentes. É preciso tatear com o sentimento para alcançá-la. [...] Essa câmera automática não multiplica os olhos dos homens, apenas oferece a visão de um olho de mosca fantasticamente simplificada (ibid., p. 221-222).

Nesse sentido, muitos poderiam ser os exemplos aqui citados a contestar não só o emparelhamento automático da imagem com a autoimagem, mas também a concepção da fotografia como aliada ao real, capaz de imprimir em seu recorte nada mais do que a *verdade* em imagem. Iniciar este capítulo com as três colocações anteriores, mais do que expor ideias importantes aos conceitos a serem posteriormente desenvolvidos, permite introduzir também o tema fundamental desta dissertação: as fotografias de infância de transexuais.

A não correspondência entre imagem e autoimagem é um ponto importante para se compreender o deslocamento da identidade de gênero de homens e mulheres transexuais. Tal como Moscarda, na transexualidade a imagem de gênero que sustentam antes da transição não abarca sua autoimagem, ou ainda, não corresponde com o gênero com o qual se identificam. São, portanto, necessárias intervenções corporais para que a imagem apresentada possa corresponder com a identidade de gênero, ou seja, com quem de fato são.

Nesse ponto, é fundamental que se compreenda certos mecanismos de controle que agem sobre os sujeitos regulando seus corpos e identidades. Michel Foucault (2007) foi uma

importante referência na fundamentação da ideia de que o corpo estaria sujeito a uma normatização que obedeceria aos aspectos culturais e políticos. Ele sugere que se faça uma minuciosa investigação dos microespaços com o intuito de compreender as instituições, práticas e discursos pelos quais as categorias de identidade se reformulam. Foucault não acredita que um poder soberano como o Leviatã fosse prejudicial à sexualidade dos indivíduos, pois só poderia proibir e acusar de lícito ou ilícito. Propõe, portanto, pensarmos em um poder não concreto e nem mesmo visível, disperso entre a malha social e fragmentado. Através do método genealógico, procura encontrar os indícios apagados ou desprezados pela história tradicional, com a intenção de desvendar a *essência construída*, sugerindo que há uma “docialização dos corpos”, um constante policiar das formas tidas como perigosas, para que atendam perfeitamente às normas sociais impostas.

No que se refere a esta pesquisa, é importante notarmos principalmente qual a implicação desse controle exercido sobre os corpos transexuais percebida nos retratos fotográficos. A pose desses corpos nas imagens também respeita a uma microfísica do poder efetivada através do discurso e de instituições, sendo a família uma das principais no que se refere a fotografias de infância. A pose para a câmera, assim como os elementos que aparecem na imagem (ou são recortados dela), deve ser percebida abarcando a todas as disposições às quais o corpo está sujeito. Para Roland Barthes (1984), a pose é o próprio fundamento da natureza da fotografia, sendo ela fruto de um ato de cumplicidade entre o fotógrafo e o fotografado. No entanto, será que essa cumplicidade da qual fala Barthes se estende ao ato de fotografar crianças – e, mais complexamente, crianças que já apresentavam ou apresentariam futuramente deslocamento de gênero?

Annateresa Fabris (2004, p. 36) afirma que “a pose é sempre uma atitude teatral. Colocar-se em pose significa inscrever-se num sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para a ocasião”. Gilson Goulart Carrijo (2012) atestou essa importância em seu trabalho com travestis na cidade de Uberlândia, Minas Gerais. Sobre sua incursão como fotógrafo no grupo das travestis, ele relata que

Ao perceber a máquina fotográfica, as travestis automaticamente apumavam o corpo, criando uma pose para que o resultado não viesse a ser uma *imagem que não se queria de si. Mesmo em momentos de descontração, a possibilidade de ser fotografada exigia certa vigilância para sempre “sair bem na foto”*. Não foram raros os momentos em que, ao verem as suas fotos, as retratadas julgassem que a imagem não correspondia à ideia de si e pedissem para *apagar* e refazer a foto (ibid., p. 1, grifos do autor).

A pose obedece, portanto, a uma série de padronizações, inclusive advindas da própria fotografia. O método de Alphonse Bertillon foi um dos importantes meios de constituir a pose para a câmera, fazendo com que a sistematização da fotografia passasse a ser usada para a identificação de criminosos e indesejáveis, substituindo as marcas corporais aplicadas pelas autoridades legais como meio de identificação. Bertillon procurava “fixar a personalidade humana, dar a cada ser humano uma identidade, uma individualidade, certa, durável, invariável, sempre reconhecível e sempre capaz de ser provada” (BERTILLON apud GUNNING, 2001, p. 42). Dessa forma, a fotografia contribuiu para a constituição de uma identidade reconhecida socialmente e colada à imagem do corpo, o sujeito visto como a imagem que o identifica. O método de Bertillon usado como identificação policial baseava-se nos retratos de frente e de perfil como forma de obter uma catalogação das medidas antropométricas de criminosos. Para Fabris, esse sistema normatizou e codificou a pose fotográfica, alterando seu significado.

Essa normatização procurou, através da busca por traços e características físicas comuns a criminosos, uma identificação prévia de corpos indesejáveis baseado nas ideias positivistas de Cesare Lombroso, contribuindo para o processo disciplinar dos corpos. A fragmentação do corpo em partes a serem medidas e a noção de identificação estabelecida dessa forma, longe de tornarem o indivíduo único, fizeram da identidade uma norma de identificação, dissolvendo a individualidade do sujeito. O trabalho de Carrijo mostra o quanto essa tentativa de estabelecer padrões silencia a diversidade dos corpos e é incapaz de apreender a experiência de corpos dissonantes. Primeiro, ele faz uma série de retratos das travestis que pesquisa nos moldes das fotografias de carteiras de identidade. A seguir, Carrijo reproduz esses retratos em transparência e os sobrepõe, apresentando um *retrato compósito* de suas interlocutoras, onde a montagem criada pela mescla dos retratos gera uma imagem fantasmática em que a alteridade se torna inapreensível, subvertendo o uso do retrato compósito como meio de obter a imagem de uma categoria patológica ou racial. Nesse sentido, Carrijo evidencia com seu trabalho visual a colocação de Fabris quando esta afirma que o retrato de identidade não torna a pessoa singular, mas, muito pelo contrário, a homogeneiza, fazendo com que identidade se torne sinônimo de identificação: “Diante dela todos se assemelham porque desapareceu a outra face da identidade, a alteridade” (FABRIS, 2004, p. 180).

Dessa forma, para que se possa concluir esta abertura ao tema, se por um lado concordo com as colocações anteriores no que tange à impossibilidade da foto abarcar a autoimagem e se percebo que não se pode encerrar essas fotografias de infância sem se considerar as imposições feitas aos corpos que posaram à câmera; por outro lado, acredito ainda que a imagem abriga muitos outros caminhos em suas várias camadas polissêmicas. Caminhos

esses, inclusive, passíveis de propor uma abordagem em torno da subjetividade da experiência transexual.

A imagem que procurarei mobilizar neste trabalho objetiva abordar não somente elementos físicos e visíveis, como a ingestão de hormônios e a aplicação de silicone, tão recorrentes em abordagens antropológicas sobre a transexualidade, mas relações mais afetivas a respeito do tema, presentes enquanto rastros não somente na imagem impressa no papel fotográfico, mas nas relações que as ligam a seus personagens. Essa abordagem da transexualidade por meio da imagem é importante por entender que a construção dessas identidades¹ se dá não somente através de transformações corporais, mas também de experiências sensíveis passíveis de serem abordadas por meio de diferentes concepções da imagem. Para isso, proponho um pequeno percurso em torno de diversas conotações que encontraremos neste texto a respeito do conceito de imagem, para que se possa compreender, além da discussão em torno da fotografia, a própria transexualidade e suas implicações mais subjetivas.

¹ Embora existam diversas discussões a respeito da impossibilidade de considerarmos a experiência transexual em termos de uma “identidade”, por se tratar muitas vezes de um estágio que finda e se resolve com a cirurgia de redesignação sexual, o termo é usado aqui em conformidade com Berenice Bento (2006), ao tratar de uma “identidade formada por sentimentos e emoções”, afirmando que “são, sobretudo, as histórias dos insultos compartilhados que lhes permitem construir traços comuns em suas subjetividades. Então, por mais contraditório que possa parecer para uma abordagem que busca traços essencialistas para explicar a organização das identidades coletivas, são particularmente os traços da subjetividade que justificam eles estarem ali, escutando e se emocionando com as dores do outro” (ibid., p. 223).

1.2 O REFERENTE DA FOTOGRAFIA

Ainda a respeito das colocações de Pessoa e Kafka citadas anteriormente, é importante notar que suas falas trabalham no sentido de contrapor uma noção existente da fotografia entendida enquanto o próprio recorte do real. Ainda que sejam extremamente relevantes suas defesas sobre a incapacidade da fotografia em absorver toda a verdade ou todo o real, tratam-se de vozes muitas vezes dissonantes em um período em que a fotografia é celebrada justamente como resultado de um aparelho mecânico e objetivo. O status adquirido pela fotografia desde os seus primórdios a explora como uma imagem da qual não se pode contestar, como o recorte do espaço-tempo que conserva o próprio passado em si.

Um dos principais expoentes dessa concepção da fotografia como imagem do real, Barthes (1984) explorará sua ligação com o referente que lhe deu origem, tomando a fotografia enquanto resquício da imagem passada fotografada. Neste referente que dá origem à imagem é que Barthes centrará toda a sua análise, afirmando que “na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*” (ibid., p. 115, grifo do autor). O referente é, para o autor, justamente o que a sustenta, é a “coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (ibid., p. 114-115, grifo do autor). Nesse sentido, a contribuição de Barthes atenta para a fotografia enquanto o próprio *real em estado passado*, no qual ela está sempre a nos provocar: *isso foi*; essa imagem esteve diante dos olhos do fotógrafo quando ele disparou o obturador; eles estiveram lá no momento da tomada da imagem. Nela, dirá ele, um cachimbo será sempre um cachimbo (ibid., p. 15)². A fotografia se torna, nesse sentido, ao mesmo tempo, passado e real desprovidos de futuro a nos encarar com sua “plenitude insuportável”.

Embora sejam relevantes as questões propostas por Barthes, é preciso atentar-se para os problemas derivados desse culto ao referente. Philippe Dubois (2012) aponta para os perigos em adotar uma concepção como a de Barthes, que adota a imagem como o próprio traço do real, enfocando-se na perspectiva da imagem indiciária trazida da semiótica de Charles Sanders Peirce. A predisposição em generalizar, ou ainda, tornar absoluto, o princípio da “transferência da realidade” levaria, segundo Dubois, a uma pretensão ontológica da *referência*

² Nessa colocação, Barthes faz alusão ao quadro *A traição das imagens* (1928-1929), do pintor surrealista René Magritte, onde uma imagem de um cachimbo é confrontada com a frase “Ceci n’est pas une pipe” [Isto não é um cachimbo]. A provocação de Magritte adverte que, no quadro, não se trata de um cachimbo e sim da representação de um cachimbo. Na fotografia, no entanto, para Barthes, a representação na imagem é sempre a própria coisa em si, marcada, porém, por seu estado de passado.

pela referência, ou ainda, nos termos do autor, "a foto-índice afirma a nossos olhos a existência do que ela representa (o 'isso foi' de Barthes), mas nada nos diz sobre o sentido dessa representação" (ibid., p. 52).

De maneira ainda mais crítica, André Rouillé (2009) expõe os limites dessa concepção advertindo que em sua análise Barthes resume a fotografia à função de registro, como uma espécie de fotografia "sem imagens". Ele sugere que a fotografia em Barthes se torna invisível, ou seja, não é mais a ela que vemos, mas somente seu referente. Rouillé coloca ainda que, diferentemente do empirismo de Barthes, é preciso não sacrificar a fotografia em função do referente e, dessa forma, através de um procedimento anti-representativo, passar a reconhecer nela também sua capacidade de "inventar mundos".

Da mesma forma, embora seja compreendida a importância da bibliografia que sustenta a fotografia como a representação do real, os percalços desta pesquisa levam a ampliar o entendimento da fotografia e percorrer suas diversas conotações. Nos termos de Rouillé, o retrato, para além de seu referente, não seria apenas uma representação, uma cópia ou simulacro do real, mas uma atualização fotográfica de uma imagem em perpétua transformação (ibid., p. 73).

No filme *A prova* (1991), de Jocelyn Moorhouse, o personagem principal é Martin, um fotógrafo cego que tira fotografias de tudo e a todo momento. A fotografia funciona no filme como uma prótese do olho que não pode ver, permitindo que o personagem possa obter com ela as *provas* de possíveis mentiras que lhe contam. Desconfiado da paisagem que não vê e que só lhe chega através do que os outros lhe descrevem, Martin fotografa para se certificar de que tem ali as evidências necessárias para encontrar a verdade sobre os elementos que o rodeiam e, principalmente, sobre a desonestidade dos outros. No entanto, o paradoxo muito bem explorado pelo filme reside no fato de que Martin, para decifrar estes delitos, precisa confiar na descrição que lhe fazem das fotografias que tirou. Tem-se, então, um círculo vicioso, onde a imagem feita para confrontar um discurso precisa se submeter ao próprio discurso para que se confirme em imagem.

Esta questão paradoxal mobilizada pelo filme é extremamente interessante e permite fazer alusão à concepção da fotografia como portadora de uma espécie de real, mas um real ao qual, tal como Martin, nunca se pode alcançar. Ainda que o filme se baseie na fotografia como prova do real, trata-se de uma prova *indecifrável*. Se em Rouillé a fotografia é a produção de um novo real, aqui ela se coloca como um real cujos códigos nunca são satisfatoriamente decifrados e aos quais, por mais que se esforce em alcançar, deverão sempre se submeter a relações em torno da imagem.

1.3 IMAGENS DO NEGATIVO E IMAGENS DA MEMÓRIA

Tendo em vista algumas das tensões apresentadas anteriormente que circundam as imagens, é preciso ainda compreender que elas não são todas iguais e, existentes em diferentes formatos, desencadeiam diferentes processos. Para essa pesquisa com fotografias de infância de transexuais, uma distinção fundamental se tornou necessária para que se pudesse estabelecer um método eficiente ao lidar com as imagens. Ao longo da pesquisa, como veremos mais adiante no capítulo ao qual tratarei mais propriamente do trabalho de campo desenvolvido, as imagens acionadas pelos/as interlocutores/as se diferenciavam, primeira e basicamente, em termos de suporte: as imagens físicas, cujo suporte era o papel fotográfico, e as imagens mentais, evidentemente mais dissipadas, sustentadas por meio da memória.

A distinção apresentada se colocou desde o início por não serem todas as fotografias passíveis de serem vistas. Muitas das fotos requisitadas haviam sido destruídas ou abandonadas com a família. No entanto, apesar da restrição do olhar, muitas vezes me descreviam essas fotografias e contavam das imagens que já não existiam. Nesse sentido, a imagem descrita, ainda que queimada ou abandonada ao longo da trajetória de vida, continuava a *existir de alguma forma* em suas lembranças. A fotografia, nesse caso, não se limitava às arestas do papel fotográfico, mas, ainda, desencadeava um processo através dos sentidos onde a imagem material se tornava um processo mental e memorativo. Em outros termos, a lembrança da fotografia era também ela mesma uma imagem e *existia* enquanto imagem. Dessa forma, não bastaria a esta pesquisa atentar-se apenas para as imagens físicas, uma vez que seus desdobramentos nos meandros da memória também diziam respeito às relações que transexuais estabeleciam com essas fotografias, objeto fundamental da investigação.

Tornou-se necessário, portanto, aprofundar a investigação em torno do conceito de *imagem*, englobando uma definição que abarcasse também as imagens mentais, para que não fosse excluído da pesquisa aquilo que poderia vir a ser um de seus pontos mais significativos na abordagem mais subjetiva da transexualidade proposta inicialmente. É preciso notar, então, que a fotografia se coloca neste trabalho enquanto *imagem*, porém, o conceito de *imagem* da forma como é entendido aqui abrange uma compreensão muito mais ampla, incluindo não só a fotografia, mas também as imagens mentais acionadas por ela. A fotografia é, dessa forma, uma imagem, mas nem toda imagem evocada no trabalho é necessariamente uma fotografia. Nesse sentido, será apresentado a seguir um breve panorama de algumas abordagens fundamentais para se construir a investigação a respeito das imagens, separando-as entre físicas e mentais.

1.3.1 IMAGENS FÍSICAS

A fotografia é um objeto, mas não qualquer objeto. Tirar uma foto de alguém é tirar sua imagem, é transformar o que antes era sujeito em objeto, ou seja, passível de ser fotografado. A luz refletida pelo tema da fotografia é capturada pelo filme fotossensível ou pelo sensor digital através de um *disparo*: palavra dúbia que se refere tanto ao manejo do obturador na câmera fotográfica quanto ao uso de arma de fogo. As semelhanças entre fotógrafo e caçador ainda não param por aí. Dubois afirma que não são exageradas as crenças (não só oriundas de povos ditos “primitivos”) de que a fotografia rouba a alma daquele que é fotografado. Seria, antes, exatamente esse o aspecto mais essencial dela, o que poderia ser considerado um “verdadeiro processo de ‘fantasmização’ dos corpos” (DUBOIS, 2012, p. 222), tornando cada corpo fotografado um devir-fantasma, como, relembra Dubois, também aponta Barthes:

a Fotografia é o *advento de mim mesmo como outro*: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade. [...] ela lembra sua herança mítica apenas por esse ligeiro mal-estar que me toma quando “me” olho em um papel. [...] Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a intenção) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes *um sujeito que se sente tornar-se objeto*: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente *espectro* (BARTHES, 1984, p. 52–27, grifo meu).

Esse paradoxo da imagem fotográfica é ainda aliado a um outro enigma extremamente importante no que diz respeito à esta pesquisa: a imagem torna presente uma *ausência visível*, ou seja, conforme colocado por Hans Belting (2014, p. 43): “No enigma da imagem, presença e ausência encontram-se enredadas de modo indissolúvel. Ela está presente no seu meio (de outro modo não poderíamos vê-las) e, no entanto, refere-se a uma ausência, da qual ela é imagem”. Nesse sentido, a imagem se remete sempre a algo que deixou de existir. Da mesma forma como rouba a luz emanada pelo sujeito da fotografia, consome sua presença: tirar uma fotografia é conceder à imagem “o poder de se apresentar em nome e no lugar do corpo” (ibid., p. 184).

Dessa forma, a imagem, através do ato fotográfico, passa, portanto, a poder substituir o próprio sujeito, sem perder de vista, no entanto, que ela pertence também ao mundo apreensível, às dimensões espaço-temporais. Sua vida independe desse “fantasma” que ela torna presente. Como nos recorda Sylvia Caiuby Novaes (2008), fotos juntam poeira, envelhecem, criam fungos, podem ser beijadas, rasgadas e podem até mesmo dotar de aspectos mágicos ao serem, por exemplo, levadas a centros religiosos para receberem a benção no lugar de doentes que não podem se locomover, como efigies contemporâneas.

Elizabeth Edwards (2012) também irá apontar importantes abordagens acerca da fotografia material, frisando que as imagens ao serem distribuídas podem ainda criar elas mesmas relações sociais. Ela afirma que no processo de olhar para uma fotografia, as imagens se apresentam como *objetos relacionais*, enredados em várias redes que se estendem para além do que a superfície de uma fotografia exhibe visualmente. A imagem, ao ser segurada na mão e tocada pelos dedos, desencadeia importantes registros, através dos quais os significados fotográficos são negociados. É importante, para a autora, portanto, atentar-se à compreensão da *fotografia enquanto objeto para além da imagem*. Dessa maneira, a ênfase de sua análise reside nas abordagens materiais das fotografias, que, segundo ela, exigem um enfoque analítico que reconheça a pluralidade de modos de experiência da fotografia enquanto *objeto tátil*, ou seja, como coisas sensoriais que existem no tempo e no espaço e são constituídas por e através de relações sociais.

A fotografia existe, portanto, enquanto objeto material, mas, como evidenciado anteriormente, não como qualquer objeto, podendo vir a assumir até mesmo o lugar da pessoa. A esse respeito, a obra de Alfred Gell (1998) é de fundamental importância, na medida em que o autor irá apresentar uma investigação dos objetos de arte analisando as relações sociais que eles estabelecem com os sujeitos. Gell está interessado em uma antropologia da arte que evidencie não apenas os aspectos culturais dos objetos de arte, mas que também, e principalmente, enfoque no contexto social da produção, circulação e recepção da arte. Nesse sentido, Gell propõe que estes objetos assumam o papel de *equivalentes a pessoas* justamente por sua capacidade de, assim como os sujeitos, criar relações. Dessa forma, o autor aprofundará ainda mais sua exposição, utilizando-se do estudo de ídolos religiosos, do qual afirmará que as imagens de deuses não seriam apenas representações da divindade, mas sim a própria *personificação* do deus, contendo em si mesmas uma parte do divino.

É importante ressaltar, porém, que a presença ou a pessoa em si na imagem fotográfica é ainda uma *virtualidade*, ou “uma cópia de uma cópia, gerada por outras imagens de si mesmo” (FABRIS, 2004, p. 15). Barthes também chegará a essa conclusão, afirmando que o retrato fotográfico é um ponto de encontro e confronto de quatro personagens distintos: “aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte” (BARTHES, 1984, p. 27). Nesse processo, Fabris apontará que “ao propiciar o advento do eu como outro, a fotografia cria uma cisão profunda entre o sujeito e a própria imagem, estimulada pelo mecanismo da pose” (FABRIS, 2004, p. 115–116), ou seja, baseando-se nos apontamentos a respeito da pose na obra de Barthes, Fabris aponta que existe uma busca idealizada tanto pelo retratado quanto pelo

fotógrafo, como uma maneira de escapar ao efeito de realidade proporcionado pela fotografia. Nesse sentido, a fotografia reforça seu atestado de *presença*, apresentando-se como a contingência absoluta a *testemunhar uma identidade*.

A virtualidade desta presença, no entanto, não se coloca como oposta ao *real*, como comumente tendemos a suspeitar, mas como aquilo que se distingue ao *atual*, conforme definido por Gilles Deleuze (1999). Para o autor, o virtual seria justamente o que se diferencia e marca a existência do atual: “nem a duração, nem a vida, nem o movimento são atuais, mas aquilo em que toda atualidade, toda realidade se distingue e se compreende, tem sua raiz” (ibid., p. 134). Dessa forma, podemos falar em uma coexistência virtual de todos os níveis de passado, uma “coexistência consigo de todos os níveis, de todas as tensões, de todos os graus de contração e de distensão” (ibid., p. 47).

A imagem enquanto pessoa é, portanto, uma presença virtual e, enquanto virtualidade, reforça e ao mesmo tempo contesta a imagem do que somos na atualidade. No caso abordado por essa pesquisa, a imagem passada exibida pela fotografia de infância de transexuais é uma imagem virtual que a todo momento pode se contrapor e questionar a imagem atual, colocando-a em cheque³. Não são raras, por exemplo, as situações em que essas fotos precisam deixar de existir como objeto. Ou seja, o questionamento oriundo da imagem virtual muitas vezes se torna tão insustentável que é preciso se livrar dela com a finalidade de legitimar o processo de transição pelo qual o corpo já foi submetido. Aquela imagem exibida na fotografia não condiz com a autoimagem desses homens e mulheres, não condiz com suas identidades de gênero.

Dessa forma, com relação aos casos em que, na busca por realizar uma pesquisa que procurasse explorar e compreender a relação desses indivíduos com suas fotografias de infância, acabei por me deparar com situações nas quais essas fotografias haviam sido destruídas, ressalto que esses percalços da pesquisa, longe de impossibilitarem-na, abriram espaço para novas explorações e contribuições. Como lidar com essas imagens que *não existiam* mais? Como explorar a relação entre pessoas e *coisa nenhuma*? Esses foram os primeiros questionamentos diante destas imagens destruídas. No entanto, logo perceberia que a natureza

³ A respeito da relação entre imagem atual e imagem virtual nas questões de identidade de gênero, Vitor Grunvald (no prelo) explorará esta problemática nos alterretratos do pintor e escultor francês Marcel Duchamp travestido de Rose Sélavy. Nesse caso, porém, a imagem não é uma atualização de uma imagem virtual, mas, conforme colocado pelo autor, uma imagem *crystalina*, onde atual e virtual são co-originários, onde Duchamp e Rose Sélavy são inseparáveis.

dessas imagens precisava ser revista – e, com ela, as questões reelaboradas.

A imagem física, ou seja, a fotografia enquanto coisa, é um objeto e enquanto objeto pode ser destruída. Fotografias podem ser rasgadas, rabiscadas, roídas por animais, podem sofrer reações químicas que destroem as imagens que sustentavam e podem até mesmo ser queimadas. Nessa pesquisa, encontrei casos em que não se possuía fotografia do período denominado de pré-T, ou seja, pré-transição, anterior ao momento em que se *assumem* transexuais⁴. No entanto, embora essas fotografias tivessem sido destruídas, constantemente os/as interlocutores/as as descreviam e relatavam diversos ocorridos as envolvendo. Embora tivessem sido queimadas ou perdidas ao longo da vida, paradoxalmente essas imagens continuavam a habitá-los/as, existindo neles/as enquanto subjetividades e memórias.

Quando descreviam uma fotografia que havia sido destruída, estavam, dessa forma, recorrendo a uma imagem mental que dela havia restado. Como as cinzas que restam da imagem queimada ou a poeira que encobre a imagem abandonada, as imagens mentais que elas desencadeavam diziam segredos não só daqueles objetos, mas das teias invisíveis de suas relações. A destruição material dessas fotografias não indicava a ausência dessas imagens, mas, muito pelo contrário, indicava uma *presença* bastante específica, onde a lacuna que elas haviam deixado era habitada por diversas recordações e outros tipos de relações.

Longe de ser um problema para a pesquisa, portanto, a *ausência material* de muitas das fotografias dos/as interlocutores/as da pesquisa não impossibilitou a investigação acerca das relações que estabelecem com essas fotografias, mas, pelo contrário, compreender as apreensões que fazem de suas imagens de infância e investigar como se dão esses processos mentais passou a muito dizer sobre as operações sensíveis em torno da fotografia e sobre a própria experiência subjetiva da transexualidade.

1.3.2 IMAGENS MENTAIS

Antes de mais nada, é preciso definir o que são imagens mentais e quais são

⁴ Na denominação êmica, fala-se em “assumir-se *trans*” referindo-se ao período em que a pessoa passa a utilizar roupas e adereços condizentes à sua identidade de gênero. A transexualidade, segundo relatos do grupo, é percebida desde os primeiros anos da infância, mas a transição só começa a partir do momento em que se *assumem* transexuais e iniciam o processo de adequação da imagem e do corpo com o gênero com o qual se identificam.

consideradas importantes para esta pesquisa. W. J. T. Mitchell (1986, p. 9–14) adverte que, embora se entenda por *imagem* uma variedade de coisas, como pinturas, estátuas, ilusões óticas, mapas, diagramas, sonhos, alucinações, espetáculos, projeções, poemas, padrões, memórias e até mesmo ideias, isso não significa necessariamente que todas elas tenham algo em comum. Ele propõe que se passe a encarar as imagens como sendo uma família-extensa, que tivesse migrado no tempo e no espaço, sofrendo profundas modificações neste processo. Por *imagem*, ele compreende um conjunto de características que envolvem aparência, semelhança e similitude, podendo ser imagens gráficas, óticas, perceptuais, mentais ou verbais.

A imagem mental, para Mitchell, diz respeito aos sonhos, às memórias, às ideias e também ao que ele chama de *fantasmata*, que seriam versões revividas dessas impressões convocadas pela imaginação na ausência dos objetos que originalmente as estimularam. Baseando-se no modelo de Ludwig Wittgenstein, Mitchell defende ainda que não devemos tratar as imagens físicas como imagens próprias e as mentais como impróprias. Para além disso, se as colocarmos “na mesma categoria” enquanto símbolos funcionais ou dentro de um mesmo espaço lógico, não eliminaremos todas as diferenças entre imagens mentais e físicas, mas podemos, com isso, desmistificar as qualidades metafísicas ou ocultas dessa diferença, sanando, dessa forma, nossa suspeita de que as imagens mentais são, de alguma maneira, impróprias ou modelos ilegítimos da “coisa real” (ibid., p. 18).

Nesse sentido, a fotografia não é apenas um processo físico e químico de registro. Para além desse aspecto, ela é ainda um processo mental. A imagem desencadeia em nós todo um processo de pensamento. Ainda segundo Mitchell, a imagem retratada pela fotografia é concebida na mente de forma semelhante a um espelho, mas esta imagem mental criada quando vemos uma imagem material não é estável e permanente como são as imagens físicas. Ela varia de uma pessoa para outra e sua formação na mente de cada um envolve todos os seus sentidos. Quando olhamos para uma fotografia criamos imagens mentais desencadeadas pelos nossos sentidos (ibid., p. 13-16).

De tal maneira, quando os/as interlocutores/as me descrevem fotografias que foram destruídas estão acionando estas imagens mentais enquanto *lembranças das imagens físicas*, que são instáveis e pertencem a um outro processo mas que não podem ser desprezadas e tratadas como coisa nenhuma ou inexistente. Estas imagens deixaram de pertencer aos álbuns de família, mas permanecem de alguma maneira em algum lugar da memória. Dessa forma, a imagem mental que será acionada nesta pesquisa não se refere a *todas* as imagens mentais, mas àquelas evocadas especialmente pela lembrança da fotografia.

Para considerar as imagens mentais desencadeadas pela recordação da imagem

física, é preciso, portanto, aprofundar-se no conceito de *memória*. Henri Bergson (1999), um dos primeiros e mais importantes teóricos desse tema, ao procurar compreender a relação e a distinção entre matéria e memória, defendia que a imagem do corpo está sempre presente quando as imagens do passado são evocadas. Segundo ele, “não há percepção que não esteja impregnada de lembranças” (ibid. p. 30), onde o ato de lembrar seria um constante fluxo de *contextualização do presente* e, ao mesmo tempo, *atualização do passado*. Ou seja, a memória, enquanto imagem, está sujeita à leitura das questões do presente e interfere sistematicamente na apreensão de suas representações. A lembrança, existindo em estado virtual, aparece em forma de uma nebulosidade que se condensa aos poucos e passa de virtual ao estado atual. À medida em que seus contornos vão se desenhando e sua superfície começa a se colorir, a lembrança tende a imitar a própria percepção em si.

Para a leitura que Deleuze (1999) nos propõe de Bergson, passado e presente não designam “dois movimentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um, que é o presente e que não pára de passar; o outro, que é passado e que não pára de ser, mas pelo qual todos os presentes passam” (ibid., p. 45). Sabendo ainda que cada presente remete a si mesmo enquanto passado, “o passado não só coexiste com o presente que ele foi, mas – como ele se conserva em si (ao passo que o presente passa) – é o passado inteiro, integral, é *todo* o nosso passado que coexiste com cada presente” (ibid., p. 46, grifos do autor). No entanto, a ideia de passado puro em Bergson não concebe a memória como um movimento que pode resgatar o passado como um todo, mas enquanto uma noção em diversos níveis de profundidade, na qual a compreensão dessa totalidade do passado ocorre de forma mais ou menos dilatada e mais ou menos contraída.

O corpo, enquanto imagem mas também matéria, se coloca nessa perspectiva bergsoniana como a imagem que prevalece sobre as demais, na medida em que seu conhecimento se dá “não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções” (BERGSON, 1999, p. 11). As imagens exteriores transmitem movimento ao corpo sob a forma de afecções ao mesmo tempo em que o corpo restitui movimento às imagens exteriores sob forma de ação.

Sua representação da memória engloba ainda dois tipos de diferentes agências, marcando uma distinção fundamental em sua obra. Uma primeira memória, referente às *imagens-lembranças*, é responsável por registrar todos os acontecimentos da vida cotidiana e atribui a cada fato seu lugar e data correspondentes. Através dela seria possível o reconhecimento intelectual de uma percepção já experimentada. De modo bastante distinto, supõe ainda uma outra memória, profundamente diferente da primeira, assentada no presente e

que considera apenas o futuro. Essa memória não representa o passado, mas o encena. Bergson coloca que “se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente” (ibid., p. 89).

A distinção das diferentes concepções de memória propostas por Bergson não abarca, porém, a experiência de uma memória inconsciente, que Marcel Proust (2006) chama de *involuntária*. Em sua obra, a *memória voluntária* é aquela direcionada pela memória da inteligência e suas informações sobre o passado não conservam nada dele. Todos os esforços de nossa inteligência para evocá-lo permanecem inúteis. O passado de fato encontra-se oculto, fora do domínio e alcance da memória voluntária, contido em algum insuspeito objeto material, na sensação que nos daria esse objeto caso o encontrássemos:

quando mais nada subsiste de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação (ibid., p. 73-74).

Ao analisar o trabalho memorativo na obra de Proust, Walter Benjamin (1987, p. 36–49; 1989, p. 103–149) acrescenta que sua concepção de *memória involuntária*, mais do que remeter a um trabalho de reminiscência, seria mais propriamente definida como um trabalho do próprio *esquecimento*. Para Proust, dispositivos como a câmera fotográfica ampliam apenas o alcance da memória voluntária, uma vez que fixam o acontecimento no papel sensibilizado, mas atrofiam o movimento da memória involuntária. Benjamin relaciona a memória involuntária de Proust com seu próprio conceito de *aura*, defendendo que a aura se concentra nas imagens sediadas na memória involuntária e agrupadas em torno de um objeto de percepção, correspondendo à própria experiência que se cristaliza no objeto sob a forma de exercício.

A leitura que Benjamin faz da memória, portanto, não a toma como a posse do rememorado, como uma coleção de coisas passadas, mas a entende como uma aproximação dialética da relação das coisas passadas com o seu lugar. Ao invés de uma posse do passado, um *ter*, a memória poderia ser entendida, portanto, como uma aproximação de seu *ter-lugar*, assim como em relação à aura. Para Georges Didi-Huberman (2010), a *imagem dialética* aparece na obra de Benjamin como a imagem de memória positivamente produzida a partir de uma situação anacrônica a respeito da relação entre o memorizado e seu lugar de emergência. Ela se torna, então, sua própria figura de presente reminescente.

Em Benjamin, a imagem da memória assume, assim, o caráter de cinzas: “Mas essas cinzas são ainda alguma coisa, são formas, poemas, histórias. Elas se lembram ainda das chamas de onde nasceram, das quais *restam*” (ibid., p. 186, grifo do autor). Dessa forma, podemos dizer que a imagem dialética surge na obra de Benjamin, paradoxalmente, como “a memória de um esquecimento reivindicado”, na medida em que a imagem como destroço, como vestígio, como ruína se torna também ela matéria do próprio trabalho memorativo.

A memória, tal como é tratada até aqui, consiste de modo geral em um processo desencadeado pelo sujeito, ainda que o entorno possa influenciá-lo subjetivamente na evocação das lembranças, como é proposto por Proust. Maurice Halbwachs (2004), um dos herdeiros intelectuais do legado de Émile Durkheim, diferentemente dos autores apresentados anteriormente, estará mais interessado em investigar o papel das *instituições* que formam o sujeito que lembra. A memória de cada um está ligada, para ele, à memória do grupo ao qual está inserido. Essa última, por sua vez, liga-se a uma memória compartilhada coletivamente pela sociedade na qual o grupo se compõe, relacionando-se, portanto, à própria tradição e cultura de seu povo. Ecléa Bosi (1994), ao analisar a contribuição de Halbwachs para a interpretação social da memória, dirá que seu posicionamento é radical, uma vez que, para ele,

não se trata apenas de um condicionamento externo de um fenômeno interno, isto é, não se trata de uma justaposição de “quadros sociais” e “imagens evocadas”. Mais do que isso, entende que já no interior da lembrança, no cerne da imagem evocada, trabalham *noções* gerais, veiculadas pela linguagem, logo, de filiação institucional (ibid., p. 59, grifo da autora).

Procurando especificar a imagem posta em relação com a memória servindo-se especificamente da fotografia, encontra-se ainda vários autores dispostos a trabalhar esta aproximação. Dubois (2012, p. 309–330), por exemplo, para expor como se dão os mecanismos da memória, retoma a metáfora de Sigmund Freud sobre os *wunderblocks*, ou blocos mágicos, defendendo que o ato fotográfico seria uma extensão do olhar que capta imagens e estas são, por sua vez, fixadas e desdobradas na memória. Como o palimpsesto, onde as folhas são reutilizadas mas guardam em suas diferentes camadas os escritos antigos, o bloco mágico conserva as anotações em sua base de cera. Para Dubois, da mesma forma, a memória apreende as percepções exteriores no processamento inconsciente das imagens. Até que sejam evocadas, as imagens permanecem inscritas e apagadas no inconsciente.

É preciso notar, entretanto, que a memória não é estática. Miriam Moreira Leite (1993) se apropria da metáfora de Dubois, mas adverte que esta imagem da memória consiste em um constante ir e vir, onde a imagem se transforma no interior da lembrança e a lembrança

se fixa na fotografia que vemos.

As fotografias poderiam ser comparadas a imagens armazenadas na memória, enquanto as imagens lembradas são resíduos substituíveis de experiências contínuas. Em muitos casos, lembranças das fotografias substituem lembranças de pessoas ou acontecimentos, que são mutáveis, enquanto a fotografia fixa pode ser revista muitas vezes (ibid., p. 145).

Nesse sentido, a memória de uma fotografia pode até mesmo, em alguns casos, substituir a própria memória: “Algumas pessoas não se lembram do que aconteceu, mas do retrato do que aconteceu” (ibid. p. 18).

A autora acrescenta ainda que entre uma imagem e a realidade a qual ela representa “existe uma série de mediações que fazem com que, ao contrário do que se pensa habitualmente, a imagem não seja restituição, mas *reconstrução* – sempre uma alteração voluntária ou involuntária da realidade, que é preciso aprender a sentir e ver” (ibid., p. 40, grifo meu). Sua concepção de memória, portanto, não toma a fotografia como um objeto que pode resgatar o passado tal como ele aconteceu, mas uma possibilidade de evocar lembranças e reconstruí-las através da experiência, em termos bastante próximos aos já apontados por Bergson.

A reconstituição do passado através de fotografias, seja através da investigação histórica ou da recordação pessoal, poderia ainda implicar em um processo de *criação de realidades*, no qual as imagens mentais dos receptores envolvidos são elaboradas. Este argumento é defendido por Boris Kossoy (2010), que aponta para a necessidade de atentar para a condição de representação elaborada cultural, estética e tecnicamente que a fotografia comporta, apesar da importância do referente destacada por Barthes. Nesse sentido, o índice da imagem, ainda que diretamente ligado ao referente no contexto da realidade, não pode ser compreendido isoladamente, ou seja, desvinculado do processo de construção da representação. O referente é, portanto, o ponto de partida da imagem. No entanto, seu ponto de chegada deverá ser sempre o imaterial, o iconográfico carregado de sentido, a fotografia para além do registro, para além do documento. “Será no *oculto* da imagem fotográfica, nos atos e circunstâncias à sua volta, na própria forma como foi empregada, que, talvez, poderemos encontrar a senha para decifrar seu significado. *Resgatando o ausente da imagem compreendemos o sentido do aparente, sua face visível*” (ibid., p. 42, grifo do autor).

Dessa forma, a memória em Kossoy é marcada pelas sensações e emoções que são registradas no nosso íntimo sob a forma de *impressões* que, com o tempo, acabam por se tornar etéreas, nubladas e longínquas. *A fotografia não retém essas impressões*, pois elas se situam no nível do *invisível*, do *além da imagem*, como nos apontou também Kafka, mencionado

anteriormente. O que ela revela é apenas o *aparente das coisas*, se instaurando, assim, uma “tensão perpétua” entre a realidade passada que é “fixa, imutável, irreversível” e as múltiplas interpretações às quais a fotografia está sujeita. A realidade da própria fotografia, portanto, possibilita inúmeras representações e trabalha em um processo “sucessivo e interminável de construção e criação de novas realidades” (ibid., p. 44).

Para Didi-Huberman (2012b), não basta recorrer a um álbum de fotografias para entender a história que elas documentam, pois as imagens não são nem imediatas nem fáceis de apreender. Da mesma maneira, ele afirma que elas sequer estão no presente e, justamente por esse motivo, são capazes de abarcar as relações de tempo mais complexas que são incumbidas à memória. Assim, a imagem não trata de um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis, de um enquadramento no espaço e um instante no tempo. A fotografia é “uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônico, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar” (ibid., p. 216). A imagem é “cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes”, ou seja, a imagem arde e, exatamente por ser ardente, precisa de toda paciência para que seja olhada e questionada, para que as histórias e memórias sejam compreendidas e interrogadas através dela.

De maneira semelhante, Etienne Samain (2012a, b) afirma que a imagem, ainda que não chegue a ser um sujeito, é muito mais do que um objeto. É lugar de um processo vivo, participa de um sistema de pensamento: a imagem é, portanto, pensante, conclui Samain. No entanto, seu pensamento nunca é único e definitivo. Toda imagem acaba por se chocar com as lembranças, memórias e esquecimentos contidos no cérebro, desencadeando uma espiral de novas e outras operações sensoriais, cognitivas e afetivas.

A fotografia aparece, de tal modo, como um *tecido composto por malhas de silêncios e de ruídos*, que precisam de nós para que finalmente sejam desdobrados seus segredos arquivados.

As fotografias são memórias, histórias escritas nelas, sobre elas, de dentro delas, com elas. É por essa razão, ainda, que as fotografias se acumulam como tesouros, dentro de pastas, de caixinhas, de armários, que elas se escondem dentro de uma carteira. Elas são nossos pequenos refúgios, os envelopes que guardam nossos segredos. As pequenas peles, as películas, de nossa existência. As fotografias são confidências, memórias, arquivos (idem, 2012a, p. 160).

1.4 IMAGEM ATO

Além das colocações anteriores a respeito do suporte ao qual a imagem está inserida, é preciso identificar que essa forma de distinção escolhida para a pesquisa é apenas uma dentre muitas outras possíveis. As imagens com as quais foi preciso lidar no trabalho de campo basicamente diferenciavam-se entre imagens provenientes do negativo fotográfico e imagens materialmente destruídas onde o único suporte para que continuassem existindo era a memória. Com isso, no entanto, não se quer afirmar que se tratam de coisas totalmente distintas e muito menos que uma não esteja contida na outra. As imagens que continuam sobrevivendo no mundo apreensível são ainda imagens da memória e, da mesma forma, as imagens mentais que correspondem às lembranças das fotografias destruídas partiram inicialmente de um suporte físico. A distinção escolhida, portanto, é mais metodológica do que epistemológica. É preciso tomá-las inicialmente como distintas para que se possa aproximá-las em pontos de contato ou dispersão.

Dessa maneira, diante desses dois tipos de imagens que foram elegidos, pode-se experimentar uma primeira e importante aproximação. Independentemente do suporte atual em que essas imagens *sobrevivem*, é preciso lembrar ainda que elas só existem enquanto resultado de um ato fotográfico executado no momento de tomada da imagem. Dubois se coloca como um dos grandes defensores da necessidade de se olhar para as práticas fotográficas, evidenciando a importância do próprio ato fotográfico em si. O autor acredita que na fotografia é impossível pensar a imagem fora do ato que a criou, especificando que o *ato* “não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da ‘tomada’), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação” (DUBOIS, 2012, p. 15).

Além do fato de a fotografia ser produzida por meio de um ato, é preciso notar ainda, como nos alerta o autor, que antes de qualquer coisa, ela é um verdadeiro ato em si, um ato icônico e, portanto, uma *imagem-ato*. Disso advém a necessidade de não somente se ater às práticas fotográficas, aos anseios e às escolhas dos sujeitos envolvidos no momento da tomada da imagem, mas também para a importância de seus percursos posteriores, para a sua recepção, para a maneira como são olhadas no momento atual, para as disposições que são reajustadas pela imagem e para como elas são lidas por cada um. Nesse sentido, para ele, a importância do processo (*imagem-ato*) se sobressai ao próprio produto (*imagem*).

Jean-Paul Sartre (1987), de maneira um pouco semelhante, terminará seu livro *A imaginação* com a intrigante colocação de que a imagem não é uma coisa mas sim um ato:

Na realidade é preciso responder claramente: a imagem, se continua sendo um conteúdo psíquico inerte, não poderia de forma alguma conciliar-se com as necessidades da síntese. Ela só pode entrar na corrente da consciência se ela mesma é síntese e não elemento. Não há, não poderia haver imagens *na* consciência. Mas a imagem é um certo tipo de consciência. A imagem é um ato e não uma coisa. A imagem é a consciência *de* alguma coisa (ibid., p. 137, grifos do autor).

Extraída dessa passagem, a frase que afirma a imagem enquanto ato e a nega enquanto coisa servirá de prólogo de abertura à segunda parte do livro *Imagens apesar de tudo* (2012a), de Didi-Huberman, intitulada *Apesar da imagem toda*. A defesa que o autor fará da exposição de quatro fotografias oriundas do campo nazista de concentração de Birkenau escolhe não por acaso a frase emblemática de Sartre como epígrafe. Didi-Huberman, atacado por expor imagens que *sobreviveram* ao massacre da Shoah para além de seus produtores e que, segundo seus críticos, não tinham nenhuma relevância histórica mas apenas apelativa, defenderá que a urgência dessas imagens, o risco corrido pelo fotógrafo para produzi-las, sua possível falta de fôlego, sua vontade de que aquelas fotos fossem conhecidas, a urgência e todos os elementos de seu entorno também fazem parte da história e fazem ainda dessas imagens pura enunciação, puro gesto e puro ato fotográfico enfim.

Nesse sentido, quando Sartre afirma que “a imagem é um ato e não uma coisa”, é dessa forma que Didi-Huberman pretende tomá-la: é como ato e não como *coisa menor* que nos cabe olhar para as imagens. “Trata-se de uma fenomenologia, não da *percepção* propriamente dita, mas afirma Sartre, de uma *quase-observação* do mundo” (ibid., p. 148, grifo do autor). Essa quase-observação se torna interpretação na medida em que evocamos todos os elementos de saber aos quais dispomos, como documentos escritos, testemunhos e diversas outras fontes que nos possam auxiliar na construção da análise, ou ainda, segundo o autor, em uma *montagem* que necessariamente deverá passar pela imaginação:

imaginação é trabalho, esse *tempo de trabalho das imagens* agindo incessantemente umas sobre as outras por colisões ou fusões, por rupturas ou metamorfoses... Sendo que tudo isso age sobre a nossa própria atividade de saber e de pensar. Para saber, portanto, é realmente preciso imaginar-se: a *mesa de trabalho* especulativa é inseparável de uma *mesa de montagem* imaginativa (ibid., p. 154, grifo do autor).

Para o autor, portanto, a imagem enquanto ato também faz parte da história e deverá compor a montagem imaginativa da pesquisa, colocada em movimento com seus mais diversos elementos que, nesse gesto, aparecem em total correspondência. Dessa forma, o conhecimento buscado através da montagem é um “conhecimento delicado – como tudo o que diz respeito às imagens – simultaneamente repleto de armadilhas e pejado de tesouros” (ibid., p. 155).

De tal maneira, com base nas definições expostas até aqui, a fotografia é tomada

como um campo de entrada para investigar as experiências subjetivas da transexualidade. As marcas nos corpos transexuais têm suas reminiscências ainda no campo do subjetivo. São marcas na memória que, assim como as imagens, existem fisicamente impressas em seus corpos mas também fugidias e impalpáveis enquanto lembranças. Tanto quanto as feridas expostas de depilações por eletrólises ou as cicatrizes da mastectomia, essas experiências e as imagens que elas carregam também nos guiam pelo caminho da transição corporal, mas, talvez mais do que isso, nos apresentam uma nova forma de compreendê-la.

2 SOBRE AS IMAGENS

2.1 GÊNERO DESLOCADO

Embora este trabalho seja especificamente pautado pela questão da imagem, é incontornável constatar que um dos importantes temas com o qual foi necessário lidar é o de gênero. Sabe-se, no entanto, que gênero é uma categoria de difícil análise nas ciências sociais. A respeito da distinção muito comum feita entre sexo como natureza e gênero como cultura, Judith Butler (2008) refuta essa dicotomia, atestando que se o gênero é constituído pelos significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, não podemos afirmar que ele decorra do sexo, uma vez que o sexo é tomado apenas como binário – o que em si já exclui uma série de corpos –, enquanto o gênero não pode se restringir apenas em número de dois. “Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado ‘sexo’ seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma” (ibid., p. 25). Assim, o gênero não pode ser considerado meramente como a interpretação cultural do sexo, este último, previamente dado. O gênero deve designar também o aparato de produção mediante o qual o próprio sexo é estabelecido e, dessa forma, o sexo também deve ser entendido como um meio discursivo sobre o qual a cultura age.

Nesse sentido, se encontramos gêneros “inteligíveis”, ou seja, aqueles que não mantêm relações de concordância entre sexo, gênero, prática sexual e desejo, é porque essa relação de supostas continuidade e concordância, estabelecida pelas normas existentes, produz ela mesma as discontinuidades e desconcordâncias proibidas que não estabelecem o sexo biológico como definidor do gênero que, por sua vez, não se expressa na manifestação do desejo sexual. A noção de que a lei que proíbe é a mesma que produz está já em Foucault, quando ele propõe o método genealógico como forma de investigar os microespaços com intuito de compreender instituições, práticas e discursos pelos quais as categorias de identidade se reformulam. Dessa maneira, entendendo, portanto, as leis proibitivas como também produtoras dos gêneros “inteligíveis”, Butler irá propor ainda pensarmos no caráter *performativo* dos gêneros, afirmando que “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* construída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (ibid., p. 48, grifo da autora), ou ainda, é preciso compreender atos, gestos e desejos como “*performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios

discursivos” (ibid., p. 194, grifos da autora). Assim, o caráter performativo do gênero cria a ilusão de uma essência que, na verdade, se articula enquanto organizadora do próprio gênero, produzindo na superfície dos corpos as práticas disciplinadas através do discurso.

Para Paul B. Preciado (2014)⁵, no entanto, Butler, ao enfatizar a possibilidade de cruzar as fronteiras de gênero por meio de performances, ignora a materialidade e os processos corporais, principalmente no que diz respeito às transformações realizadas nos corpos transexuais, que, segundo Preciado, mostram que não se trata apenas de performances teatrais onde o gênero é encenado, mas também de transformações físicas, sexuais, sociais e políticas, o que ele chama de trans-incorporação (ibid., p. 93-94). A tecnologia sexual, nesse caso, é descrita como uma espécie de “mesa de operações” abstrata, onde se define a identidade sexual imposta ao corpo sexuado. Em conformidade com a teoria dos atos da fala, de John Austin, Preciado afirma ainda que a pergunta “é menino ou menina?” oculta um processo de fragmentação do corpo por meio de um conjunto de técnicas discursivas, cirúrgicas e também visuais, em que a ecografia, ao tentar desvendar o sexo do bebê ainda na barriga da mãe, não se coloca como uma tecnologia descritiva, mas sim prescritiva, no sentido de criar os corpos que pretende apenas revelar.

Antes do nascimento, graças à ecografia – uma tecnologia célebre por ser descritiva, mas que não é senão prescritiva – ou no próprio momento do nascimento, nos foi atribuído um sexo feminino ou masculino. [...] Todos nós passamos por esta primeira mesa de operações performativa: “é uma menina!” ou “é um menino!” O nome próprio e seu caráter de moeda de troca tornarão efetiva a reiteração constante desta interpelação performativa. Mas o processo não para aí. Seus efeitos delimitam os órgãos e suas funções, sua utilização “normal” ou “perversa”. A interpelação não é só performativa. Seus efeitos são protéticos: faz corpos (ibid., p. 130).

Assim, Preciado defende que, por meio destas tecnologias sociais, todos os corpos já nasceriam pós-operados, respeitando a estas próteses que a tecnologia “incorpora” nos sujeitos. Da mesma maneira que o telefone seria uma prótese do ouvido, a televisão uma prótese do olho e o cinema uma possível prótese dos sonhos, Preciado sugere que sexo e gênero deveriam ser considerados também como formas de incorporação protética que se assumem enquanto naturais, mas que estão sujeitas a processos constantes de transformação. Nesse caso,

⁵ Paul B. Preciado é o nome social que foi adotado no final de 2014 pelo filósofo e ativista *queer* antes conhecido como Beatriz Preciado. A referência bibliográfica usada neste trabalho, produzida antes da adoção do nome social, foi alterada em conformidade com o gênero do autor.

a característica mais sofisticada desta tecnologia consiste justamente em apresentar-se como “natureza”.

A colocação de Preciado tem como clara influência teórica o manifesto do ciborgue de Donna Haraway (2009). Para a autora, “neste nosso tempo, um tempo mítico, somos todos quimeras, híbridos – teóricos e fabricados – de máquina e organismo; somos, em suma, ciborgues” (ibid., p. 37). A análise político-ficcional feita por ela baseia-se no rompimento de três fronteiras cruciais. A primeira fronteira rompida é entre o humano e o animal, onde a singularidade humana dá lugar ao reconhecimento de conexões que diminuem as fronteiras entre natureza e cultura. A segunda fronteira é entre o animal-humano, ou seja, o orgânico, e a máquina, onde a diferença entre o natural e o artificial torna-se ambígua, com máquinas “perturbadoramente vivas” enquanto nós nos tornamos cada vez mais “assustadoramente inertes”. Por fim, a terceira fronteira rompida é entre o físico e o não físico, com uma tecnologia de máquinas extremamente minúsculas e leves que tornam o físico um conceito impreciso para nós. Com base nesta difusão da alta tecnologia, Haraway defende que um mundo de ciborgues, de fronteiras transgredidas, consiste também em um mundo de novas realidades sociais e corporais, onde dualismos entre mente e corpo, animal e humano, organismo e máquina, natureza e cultura, homens e mulheres, entre outros, devem ser colocados em questão visando uma nova perspectiva, tendo a imagem do ciborgue como uma possível saída para essa compreensão.

Entender o rompimento dessas dicotomias é extremamente importante para se compreender as questões apresentadas pela transexualidade. Berenice Bento (2006, p. 20) inaugura sua análise sobre a experiência transexual afirmando que “em silêncio, as cicatrizes que marcam os corpos transexuais falam, gritam, desordenam a ordem naturalizada dos gêneros e dramatizam perguntas que fundamentam algumas teorias feministas”. Para a socióloga, o que caracteriza a experiência transexual são justamente os deslocamentos:

Quando se afirma: “sou um/a homem/mulher em um corpo equivocado”, está se afirmando que o gênero está em disputa com o corpo-sexuado. A suposta correspondência entre o nível anatômico e o nível cultural não encontra respaldo. Aqui, deparamo-nos com toda a plasticidade dos corpos: seios não-lactantes; úteros não-procriativos; clitóris que, mediante a utilização de hormônios, crescem até se transformarem em órgãos sexuais externos; próstatas que não produzem sêmen; vozes que mudam de tonalidade; barbas, bigodes e pelos que cobriam rostos e peitos inesperados. A plasticidade do corpo se revela (BENTO, 2006, p. 106).

Além do deslocamento entre o *gênero* e o *corpo-sexuado* apresentado no trecho acima, Bento aponta também para a possibilidade de existir um segundo deslocamento, entre

gênero, sexualidade e corpo-sexuado, ou seja, transexualidade não diz respeito à sexualidade. Em campo pude encontrar transexuais heterossexuais, homossexuais e bissexuais. Nesse caso, para Bento, quando o desejo de um/a transexual é direcionado a uma pessoa do mesmo gênero, tem-se este segundo deslocamento. Por último, irá se referir ainda a um terceiro deslocamento: dos *olhares*. Para ela, as transformações reivindicadas pelos/as transexuais borram as noções de “real” (verdade) e “fictício” (mentira). Dessa forma, o olhar do observador, um olhar inquisidor, agressivo, autoritário, torna-se um olhar também confuso diante de corpos que colocam em questão o mundo polarizado dos gêneros, fazendo com que as normas de gênero se desestabilizem e acabem por falhar. O real e o irreal passam, então, a se confundir, onde “real”, aquilo que tomamos como um conhecimento naturalizado do eu, torna-se uma realidade passível de ser mudada.

2.2 ENCONTROS TRANS

Tendo em mente estas noções fundamentais a respeito da transexualidade, iniciei o trabalho de campo com um grupo de transexuais em São Paulo que havia se constituído primeiramente na internet, mediante redes sociais. A rede era usada como uma plataforma de interação, onde divulgavam notícias sobre transexualidade, difundiam conhecimento sobre hormônios e cirurgias, sanavam dúvidas de integrantes mais novos no grupo, pediam opiniões e suporte. Mais do que uma rede de lazer, o grupo funcionava como um lugar de difusão de conhecimento e ajuda mútua, onde novas amizades eram feitas e consolidadas virtualmente a todo momento. A importância da internet e dessas redes virtuais de contato viriam a se mostrar cada vez mais evidentes na medida em que eu navegava pelas redes sociais e pelos perfis online, mas elas não se restringiam à internet, como eu viria a perceber depois de um tempo frequentando o grupo.

Se o primeiro contato entre eles/as se dava principalmente através da rede, a relação, no entanto, não se limitava aí. Muitos foram os casos de transexuais que se conheciam apenas através da internet e mesmo assim ofereciam moradia provisória em São Paulo, ajuda para encontrar emprego, acompanhamento em consultas médicas e, principalmente, suporte psicológico. Carla⁶ conheceu pessoalmente Marília apenas no dia em que se hospedaria em sua residência em São Paulo. Júlia, depois de dar muito suporte emocional via internet, abrigou em sua casa por diversos meses a jovem Karina, que havia deixado a casa dos pais no interior e procurava emprego na capital. À Karina ainda foi ofertada a ajuda de Regina, que trabalhava em uma empresa de telemarketing e auxiliou na contratação da nova amiga. As redes de contato virtuais rompiam os limites da internet e passavam a se constituir também no espaço offline.

O mesmo movimento do online ao offline ocorreu também com o grupo. Depois de muitas reuniões e debates pela internet, alguns integrantes passaram a propor encontros pessoais, como forma de se conhecerem e reafirmarem a amizade. Esses encontros tornaram-se frequentes e passaram a ocorrer no último domingo de cada mês, geralmente no Centro Cultural São Paulo – CCSP, embora às vezes o grupo se deslocasse para o Parque do Ibirapuera ou para algum bar próximo à região da Avenida Paulista. Os/as frequentadores/as do grupo não eram fixos/as, algumas pessoas estavam presentes em todos os encontros, outras, porém, eram

⁶ Todos os nomes empregados nesta dissertação para identificar os/as interlocutores/as são fictícios, como maneira de preservar suas identidades.

menos assíduas ou apareciam pela primeira vez. Contudo, na maioria das vezes, os encontros contavam com um número de 20 ou mais pessoas.

O grupo – online ou offline – não tinha qualquer vínculo institucional, político ou religioso, o intuito dos encontros era apenas de estreitar os laços, dividir experiências, trocar informações. A ausência de um discurso pronto, institucional ou militante, abria espaço para diversos pontos de vista e diversas pautas a serem discutidas, nas quais, em maior ou menor grau, os/as integrantes norteavam-se pela própria experiência a respeito da transexualidade, assegurando seu discurso por meio de narrativas pessoais. Os temas debatidos eram sugeridos pelos/as próprios/as integrantes e todos/as eram incitados a participar da conversa e a dar sua opinião. Comumente, os assuntos escolhidos perpassavam em torno de questões como a importância da visibilidade, o perigo de transicionar sem o acompanhamento médico, a burocracia enfrentada ao mudar o nome e o gênero nos documentos e as problemáticas relativas a parceiros e familiares antes, durante ou depois do processo de transição.

A minha presença no grupo, na maioria das vezes, era motivo de curiosidade. Sempre procurava me esforçar em deixar claro o meu papel de pesquisadora, mas existia uma constante desconfiança a respeito do meu interesse pela transexualidade. Não foram poucas as vezes em que fui questionada se não seria transexual também, o que explicaria minha atração pelo tema. Tais especulações a respeito da minha própria identidade de gênero não me incomodavam. Muito pelo contrário, procurava saná-las reiterando meu caráter de pesquisadora e acabava por abrir brechas para explicar meu interesse ali e iniciar uma conversa sobre os assuntos que me levavam a campo. Com o tempo o grupo foi se acostumando com a minha presença e muitas vezes brincava dizendo que eu era “mais assídua que muito transexual”.

O episódio que mudou a percepção do grupo a respeito da minha presença foi, surpreendentemente, mediado pela câmera fotográfica. Em todos os encontros muitas fotografias eram tiradas e depois compartilhadas na internet, gerando comentários sobre as pessoas nas fotos ou sobre os encontros em si. Essa prática foi também mapeada durante a pesquisa, embora o objetivo fosse entender a relação de transexuais especificamente com suas fotografias de infância. O interessante em demarcar o uso da fotografia pelos/as interlocutores/as nas redes sociais e navegar por seus álbuns de fotos compartilhados na internet foi fundamental para perceber a importância da divulgação dessas imagens. Como uma espécie de experimento, resolvi levar a um dos encontros do grupo minha câmera fotográfica. O trabalho de campo já havia começado há sete meses e embora minha presença fosse aceita e até mesmo esperada pelo grupo, as minhas perguntas sobre fotografias pareciam deslocadas dos meus interesses de pesquisa. A sensação que eu tinha era sempre de que as perguntas sobre

transexualidade eram esperadas de uma pesquisadora, mas as sobre fotografia soavam estranhas e mais da ordem do interesse pessoal que do interesse de pesquisa.

Nessa ocasião, o dia estava ensolarado e a cidade de São Paulo comemorava seu aniversário de 460 anos. Combinamos de nos encontrar no Parque do Ibirapuera, em frente ao prédio da Fundação Bienal de São Paulo. Depois das apresentações habituais e das discussões sobre os mais variados temas, muitas pessoas tiraram suas máquinas fotográficas das bolsas e começaram a fazer algumas fotos. Eu fiz o mesmo e o porte maior da câmera profissional chamou a atenção de todos/as assim que a empunhei. Todos/as queriam aparecer nas fotos do grupo que eu tirava e posavam me pedindo um retrato. Cada foto batida era acompanhada de um pedido expresso para que eu compartilhasse a imagem com eles/as nas redes sociais.

Depois do encontro, montei um álbum no Facebook acessível apenas aos integrantes do grupo, que comentaram as fotos, elogiaram e publicaram em seus próprios álbuns, compartilhando com os amigos e difundindo essas imagens pela rede. Após esse episódio, passei a ser “a fotógrafa” para o grupo, tanto no que se referia a tirar as fotos dos eventos quanto com relação à forma como eu era reconhecida e apresentada aos/às novos/as integrantes. Se o papel de antropóloga era complexo e custava a se elucidar, me tornar a fotógrafa esclareceu em muito a minha própria prática de pesquisa. Percebi também que depois desse fato meu interesse pela fotografia era melhor compreendido pelo grupo e minhas perguntas sobre suas fotografias passaram a fazer mais sentido para eles/as do que antes de manejar a câmera.

Após esse encontro, pela primeira vez, a fotografia de infância foi tema de discussão aberta ao grupo todo. Na maioria das vezes conversávamos sobre o tema somente em grupinhos menores ou em conversas paralelas por influência minha. Frequentar o grupo, mais do que isso, era uma forma de me inserir em campo, de me aproximar do universo daquelas pessoas, dos temas circundantes e de iniciar um primeiro contato.

Para esta pesquisa, no entanto, não seria possível dimensionar de maneira aprofundada as relações de todo o grupo com suas fotografias de infância. Alguns/as interlocutores/as foram, nesse sentido, aos poucos se tornando privilegiados/as no trabalho, intensificando o contato fora do âmbito do grupo. A escolha desses/as interlocutores/as não obedeceu a um critério objetivo – muito pelo contrário. Por uma questão ética, procurei me aproximar e incluir na pesquisa conforme me davam abertura para isso e conforme se dispunham a falar sobre o assunto.

Como foi tratado no primeiro capítulo desta dissertação, o uso da fotografia em pesquisa sobre a memória pode ser extremamente frutífero ao evocar narrativas sobre o passado,

mas é preciso saber distinguir a natureza dessas evocações. A memória não trabalha da mesma forma para todo mundo e apreender suas nuances é uma tarefa difícil e cuidadosa. Como foi colocado anteriormente, Moreira Leite (1993) nos aponta que a fotografia pode muitas vezes, inclusive, substituir a memória, na medida em que lembramos da fotografia do que aconteceu e não do fato ocorrido. Em outros casos, a leitura da fotografia obedece aos fatores do presente mais do que aos signos do passado, como evidencia a definição da memória bergsoniana.

É importante deixar claro que o trabalho de aproximação com relação às narrativas apresentadas no tópico a seguir não objetivou evidenciar essa distinção de formas de apreensão da imagem. Nos encontros do grupo pesquisado eu buscava por pessoas que conseguissem falar sobre o assunto de forma que isso não se constituísse em um problema para eles/as. Existia, claro, o receio de que isso limitasse a pesquisa em termos das leituras possíveis da imagem, ou seja, de que não fosse possível incluir na pesquisa uma abordagem da imagem enquanto *ferida*, enquanto *ressentimento*, justamente pela forma como os/as interlocutores/as foram elegidos. No entanto, acredito que foi acertada a forma de inserção em campo e a maneira como adquirir a confiança do grupo, pois as narrativas apresentadas demonstram variadas formas de apreensão da imagem, tornando possível a apresentação de distintas maneiras de olhar a fotografia, embora a preocupação ética não tenha colocado isso enquanto prioridade.

É necessário também destacar a distinção metodológica inicial feita entre imagens físicas e imagens mentais, conforme já foi apresentado. De fato, a natureza dessas imagens se diferenciava entre aquelas que os/as interlocutores/as ofereciam ao olhar e outras imagens que eram apenas evocadas pela memória e descritas em termos verbais. Em campo, porém, me deparei também com uma imagem de natureza distinta: a digital. Se ao falarmos de fotografia de infância de pessoas entre 25 e 50 anos é esperado encontrar apenas o registro analógico da imagem, me dei conta de que era muito comum aos/às interlocutores/as fotografar com uma câmera digital a própria fotografia, disposta muitas vezes em porta-retratos ou álbuns de família. A esta imagem eles/as chamavam de “*foto da foto*”. Esse registro digital da própria fotografia, como ficou evidente ao longo da pesquisa, facilitava o compartilhamento dessas imagens através da internet. Uma das interlocutoras, Júlia, chegou inclusive a afirmar que, para ela, a melhor função da rede social Facebook era possibilitar o compartilhamento de imagens entre família e amigos. Essa prática reforça as sociabilidades online e offline que foram apresentadas anteriormente e ainda desafia a sugerir novas reflexões sobre os álbuns de fotos. Se antes as fotografias eram detidas por uma única pessoa da família, geralmente a matriarca conforme aponta Moreira Leite (1993), aqui elas circulam através da rede virtual e ganham *vida própria*, espalhando-se pelas nuvens virtuais e por computadores, tablets e celulares. Perseguir

os rastros dessas imagens pelo mundo virtual seria trabalho para um detetive dos códigos binários. No entanto, embora eu esteja longe de possuir tal habilidade, recorri às redes sociais em que os/as interlocutores/as as publicaram para entender algumas das implicações nas narrativas apresentadas sobre esse novo uso da imagem.

Assim, de acordo com as colocações propostas aqui, pretendo deixar claro que as narrativas que seguem dos/as três interlocutores/as não procuram, portanto, abarcar todo o universo de pesquisa e muito menos se colocarem como definitivas. Sabe-se que da mesma forma que a relação de cada transexual com suas fotografias de infância varia de pessoa para pessoa, a narrativa de suas próprias memórias também se altera de acordo com diversos fatores. Com este trabalho, aspira-se apenas percorrer memórias por caminhos da apreensão da imagem com a expectativa de que elas nos ofereçam uma outra abordagem possível da experiência da transexualidade.

2.3 FOTOGRAFIAS DE INFÂNCIA

2.3.1 LEO

*Eu sinto como se eu estivesse em pedra me esculpindo com o cinzel e o martelinho.
Aí cada vez que eu vejo o meu corpo na foto, eu vejo que eu estou mais eu.*

Conheci Leo logo no primeiro encontro trans presencial, em setembro de 2013. Naquela época, ele estava no início de sua transição e me chamava atenção por, diferentemente da maioria dos meninos que estavam começando a transicionar, não participar das rodinhas afastadas do grupo onde se reuniam os homens trans. Durante o trabalho de campo pude perceber que, embora os encontros fossem destinados a homens e mulheres trans, os homens se constituíam em um grupo próprio. Mesmo quando iam às reuniões do grupo trans ficavam afastados em conversas paralelas e raramente se misturavam ao grupo ou se propunham a discutir também as questões referentes às mulheres trans. Havia, porém, exceções e Leo certamente era uma delas.

Nesse sentido, ele foi um dos poucos homens trans acessíveis à pesquisa. Minhas tentativas de aproximação de todos os outros resultaram em fracassos. Em sua maioria fechados ou acanhados, as respostas que davam às investidas de pesquisa não passavam de monossílabos desinteressados. Em certo momento, tive certeza de que a minha condição de pesquisadora *mulher* influenciava na forma como eles me recebiam. Com Leo, porém, isso não se configurou em um problema. Interessado, curioso e disposto a ajudar em iniciativas que buscassem melhorar a compreensão sobre a transexualidade, Leo sempre se colocou acessível à pesquisa.

Uma vez que ele estava aberto a esse tipo de proposta, minha aproximação pôde ocorrer de forma bem mais tranquila. Além dos inúmeros encontros e conversas durante as reuniões do grupo, sua participação na pesquisa foi se desenvolvendo aos poucos e passamos a nos encontrar também fora do âmbito do grupo. Em seu apartamento, em São Paulo, onde morava com dois gatos, realizamos encontros mais direcionados e Leo pôde me mostrar as fotografias que armazenava em seu computador, cuidadosamente organizadas em pastas divididas por ano e por evento.

Em nosso primeiro encontro de pesquisa, perguntei a ele por quê os outros homens trans eram tão inacessíveis e fechados em um grupo próprio. Leo me disse que a necessidade de afirmação da masculinidade em muitos homens trans por diversas vezes acabava resultando em machismo e o afastamento ao grupo das mulheres trans era porque não estavam interessados em discutir “assuntos de mulheres”. Leo, por sua vez, sempre foi muito próximo ao discurso

feminista e, justamente por esta incompatibilidade de ideias e valores, não participava do grupo mais reservado dos homens trans e preferia se reunir com o grupo trans, ainda que neste espaço os homens fossem minoria.

2.3.1.1 A TRAJETÓRIA DE LEO

Leo tem 29 anos e nasceu em Planaltina, no Distrito Federal. É o filho mais velho de um professor de história e uma funcionária pública, que tiveram depois dele mais um menino e uma menina. A infância em Planaltina é um período que Leo descreve com carinho e entusiasmo. Ele conta que não foi criado com distinção de gênero e não teve restrição quanto a brinquedos, roupas e brincadeiras. “Criança não tem sexo, deixa a criança brincar, a criança tem que pedir o que ela quer, fazer o que ela quer pra brincar, roupa tá lá pra ela brincar”, dizia sua mãe segundo ele. Essa criação sem uma distinção demarcada de gêneros é vista como extremamente favorável à forma como seria encarada sua transição anos depois.

Leo: Eu lembro de uma conversa que eu tive com o meu pai quando era criança, onde ele me falou sobre genital pela primeira vez. Eu devia ter uns sete anos. Meu pai sempre teve um problema muito sério com apelido pra genital. Ele ficava sempre muito irritado. E meu pai é um cara negro muito empoderado. Sempre foi. E sempre quis me deixar empoderado também. Então ele sentou comigo uma vez e falou assim: “deixa eu te perguntar uma coisa: você chama isso aqui de quê?” [apontando para a cabeça]. Eu, “ah, cabeça”. “E isso aqui?” [apontando para a mão]. “Mão”. “E isso aqui?” [apontando para o pé]. “Pé”. “Tá. E você chama isso aqui de quê?” [apontando para o genital]. Aí eu dei uma risadinha e não falei nada. Ele: “por que que você ri? É uma parte do corpo como qualquer outra. Não define nada. Não diz nada”. Isso desde muito pequeno, né! Então ele falou assim: “não diz nada. Assim como a minha mão é maior que a sua, meu pé é maior que o seu, eu tenho o genital diferente do seu”. Então ele nunca diferenciou eu e ele. E, talvez, por ter sido criado assim, eu não vejo essa diferença. Na verdade, eu acho que tem mais coisas que unem o homem e a mulher do que separa. Que todo mundo vem do mesmo lugar, o processo embrionário tá aí, gente, todo mundo é a mesma coisa, vem do mesmo lugar, é só hormônio. Saca? Então meu pai teve essa conversa comigo e ele falou assim, “então, cê não dá apelido. Qual o nome do que cê tem aí?” Eu falei, “vagina”. Ele, “é e eu tenho pênis. Acabou. Cada um tem uma coisa e cada um é diferente”. Então, a vagina não teve associada com o gênero pra mim, porque nunca me foi colocado desse jeito. Não em casa. Na rua, infelizmente, né, é outra coisa. Mas, na minha casa, não.

Nesse sentido, Leo conta que quando criança nunca teve restrições com relação a brincadeiras ou ao vestuário. Brincava de carrinho ao mesmo tempo em que brincava de boneca, gostava de andar de bicicleta e também de ler contos de fadas. Na escola, quando, estudando em colégio adventista, teve que usar saia enquanto os outros meninos usavam shorts, não se

incomodou, pois, de acordo com sua criação, a saia não se configurava em um vestuário exclusivo das meninas. Leo conta que recorria ainda a vários heróis do cinema que também usavam saia, como William Wallace, o guerreiro escocês do filme *Coração Valente* (1995) vivido por Mel Gibson. Dessa forma, quando pequeno, Leo não se sentia diminuído ou insultado por ter de usar saia, diferentemente de muitos outros homens trans que conheci ao longo da pesquisa. Esta peça de vestuário classificada como feminina nas narrativas de muitos homens trans se configurava como um primeiro sinal de deslocamento de gênero. Para eles, a partir da negação ao uso da saia é que se coloca o início do discurso sobre a transexualidade.

Com relação a Leo, porém, a criação mais aberta aos universos de ambos os gêneros faz com que ele não apresente uma divisão tão rígida do masculino e do feminino. Leo encontra os signos classificados como femininos até mesmo no universo tipicamente masculino de lutas e guerras, o que faz com que também se identifique com eles. Outro exemplo desta explanação é seu gosto por contos de fadas e desenhos de princesas. Ele conta que adorava esse tipo de história, mas que, diferentemente das garotas, “não queria ser a princesa da Disney, queria casar com a princesa da Disney”. Ou seja, sua identificação com os elementos comumente associados ao feminino não se dava de forma horizontal e direta. A maneira pela qual Leo se identificava com estes elementos não obedece estritamente aos padrões de gênero. No entanto, é preciso notar que ainda que exista a subversão dos elementos ditos femininos, sua identificação é sempre com o masculino encontrado nestes elementos, configurando-se ainda em uma dicotomia de gêneros. Nesse sentido, ele não rompe com a separação entre masculino e feminino, mas borra as fronteiras estabelecidas entre eles.

Com o fim do período da infância e a chegada da puberdade, Leo começa a relatar seus primeiros problemas com relação ao próprio corpo. Ele narra ter portado o que chama de “síndrome de Peter Pan”, isto é, não queria crescer porque crescer significava, para ele, ter de escolher um dos lados. O corpo infantil é descrito como o corpo que ele sempre desejou manter: o peitoral reto, sem seios. O genital, como acompanhamos na citação de sua fala acima, não estava associado ao gênero e, portanto, a vagina nunca foi motivo de disforia para Leo. Com a puberdade, porém, os hormônios femininos produzidos pelo corpo modificaram drasticamente sua forma física.

Leo: Foi um período da minha vida onde eu perdi o controle sobre o meu corpo. Eu só queria ter mantido o corpo que eu tinha quando era criança. Não ligava dos pelos. Que tivesse pelos, mas que fosse um corpo reto. Não fosse aquele corpo curvilíneo. Então pra mim foi muito, muito, muito difícil. Ao ponto de ter um momento da minha adolescência onde eu me considerava um cérebro numa jarra, saca? Era pesado assim.

Somadas à mudança corporal, Leo teve ainda que enfrentar a separação dos pais, um período descrito como bastante difícil embora tenham se separado amigavelmente. Na tentativa de salvar o casamento, a família se muda para Brasília, o que se caracteriza em um novo desafio para Leo. A separação iminente dos pais e a nova vida em Brasília alargam sua percepção da puberdade como o início de seus problemas. Esses três fatores se mesclam e se confundem no período de sua narrativa que vai dos 10 aos 12 anos. Em Brasília, Leo também passa a sofrer de seus colegas na escola um racismo que ele chama de “racismo estético”, ou seja, “não era um racismo assim: ‘nós vamos te excluir porque você não é branco’. Era assim: ‘você é feio porque você não é branco’”. Dessa forma, podemos perceber que mesmo a dificuldade em se adaptar à nova cidade se incide sobre o próprio corpo – um corpo que, fundamentalmente, passava por mudanças.

Com todas estas mudanças que se operavam na vida de Leo, ele acabou se fechando em si mesmo por cerca de 4 anos. Nesse período, lia, ouvia música, desenhava e se divertia sozinho, pois por muito tempo não teve amigos em Brasília. Na adolescência, Leo destaca uma grande necessidade em se adequar aos padrões de gênero estabelecidos. Possivelmente esse período de introspecção influiu nessa vontade de se ajustar. Dessa forma, aos 17 anos, realizou uma cirurgia de redução de seios na esperança de que a disforia com relação ao próprio corpo diminuísse. Passou a usar roupas que se ajustassem melhor ao modelo que gostaria de ter de si mesmo, recorrendo, por exemplo, a calças mais largas para esconder o culote.

No entanto, o vestuário escolhido para amenizar a disforia também era pensado de forma a não ser associado ou confundido com uma mulher masculinizada, o que representava verdadeiro pavor nessa época.

Leo: Eu tinha alguns aspectos masculinos e tal, mas eu queria sempre manter um fenótipo que não me associasse com uma lésbica masculinizada. Eu era mais moleca, mas eu não chegava a ser macha. Dá pra você olhar as minhas fotos e falar “não, essa menina não é uma macha, uma sapatão caminhoneira”, né? Eu tinha pavor da ideia de ser uma sapatão caminhoneira. E por muitos anos eu me perguntei por quê, se isso era um preconceito meu contra a sapatão caminhoneira. Por que que eu não queria ser associado com isso? Assim, qualé o problema de ser associado a uma sapatão caminhoneira? Tem nada de errado com isso. Mas eu tinha total pavor de ser associado a uma mulher masculinizada. Então eu deixava o cabelo longo, por mais que usasse calça larga e tênis e boné, mas eu usava uma blusa bem justa e cabelo longo. Eu tentava ficar entre um vestuário e outro pra ver se eu conseguia viver a minha masculinidade pela metade, trancava a minha masculinidade dentro de um baú, enterrava bem fundo no meu subconsciente, cara. Era isso que eu fazia. E deixava bem fundo lá no inconsciente, lá onde... sabe? Não quero isso aí.

A aversão à ideia de ser confundido com uma mulher masculinizada é teorizada por Leo da seguinte forma:

Leo: Eu não queria porque eu não me sentia uma mulher masculinizada, eu me sentia um homem afeminado. Se eu não pudesse ser um homem afeminado, então, eu prefiro não ser nada. Eu prefiro, então, vai, seja qualquer coisa, entendeu? Porque era próximo demais. Era quase um prêmio de consolação. Eu não queria. Eu não queria o prêmio de consolação. E eu percebi que por causa dessa coisa mal resolvida dentro de mim eu evitava me relacionar com mulheres que fossem muito masculinizadas. Eu não queria. Só queria saber de mulher feminina.

Além dos fatores citados por Leo, é necessário ressaltar ainda a existência de diversas formas de preconceito vigentes dentro dos próprios grupos LGBTs, sendo as lésbicas masculinizadas, ou as chamadas “caminhoneiras”, um dos alvos desse preconceito. Em diversas pesquisas empíricas⁷ são encontrados dados que associam a lésbica masculina a uma imagem negativa dentro dos grupos LGBTs. Nesse sentido, é recorrente procurar se distanciar do estigma cunhado pela designação “caminhoneira”, onde as masculinizadas são sempre as *outras*. Portanto, a tentativa de se adequar aos padrões de gênero era também, nesse caso, uma tentativa de se desassociar de grupos que sofrem discriminação, como é o caso das mulheres masculinizadas e também de transexuais – dentro e fora dos grupos LGBTs. Dessa forma, o empreendimento de Leo em se adaptar o leva, por conseguinte, a se distanciar de si mesmo.

É importante ressaltar, no entanto, que, de acordo com sua narrativa, ele buscava de várias formas se adaptar à situação e procurar pontos de apoio, como veremos a seguir com relação à forma como enxerga suas fotografias. Se ele não gostava, por exemplo, do culote e dos seios, focava-se, porém, nos pontos em si mesmo que admirava, como a boca. “Eu tentava ter uma aproximação do meu próprio corpo positiva pra eu conseguir conviver com ele”, relata.

Nesse período, Leo começa a estudar música e entra para o curso de bacharelado em Violão da Universidade de Brasília. Com o conhecimento erudito, passa a trabalhar como cantor em um coral feminino. Ainda que este momento seja descrito como “feliz demais”, ele começa a se inquietar. O conforto que o coral faz com que ele comece a se sentir preso e limitado. Com isso, abandona o coral e a faculdade, junta algum dinheiro e se muda para São Paulo, onde continua estudando e trabalhando com música e também onde as questões de

⁷ A respeito do estigma da mulher masculinizada, ver PERRIN, Céline; CHETCUTI, Natacha. Além das aparências: sistema de gênero e encenação dos corpos lesbianos. **Labrys – Revista de Estudos Feministas**, n.1-2, 2002.

gênero começam a pesar ainda mais em sua vida.

Leo: Foi a partir dessa época, que eu vim pra São Paulo, que a questão de gênero começou a ficar pesada na minha cabeça. Eu assisti um filme, que eu recomendo, se você não assistiu, assista, chamado XXY⁸.

Marcela: Ah, sei.

Leo: Você assistiu ele já?

Marcela: Já.

Leo: Então, esse filme mexeu com a minha cabeça, virou o meu mundo de cabeça pra baixo. Porque é exatamente como eu me identifico. Então eu não tinha muito pra onde correr. Eu devo ser intersexo na mente [risos]. Eu devo ser intersexo dentro da cabeça, entendeu? [risos] Eu pensava só isso. Quando assisti o filme, eu fiquei de cara. Eu queria ter nascido daquele jeito, na minha cabeça na época. Eu queria ser aquela pessoa, ela tem tudo, tudo, tudo! Ai, que inveja! Eu queria ter tudo. Então, eu nunca tive uma narrativa de gênero cis⁹. Nunca. Eu vi esse filme, eu fiquei vidrado. Esse filme me pirou. E aí, depois disso eu lembro que eu comecei a pensar muito nisso, mas deixava essa ideia pra lá. “Cara, não, não tem o que fazer, não tem como ser isso, eu não sou um cara trans porque eu me sinto dois, né, então não dá”. Chegou uma época que eu falava, “não, eu devo ser 60 ou 70% homem, 40% mulher. Deve ser isso, vai”. E ficava com isso na cabeça e tal, mas eu deixei de lado. Aí eu conheci a minha última ex-namorada e ela começou a me indagar. Ela falou assim: “olha, já namorei menino, já namorei menina, você me parece mais com os namorados que eu tive do que com as namoradas. Você já parou pra pensar nisso?” Falei “ah, eu penso nisso muito”. Né? E aí a gente começou a falar sobre isso, ela começou a me mostrar homens trans e eu comecei a ir vendo que tinham outras narrativas. A partir disso eu comecei a pensar na transição, pensar em tudo. E foi um momento muito difícil pra mim. Eu tive depressão, porque eu não conseguia me imaginar dando essa notícia pra minha mãe. Foi muito difícil a minha mãe me aceitar como uma pessoa que gostava de menina. Foi muito difícil. Pensei, “cara, minha mãe vai morrer. Vai ficar muito...” Eu pensava muito, muito. Mas aí foi bem na época que a minha bolha estourou, porque Brasília é uma bolha cor de rosa de amor que não representa o resto do Brasil.

Em São Paulo, Leo começou a ter contato com uma realidade de exclusão racial e desigualdade social que até então desconhecia em Brasília. Além desse choque de realidade, cogitar a transexualidade o leva a um quadro de depressão, como ele aponta em sua fala anterior. Mesmo em meio a esses problemas todos, Leo decide dar início ao processo de transição.

Leo: Eu sempre falo que a transição, se não for muito bem acompanhada, ela pode enlouquecer. Eu já conheci algumas pessoas que piraram! Hoje são pessoas desequilibradas. Mentalmente desequilibradas. Dá um problema psicológico na pessoa, porque é muito pesado. É uma

⁸ XXY (2007), de Lucía Puenzo, é um filme argentino que conta a história de Alex, um/a adolescente intersexual.

⁹ “Cis” é a abreviação de *cisgênero*, palavra de significado oposto a “trans”, ou seja, *cis* são todos/as aqueles/as que não possuem deslocamento de gênero. É importante ressaltar ainda que *cisgênero* e *transgênero* não são as únicas categorias possíveis. Existem pessoas que se denominam como não-binárias, agêneras, bigêneras etc.

mudança muito pesada. Eu tava ouvindo um rádio aqui na hora que você chegou e o cara tava falando sobre controle mental. Sobre como isso é feito e tal. Tudo é controle mental na sociedade que a gente vive. E o cara tava falando isso, né, gênero é uma forma de controle mental. Pesada. Então a gente tá indo contra todo o controle mental que nos foi imposto a vida inteira. E se você não faz isso muito bem acompanhado... Não dá pra transicionar sozinho, cara. Não dá. É uma barra muito pesada na sociedade que a gente vive hoje. O transicionar em si não é um grande problema. Entendeu? Mudar o corpo, mudar... Isso não. O problema é a sociedade que a gente tá inserido. E se você não tiver muita certeza do que vai acontecer, tipo assim, você tem que entender que tem riscos, que talvez você não fique como você sempre sonhou, saca? Que talvez as coisas não vão ser 100% perfeitas. A situação pode ser muito pesada. Não é nem um pouco incomum trans que se mata porque a cirurgia deu errado. Isso pira. É muita mudança. É uma mudança hormonal, é uma mudança social muito pesada. Tudo muda drasticamente. Então, assim, pira. A transição se ela não for bem acompanhada ela pira você. Então eu tive que ler muito e tentar me focar muito. Porque eu sinto, assim, que eu poderia não estar aqui falando com você. Eu poderia ter me matado, porque é muita coisa. É você não ter coragem de falar pra tua mãe, porque você acha que isso vai magoar ela pra sempre. Você não ter coragem de falar pro seu pai, porque seu pai escolheu seu nome de RG com o maior carinho. Ele te chamava de “ela” desde a barriga. Tipo, como é que você fala isso? Eu tinha medo de magoar o coração dos meus pais pra sempre. Porque é a coisa mais básica e crucial. É a primeira coisa que eles souberam sobre aquela criança que eles estavam gerando. É o sexo. O sexo, né, não o gênero. E eu nem diria o sexo. O genital. Então, pra mim foi tudo muito pesado. Eu tive muita sorte por um lado. Eu tive amigos muito legais, eu tive um psicólogo muito foda que me ajudou a lidar com isso, a me manter minimamente são. Tipo, sanidade mental mínima. Talvez se eu fosse de outra classe econômica, talvez eu não sei se eu estaria aqui, porque é muito pesado. Então, assim, eu falo muito isso: “gente, a transição pode enlouquecer”. Eu sou a favor de fazer a transição com o acompanhamento psicológico, mas não pra obter um laudo e sim pra preparar essa pessoa pras mudanças que ela vai sofrer na vida dela, que vão ser mudanças drásticas! A mudança é gradativa, então você pode ir se acostumando com ela aos poucos. Mas quando você compara, tipo, seis meses de transição e tudo mudou. Um ano de transição e sua vida mudou, deu um giro de 180 graus. Saca? Tipo, é uma coisa muito louca.

Leo fala a respeito da transição a partir de sua própria experiência. Nesse caso, o período turbulento em que inicia o processo está submerso na fala sobre a tensão psicológica do transicionar. Longe de considerar o contrário, é preciso apenas ressaltar que sua experiência está relacionada também à ocorrência desses fatos. A mudança para São Paulo, a nova realidade a ser encarada, a distância da família, a depressão enfrentada no período, todos estes fatores influenciam na fala de Leo sobre a transição. Por isso, para ele, é encarado como um período difícil que pode inclusive levar à loucura ou ao suicídio. Com isso, Leo deixa evidente o quanto sua transição foi um momento bem difícil para ele mesmo.

2.3.1.2 LEO E SUAS FOTOGRAFIAS

Quando Leo é questionado sobre suas fotografias de infância, ele me surpreende

dizendo que já analisou sua trajetória por meio de suas fotos. Leo tinha diversas “fotos de fotos” de infância, conforme foi ressaltado ser uma prática comum entre os/as interlocutores/as da pesquisa, e possuía ainda diversas outras fotografias digitais em seu computador do período pré-transição, bem como da própria transição em si. Ao mostrar estas fotografias, é também através de uma trajetória que ele escolhe apresentar suas imagens. Percorre suas pastas digitais separadas por ano e exibe uma série de imagens digitais que mostram suas mais diferentes fases, desde quando era criança até as mais recentes, já transicionado.

Leo: Olhando todas as fotos da minha trajetória, assim, por fotos, parando pra analisar... Eu já até fiz essa análise há alguns anos atrás, quando eu tava fazendo uma busca de mim mesmo, né [risos]. Olhando pra todas elas e vendo a mudança, a, entre aspas, evolução... Não sei se pode-se dizer evolução... Tipo, eu não consigo me dissociar daquela pessoa na foto. Não consigo dizer que aquela pessoa não era eu. Eu não consigo dizer isso. Aquela pessoa era eu. Eu só tava precisando de umas reformas. Eu sempre falo isso. Eu não nasci no corpo errado. Meu corpo só precisava de algumas reformas, como o de várias pessoas. Então, eu olho pra essas fotos, eu vejo, assim, que na infância não tinha problema nenhum com o meu corpo. Era exatamente tudo que eu queria. Eu me identificava com o meu corpo. Na adolescência, eu tive um momento de muita raiva, de muita negação, onde eu me voltei pra tudo quanto era coisa pra poder me distrair de mim mesmo.

Essa forma linear de organizar e apresentar suas fotos deixam claro como ele usa as imagens para reforçar a narrativa de sua trajetória. Conforme apresenta suas fotografias, Leo remete-se à sua fala anterior e reforça o que foi dito. Nesse caso, poderia dizer que a fotografia, para ele, funciona como uma reiteração de seu texto sobre a trajetória. Sua *trajetória por fotos* ilustra e atesta a importância de sua fala.

Outro aspecto importante na trajetória visual proposta por Leo é que ele não separa conceitualmente suas fotografias de infância de todas as outras fotos pré-transição. Quando é questionado sobre suas fotos de infância, não é apenas delas que ele fala. Leo não faz necessariamente essa periodização, afirma que tem um especial carinho pelas fotos de quando era criança, no entanto, não se detém somente nelas. Conforme se acompanha seu percurso por suas imagens digitais, torna-se perceptível que isso se dá porque ele compreende que tanto as fotos de infância quanto as outras fotos pré-transição detêm um mesmo impacto sobre quem ele é hoje e fazem parte de sua trajetória. Dessa forma, ele não aparta suas imagens de um todo, por compreender que são igualmente importantes para defini-lo e contêm um mesmo traço que as aproximam.

Nesse mesmo sentido, Leo afirma que jamais poderia se desfazer de uma foto ou do que elas representam sobre quem ele é. Assim, ele revela uma importante explicação sobre

a maneira como lê essas imagens:

Leo: Essas fotos são sensacionais. Como é que eu não vou gostar do meu passado, mano? Vou jogar fora umas fotos mó legal, cara? Nem! Eu fiz tanta coisa na minha vida. Viajei pro exterior, fiz um monte de coisa bacana. Vou jogar tudo fora porque... Nem, mano! É a minha história. Não dá. *Foto é história*. Não tem jeito, saca? Essas fotos não me causam nenhum desconforto. Pelo contrário. Tem foto minha de biquíni até. Dá até um certo incômodo. Mas não chega a ser incômodo, incômodo. Eu me sinto meio ridículo, entendeu? Mas é bom ter essas fotos, porque eu lembro do meu passado, lembro da minha história. O que me levou, o que me trouxe a tudo. Então eu acho meio pesado jogar tudo isso fora ou ter vergonha do que quer que isso seja, né.

Conforme grifo em sua fala, Leo afirma que “foto é história”. Suas fotografias contam a *sua* história. Dessa forma, se pode entender melhor seu empenho em apresentar uma trajetória por meio de suas fotografias. Leo se utiliza das imagens para contar sua história. Como já colocado, atesta com isso sua narrativa anterior. As duas formas de narrar, por meio das palavras e por meio das fotografias, contam a mesma história, a história da trajetória de Leo.

Se é dessa maneira que ele compreende e olha para a fotografia, fica mais fácil entender o que lhe chama atenção na imagem: os pequenos detalhes nas fotografias.

Leo: Às vezes são detalhes... Detalhes na foto. Tipo, “nossa, como meu braço era fino aqui”. Ou então, “nossa, minha bochecha tava muito grande”, “meu rosto era tão redondo”, “nossa, mas eu não tinha essas entradas”, que agora eu tô tendo umas leves entradinhas aqui do lado. Eu não tinha isso aqui, era redondo o cabelo. Então, assim, são detalhes às vezes que meio que me pegam. Às vezes o queixo, que agora tá mais quadrado e na época era mais pontudo, porque toda a gordura do rosto muda de lugar com a testosterona. Então, são detalhes que eu mais olho.

Esse interesse pelos detalhes reforça seu entendimento da fotografia como história. Se, para ele, a própria fotografia é história, é preciso entender de que forma ela se converte em história. Ao apontar sua retenção nos detalhes das imagens, ele oferece pistas para esclarecer essas questões. Quando fala de uma foto que tirou aos 14 anos e que recentemente uma amiga compartilhou na internet, ele aponta que, embora na época tentasse usar roupas para esconder suas curvas sem ser associado a uma mulher masculinizada, a foto o faz lembrar que no dia a dia usava roupas de moleque, referindo-se ao casaco do pai que veste na imagem. Nesse caso, o detalhe da imagem é o casaco do pai. Embora o casaco conteste de certa forma sua memória e sua narrativa anterior a respeito das roupas que usava durante a adolescência, é na imagem que ele confia.

Nesse sentido, a fotografia se comporta como um documento histórico, ao qual é

possível recorrer com a finalidade de rememorar sua história. Se fotografia e história, nesse caso, adotam uma correspondência, é no sentido de entender a imagem fotográfica como o registro espaço-temporal. No primeiro capítulo desta dissertação foi apresentada a análise teórica da fotografia que se pauta pelo referente da imagem. A partir desse ponto de vista, a fotografia é resultado de um aparelho mecânico e objetivo capaz de abrigar aquilo que Barthes define como o *isso foi*, ou seja, a imagem indiciária afirma a existência daquilo que ela representa. A fotografia assume para essa concepção o caráter de imagem do próprio real. Tal concepção da fotografia pode ser relacionada à apresentada por Leo na medida em que ele se apega a detalhes nas imagens, que se assemelham ao conceito de *punctum* de Barthes, ou seja, em sua definição, trata-se daquilo que, na foto, *punge*, mas também mortifica e fere (BARTHES, 1984, p. 46). Ou seja, o *punctum* diz respeito à subjetividade de quem olha a imagem. Trata-se de um detalhe que prende subjetivamente o espectador, que instiga e que fere. De forma semelhante, Leo é “pego” por detalhes em suas fotos, no entanto, para ele, isso não está associado ao subjetivo como em Barthes, mas às pistas deixadas na imagem pela história. Dessa forma, são os detalhes da fotografia enquanto documento histórico que são investigados como subterfúgio à rememoração da história.

Nesse aspecto, essa rememoração do passado por meio de fotografias também precisa ser conceituada. Ao dizer que através da fotografia se lembra de seu dia a dia, Leo aciona uma compreensão da memória que também a liga à história, mas, diferentemente da fotografia, não se trata de um documento histórico, mas de um testemunho. Nesse caso, a fotografia induz à lembrança, mas somente por ambas estarem relacionadas à história de um período. Ambas são, portanto, maneiras de revisitar e revelar a história. Dessa forma, para ele, há uma associação entre boas lembranças e as fotografias que lhe são queridas, pois tratam de um mesmo período de sua trajetória que ele interpreta como agradável.

Leo: Sempre tentei ser feliz na medida do possível. Nunca fui aquele tipo de trans que vive miseravelmente a vida e não consegue parar de viver miseravelmente a vida até o momento de transicionar. Então pra mim essas lembranças não são dolorosas porque eu fui feliz nessa época. E, talvez por isso, se alguma outra pessoa trans tenha sido muito infeliz uma época, vê a foto e fica mal. Eu não. Eu associo com épocas muito felizes onde eu sempre, de certa forma, tive as rédeas da minha vida.

Dessa forma, é possível perceber que a apreensão da imagem fotográfica feita por Leo ajuda a entender sua própria trajetória. Quando afirma que “foto é história”, é de uma história de sua trajetória de vida e de transição a que ele se refere, uma trajetória de adequação do corpo, ou de ajuste do corpo, conforme ele atesta. Nesse sentido, a fotografia é o próprio

documento de sua imagem revelada. Leo busca em cada linha acentuada no corpo que habita suas fotografias do passado as mudanças físicas operadas no corpo atual que as olha. Ele inspeciona minuciosamente o documento histórico fotografia para propor suas comparações com o presente: “nossa, como meu braço era fino aqui”, “nossa, minha bochecha tava muito grande” ou “meu rosto era tão redondo”. Leo observa na fotografia a própria imagem de sua transição ou o corpo que aos poucos assume a forma desejada. Em seu álbum de retratos, Leo coleciona as fotografias de sua imagem corporal, do percurso operatório de seu corpo, de sua história em imagens.

Como em Deleuze, sua imagem é de fato uma atualização das imagens virtuais passadas. No entanto, suas imagens virtuais não contestam quem ele é. Pelo contrário, reafirmam sua identidade em um percurso histórico. As imagens passadas de Leo fixadas pela fotografia documentam os reajustes pelos quais o corpo passou até chegar onde chegou. A imagem na fotografia, para Leo, é inseparável de quem ele é hoje: “Não consigo dizer que aquela pessoa não era eu”. Dessa forma, a narrativa da experiência de transição de Leo não comporta rupturas, ou, como ele mesmo afirma, não o permite se dissociar da pessoa presente na fotografia. O Leo do passado é parte fundamental na construção histórica do Leo do presente, é parte dessa história. Apenas sua imagem corporal é que precisava de alguns ajustes e são justamente esses ajustes, detalhes apenas, que compõem seu percurso.

2.3.2 CARLA

Ela perguntou: “cadê a foto?” Falei: “não sei, não vi. Detesto essa foto, eu vou ficar olhando pra ela?” E a foto já tinha virado cinza e o vento já tinha levado há muito tempo!

Carla foi minha primeira interlocutora. A conheci através do Identidade – Grupo de Luta pela Diversidade Sexual, de Campinas, onde ela militava. Foi Carla quem me apresentou o grupo de encontros trans em São Paulo e através dela conheci a maioria dos/as interlocutores/as da pesquisa. Na época em que nos conhecemos ela morava em Campinas, depois passou um período em São Paulo, hospedando-se na casa de Marília, e, por fim, retornou à Campinas. Agora faz planos de se mudar para Porto Alegre, onde vislumbra uma vida melhor.

Nossos encontros foram extensos e contínuos ao longo de mais de dois anos de pesquisa. A encontrei em São Paulo na casa de Marília, em parques e bares da capital e viajei também para Campinas para prosseguirmos com o trabalho. Desde o princípio ela se dispôs a contribuir com a minha pesquisa, a seu ver, como mais uma forma de militância, como forma de, segundo ela, “dar a cara a tapa”.

Carla é artesã, taróloga e ministra oficinas de leitura de tarô. O dinheiro que ganha com estas atividades dificilmente cobre suas despesas. Em São Paulo, morou com Marília, mas não podia colaborar com as despesas da casa. Em Campinas, conseguiu hospedar-se na moradia estudantil da Universidade Estadual de Campinas, embora não tivesse qualquer ligação com a instituição. Em Porto Alegre, antes de se mudar fazia contatos pela internet, buscando um lugar onde pudesse ficar por um tempo, enfatizando a difusão das conexões online/offline indicada no tópico anterior.

A situação financeira de Carla é também empecilho em sua transição. O alto custo dos hormônios e cirurgias, bem como do acompanhamento médico, a impedem de, segundo ela, “se realizar plenamente como mulher”. No entanto, Carla se constituiu dentro do discurso de militância, o que acaba servindo como forma de desconstruir o estereótipo de feminilidade esperado. Dessa forma, embora tenha me confessado que não se sentia realizada com o próprio corpo, também propagava um discurso de diversidade de apreensões do feminino, como se pode ver a seguir.

2.3.2.1 A TRAJETÓRIA DE CARLA

Carla tem 51 anos e nasceu em São Bernardo do Campo. De acordo com sua

narrativa, entre zero e cinco anos “nada de interessante aconteceu”. Ela passa a destacar pontos em sua trajetória apenas a partir dos cinco anos, quando conta que começaram suas primeiras lembranças, referentes a suas “escapadas de gênero”. Segundo ela conta, aos cinco anos, era recorrente brincar com as garotas e se vestir com as roupas consideradas femininas.

Carla: Dos cinco anos pra frente é onde vêm as minhas primeiras lembranças. Eu queria focar um pouco melhor isso. Eu tinha uma ligação bem estreita com uma prima minha, prima por parte do meu pai. Assim, tipo, de passar férias na casa dela, férias de final de ano, ficar quase o mês todo lá. E numa dessas, por exemplo, a minha mãe... História inclusive que a minha mãe conta, né, depois quando ela meio que contextualizou a coisa foi que eu fui rever essa lembrança. Que ela chegou um dia, ela nem ia pra me buscar nada, ela simplesmente queria falar com a minha tia uma coisa, um assunto x e ela me viu felizinha da vida de vestido brincando com as minhas primas [risos]. Entendeu? E ficou por isso [risos].

Marcela: Ela não fez nada?

Carla: Não fez nada, nem falou com a minha tia. Assim, teoricamente, quando eu fui rever isso na minha mente eu percebi que isso deveria ser uma prática meio recorrente, porque, sabe, não tinha nenhum registro de uma pressão assim pra não fazer, entendeu? Então provavelmente a coisa devia ser meio recorrente e a minha tia deixava pra lá.

Marcela: Mas isso não é uma coisa que você se lembre, é uma coisa que a sua mãe conta?

Carla: Essa história especificamente a minha mãe contou pra mim depois quando eu me assumi, já há pouco tempo. Que ela viu. Tá? Coisa que eu não lembrava. Entendeu? Mas tem coisas que eu lembrava... Que eu fui lembrando aqui e ali que seguiam nessa linha. Brincadeiras com vizinhas... enfim, coleguinhas de escola, coisas de eu ir na casa e... Entendeu? Ou seja, essas escapadinhas de gênero, como eu falei, sem saber realmente, sem ser aquela coisa do tipo “ó, vou lá pra fazer isso, isso e isso”, entendeu?

Logo nessa fala inicial de Carla nota-se uma grande dificuldade em distinguir o que é a narrativa de sua lembrança e o que é a lembrança da narrativa de sua mãe. Em sua narração essas duas camadas da memória se confundem ao mesmo tempo em que uma serve de reafirmação para a outra. Ao narrar sua própria lembrança sobre quando a mãe a encontrou de vestido na casa da prima, Carla narra o ocorrido através da perspectiva da mãe, provavelmente recorrendo na verdade à lembrança da narração da mãe. Quando diz recorrer a sua própria lembrança a respeito de fatos semelhantes, relata explicações vagas, imprecisas e mais do nível do geral do que de uma lembrança pessoal. No entanto, o fato de afirmar que a mãe conta a mesma história que ela se lembra e de dizer que recorda de fatos semelhantes aos que a mãe contava servem como reafirmações sob várias perspectivas de que a transexualidade estava inegavelmente latente nela desde muito pequena. Ou seja, as lembranças selecionadas servem para afirmar e enfatizar essa transexualidade. No limite, no trecho selecionado, é possível afirmar que Carla não fala de suas lembranças de infância, mas fala de sua transexualidade, como se verásse recorrente em seu discurso.

Depois dessas “escapadas de gênero” quando criança, Carla destaca o período dos seus oito anos, onde ocorreu o que ela chama de “choque de gênero”. Segundo ela, devido à “cabeça podre, suja e maliciosa” de sua falecida avó materna.

Carla: Nesse dia, ou no correr desses dias onde esse fato aconteceu, foi basicamente o seguinte: era um mês de verão, né, uma época de verão, um dia quente. Eu cheguei da escola e entrei no quarto dos meus pais pra me trocar, que era onde... Eu dormia na sala e as roupas todas da família ficavam no quarto dos meus pais. E nos fundos de casa morava um tio pelo lado da minha mãe com a mulher e uma bebezinha, que na época tinha um ano e oito, acho... Um ano e cinco, sei lá, uma coisa assim. Bem bebezinha mesmo. E eu tinha oito. Aí, eu me trocando, a bebê entrou e ficou comigo lá. A minha avó entrou e a janela do quarto dava pro portão da rua, entendeu? Ela entrou, botou a cabeça pela janela, viu eu tirando a roupa e a bebê dentro do quarto, ela já foi dizer pra minha mãe e pra mãe da bebê que eu tava fazendo o que não prestava com a criança. Essa era a minha avó materna. Claro que tanto a minha tia, a mãe da criança, quanto a minha mãe, já conheciam a peça [risos]. Sabiam quem era a véia [risos]. Claro que não tomaram atitude nenhuma de cara. Entendeu? Pelo sim, pelo não, deram uma vigiada de uns dias, né, realmente se convenceram de que a minha avó tava viajando e, pra realmente acabar com a suspeita de uma vez, assim, pra botar a pá de cal, a minha tia pega e manda eu colocar a criança pra fazer xixi, né, a menininha. Tá? Peguei a bebê, levei pro banheiro, abaixei... Quando eu abaixei a calcinha dela foi o choque [risos]. Que eu vi que não era igual, entendeu? Assim, eu fui falar pra minha tia que o pipi da menina tinha caído [risos]. Foi esse o clima da coisa. Entendeu? Eu pagando de palhaça, né, porque [risos] não tava entendendo qual era o babado, tendo o maior susto da minha vida, porque eu achava que era tudo igual e descobri que não era [risos] e ninguém pra me dizer qual era o problema [risos]. Enfim, foi aí o momento do meu choque de gênero. Onde realmente o conflito começou. Entendeu? Aí realmente a coisa ficou feia, porque eu não tinha noção de como agir com isso. Nenhuma, na verdade. Pelo menos não àquela altura aos oito anos, né?

Neste trecho podemos novamente encontrar as diferentes camadas de lembranças no discurso de Carla. No entanto, aqui temos uma perspectiva mais próxima de sua experiência a respeito do fato na medida em que Carla descreve o ocorrido muitas vezes em primeira pessoa. No entanto, mesmo quando se utiliza desse recurso de linguagem, não podemos afirmar que se tratam de elementos que remetem à sua própria lembrança. As disposições da avó, da tia e da mãe também não podem ser distinguidas entre memórias próprias de Carla ou da narrativa da família. Novamente, é difícil mediante a narrativa de sua trajetória identificar e distinguir o que é lembrança e o que é discurso sobre a transexualidade.

Retomando sua trajetória, Carla parte da infância direto à adolescência. Conta que durante esse período se “trancou no armário”, embora ressalte um termo que sua mãe gostava de usar: “gato escondido com o rabo de fora”, ou seja, ela adverte que as coisas não eram necessariamente tão escondidas, mas que procurava camuflar aquilo que lhe era latente. Ela ressalta que nessa época, década de 1970, já existia alguma informação sobre transexualidade,

principalmente devido à figura do Dr. Roberto Farina, que ela descreve como o primeiro médico a realizar cirurgia de transgenitalização no Brasil. Carla conta que ele realizava muitas palestras e aparecia em inúmeros programas de televisão falando sobre transexualidade. Essa grande difusão de informação, principalmente para a época, é apontada como crucial para Carla no entendimento da questão da transexualidade. No entanto, mesmo com alguma informação, ela não sabia *como* dar início à transição de gênero e é nesse sentido que diz ter se trancado no armário.

Carla ressalta também que, devido à informação escassa na época, transicionar era uma tarefa ainda mais difícil do que hoje em dia. Para ela, essa melhora ocorre em partes devido ao trabalho da militância, que cobra a sociedade e as instituições para que haja algum avanço. Quando fala, portanto, da não-transição nesse período, Carla considera que não teria sido vantagem para ela ter transicionado tão cedo, porque o cenário hoje é “mais receptivo”. Com relação ao seu corpo, coloca que mesmo nessa época já contava com as características que possui hoje.

Carla: Se eu tivesse começado naquela época, ia ser uma luta bem maior do que realmente acabou sendo. Assim, principalmente considerando que eu não tava no padrão, ou seja, que eu não ia atingir o *padrão cis* que muitas conseguem. Jamais [risos]. Que eu era o que eu sou hoje, né? Eu já era assim quando eu tinha meus 15-16 anos. Ou seja, um corpo grande, forte, né, voz potente, entendeu? Ou seja, eu sabia que eu não ia virar a Caroline de Mônaco [risos]. Ou, assim, enfim, qualquer outra. Eu já tinha certeza disso. Tá? Enfim, não ia chegar no padrão cis que muitas conseguem e ia acabar endoidando. Sem informação, sem um trabalho firme psicológico e tal eu ia acabar realmente endoidando.

Nesse trecho, Carla apresenta pontos importantes para esta análise. Quando descreve o próprio corpo aos 15-16 anos, afirma que pouco mudou mesmo com a transição. Segundo ela, continua “grande, forte, com a voz potente” mesmo após o uso constante de hormônios femininos. Para ela, isso se dá devido à sua herança portuguesa: traços fortes e expressivos. O trabalho psicológico, mas também o da militância, contribuem para sua compreensão de que não seria possível atingir o que ela chama de “padrão cis”. Na denominação êmica, muitas transexuais usavam a palavra “passabilidade” para se referir a esse padrão, onde a trans que *passa* é aquela que atinge um padrão estético no qual não é possível distingui-la das mulheres cisgêneras.

Carla aponta que mesmo se tivesse iniciado sua transição na adolescência, não conseguiria se adequar aos padrões por conta de seus traços. Nesse sentido, para ela, não se trata de *passar*, como destacam os/as outros/as interlocutores/as. Carla estabelece em sua fala

que a tentativa de atingir a passabilidade é se adequar a um padrão de gênero cis, no qual as definições de homem e mulher são rigidamente controladas. A crítica de Carla, em grande parte motivada por sua própria marginalidade dentro desse sistema binário de gênero, é impulsionada por sua vivência de mais de 10 anos participando da militância LGBT. O trabalho psicológico citado por ela que não a deixou “endoidar” é também realizado através do Centro de Referência LGBT de Campinas, onde faz até hoje o acompanhamento de sua transição.

Nesse sentido, o discurso da militância é o que protege Carla de sua vontade de idealizar um outro corpo que não o seu. Em outro momento ela me confessa que deseja buscar “marcadores de feminilidade” para se sentir mais mulher. Quando a questiono sobre o que seriam esses marcadores ela me explica que a correria do dia a dia e a necessidade de se afirmar o tempo todo e brigar se for preciso pelos seus direitos fazem com que ela não tenha tempo de cuidar de si, de ser mais delicada, de ser mais mulher. Esse discurso se contrapõe completamente à sua crítica aos padrões sociais de gêneros pré-estabelecidos. Em sua fala, o mesmo discurso que a protege, portanto, é o que a torna mais agressiva, menos delicada, menos mulher. Nesse caso, a internalização desse discurso ainda não ocorre totalmente em sua subjetividade.

Seguindo com sua narrativa, Carla faz um novo salto temporal em sua trajetória. Assim como passa da infância à adolescência rapidamente, das poucas informações a respeito dessa fase ela passa ao período que antecede a transição, deixando de considerar como importantes em sua trajetória cerca de 25 anos. Esse segundo salto em sua narrativa, ainda maior que o primeiro, incide por mais uma vez não considerar relevantes os fatos ocorridos no período. Minhas tentativas de investigar esses períodos desconsiderados por ela sempre acarretavam em respostas fugidias, como “não aconteceu nada demais nessa época”.

O que Carla considera importante narrar sobre sua trajetória mais uma vez evidencia seu discurso centrado na transexualidade. Os pontos específicos de sua história que eleger como cruciais e também aqueles desprezados por sua narrativa deixam claro que a trajetória escolhida para ser exposta é justamente a trajetória do deslocamento de gênero. Todas as questões que não se aproximem desse tema são descartadas de sua narrativa. Nesse sentido, da mesma forma como se afirmou no início dessa exposição quando foi colocado que Carla não fala de si mas de sua transexualidade, ela novamente dá indícios de que seu discurso é pouco pessoal e bastante engajado ao eleger em sua trajetória apenas elementos ligados à transexualidade. No limite, a trajetória de Carla até aqui em muito pouco se difere das trajetórias de quaisquer outros/as transexuais.

O teor de seu discurso não muda conforme ela segue seus relatos e destaca os pontos

de virada fundamentais em sua vida: a conversão à bruxaria, a entrada na militância e, por fim, a transição. A bruxaria, anterior mas quase concomitante à militância, torna-se fonte fundamental na busca de Carla pelo oculto. Ela conta que sempre havia lido coisas relativas ao oculto, mas nunca tinha procurado se aprofundar. Quando entrou em contato com textos produzidos pela ordem Rosa Cruz, começou a exercer algumas práticas e a procurar referências na bruxaria tradicional. Com esse contato inicial, começou a procurar entender a bruxaria e suas raízes celtas, estudando a cultura celta e o panteão celta. Dessa forma, passou a se identificar com os deuses celtas e encontrou nessa crença sua divindade, tornando-se devota de Morrigan.

Logo após sua conversão à bruxaria, Carla encontrou um cartaz do Centro de Referência LGBT de Campinas no ônibus em que trabalhava como cobradora. Procurou o Centro e lá começou a fazer acompanhamento psicológico. Carla afirma que a psicóloga sugeriu que ela entrasse na militância LGBT como forma de passar a se sentir parte desse universo: “realmente, eu tinha que olhar pra esse mundo LGBT e me ver nele”. Desse modo, ela começa a militar pelas causas LGBT e entra para o Identidade – Grupo de Luta pela Diversidade Sexual.

Embora apenas neste ponto de sua trajetória ela tenha efetivamente tido contato com a militância LGBT, em sua narrativa por diversas vezes aparece a importância da militância para os grupos minoritários e também a defesa do discurso da militância, como foi ressaltado anteriormente. Em sua vida, a militância assume, portanto, parte fundamental, em muito devido à própria transição, incentivada e impulsionada pelo ambiente de militância. Se na adolescência Carla não encontrava informações suficientes para transicionar, na militância encontrou diversas pessoas dispostas a sanar suas dúvidas e a ajudá-la. Nesse sentido, a transição se inicia *através* do Centro de Referência e do Identidade.

Dessa forma, ela começa a tomar hormônios e a transição corporal vai se dando aos poucos. Em um evento pré-Parada do Orgulho LGBT de Campinas, ela se veste com roupas consideradas femininas, se maquia e sai às ruas.

Carla: Eu comprei uma saia indiana que eu gamei, assim, logo de cara. Uma batinha branca que eu tinha ganhado com umas rendas, umas coisinhas... Um lenço marrom e tal. Eu furei a orelha, botei um brinco, me maquiei e saí pra rua, entendeu? Aí eu fui como menina. Um sábado antes da Parada, né, fui com essa roupa que eu te falei, entendeu? Eu fui de rasteirinha, unha pintada e tal.

Marcela: E como foi?

Carla: Assim, era um misto de estranhamento que o povo tinha com aquela coisa do “olha a traveca”, né? Aquele babado.

Marcela: Mas como foi *pra você*?

Carla: Libertador. Libertador. Eu pude... Se não era exatamente a forma que eu queria, pelo menos era o mais aproximado que eu pude conseguir e foi bacana. Foi bacana, sim. Eu me senti

bem. Se bem que tem aqueles... De lá pra cá, uma coisa que eu venho sempre notando e que eu acho que *vale a pena dizer*... Que, assim, eu já sentia até antes de pensar em transicionar. Eu acho que o povo já via alguma coisa, porque eu já era tratada como bicha esquisita muito antes de pensar em transição. Muito antes de que alguém viesse a entender o que que se passava comigo, tá? Então, quando eu transicionei, sabe, continuou a mesma coisa. O povo só começou a entender alguma coisinha. Tipo, “ah, é isso”, né? Aquela coisa. Mas ainda quando as pessoas se relacionam comigo e quando, principalmente, me olham, quando a gente começa a interagir... Só pra você ter uma ideia, eu não sei se você já viu esse samba. Era um que a Carmen Miranda cantava. Que é aquele: [cantando]

Vestiu uma camisa listrada e saiu por aí
Em vez de tomar chá com torrada ele bebeu parati
Levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão
E sorria quando o povo dizia: sossega, leão, sossega, leão¹⁰

Entendeu? Aquela coisa do bicho estranho, sabe? O cara tava a coisa mais estranha do mundo e todo mundo notando, sabe, mas ele tava na dele. O povo olhava até meio com medo, mas... Entendeu? Porque eu não sei direito o que que eu passo. Sabe? Sendo bem sincera. Eu não sei direito o que que eu passo e eu não sei realmente o que que o povo sente. Se é só estranheza, se é medo, se é um misto das duas coisas, se tem mais alguma coisa junto, se é só o bom e velho preconceito mesmo... Não sei [risos]. Entendeu? Mas que tem qualquer molho diferente nesse meio tem.

É interessante destacar neste diálogo citado a interpretação que Carla faz quando pergunto como foi sair às ruas “como menina”, conforme ela coloca. Se a minha intenção com a pergunta é questioná-la sobre como teria sido a sensação de pela primeira vez sair vestindo as roupas que queria, o não direcionamento da questão permite que ela interprete de outra forma. Ainda que responda vagamente quando formulo melhor a pergunta, ela ressalta suas intenções no discurso na medida em que classifica aquilo que “vale a pena dizer”. Falar sobre como se sentiu não é importante, assim como também não são relevantes os pontos desprezados em sua trajetória. O que “vale a pena dizer” é como a sociedade se comporta diante de sua presença, marcando novamente um discurso de engajamento produzido na militância.

2.3.2.2 CARLA E SUAS FOTOGRAFIAS

A relação de Carla com suas fotografias de infância é bastante complexa e rica. Através da investigação dessa relação me deparei com uma outra trajetória, mais subjetiva e

¹⁰ Camisa Listrada, de Assis Valente, foi gravado por Carmen Miranda em 1937.

frutífera aos interesses desse trabalho. Se havia dificuldade durante a pesquisa de transpassar a fronteira do discurso militante de Carla, através das indagações sobre sua relação com a fotografia me deparei com uma narrativa muito mais pessoal e singular.

A primeira vez que lhe perguntei sobre suas fotografias de infância, Carla me surpreendeu dizendo:

Carla: Muitas se perderam. Em mudanças mal arrumadas, principalmente. Mas teve uma em especial que eu destruí!

Marcela: Qual?

Carla: Era uma foto de bebê. Tipo, dois anos e pouco. Minha mãe insistiu em tirar aquela foto clássica de terminho com calça curta e suspensório. Isso foi em 1965. Reza a lenda que eu dei o maior piti. Bom, o fato é que eu odiei aquela foto e, quando tive chance, destruí!

Marcela: Rasgou?

Carla: Queimei!

Dessa forma, Carla me explica que não possui nenhuma fotografia de infância. Do período pré-transição restaram apenas duas fotos 3x4 em documentos: uma com 18 anos, no certificado de reservista, outra com 25 anos, na carteira de trabalho. Sobre essas duas fotografias ela diz que não lembra exatamente onde estão, mas que por serem documentos não poderia se livrar delas. A carteira de trabalho foi substituída por uma mais recente, mas Carla ainda guarda a antiga como comprovação do período trabalhado. Para solicitar uma segunda via do certificado de reservista, segundo ela, teria de passar por constrangimentos na junta militar e, portanto, não se atreve a atualizá-lo, inclusive por se tratar de um documento pouco usado.

Olhar para essas fotografias, segundo seu relato, lhe causa incômodo porque a manutenção do visual exibido na imagem era um fato que a violentava, de acordo com seus próprios termos. Nesse sentido, ela não deseja e não vê sentido em estabelecer contato com essas imagens.

Carla: Vê-las ainda me incomoda um pouco, porque a manutenção desse visual era uma coisa que me violentava. Principalmente porque era uma coisa muito... Como é que se diz? Assim, eu não quero mais nenhum contato com aquilo. Não quero apagar, mas eu não quero mais. Não faz sentido. Eu não amaldiçoo aquilo, como muitas trans fazem. Porque é parte do meu passado. Pra eu chegar aqui... Pra Carla chegar aqui teve que ter o fulano, entendeu? Então, tudo bem. Mas não tem que ficar vindo a luz, entende? Se você visse, você ia até assustar [risos].

A forma como Carla alega a própria existência dessas duas fotografias atesta o incômodo que essas imagens incidem nela. Embora fale das fotos 3x4 que ainda restaram de seu período pré-transição, ela deixa claro que não são imagens que me autoriza ver. São imagens

que me assustariam, são fotografias que diz não lembrar onde guardou: “Posso tentar procurar, mas não te garanto”. Dessa forma, ela oferece indícios de que não são imagens que ela me permite ver, bem como também não são fotografias que ela mesma quer rever.

De forma semelhante, com relação às suas outras fotografias, alega que todas se perderam e que, embora tivesse pensado em destruí-las, se desfez de apenas uma delas, justamente aquela que causava mais ojeriza, como atesta em sua fala.

Carla: Eu não pensava ainda em destruí-las, como pensei posteriormente. Não cheguei a fazer exatamente isso, né, simplesmente elas foram se perdendo e eu não me liguei em recuperá-las ou fazer qualquer coisa, entendeu? Eu fui simplesmente vendo elas sumirem. Só uma, aquela que eu até comentei com você, que eu realmente destruí. Essa eu fiz questão. Entendeu? Que eu rasguei, queimei e se eu pudesse fazer mais alguma coisa no processo acho que eu fazia [risos]. Eu peguei uma ojeriza tão horrível com aquela foto! Eu parecia... Tinha um personagem de um desses seriados humorísticos que tinha na época, esses enlatados americanos que vinham, chamava *Os Monstros*¹¹. Assim, cada personagem da família era um monstro e o garotinho mais novo era o lobisomem. E, assim, aquela foto me deixava igualzinha àquele garoto [risos]. Exatamente igual. O Eddie Monstro. E, cara, eu não gostava daquela foto, eu não gostava mesmo. Aquela foto me deixava muito deprimida. Eu não gostava de olhar pra aquilo. E é a foto que a minha mãe mais adorava.

Lidar com a destruição dessas fotografias na pesquisa, a princípio, parecia problemático, afinal, como pesquisar uma coisa que não existe? No entanto, como já foi colocado anteriormente e como se pode perceber nas falas de Carla, a não existência dessas fotografias se dá apenas no âmbito material. Em termos de imagens mentais, de memória, de narrativas, essas imagens nunca deixaram de existir, ou ainda, segundo Aby Warburg (apud DIDI-HUBERMAN, 2013), de *sobreviver*. Tanto que, ao atestar a preferência da mãe pela fotografia destruída, Carla alterna o uso do verbo no presente e no passado: *é*, no presente, a foto que a mãe mais *adorava*, no passado. Dessa forma, falar na inexistência dessas imagens não faz sentido a uma pesquisa que abarque também as imagens mentais provenientes dessas imagens físicas. Na verdade, essas fotografias se encontram *ausentes* em termos materiais em decorrência de sua destruição ou perda, mas dizer que elas não existem seria desconsiderar essas imagens mentais evocadas em sua narrativa.

Quando Carla recorre a suas imagens mentais, portanto, é de *fotografias ausentes* que ela fala. Não é possível precisar, porém, se essa ausência das fotos ocorre de fato com todas

¹¹ *Os Monstros* é uma série de televisão americana transmitida em 1964 pela rede de televisão CBS.

elas. Carla afirma que uma foi destruída e as outras todas se perderam. Não fica claro, no entanto, se as fotos se perderam em definitivo ou se elas se perderam apenas para ela própria. Carla alega que ficaram sob cuidados da irmã que, muito desorganizada, sumiu com todas as fotos da família. De qualquer forma, ainda que não tenham sido destruídas e existam materialmente em algum lugar ou com a sua própria irmã, são fotografias abandonadas por Carla, portanto, *ausentes* ao menos para ela.

A ausência dessas fotografias, no entanto, não se constitui em um problema para a pesquisa. Entender a relação de Carla com suas fotografias ausentes através de suas imagens mentais proporciona uma compreensão muito mais produtiva do que, por exemplo, a sua relação com as duas fotos 3x4 que ainda “existem”. Através dessa investigação, Carla apresenta um percurso muito mais subjetivo de sua trajetória e fala de suas relações familiares, acionando uma outra chave de apreensão, conforme se pode perceber no trecho que segue:

Marcela: Você se lembra de como eram essas fotos?

Carla: Eu me lembro de algumas, na verdade. Tirando as fotos de bebê, as outras que a gente tirava eram mais de ocasião. Festa, entendeu? Tipo, chegou tal parente de tal lugar, ou tal parente vai pra tal lugar, festa, batizado, churrasco, natal, sabe? Esses babados assim.

Marcela: Você falou que se essas fotos não tivessem se perdido você também não queria ficar com elas...

Carla: Não. Eu não ficaria com elas.

Marcela: E você pode me dizer por quê?

Carla: Olha, eu tenho um limite. E em terapia a gente meio que trabalhou essa coisa de, por exemplo, a maioria das pessoas, principalmente as meninas trans, quer muito apagar o passado, né, tipo, “ah, não, eu quero esquecer que eu tive que viver como menino e tal”. Falei: “não, eu não vou apagar o passado”. Mas ele tá aqui [apontando para a cabeça]. Ele tá na minha mente. O que eu preciso saber do meu passado tá aqui. Sabe? Eu não vou esquecer isso. Por mais que eu pudesse querer – e não é algo que eu me foque em fazer. Mas eu tenho um limite. Entendeu? Uma coisa é você ter o passado na sua lembrança, outra coisa é você guardar fotos dele [risos].

Marcela: É diferente?

Carla: É diferente. Sabe? Porque, assim, eu não sei você ou outras pessoas, mas eu guardo fotos de lembranças que me são caras e essas lembranças não eram caras pra mim.

Marcela: “Caras” de queridas?

Carla: Sim, exatamente. Essas lembranças não me eram queridas. Não me interessava ter essas lembranças. Sabe? *E, na verdade, foi até uma coisa interessante comentar isso, né, lembrar essa história, porque a maioria das meninas sente muito quando não tem o apoio da família, se sente muito mal e tal. Gozado, eu não me sinto tão mal.*

Marcela: É mesmo? Como assim?

Carla: Olha, tanto que se eu soubesse desenhar e você me pedisse hoje pra fazer algum desenho de alguém da minha família eu não ia conseguir. Porque eu não tenho mais a cara deles na minha memória.

Marcela: Apagou tudo?

Carla: Apagou. Não tá na minha memória mais. Entendeu? Mas, assim, porque eu nunca me senti como da família. Eu nunca me senti realmente amada, eu nunca me senti realmente acolhida de nenhuma forma, sabe? Que uma coisa é a pessoa dizer que ama você, outra coisa é

ela amar mesmo. E eu nunca me senti amada, nem pela minha mãe. Eu nunca me senti como da família. De quando a gente se separou até o momento de eu ir pra São Paulo, eu fiquei uns 2 anos aqui em Campinas e eu tive duas visitas da minha irmã. Uma visita por ano [risos]. Duas visitas. Falei: “ok”. Entendeu?

Marcela: Não te faz falta?

Carla: Não me faz. Nenhuma. Não sinto família ali. Pelo menos aquilo que eu acho que é família. Entendeu? Um lugar onde você realmente é acolhido, onde você realmente é amado, sabe? Onde as pessoas se importam com você. Se você tá viva ou se tá morta, se você comeu, se você tá doente ou não. Não aquela, tipo, “ah, vou ajudar porque é do sangue”. Foda-se o sangue, né. Na boa, foi a noção mais clara pra mim que DNA compartilhado não faz família. Sabe? Assim, a noção de família por conta do sangue, do DNA, foi uma coisa que a sociedade criou pra fazerem as pessoas assumirem responsabilidades por isso ou por aquilo sem que as pessoas quisessem realmente. Sabe? Porque, sinceramente, eu já tive convívios que foram muito mais família pra mim fora da família do que dentro.

Marcela: Mas a sua mãe ainda tá viva?

Carla: Então, não sei. Porque, assim, quando eu deixei a minha mãe, ela ficou sob a tutela do meu irmão. A gente cuidava dela, eu e a minha irmã, na época que nós morávamos juntas. Só que a gente não tinha mais condição financeira e nem nada de manter. Minha irmã tava sem trabalhar, eu tava trabalhando mas meu salário não sustentava direito e minha mãe precisa ter alguém 24 horas com ela, porque ela já tava meio pancadinha, né, já tava senil. Aí eu sentei com a minha irmã e falei: “não tem condições da mãe ficar aqui mais, vai ser com muita dor no coração, mas eu vou arrumar a malinha dela e vou levar ela pro Ademir”, que é o meu irmão. Cheguei de manhãzinha, acordei ele, deixei a malinha da minha mãe e falei: “olha, vê o que cê faz aí, porque a partir de agora eu não posso mais”. De início ele ficou com a mãe, mas depois a esposa dele queria que a véia voltasse. Eu falei: “olha, não vai rolar, vê o que cê faz aí”. E a gente começou a se distanciar a partir daí ao ponto dele chegar no final da história e falar: “esquece que tem família”. Falei: “beleza” [risos]. Ele fez aqueles esquemas de deixar minha mãe numa casa de repouso por conta da aposentadoria que ela recebia. De início eu não tinha gostado muito da ideia, mas nas vezes que eu fui visitá-la eu percebi que ela tinha realmente melhorado. Ela voltou inclusive a fazer crochê, que era uma coisa que ela tinha parado. Enfim, eu fui visitando ela um tempo, aí quando chegou esse momento do “esquece que tem família” aí que o meu irmão falou, falei: “ok, cê cuida direito da minha mãe, cara, e não precisa lembrar de mim mais não, tá? Eu sozinha nunca precisei de vocês. Então, ok”. Porque eu já tinha tido uma desilusão com a minha mãe um certo momento também. Minha mãe era daquelas que os filhos tavam sempre errados e os outros tavam certos, sabe? A sociedade vinha em primeiro lugar. Tanto que um dia, antes de eu voltar pra casa, o meu pai já tava demente, eu fiquei sabendo que a minha tia e a minha prima tinham ido visitar meu pai e tinham tripudiado em cima dela quando ela comentou que tava com osteoporose. Falaram que não queriam saber quais eram os problemas dela, que ela tinha obrigação de cuidar direito do meu pai. Sabe? Quando eu fiquei sabendo disso eu falei pra uma outra tia minha: “tia, senhora manda um recado pra tia Elaine e pra Amanda, fala assim que eu posso não ter sido o melhor filho...” Né, na época “filho”... “Eu posso não ter sido o melhor filho que a minha mãe tem, mas eu sou o que ela tem e eu tô de volta. Então fala pra elas que elas não vão tripudiar em cima da minha mãe. E quem tentar vai ser escorraçado daqui. Entendeu?” Só que aí a minha mãe ficou sabendo dessa minha conversa com essa minha tia e veio tomar satisfações comigo. Falei: “aham, firmeza”. Dali pra frente eu já me afastei. Entendeu? Como eu falei, eu sou da família mesmo? Será? [risos] Ficamos juntas esse tempo todo, eu ajudei a cuidar do meu pai esses últimos tempos da vida dele e depois que enterrou meu pai, a gente foi meio que se distanciando até que chegou o momento em que ela ficou pancadona também e aí aconteceu toda essa história de eu levar ela pro meu irmão.

Marcela: Então você não tem contato com mais ninguém da sua família?

Carla: Da família, mais ninguém. E é como eu te falei, olha, de todas as coisas que já me doeram na vida, eu acho que essa é a que menos me dói, ou que não me dói, posso dizer. Entendeu? Acho que me doeram mais algumas decepções amorosas que eu tive [risos] do que realmente essa questão de não ter contato com a família.

Neste trecho podemos acompanhar o percurso da narrativa de Carla e encontrar diversos elementos importantes à compreensão de sua relação com as fotografias. Logo no início, Carla afirma o vínculo existente para ela entre a fotografia e a memória. “Uma coisa é você ter o passado na sua lembrança, outra coisa é você guardar fotos dele”, afirma. Ou seja, ela sabe que não se pode apagar o passado, no entanto, mantê-lo guardado na fotografia não faz parte de seus planos, pois não a interessa preservar lembranças que não são queridas. Nesse sentido, assim como na fotografia destruída para a qual Carla não queria mais olhar e também nos dois retratos 3x4 que ela “não [sabe] onde guarda”, o problema da fotografia reside em seu caráter de resquício do passado.

A verossimilhança insuportável presente na fotografia de acordo com a apreensão da imagem empreendida por Carla é ainda pior do que a lembrança do passado. Nesse sentido, olhá-lo é muito mais doloroso do que memorá-lo. A fotografia é imutável, é dona de si, enquanto a memória é passível de resignificação. Olhar para a fotografia é, inevitavelmente, recordar o passado. Dessa forma, destruir fotografias, portanto, é romper com o elo que liga o presente ao passado, restando apenas a memória como ponte entre os dois. Uma ponte, porém, muito mais fugidia e impalpável do que a fotografia, aqui vista como rígida e imutável.

É nesse sentido que a seguir ela afirma ter apagado a imagem do rosto de seus familiares. Essas são imagens que não são alimentadas por ela. Com nenhuma fotografia a encará-la, seu passado não é revisitado. Um passado que é, fundamentalmente, um passado familiar, um passado que diz respeito a suas relações familiares. As fotografias de infância de Carla são *fotografias de família* (MOREIRA LEITE, 1993), são fotografias onde a família aparece presente na própria imagem fotográfica, bem como nas relações estabelecidas pelas imagens, pois estão inseridas no pequeno universo reservado à família. Não são imagens que nos trazem, portanto, somente trajetórias individuais, como foi acompanhado em Leo, mas abarcam também as relações familiares envolvidas dentro e fora da imagem.

Enquanto fotografias de família, a questão torna-se então outra: abandonando suas fotografias Carla procura se desvencilhar de um passado de transexualidade pré-transição ou de um passado de problemas familiares, quando não se sentia amada? Em nenhum momento da narrativa de sua trajetória ela se remete à questão da família. A respeito de sua infância, ela

relata apenas suas “escapadas de gênero” e seu “choque de gênero”. Nada se sabe também sobre o intervalo que vai dos seus 15 aos 40 anos. O discurso é organizado de forma a deixar claro a transexualidade latente, mas nada fala sobre as especificidades dela, Carla, ou de suas relações familiares.

Bento, ao acompanhar transexuais do Projeto Transexualismo no Hospital das Clínicas de Goiânia e militantes de coletivos de transexuais na Espanha, em especial o Grupo de Identidade de Gênero e Transexualidade (GIGT) de Valência, relata que

Quando chegam ao hospital, já trazem em suas biografias estratégias, algumas consolidadas, para se moverem nos campos sociais, e será com essas “armas” que irão se inserir no campo do poder médico. Stoller (apud King, 1998), depois de anos atendendo a pessoas que vinham ao seu consultório solicitando um diagnóstico de transexualidade, concluiu: “Eles mentem.” Em uma reunião do GIGT em Valência, quando se comentou tal conclusão de Stoller, houve uma gargalhada generalizada. Depois, uma das militantes afirmou: “Nós somos muito mentirosos, falamos o que eles querem escutar” (BENTO, 2006, p. 66).

Da mesma forma, pode-se afirmar que, em grande parte, Carla recorre a estratégias a respeito de sua trajetória que procuram atestar a transexualidade latente. Se em Leo tínhamos a narrativa enquanto o relato de um *testemunho* da transição de gênero, em Carla sua narrativa é um *discurso*. Segundo Foucault (2008), o discurso envolve um arsenal de instrumentos conceituais que organizam a linguagem e o pensamento, fornecendo sentido às palavras referentes às coisas. O discurso é, nesse sentido, a articulação daquilo que pensamos, dizemos e fazemos, respeitando os contextos históricos e institucionais nos quais é produzido. Dessa forma, quando se afirma que Carla promove um *discurso militante* sobre a transexualidade, atesta-se a importância dos dez anos na militância LGBT para a forma como ela pensa, diz e faz, como aponta Foucault.

No entanto, é importante ressaltar também a importância dessas instituições na maneira como ela revisita suas memórias e seu passado. Como foi colocado no primeiro capítulo a respeito da perspectiva da memória segundo Halbwachs, as lembranças de Carla estariam ligadas à memória do grupo de militância do qual faz parte, bem como à memória do próprio grupo de mulheres transexuais ao qual ela pertence em um contexto geral. Nesse sentido, estas instituições definem a forma como ela lembra. Para Halbwachs, não se trata, portanto, apenas de uma questão discursiva, como se centra o trabalho de Foucault, mas no próprio interior da imagem evocada, as filiações institucionais influenciam no condicionamento externo, ao qual pertence a linguagem por exemplo.

A fotografia nesse caso é justamente o que rompe o discurso quase impessoal de

Carla e aciona uma memória mais particular e subjetiva do que a descrita por Halbwachs. Ao falar de suas fotografias, Carla fala pela primeira vez de sua relação familiar. A família que aparece nas fotos e nas lembranças é, no entanto, a mesma família que lhe pede para “*esquecer que tem família*”. Nesse caso, a relação familiar está intimamente ligada às imagens fixadas nas fotografias. Por isso, rememorar essas imagens a leva a uma narrativa sobre a falta de apoio familiar. E, nesse ponto, ela afirma se distanciar das mulheres trans que, segundo ela, sentem falta desse apoio.

Nesse sentido, as fotografias de Carla, ou, mais propriamente, as imagens mentais dessas fotografias ausentes, não nos falam só de transexualidade. Quando se livra de suas fotos, não é somente do passado pré-transição que ela procura esquecer, mas também de lembranças familiares que não lhe são queridas e, por isso, não vale a pena guardar. Lembranças que certamente também dizem respeito à transexualidade, mas não somente. Elas revelam mais sobre a falta de apoio e o rompimento com a família, do que sua narrativa por si só supunha.

Em seu empreendimento, portanto, Carla não destrói apenas fotos, ela extingue relações familiares e almeja ainda uma forma de *esquecer lembranças*. Sabe que, diferente das fotografias, que podem ser queimadas, a memória, justamente pelo seu caráter impalpável, não pode ser destruída. No entanto, ela tenta. Carla queimou e abandonou o pouco que lhe restava de seu passado e cortou relações com quem foi, por isso talvez ela termine sua fala afirmando que o rompimento com a família não lhe dói. Para si restou apenas o discurso trabalhado na militância durante a última década. Um discurso focado na transexualidade, mas que a fotografia ainda hoje teima em esmiuçar e complexificar.

2.3.3 JÚLIA

Se eu pegasse aquele álbum e olhasse, mesmo que eu soubesse, “ah, esse aqui é meu pai, esse aqui é o primo dele”, não teria sentido. Ia ser só uma coisa “ah, eles estão aqui, eles eram crianças, pô, legal”. É diferente de você dizer “olha, nessa foto, aconteceu isso, isso e isso”.

Entrei em contato com Júlia quando Carla me apresentou o grupo de encontros trans. De fala calma, pausada e reflexiva, ela era estimada por todos do grupo, tornando-se a mediadora e responsável por organizar as reuniões mensais. Dessa forma, foi a ela que tive de pedir permissão para frequentar e pesquisar o grupo. Desde o princípio Júlia se mostrou receptiva tanto à minha presença enquanto pesquisadora quanto ao próprio trabalho, mostrando interesse pela forma como eu iria abordar a fotografia na Antropologia e nas questões de gênero.

Júlia se mostrava conhecedora das mais variadas produções bibliográficas a respeito de gênero. Devo, porém, ressaltar que essa característica foi observada em diversos/as interlocutores/as. Em um dos eventos com alguns/algumas integrantes do grupo em que participei, um homem trans tirou da mochila o livro *A reinvenção do corpo*, de Berenice Bento, e recomendou a leitura aos/às colegas, ao passo que vários/as disseram já conhecer ou já terem lido. Júlia, da mesma forma, me indicava leituras e filmes. Na nossa primeira conversa fora do âmbito do grupo, ela contou que havia cursado um ano e meio de Ciências Sociais na Universidade de São Paulo – passagem que, sem dúvida, nos aproximou ainda mais e aguçou meu interesse em conhecer sua história.

Esta proximidade entre o campo e as discussões teóricas era ao mesmo tempo muito interessante e também perigosa. Dispondo de referências teóricas similares, eu corria o risco de encontrar em campo exatamente o que eu esperava em minhas leituras e somente isto. A tentativa, no entanto, era de produzir um trabalho que fosse em alguma medida singular. Nesse sentido, lidar com a fotografia na pesquisa foi fundamental para acionar a questão de gênero por meio de uma outra gama de apreensões, como pôde ficar evidente no caso de Carla. Com relação à Júlia, essa quebra no discurso previamente produzido não incidiu de forma tão brusca e evidente quanto se deu com Carla. No entanto, ao me questionar e procurar entender o que eu buscava nas fotografias de infância, Júlia se deu conta de meu interesse pela transexualidade de forma que pudesse abarcar também – e principalmente – a compreensão de subjetividades trans. Quando aceitou participar da pesquisa, portanto, ela aceitou também compartilhar uma outra chave de conhecimento: um conhecimento subjetivo, ou ainda, um conhecimento por imagens.

2.3.3.1 A TRAJETÓRIA DE JÚLIA

Júlia tem 34 anos e nasceu em Mauá, cidade que pertence à Região Metropolitana de São Paulo. Seu pai viera do interior do Paraná para tentar a vida em Mauá e sua mãe morava em Santo André. Os dois se conheceram no trem que desembarcava na capital, se casaram e tiveram Júlia e mais duas meninas – uma mais velha e outra mais nova. A respeito de sua infância em Mauá, Júlia conta que a cidade em que cresceu era bem diferente da caótica cidade na qual se tornou hoje.

Júlia: Eu cresci ainda num ambiente que era um pouco como cidade do interior. Era uma vizinhança que todo mundo se conhecia.

Marcela: Dava pra brincar na rua?

Júlia: Sim, sim, sim. Tinha uma mata perto de casa. Tinha rio pra nadar. Hoje eu não imagino... Deve passar um... Não sei. Eu tenho até medo de olhar o que virou aquele rio. Pô, ali tinha biquinha!

Marcela: O que é biquinha?

Júlia: É uma fonte de água que tem um cano, como se fosse uma torneira. E era, tipo, na esquina da minha casa, assim. Então a gente tinha uma vida que era mais ou menos confortável. Pro lugar, principalmente. Meu pai, por ele ter faculdade e tal, então a gente tinha praticamente de tudo. A nossa casa era grande, tinha um quarto meu, as minhas irmãs tinham o delas...

Quando fala dessa separação de quartos, o quarto dela e o quarto das irmãs, Júlia logo abandona a narrativa sobre sua infância e passa a relatar uma história do período que remetia à transexualidade.

Júlia: Minha família montou uma escola de dança em casa. E acho que numa época que não tinha muito academia, era uma coisa que não existia, assim, pelo menos nos bairros. Entre os professores de dança tinha um que era o de dança aeróbica. Era um rapazinho novinho. O nome dele era Arthur. Ele era muito próximo da família e tinha na época talvez 16-17 anos. Tipo, eu tinha de 9 pra 10, assim. Ele era mais amigo da minha irmã mais velha. E ele era bem-bem-bem afeminado. Ele morava ali no bairro e sofria muito bullying, aonde quer que ele fosse. Era uma coisa muito frequente, assim, em todos os lugares. Pelo menos na academia, era um lugar onde ele tinha paz, sabe? E ele era tão próximo da família que, assim, a gente saía, tipo, “ah, vamos pra praia”, ele ia junto. Era como um membro da família quase. Minha mãe dava conselhos, sabe, que ele tinha que enfrentar a família dele, coisas assim. A academia durou até 91, depois meus pais se separaram, daí um monte de coisas aconteceu. E quando a academia acabou, ele continuou dando aulas num clube de poliesportivo de Mauá. Logo depois ele começou a se transformar. E aí quem eu conheci como Arthur depois foi se tornando Larissa.

Nessa apresentação inicial é possível perceber que, mesmo como pano de fundo, a transexualidade sempre esteve presente na trajetória de Júlia. Embora em sua narrativa ela não tenha se focado tanto nesta questão, sempre se deparava com o tema de alguma forma. Nesse

caso, a divisão de quartos é também uma divisão de gêneros. Júlia tem seu corpo atribuído como masculino no nascimento e seu gênero, com base nisso, interpretado também como masculino, o faz com que ela tenha um quarto separado do das irmãs, de gênero feminino.

Este ponto esclarece perfeitamente a exposição de Preciado (2014) quando afirma que passamos por diversas mesas de operações, conforme colocado no tópico inicial deste capítulo. A separação entre o quarto das meninas e o quarto dos meninos funciona de forma a definir os usos do corpo. É justamente nesse sentido que Preciado afirma se tratar de uma tecnologia não somente performativa, mas também prescritiva e que tem efeitos protéticos, ou seja, ela cria os corpos que aparentemente pretende apenas revelar. Dessa forma, ao ser colocada no “quarto dos meninos”, ela é apartada do universo feminino. Ao se lembrar da divisão entre os quartos, a memória de Júlia remete, portanto, à transexualidade latente e à história de Larissa.

Como Júlia comenta no trecho anterior, logo depois de fecharem a academia, quando tinha apenas 11 anos, seus pais se separaram, devido a um caso de infidelidade conjugal do pai de Júlia. Com a separação, seu pai voltou para o Paraná e ela ficou morando com a mãe. Júlia conta que este foi um período difícil para todos na família. A convivência difícil com a mãe fez com que Júlia e sua irmã mais nova escrevessem ao pai, pedindo que ele voltasse a morar em Mauá. O pai atendeu ao pedido e Júlia e a irmã foram morar com ele e com a madrasta. No entanto, poucos anos depois o pai foi transferido para Minas Gerais e elas voltaram a morar com a mãe.

Nesta época, Júlia passou a frequentar a biblioteca do Centro Cultural de São Paulo e lá começou a entrar em contato com os assuntos que a interessavam. A biblioteca deixava disponível para consulta dos usuários as fichas catalográficas dos livros de seu acervo, o que facilitava o acesso aos livros sem que houvesse a mediação de um bibliotecário. Assim, Júlia conseguia saber a localização de qualquer livro na biblioteca sem passar por possíveis constrangimentos. Ela conta que esse foi o principal motivo de frequentar a biblioteca do Centro Cultural. Na Biblioteca Municipal Mario de Andrade, embora as fichas também ficassem à disposição dos usuários, era necessário anotar o pedido em um papel e solicitar o livro ao atendente, que o buscava nas prateleiras e entregava ao leitor. Segundo Júlia, esse sistema era bastante constrangedor dependendo do título do livro.

Interessada por assuntos diversos, Júlia ingressou na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para cursar Ciências Sociais. Frequentou, no entanto, apenas três períodos do curso. “Aí foi o gap da minha vida”, ela define. Inicialmente, abandonou a faculdade, juntou algum dinheiro e viajou para a Europa. Segundo ela, não havia espaço para sua transição aqui: “Eu não via como possível que eu sáísse do meu casulo, sabe?”

Eu tinha consciência da minha transexualidade, mas eu sabia que não era possível. Eu não via saída. Então eu pensava, sei lá, ‘vou pro exterior, vou ficar fora’”.

Essa impotência diante da transexualidade aparece nas três narrativas apresentadas aqui. No caso de Júlia, assim como no de Leo, a impossibilidade de iniciar a transição se deve à família. Júlia conta que morando com o pai ou a mãe não tinha um contexto favorável à transição, mas ainda não se sentia confortável com a ideia de morar sozinha. Afirma, por fim, que não tinha “cabeça para enfrentar tudo”. Nesse aspecto, aproxima-se novamente das narrativas anteriores, quando Leo e Carla apontam a necessidade de transicionar com acompanhamento psicológico. Júlia esperava que se mudando para outro continente tivesse espaço para iniciar sua transição.

Ela passou um tempo em Paris e depois se mudou para Londres, onde morava com outros estrangeiros em ocupações que se instalavam em prédios abandonados e tinha pouco ou nenhum dinheiro. Ficou cerca de dois anos na Europa, sem encontrar, porém, muita saída. Nesse período, se relacionou com uma inglesa, com quem acabou por se casar quando voltou ao Brasil. Ela relata que o plano era voltar para a Europa logo depois do casamento, mas a esposa de Júlia retornou sozinha e ela prometeu que iria logo depois.

Júlia: Só que aí a bolha estourou. E não foi uma coisa, tipo, “ah, chega, quer saber, acho que agora não dá mais pra segurar”. Não. Foi, tipo, fora do controle, completamente. Totalmente fora dos meus planos. Na época eu trabalhava na Gol. Isso eu tô falando de 2005. O que eu consegui fazer foi transferir o turno pras madrugadas e pelo menos na madrugada foi mais fácil, porque as pessoas são mais... Ninguém tá preocupado com você, sabe? Cada um por si mesmo. É diferente de um ambiente de trabalho comum, assim, sabe? Então, nesse ponto foi bom. E aí eu acho que meio por isso eu ainda fiquei lá por mais um ano. E fui me transformando nesse período.

Júlia iniciou sua transição longe da família e da esposa. Nesse sentido, ela contorna o problema apontado anteriormente da dificuldade de transicionar perante a instituição da família. Durante um longo período, se afastou de todos. Como se pode notar em sua fala, ela também não desfrutava de muito contato no trabalho exercido pela madrugada. Quando, porém, foi transferida para o período da manhã, não permaneceu no serviço nem um mês a mais. Isso expõe uma dura realidade enfrentada pela maioria das pessoas trans. Nos encontros trans conheci muitos/as homens e mulheres trans que estavam desempregados/as e quando buscavam as vagas disponíveis tinham seus currículos rejeitados ao apresentarem os documentos com o nome de registro. Nesse sentido, pude perceber uma grande predominância de mulheres transexuais que trabalhavam como atendentes de telemarketing. Elas me disseram que apesar

de ser um trabalho desgastante era um dos poucos que as permitiam se apresentar pelo nome social, já que o cliente, pelo telefone, não iria *ver* quem elas “eram de fato”, e, por isso, eram aceitas no emprego.

Júlia, assim como muitos/as dos/as interlocutores/as da pesquisa, permaneceu desempregada por um longo período. Para se sustentar fazia pequenos trabalhos na área de Tecnologia da Informação (TI). Quando encontrou uma vaga em uma agência de publicidade, enviou o currículo com o seu nome social, passou por uma entrevista e foi aprovada. Restava, no entanto, apresentar seus documentos ao novo chefe.

Júlia: Eu fui morrendo de medo, porque até então eu nem tinha mostrado documento nem nada. Aí eu cheguei lá na segunda, “ah, então, senta aí, liga seu computador, daqui a pouco o fulano chega, fica à vontade”. Aí chegou a hora do almoço. Eu cheguei pro dono da agência, né... “Ó, meus documentos tão aqui”. “Ah, tudo bem” e nunca falaram nada sobre o assunto [risos]. E eles eram ótimos. Quer dizer, eu nunca pedi nem nada. O contador ele era super discreto. Tipo, “ô, Júlia, seu holerite tá aqui”, sabe? Esse lugar me abriu muitas portas. Conheci muita gente. Tanto que depois que eu saí de lá, eu nunca mais procurei trabalho [risos]. Tipo, o trabalho me procurava, sabe?

Dessa forma, ao não passar por nenhum constrangimento quando apresenta seus documentos no novo trabalho, Júlia felizmente destoa da maioria das narrativas que obtive em campo. A descrição da agência, no entanto, para Júlia, se deu porque o trabalho realizado por ela em TI era em um campo que apresenta poucos profissionais capacitados: “eu fui chamada porque eu conhecia uma área que não tinha ninguém que entendia daquilo”. Nesse sentido, se a narrativa de Júlia é diferente das colhidas em campo, é porque sua formação também é outra. “Você tem que ser melhor que todo mundo e sempre ter qualificação. Não existe outra saída. Se você é boa no que você faz, as pessoas não vão ter escolha: ou elas te engolem ou ficam sem.” É nesse sentido que ela afirma não procurar mais trabalho hoje, pois a oferta para ela é grande.

Dessa forma, Júlia conseguiu se manter sem a ajuda da família. Assim, ao restabelecer contato com a mãe e as irmãs, já transicionada, ela conta que elas não tinham o que questionar, porque Júlia era financeira e pessoalmente independente. Restava, no entanto, retomar o contato com seu pai, com quem não falava há mais de sete anos.

Júlia: Eu fiquei muitos anos sem ver meu pai. Eu sempre tive muita dificuldade de diálogo com ele. Não saía, sabe? Então eu fiquei muito tempo sem falar com ele. Um dia, eu recebi um telefonema da minha mãe, ela dizia que meu pai tinha sofrido um acidente. Eu não sabia detalhes. Eu só sabia que no acidente tinha uma vítima fatal. Aí eu imediatamente liguei pra minha irmã e ela falou que o carro do papai bateu, que o sobrinho dele tinha morrido, tava no

banco de trás, e que o papai, primeiro, ele tinha quebrado o braço, mas ele tava com dores, aí ele voltou pro hospital, abriram ele e perceberam que o baço dele tava perfurado. Aí, enfim, ele passou por essa cirurgia e tava no hospital. Até então na UTI. Aí eu, no mesmo dia, corri pra casa, já peguei os contatos do Paraná, já pesquisei horário de ônibus, tudo no mesmo dia e à noite eu já fui pra lá. Cheguei lá de manhã. Quem me recebeu foi a minha madrasta. Ela foi super receptiva comigo. A gente dormiu um pouco e depois fomos pro hospital. No hospital, a gente ficou sabendo que ele já tinha saído da UTI. Tava na enfermaria. Em outras palavras, quer dizer que eu também poderia visitar ele no horário de visitas. Isso seria acho que meio-dia. Então tá. Esperei e quando foi à tarde a mulher da enfermaria falou: “ó, pode entrar”. Eu entrei e aí quando eu entrei, ele... Eu até tirei os óculos, né [tira os óculos e me encara]. E aí quando ele me viu, ele teve uma crise de choro e eu também. Aí a gente começou a chorar-chorar-chorar-chorar, até que uma amiga dele do tempo ali da região, cortou meio que o clima: “ah, vamos parar de choradeira”, começou a fazer brincadeira, assim. E aí num momento ele comentou assim: “ah, você lembra da tia Dirce?” Falei: “lembro, claro que lembro dela”. Ela tava do meu lado. E ela: “eu não lembro dela!” [risos]. Aí ele: “ah, mudou um pouquinho” [risos]. Ela demorou pra cair a ficha dela, assim. Ninguém falou nada. Ela que... [risos]. E a gente conversou bastante. Fui embora, tal. No dia seguinte, eu fui a primeira a chegar lá pra visita. De novo. Aí eu entrei e a gente ficou um tempão, conversamos bastante. Nós relembramos de várias coisas, falei da minha vida, as coisas que eu tava fazendo. Ele falou dos planos dele, que ele queria comprar alguma coisa lá no Paraná, queria se mudar pra lá e tudo. Enfim, o sonho dele. Aí a gente marcou de logo que ele saísse da enfermaria eu já ia visitar ele no outro fim de semana. Eu não sabia muito bem quando, mas a gente esperava que pelo menos em uma semana ele já teria alta. E aí saí de lá, já comprei minha passagem pra voltar pra São Paulo e fui embora na mesma noite. Voltei pra São Paulo, fui trabalhar. E aí no mesmo dia eu esqueci o celular em casa e passei o dia inteiro correndo com as coisas. Até que num determinado momento a tarde, eu dei uma parada, abri o Facebook e tinha mensagem da minha irmã. Ela não falou nada demais. Falou: “Júlia, me liga”. Só que quando eu li aquela mensagem, eu fiquei louca, né. Aí na hora... “Que que aconteceu?” Ela: “meu pai morreu”. Aí na mesma noite, voltei pro Paraná. De novo. Agora pra enterrar o meu pai. Eu fui a última pessoa da família a falar com ele.

Nessa descrição do reencontro e da morte do pai, Júlia deixa claro sua relação de grande carinho e afeto com ele. Se com a separação dos pais e sua saída de Mauá ela passa a ter menos contato com o pai, isso não afeta a relação entre eles. Quanto à transição de Júlia, o pai a acolhe e ainda brinca: “mudou um pouquinho”. No tópico seguinte, quando será tratada a relação de Júlia com suas fotografias de infância, essa relação com o pai ficará ainda mais evidente, comportando uma narrativa mais subjetiva de sua trajetória.

2.3.3.2 JÚLIA E SUAS FOTOGRAFIAS

Um dos eventos marcantes na trajetória de Júlia é a separação dos pais e o consequente afastamento da figura paterna. Em relação às suas fotografias de infância esse também será um dos pontos marcantes na trajetória das próprias fotos. Com a traição do marido

e a separação, a mãe de Júlia destrói todos os álbuns de fotografias da família que guardava. Algumas poucas fotos se salvam porque uma das irmãs de Júlia conseguiu escondê-las da mãe, como ela afirma: “Minha mãe destruiu tudo, tudo, tudo. Não sobrou nada. O que sobrou foram coisas que a minha irmã guardou. Ela segurou e conseguiu preservar pelo menos alguns álbuns mais antigos da gente de bebê”.

Novamente nos deparamos com a destruição de fotografias, mas, diferente do caso de Carla em que ela mesma é o agente da ação, em Júlia é a mãe que destrói as fotos motivada pela separação e desmembramento da unidade familiar. Nesse caso, é evidente que a destruição das fotografias não tem nenhuma relação com a transexualidade, como parcialmente teve para Carla. A forma como Júlia lida com a destruição de fotografias também é bastante diferente. Se Carla considera que não olhar para a foto seja uma maneira de não alimentar as imagens do passado, para Júlia a crença de que a destruição de fotografias acarrete no esquecimento é utópica e evasiva, quando o melhor seria enfrentar a própria memória.

Júlia: É meio utópico você achar que destruindo as fotos você vai apagar a memória. Você não vai apagar. E eu sou da opinião que eu acho que é pior. Acho que você tem que enfrentar as coisas. Você tem que enfrentar a realidade. Tem que enfrentar a sua memória. Mesmo as coisas desagradáveis, constrangedoras que a gente passa. É pior se você tenta esquecer. As coisas vão criando raízes.

Nesse sentido, ela se difere tanto de Carla quanto da própria mãe. Na opinião de Júlia, a mãe destrói as fotos da família como forma de fuga da realidade. Ela, de outro modo, procura enfrentar seu passado – e, conseqüentemente, suas imagens e suas fotografias. Júlia me conta ainda que não destrói fotos por considerá-las *invioláveis*.

Júlia: Eu nunca destruí foto. Eu acho que foto é uma coisa inviolável. Não se desfaz assim. Não, minto. Uma eu me desfiz. Não, me desfiz não. Na verdade, eu tava muito gorda e eu fui lá e deletei a foto. Foi uma foto só. E eu me arrependi depois, porque, pô, ela tem um contexto também. Mas era foto digital. Eu jamais me desfaria, por exemplo, de uma foto de papel [risos].

Marcela: Aí o peso é menor? [risos]

Júlia: É. Ela não é material mesmo, né [risos].

Nesse trecho, é possível acompanhar a distinção de Júlia quanto à atitude da mãe, ao afirmar que não seria capaz de se desfazer de uma “foto de papel”, bem como podemos notar a diferenciação existente para ela entre a fotografia material e palpável revelada no papel fotográfico e a fotografia digital. Júlia deixa claro que em seu entendimento da fotografia existe uma hierarquia entre estas duas formas de imagens, embora tenha se arrependido de ter deletado

mesmo a foto digital, pois ela também fazia parte de um contexto.

A fotografia digital tornou-se hegemônica nos dias de hoje devido aos avanços tecnológicos que permitiram dispensar o filme fotográfico e o processo de revelação, facilitando a produção, a visualização e o compartilhamento da imagem. Como foi ressaltado anteriormente, mesmo nessa pesquisa de campo foi encontrada uma farta presença de fotos digitais, embora se esteja lidando com fotografias de infância de pessoas com mais de 25 anos, ou seja, nascidas antes, portanto, da difusão da fotografia digital, iniciada por volta dos anos 2000. Nesse caso, as próprias fotografias de infância são refotografadas com câmeras digitais, tornando-se a “foto da foto” de que falam os/as interlocutores/as, ou seja, a imagem digital tirada da imagem impressa no papel.

Nesse trabalho, mantendo a linha de raciocínio trilhada até aqui a respeito da distinção entre imagens físicas e mentais e fotografias presentes e ausentes, a fotografia digital é entendida como uma fotografia presente (com exceção, claro, das fotos deletadas, como aquela mencionada por Júlia) e se trata de uma imagem física, embora ela não seja constituída propriamente de matéria. O processo pelo qual a fotografia digital é produzida e armazenada nos discos de memória virtual não são relevantes a este trabalho. Interessa aqui apenas diferenciar o suporte ao qual essas imagens são apresentadas e apreendidas pelos/as interlocutores/as da pesquisa. A fotografia produzida pela câmera de filme fotográfico e revelada em suporte de papel é um objeto material que pertence ao mundo das coisas e se oferece à visão, ao tato e ao olfato. A fotografia digital, embora também possa ser impressa em papel fotográfico, nos casos acompanhados pelo trabalho tinha como suporte apenas aparelhos digitais como o celular e o computador. Conforme foi evidenciado anteriormente, Edwards (2012) afirma que as fotografias enquanto objetos táteis desencadeiam uma série de registros sensoriais que auxiliam na análise a respeito das relações que desencadeiam.

Nesse sentido, para Júlia, o peso da materialidade da fotografia que pode ser tocada entre os dedos em contraposição aos *pixels* e *bits* da imagem digital, impalpável e passível de ser apagada em apenas um clique, reforça sua concepção da fotografia enquanto objeto material como inviolável. Dentre as fotografias que possui, Júlia tem imagens em ambos os suportes e algumas de suas fotografias digitais são também “fotos de fotos”. Para ela, no entanto, suas fotografias digitais de fotografias materiais aparecem como registros imagéticos de um objeto que possui maior valor e que existe para além do registro digital, como podemos perceber quando ela relata que, após a morte do pai, retornou ao Paraná e encontrou o álbum de fotografias que o pai guardava e as inúmeras fotos de família que a tia colecionava.

Júlia: O meu pai, antes dele sair de casa, ele pegou fotos. Minhas, das minhas irmãs... São as fotos que sobraram de quando a gente era criança, as que ficaram com ele. E quando eu fui na casa da minha madrasta, eu não tinha material nem nada. Tudo o que eu pude fazer foi pegar a minha câmera e tirar foto das fotos, assim, sabe? Mas continua lá com ela. Acho que talvez dê para scanear depois. [...] Então depois que meu pai morreu, eu peguei essas cópias de fotos que ele tinha. Mas o que eu achei interessante... quem tinha mais fotos era uma tia minha. Que ela tem uma postura assim de “fotos: guarda, guarda, guarda, guarda, guarda”, sabe? Tá lá, né. Ela nunca se desfaz nem nada. Então, ela tem fotos, tipo, do casamento... não sei se era casamento dos meus avós, mas era quando eles eram recém-casados, assim. Ela tinha uma foto dela bebezinha lá no interior do Paraná ainda. Ela tem coisas muito incríveis. Fotos de família, assim.

Dessa forma, pode-se perceber que as fotos digitais que tirou das fotografias do álbum de seu pai e do álbum de sua tia são *cópias* digitais de uma matriz objeto. Nesse sentido, a destruição dos negativos fotográficos transforma as fotografias resgatadas pelo pai de Júlia em objetos praticamente únicos. Ainda que as “fotos das fotos” de Júlia possam ser impressas em suporte material, tornando-se também objetos, não comportarão, no entanto, as relações familiares que essas outras comportam. Se Júlia tem uma *cópia* da imagem, a *fotografia* de fato, segundo ela afirma, “continua lá” com a madrasta. Assim, a fotografia material aparece como uma relíquia para ela, faz parte de seu tesouro.

Dessa forma, se por um lado ela celebra a existência dessas pequenas pérolas em forma de imagens no lado paterno de sua família, em contrapartida, da parte materna muitas fotografias se perderam na destruição empreendida por sua mãe. Com isso, ela perde a oportunidade de *recriar suas memórias*:

Júlia: Eu acho triste. A gente tinha um tesouro em casa e muita coisa se foi. Meus avós, os pais da minha mãe, eu só tenho uma foto. Isso também é triste, porque a gente conviveu muito, né. E aí também entra naquela história, né, como as fotos que mais se preservaram foram as do lado do meu pai, eu perdi o outro lado. Essa foto dos meus avós, foi meu primo que postou [no Facebook]. Eu cobreí muito, falando “você não tem foto da vó e do vô?” E aí ele achou e postou pra mim. Minha vó morreu... acho que foi lá pra 97-98. Meu vô foi... acho que 2008, foi mais recente. E essa foto do meu primo tem até os cachorros deles, o Faísca e o Fumaça. E também é legal olhar a foto hoje, porque a minha memória é uma memória de ainda criança, entrando na adolescência ainda. Aí olhar hoje como eles são fisicamente é diferente, né?

Nesse caso, percebemos a diferenciação feita por Júlia entre a memória e a fotografia. A lembrança da imagem de seus avós é uma memória criada por ela ainda criança, com base na forma como apreendia o mundo naquele momento. Hoje, ao olhar a fotografia, ela tem uma outra percepção da imagem. A fotografia, nesse caso, evoca a memória e atualiza as lembranças. A imagem passada, no entanto, continua a existir. A atualização, para ela, é a

criação de uma nova imagem, baseada nas percepções atuais. Assim, a memória de seus avós maternos continua sendo aquela produzida na infância, enquanto a fotografia proporcionou a criação de uma nova apropriação dessa mesma imagem.

A fotografia para Júlia assume, portanto, o aspecto de *patrimônio afetivo da família*. Seu apelo aos sentidos desencadeia experiências afetivas e memorativas possíveis somente em termos visuais. Esses objetos representam o tesouro que sua mãe tinha em casa mas destruiu e que Júlia se compromete a recolher dentre o que sobrou dos destroços. Recolhendo e guardando essas fotografias, ela compõe um arquivo sensível de suas relações familiares composto pelas imagens sobreviventes. Assim como em Carla, portanto, as fotografias de infância de Júlia também são *fotografias de família* e nos falam de sua trama familiar e social (MOREIRA LEITE, 1993).

Guardá-las e admirá-las, no entanto, não ameniza o fato de que são fotografias de um passado pré-transição e, portanto, imagens que comportam em si uma problemática. Conforme ela ressalta, na própria imagem é possível encontrar ruídos, perceber que existe ali alguma coisa estranha:

Júlia: As fotos de infância eu gosto. Eu tenho uma relação de carinho com elas. Tem uma fase minha que é mais obscura. Mas eu enfrento elas, porque eu sei que tem... Pô, você me vê na imagem, você vê que tem alguma coisa ali que é estranha. Logo que eu fui morar com o meu pai, nessas eu ainda tô mais presente. Inclusive, as cores também. Dá pra notar isso. Que essas antes eu tô com roupas mais coloridas, branco, vermelho, né? E depois eu apareço mais de preto, mais obscura. Ou eu tô de cabeça baixa ou eu tô de fundo, tô sempre pra trás.

Júlia observa na própria forma da imagem o período difícil que sobrevém à estadia na casa do pai. As cores e a *presença* na imagem advindas da boa fase dão lugar às roupas pretas, à cabeça baixa e ao posicionamento no fundo da imagem. Nesta fase obscura, Júlia não está mais tão *presente* na imagem. Esse ruído da forma nessas imagens obscuras faz com que Júlia tenha de enfrentá-las. Como ela mesma afirma anteriormente, é preciso enfrentar mesmo os pontos desagradáveis da memória, porque se procurar esquecê-los, eles criam raiz.

Nesse sentido, ela deixa claro em sua narrativa que a relação de afeto com a imagem não exclui o tom nostálgico e triste que elas muitas vezes suportam. Como afirma, suas fotografias de infância trazem outros tipos de memória da época e de como ela enxergava o mundo naquele momento, dessa forma, elas têm também “um certo gosto amargo, têm um tom amargo, um tom triste”. Esse *gosto amargo* das fotografias de infância remete a um gosto amargo da própria infância: “Eu não fui uma criança feliz. Eu sempre fui muito introspectiva e era uma coisa que incomodava minha mãe, meus tios... Tipo, ‘o que se passa com você’, sabe?”

Ninguém me entendia e talvez nem eu”.

Novamente, olhar essas fotografias é evocar a memória e a forma como ela lidava com o mundo no momento da tomada da imagem. Elas trazem, portanto, um gosto amargo relativo à transexualidade. Nesse aspecto, é a primeira vez que Júlia descreve a apreensão da transexualidade através de suas fotografias da infância. Dessa forma, se a relação familiar é o que faz com que Júlia se empenhe em resgatar suas fotografias e guardá-las em oposição à destruição executada pela mãe, a questão da transexualidade é o que demanda enfrentamento para que sejam encaradas.

As imagens de Júlia são, portanto, *imagens apesar de tudo* (DIDI-HUBERMAN, 2012a). São imagens que sobreviveram ao dismantelo da unidade familiar e à destruição de seus álbuns. São *imagens apesar do deslocamento de gênero*, imagens apesar do gosto amargo, imagens apesar de tudo. O instante congelado em que a imagem se fixou, o ato no qual ela se produziu, o tempo *na* fotografia e as lembranças impregnadas nessa imagem são elementos que fazem dela seu tesouro apesar de tudo. Tesouro que Júlia com paciência e esmero esquadrinha. Recolhe suas pérolas uma a uma e exhibe com orgulho sua coleção. Nesse ato, mais uma vez, se aproxima do pai. Ela e ele, dois guardiões de imagens. Dois pescadores de pérolas, nos diria Didi-Huberman (2013). Dois guardadores de memórias, nos diria Júlia.

3 DIANTE DAS IMAGENS

3.1 FORMAS QUE PENSAM

O objetivo deste trabalho, como vem sendo apontado ao longo do texto, é investigar a relação de transexuais com suas fotografias de infância. No capítulo 2 desta dissertação, houve uma maior aproximação da trajetória de vida e de transição de três interlocutores/as e foram acompanhadas suas narrativas sobre as fotos de infância, na tentativa de compreender a maneira como entendiam e lidavam com essas imagens. Com isso, acredito poder contribuir em muito com a compreensão a respeito de como se dá essa relação entre sujeitos e suas imagens. No entanto, na tentativa de aprofundar ainda mais esta questão, proponho uma investigação que não traga como ordem da comunicação apenas o verbal. Em uma pesquisa que se volte para a compreensão de uma relação com a imagem, não se deveria também recorrer à própria imagem?

A bibliografia que procura trabalhar a imagem enquanto caminho a auxiliar na pesquisa é relativamente extensa e as possibilidades em torno das imagens são inúmeras. Não interessa aqui, porém, esmiuçar a forma dessas imagens, seja com análises semióticas ou com pesquisas iconográficas. A preocupação da pesquisa é relativa à relação que essas pessoas estabelecem com essas imagens especificamente. O recorte, portanto, é referente ao que essas imagens podem nos dizer sobre essa relação. Interrogá-las por si só não responde satisfatoriamente a esta questão porque seria encontrado mais daquilo que ela me diz do que daquilo que ela replica a eles/as. É a relação desses/as interlocutores/as com essas imagens que está em questão neste trabalho, portanto, é a uma maneira de abarcá-la que eu deveria recorrer. Dessa forma, para apreender essa relação através da imagem seria preciso, primeiramente, encará-la: *o que pode uma imagem?*

Quando o cineasta Jean-Luc Godard (1998, p. 55) afirma que a imagem é “uma forma que pensa”, polêmico, ele desencadeia uma série de questões. A entendendo como uma forma situada à altura do pensamento, Godard apresenta a *montagem* como uma arte de tornar a imagem *dialética e pensante*, ou seja, a partir da montagem de duas imagens, criamos uma terceira imagem, que fundamentalmente *gera pensamento*. A montagem seria, nesse sentido, a arte de produzir uma *forma que pensa*.

Para Didi-Huberman (2012a), a montagem é uma maneira de pensar diferenças, de conhecer aquilo que é impossível ver como um todo. Nesse ponto, concorda com Godard, no sentido de que para ele também a montagem é o que faz ver, o que faz pensar. Dessa forma, é preciso ao pesquisador que não tema os arquivos visuais. Didi-Huberman dirá que existe um

duplo regime de qualquer imagem, fato que afasta o historiador delas. A dificuldade existe porque ora pedimos *muito* às imagens, quando elas são inadequadas e até mesmo inexatas, e ora pedimos *muito pouco*, relegando-as à esfera de documentos, de ilustrações de testemunhos, como se elas mesmas não fossem capazes de testemunhar por si só. Essas duas formas de “dar atenção” às imagens, hipertrofiá-las (“em querer ver tudo nelas”, “em transformá-las em ícones”) ou insensibilizá-las (“a não ver nela mais do que um documento”), são incapazes de nos ajudar no trabalho de montagem. É preciso, portanto, “fazer com a imagem, de um modo teoricamente rigoroso, o que fazemos já, sem dúvida com mais facilidade (ajudou-nos a tal Foucault), com a linguagem. Pois em cada produção testemunhal, em cada acto de memória, ambos – linguagem e imagem – são absolutamente solidários, não cessando de compensar as suas respectivas lacunas” (ibid., p. 43).

Dessa forma, como foi colocado no capítulo 1, Didi-Huberman propõe ao pesquisador que crie sua *mesa de montagem imaginativa*, alegando que a imaginação não é um privilégio dos artistas. Nessa mesa de montagem, devemos construir formas plurais e colocá-las em correspondência. Nesse sentido, para ele, não existe imagem *uma*, da mesma forma que não existem palavras únicas: “as imagens não são únicas, e muito menos absolutas, por serem singulares” (ibid., 158). A essa montagem faz parte um conhecimento extremamente fecundo, ainda que arriscado, um conhecimento delicado repleto de armadilhas e tesouros.

Nesse sentido, foi Warburg, uma das influências nessas asserções de Didi-Huberman, quem melhor abordou o tema, chegando a propor o trabalho de uma *história da arte por imagens*. Seu *Bilderatlas Mnemosyne*, um atlas constituído por cerca de 66 painéis de imagens, bem como sua *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, uma biblioteca criada com investimento próprio, contendo mais de 60 mil volumes e destinada à função de instituto de investigação, são exemplos do que Ernst Cassirer (apud GUERREIRO, 2005) definiu como uma *coleção de problemas*. A biblioteca constituída por Warburg, que tem gravada em sua entrada também a palavra *Mnemosyne*, não foi organizada de forma a corresponder a uma ordem cronológica ou alfabética de livros e autores, ela obedece à “lei da boa vizinhança” entre os saberes, ou seja, é *montada* de forma a estabelecer relação entre os livros, fazê-los encontrarem correspondências, fazê-los conversarem entre si. Da mesma forma, o atlas *Mnemosyne* de Warburg é formado por chassis com dimensão de 1,5 m por 2 m, encobertos por tecido preto, onde Warburg reunia pequenas reproduções fotográficas de diversos tipos de imagens (fotografias, pinturas, esculturas, entre muitas outras) e as fixava com pequenos prendedores, *montando-as* de forma a criar relações entre as imagens.

Didi-Huberman afirma que o atlas *Mnemosyne* de Warburg não era apenas um

resumo de imagens, mas um “*pensamento por imagens*” (2013, p. 383). Ele define a biblioteca como a estrutura textual do pensamento de Warburg, enquanto seu atlas representava sua estrutura visual. *Mnemosyne*, palavra central em seus dois principais empreendimentos, corresponde não por acaso à personificação da memória na mitologia grega. Filha de Urano e Gaia, Mnemosyne era uma das titânides, responsável por preservar os seres do esquecimento. Didi-Huberman nos lembra que “a memória é *montadora* por excelência: organiza elementos heterogêneos (‘detalhes’), escava fendas na continuidade da história (‘intervalos’), para criar circulações entre tudo isso: zomba do *intervalo entre os campos* – e trabalha com ele” (ibid., 419, grifos do autor). É nesse sentido que Warburg elege Mnemosyne para figurar entre seus dois trabalhos. A memória, assim como o atlas e a biblioteca, é uma *montagem*, uma forma de organizar elementos que dialogam entre si, que *pensam* entre si.

Nesse sentido, é importante também recorrer a Samain, que, influenciado pelas discussões trazidas aqui, propõe uma maneira de desvendar o trabalho da imagem e da montagem. Ele esclarece que a imagem “é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento” (2012a, p. 31). Dessa forma, para ele, a imagem também pode ser considerada como uma *forma pensante*. Ainda explorando esse caminho, ao tratar da imagem, Samain traz a seguinte citação de Gregory Bateson:

No decorrer da minha existência, coloquei as descrições de tijolos e de jarras, de bolas de sinuca e de galáxias numa caixinha e, ali, deixei-as repousar. Numa outra caixa, coloquei coisas vivas: os caranguejos do mar, os homens, os problemas de beleza e a questão das diferenças. É o conteúdo da segunda caixa que a mim interessa (BATESON apud SAMAIN, 2014, p. 49).

Tomando para si a distinção entre essas duas caixinhas que guardam as coisas do mundo, Samain afirma que as imagens pertencem à segunda caixa, à caixa das coisas vivas. Ele não está, como faz Gell, propondo que estes objetos assumam a função de equivalentes a pessoas por serem uma forma que personifica o sujeito em seu referente. O que Samain propõe é que ainda que não chegue a ser um sujeito, a imagem deve ser considerada como muito mais do que um objeto. Ela é uma coisa viva, no entanto, sua vivência ocorre de maneira distinta a do sujeito. No limite, assim como as borboletas, a imagem tem vida própria.

Por esse viés, a questão que Samain persegue é outra: *como pensam as imagens?* Para desenvolver esse tema ele se foca no próprio trabalho da imagem ao se associar a outras imagens, separadas por ele entre visíveis/exteriores e mentais/interiores, e a outras memórias desencadeadas por esse trabalho. Dessa forma, propõe três explorações heurísticas possíveis com relação às imagens. A primeira diz respeito ao fato de que *toda* imagem “*nos oferece algo*

para pensar: ora um pedaço de *real* para roer, ora uma faísca de *imaginário* para sonhar” (2012a, p. 22, grifos do autor). Sendo assim, a imagem faz pensar, afinal ela remete ao pensamento. A segunda se refere à afirmação de que “*toda* imagem é *portadora de um pensamento*, isto é, *veicula* pensamentos” (*idem*), de maneira que os pensamentos veiculados na imagem tratam tanto daquele atado ao objeto representado quanto do pensamento de quem produziu a imagem e mesmo dos pensamentos dos observadores da imagem, que estão “incorporados” às imagens. Por fim, a terceira proposição de Samain, em referência a Godard, afirma que “a imagem – toda imagem – é uma ‘*forma que pensa*’” (*ibid.*, p. 23, grifos do autor), ou ainda, que, independente do sujeito, são formas que combinadas entre si “se comunicam e dialogam”.

Compreender essa questão da montagem e de como, através dela, as imagens se relacionam, se comunicam e produzem pensamento, é fundamental nessa tentativa de recorrer a elas para que se possa continuar investigando as relações de transexuais e suas fotografias de infância. Com a pesquisa apresentada até aqui, pode-se afirmar que as fotografias suscitam outras imagens, físicas e/ou mentais. Esses conjuntos de imagens desencadeados por cada imagem geram, portanto, imbricações, correspondências, relações, onde a própria memória tece seu trabalho de arranjos e rearranjos, de *montagens*, produzindo novas imagens. Inspirada por essas premissas, busquei uma maneira de trabalhar a montagem dessas diferentes imagens na imagem da fotografia de infância dos/as interlocutores/as.

Em campo, foi proposto a eles/as que escolhessem cerca de três fotografias de infância para que pudessem trabalhar em conjunto a compreensão dessa relação. Questionei a respeito de cada imagem, como forma de evocar outras diferentes imagens, o que era visto, o que chamava a atenção do olhar, qual era o percurso que o olho fazia por entre a imagem e a que lembranças a imagem remetia. Finalmente, os/as questionei a respeito de como poderíamos representar aquilo que havia sido dito sobre a imagem na própria fotografia em si, ou seja, como devolver a ela todo o processo memorativo e imaginativo que ela havia suscitado. Ofereci linhas de bordado das mais diferentes cores para que fossem costuradas à imagem da fotografia como representação poética desse pensamento desenvolvido por imagens.

É certo que as possíveis formas de trabalhar imgeticamente com estas imagens eram inúmeras. A escolha das linhas de costura ocorreu por tomá-las como metáfora dessas relações que ligam pessoas a imagens – e aqui, fundamentalmente, pessoas a *objetos imagéticos*. As linhas bordadas nas fotografias costuram os significados e ressignificados da imagem e tornam visíveis e palpáveis parte das teias invisíveis das relações com as imagens. Os pontos podem ainda operar novas cirurgias na imagem, suturando feridas invisíveis. Assim

como as imagens visuais criadas a partir de imagens físicas e alteradas pelo subjetivo, as linhas dão à fotografia camadas de memórias, vínculos e suturas. Dessa forma, o uso das linhas era uma tentativa de devolver metaforicamente à imagem aquilo que elas suscitavam aos/às interlocutores/as.

Essa terceira imagem, produzida entre o encontro da fotografia e das imagens que ela evocara, se aproxima da *imagem dialética* apontada por Godard, uma forma que pensa. Ela “incorpora” à imagem através de linhas e cores os elementos que com ela dialogam e suscita pensamento. Elaborada na *mesa de montagem imaginativa*, ela segue, dessa forma, a ideia difundida por Didi-Huberman (2012a, p. 15) de que *para saber é preciso também imaginar*. Os elementos destacados pelos/as interlocutores/as na imagem eram, portanto, imaginados como formas de bordados, onde, por vezes, eu também sugeriria maneiras de representar através das linhas aquilo que me diziam, sendo, nesse caso, uma produção compartilhada de imagens entre pesquisadora e interlocutores/as.

No caso de Carla, como não era possível pesquisar dessa forma suas fotografias, interrogá-las, saber o que mudas elas ainda diziam, tive que contorná-las, escavando suas ruínas e assoprando cinzas e pó a procura de uma imagem que pudesse me esclarecer não sei bem o que. Como investigar a relação entre sujeito e coisa nenhuma? A questão retornava. A ausência da fotografia pela primeira vez me fez hesitar porque aqui as imagens mentais vacilavam, elas sozinhas não eram capazes de *dar forma*, de *representar*. O suporte fotografia onde essas imagens seriam trabalhadas, no caso de Carla, de fato não existia. Como recorrer, então, à imagem? Restava apenas uma leve sensação de que ao me embrenhar nas cinzas de seus incêndios e nas poeiras de seus abandonos eu poderia encontrar qualquer sinal da relação de Carla com essas fotografias.

São dois tipos diferentes de trabalho, portanto. Primeiro, apresento a pesquisa com as imagens presentes, as fotografias vestidas por suas costuras que buscam falar por entre bordados e cores sobre suas relações com seus/suas donos/as. Depois, me atiro no perigo das imagens ardendo em chamas e no labirinto das imagens abandonadas de Carla para buscar qualquer resquício de uma relação que só restou como lembrança.

3.2 IMAGENS COSTURADAS

3.2.1 AS FOTOGRAFIAS DE LEO

Leo escolheu 5 fotografias. Eram todas fotos digitais que ele tinha em seu computador tiradas de seus álbuns de fotografias de infância, que ficavam em Brasília com sua mãe. Imprimi estas fotografias selecionadas por ele em papel fotográfico de tamanho 10x15 e levei a mais um de nossos encontros. Ao ver as fotos impressas dispostas sobre a mesa em ordem aleatória, Leo quase instantaneamente as organizou de forma cronológica, como fazia com suas fotos digitais no computador separadas em pastas divididas por ano. Esta ordem foi usada por ele para se guiar em sua fala sobre cada fotografia e será também respeitada neste trabalho.



1. Fotografias selecionadas e ordenadas por Leo

Em um primeiro momento, ele falou de cada foto em particular, destacou os elementos que chamavam sua atenção na imagem, contou histórias relacionadas, relatou lembranças do período da foto e tentou transmitir a forma como se sentia em relação à imagem. Posteriormente, solicitei que ele sugerisse intervenções que poderíamos fazer nas imagens com as costuras. Ele, então, sugeriu em cada foto os elementos que poderiam ser costurados e eu opinei apenas sobre as possibilidades da forma do bordado, buscando uma maneira de melhor representar aquilo que ele me apontava. Nesse sentido, todas as imagens apresentadas a seguir foram construídas a quatro mãos, embora Leo não quisesse se atrever a tentar dominar linhas e agulhas – não necessariamente porque seja um trabalho comumente considerado como feminino, mas simplesmente porque ele não dominava a técnica e não queria se arriscar a “estragar a foto”. As imagens foram, portanto, de certa forma, dirigidas por ele e produzidas por mim. São imagens compartilhadas que procuram *dizer, ainda que mudas*, ou ainda, imagens que buscam a difícil tarefa de *tornar visíveis* suas relações.

De acordo com a ordem cronológica elegida por Leo, a primeira fotografia [foto 1], portanto, é a foto em que ele era mais novo, contando com menos de 1 ano. Ele conta que nessa época a família morava nos fundos da igreja e que ainda não tinham muitas condições financeiras. Na foto, o principal elemento que Leo destaca é a blusa que usava, apontada por ele como sendo sua favorita na época, embora ele reconheça não se lembrar de muita coisa desse período. Apesar da cor rosa ser comumente classificada como uma “cor de menina”, não é uma cor que Leo rejeite. “Rosa sempre foi uma cor que eu gosto muito”, afirma. Dessa forma, a cor da blusa não é para ele um demarcador de gênero na foto. A blusa é ressaltada, no entanto, por seu modelo: a regata, peça que, inclusive, continua presente em seu vestuário até hoje. “É um gosto literalmente de berço”, ele brinca. Quando pequeno, Leo afirma que adorava usar a blusa regata porque seu corpo era reto, ou seja, não era curvilíneo. Quando chegou na puberdade, ele afirma que teve que deixar de usar regatas como a da foto, mas hoje, após a cirurgia de mastectomia, se sente feliz em poder voltar a usar.

Leo chama a atenção do olhar também para o fato de não haver brincos em suas orelhas. Segundo ele, sua mãe não furou a orelha como geralmente acontece com a criança designada como menina ao nascer. “Ela não furou. Ela esperou eu pedir. Eu que escolhi se queria ter brinco. O que eu acho que é a forma mais correta. Você só deve mexer no corpo de alguém se esse alguém quiser, né? Então ela não furou a minha orelha”, esclarece.

São esses pequenos detalhes na imagem que chamam a atenção no percurso do olhar de Leo pela foto. Perseguindo esses detalhes, Leo afirma que a foto poderia tranquilamente ser a foto de um menino cisgênero. “Um menino cisgênero com uma blusa rosa, né, mas não tem nada demais. Não tem brinco, não tem nada. Eu gosto desses detalhes. Eu gosto de não ter brinco e da roupa ser só fralda e camiseta.” Nesse sentido, a ausência de marcadores de gênero é que são os detalhes dos quais fala Leo e que lhe chamam a atenção. São esses também os motivos de Leo relatar gostar muito da fotografia e achar que ela tem muita relação com quem ele é. Por estes motivos, afirma, escolheu a foto para compor o trabalho.



2. Foto 1 de Leo costurada

Conforme foi ressaltado, para Leo, os elementos da imagem que mais chamam a atenção são a blusa regata e a orelha sem brinco. Ao costurar a fotografia, destacamos a orelha sem furo com *pontos de preenchimento*, que representam a opção da mãe pela não intervenção no corpo da criança, bastante ressaltada por Leo. Os pontos de preenchimento são usados também ao costurar a blusa regata. Como Leo afirma que o uso da blusa estava ligado ao corpo reto, as linhas acompanham o caimento do tecido no corpo e se colocam de forma a fazer sobressair o corpo de criança em que ele atesta ter se sentido tão confortável.

Destaca-se ainda um ponto fundamental em todas as fotos apresentadas. Como foi apontado ao longo do trabalho, a prática comum com relação às fotografias de infância era tirar a “foto da foto”, ou seja, a imagem digital da fotografia material. Nesta foto de Leo se pode perceber nitidamente essa maneira de armazenar e compartilhar fotos. Leo tira uma foto de uma das páginas de seu álbum de infância. Na imagem, aparecem duas fotografias reenquadradas. Costuramos as bordas das fotografias fotografadas e fizemos pequenas ligações entre elas, como pontes que as ligam na montagem elegida no álbum em que foram dispostas e trazidas para a nova fotografia de Leo.

Dessa forma, a foto 1 é extremamente significativa. Ela resgata a narrativa da trajetória de Leo presente no segundo capítulo ao trazer elementos que marcaram sua criação, apontada como baseada em uma educação sem distinção de gênero. A ausência de marcadores de gênero é hoje o que Leo procura na imagem, buscando encontrar a si mesmo. Nesse sentido, ele nota pequenos detalhes na imagem, como a orelha sem furo que, confesso, eu não havia sequer notado de início. Ao fotografar, portanto, essas duas fotografias e ao eleger essa “foto das fotos” para compor este trabalho, ele deixa claro a forma como seu olhar percorre como um detetive a imagem, buscando maneiras de se identificar com ele mesmo.

A segunda foto [foto 2] Leo afirma ter sido tirada em seu aniversário de 1 ano. Nessa época, conforme ele comenta, sua família tentava adotar uma garota, que fazia aniversário em dias próximos ao aniversário dele. A família, que ainda aqui não tinha muitos recursos, fez uma só festa para comemorar os dois aniversários. A adoção, no entanto, não se concretizou e a única vez em que essa irmã adotiva marca uma presença na narrativa de Leo é nessa passagem sobre essa foto.

A escolha da foto é elucidada por Leo por ser uma de suas fotos favoritas da infância devido à expressão de seu rosto na foto. “Eu adoro essa minha cara. A minha tia fala que toda vez que alguém tirava foto minha eu abria a boca e ria. Sempre era essa mesma cara. É incrível”, ele conta. Esta expressão do rosto também o acompanha até hoje. Leo afirma que seria possível coletar entre suas fotos muitas das quais ele sustenta a mesma expressão e construir sua trajetória ao longo dos anos exibindo a mesma cara alegre.

Leo aponta também novamente a forma como foi educado pela família. A roupa, segundo ele, era uma roupa que não apertava muito e o permitia brincar. Ele repete, assim, a fala da mãe que foi lembrada também quando narrava sua trajetória: “Ela fala que criança tem que vestir o que for mais confortável pra brincar”, ou seja, para ela, roupa de criança é uma roupa ligada à atividade de brincar. Nesse sentido, ele chama a atenção para os pés descalços, ressaltando também que é uma característica que o acompanha ainda hoje. Assim, Leo se vê na foto confortável e feliz.

Outro elemento que aparece novamente é a orelha sem furo. Ele aponta que só com 14 anos furo a orelha, por uma escolha própria. A infância inteira é marcada, portanto, pela ausência de brincos. Mais esse detalhe soma-se à forma como Leo vê com carinho o período da infância muito por conta da forma como foi criado, o que é ressaltado no percurso de seu olhar pela foto e nos detalhes em que se detém.



3. Foto 2 de Leo costurada

Como Leo aponta, o “melhor da foto” para ele é a expressão de seu rosto. Ela representa o modo como ele foi criado e a forma como encarava a vida na infância: “Eu era muito desencanado. Pra mim não tinha tempo ruim. Eu não tinha frescura com nada. Talvez porque não me era imposto nada também. Então eu escolhi essa foto muito por causa disso”. Nesse sentido, buscamos com a costura dar ênfase ao seu rosto. A malha de linhas criada pelo entrelaçamento de pontos no sentido horizontal e vertical procura encobrir o resto da foto: a pessoa que aparece ao fundo e da qual não sabemos nada, o cenário da foto, a mesa enfeitada com os doces do aniversário, a postura do corpo (ele aprendia a andar e por isso se apoiava na mesa?).

Ao abrir a malha de linhas na região do rosto de forma a deixá-lo em destaque em contraste ao resto da foto encoberta pela malha de linhas pretas, criamos a figura de um olho, cujo centro é preenchido pela imagem da expressão do rosto de Leo. O olho criado na foto costurada é justamente onde o olhar de Leo se demora, onde ele encontra o ponto fundamental que representa todo o resto da foto e da forma como encarava a infância. É esse também o ponto de contato entre esta foto em particular e todas as outras em que sustenta a mesma expressão, por meio das quais novamente podemos construir sua “trajetória por imagens”, ou aqui mais especificamente, sua trajetória pela mesma expressão.

Assim, Leo continua ressaltando na foto pontos de encontro entre a criança que foi e o homem que hoje é. A expressão que o persegue ao longo de sua trajetória é a mesma encontrada ali na criança de um ano, assim como o pé descalço e a preferência por roupas confortáveis. Leo deixa novamente claro que seu olhar se detém na imagem nos pontos em que procura identificar-se com ele mesmo. Apesar do deslocamento de gênero, que passaria a ser um problema com a puberdade, como fica evidente em sua narrativa anterior, ele busca detalhes por entre os quais possa estabelecer relações com a criança na imagem. Como ele mesmo nos esclarece, Leo nunca esteve no corpo errado e quando criança muito menos.

A terceira foto [foto 3] Leo não tem certeza se foi tirada no seu aniversário de 3 ou de 4 anos. Ele afirma que não se lembra do lugar em que a festa ocorreu e também não se recorda desse aniversário, mas atesta que é engraçado se ver de vestido. “Eu acho engraçado. Falo: ‘gente, vestido, que coisa bizarra’”, define. Ao lado dele na foto, estão duas de suas primas. Sua família, ele revela, é bastante numerosa e ele gostava de seus aniversários por poder encontrar os primos todos reunidos.

Nesse aniversário, Leo ressalta que poucas fotografias foram tiradas. Ele alega que tem poucas fotos de infância devido à condição periférica da família, que tinha poucos recursos financeiros. “Máquina naquela época, começo da década de 90, era uma coisa que nem todo mundo tinha.” Então a família de Leo comprava os filmes e pegava uma máquina emprestada para tirar fotos em eventos festivos, por isso boa parte de suas fotos foram tiradas em aniversários.

Muitos elementos na foto não são decodificados por ele. “Eu queria saber o que é isso que tava na minha mão. Era um boneco? Era um coelho? Eu não sei o que é isso.” Ele novamente afirma não se lembrar desse aniversário e não se lembrar de outras fotografias desse aniversário. Nesse sentido, não reconhece também muitas coisas nesta foto, apontando que outras fotografias poderiam ajudar a saber se era mesmo um coelho que segurava ao cortar o bolo de aniversário.

Nesta foto, embora o primeiro elemento que Leo cite seja o vestido, o que chama a atenção aqui não é a vestimenta, mas sim o cabelo. Nesse período, Leo começa a prender o cabelo, segundo ele se lembra, por passar a sofrer racismo. “Minhas primas fizeram muito bullying comigo por causa do cabelo. Tinha um personagem de uma novela na época chamado Ravengar¹² e ele tinha os cabelos arrepiados. Aí elas ficavam me chamando disso”, ele aponta. A investida das primas contra o cabelo de Leo fez com que ele passasse a prendê-lo a partir daí, porque Ravengar era um apelido que detestava.

¹² Ravengar foi um personagem interpretado por Antônio Abujamra na novela “Que Rei Sou Eu?” (1989), de Cassiano Gabus Mendes.



4. Foto 3 de Leo costurada

Nesta fotografia, o elemento de destaque da imagem para Leo é certamente o cabelo preso. Leo não se lembra do resto. Os pontos apresentados pela imagem não são reconhecidos por ele. Nesse sentido, não é necessariamente o que a imagem traz que lhe chama atenção, mas as relações dele com as primas. Primas que apareciam nos aniversários e que praticavam bullying com ele por causa do cabelo. O cabelo preso e a presença de duas das primas na foto são o que resgata a lembrança do racismo sofrido desde pequeno. As linhas pretas dos cabelos de Leo são amarradas na costura da fotografia. Dos olhos das primas caem estas mesmas linhas, que aqui porém funcionam como as microfísicas do poder que inspeciona e docializa os corpos (FOUCAULT, 1984), ou, neste caso, os embranquece.

É importante notar que esta é a primeira vez em que Leo não faz uma leitura favorável da imagem. Se nas duas primeiras imagens tínhamos uma apreensão da foto como signo de uma criação que lhe agradava e na qual encontramos elementos com os quais ele se identifica até hoje, aqui Leo não faz o paralelo com quem ele é atualmente e aponta o contrário da liberdade dada pelos pais ao descrever a intervenção das primas em seu corpo resultando no cabelo preso. Coincidência ou não, esta é a única fotografia entre as cinco escolhidas em que Leo não sorri.

O vestido, embora citado, não é problematizado por ele. Afirma apenas achar estranho se ver de vestido. Possivelmente não se reconhece ali. Talvez por isso essa seja uma imagem em que não se remeta aos tempos atuais. Talvez o vestido que Leo cita mas não se demora a olhar seja justamente o que faz a imagem lhe parecer alheia. “Eu não gosto de vestido até hoje”, ele dirá mais tarde. Nesse sentido, não é o vestido que ele olha. Encontra no cabelo preso um elemento que faça sentido a sua trajetória e ali detém o olhar. É, portanto, este o detalhe destacado.

A quarta foto [foto 4] foi tirada quando Leo tinha 6 anos. Ao seu lado, o irmão é segurado pela babá, que trabalhava e morava com a família, tendo ajudado a criar todas as crianças. No fundo da foto, Leo diz que está a gaiola de seu coelho, o Zezinho. A família havia acabado de se mudar para essa nova casa, que tinha um quintal grande, onde Zezinho morava e onde Leo podia brincar à vontade. A casa que aparece na imagem foi derrubada logo em seguida e a família construiu uma casa grande e espaçosa.

O uniforme de escola usado na foto é o que mais o chama a atenção. A saia amarela na foto não é vista como um problema. “Eu me lembro bem que eu não tinha problema em usar saia. Eu adorava ficar girando e a saia ficava bem alta. Eu me sentia como um peão”, recorda. Nesse sentido, a saia não estava atrelada à ideia de feminilidade. Representava mais uma maneira de Leo brincar e se divertir. Não consistia, portanto, em um problema para ele. Quando vai contar que gostava também da blusa porque tinha elástico nas mangas e na gola, Leo olha para a roupa que está usando no momento do nosso encontro e ri: “olha, eu tô até usando uma assim agora, inclusive” e rimos. “Eu sempre gostei”, completa.

Leo recorda que nessa época já tinha nítido quem ele era: “Eu sempre era o moleque das brincadeiras e eu já beijava as meninas nessa época”. Afirmo também que, nesse período, passou a imitar pequenos gestos do pai e do avô, passando a reproduzi-los até hoje. Porém, embora já soubesse a respeito de sua identidade de gênero, ressalta que não havia nenhuma disforia com o próprio corpo. Apenas o cabelo o incomodava por conta do racismo sofrido, mas, com ele preso, Leo passava a não mais se chatear com isso. Por isso, também nesta foto o cabelo está preso mais uma vez. Assim, Leo passava a não ter nenhum problema com o próprio corpo e nem mesmo com o uniforme usado.



5. Foto 4 de Leo costurada

Esta fotografia, diferentemente das outras três primeiras e da mesma forma que a próxima foto [foto 5], pertence a um período em que Leo já tem uma memória mais rica e detalhada sobre sua trajetória e os fatos que a marcaram. Se nas três primeiras as histórias giram especialmente em torno de lembranças pontuais, nesta encontramos lembranças diversas e não necessariamente atreladas à imagem: a babá que ajudou a criá-lo, a gaiola do coelho Zezinho que não se vê, a casa que depois foi demolida e reconstruída e, principalmente, a identidade de gênero de Leo.

O uniforme usado na foto é o que faz Leo deter seu olhar e aprofundar suas memórias da época. A maneira como ele afirma ressignificar a saia na época é o ponto que ele quer destacar na imagem. A saia não era um marcador de feminilidade, mas sim uma forma de brincar. Rodando com a saia, ela leve se erguia bem alto e Leo se sentia um peão a girar. Ele me pede, então, para contorná-la com a linha amarela.

Os elásticos das mangas e das golas tornam-se motivo de piada porque Leo usa uma camiseta do mesmo estilo no momento exato do nosso encontro. “Eu disse que eu gostava”, fala entre gargalhadas. Mais uma vez, os detalhes esmiuçados por ele presentes nas fotos são encontrados também no presente. “É bem o tipo de coisa que eu gostava de usar na época e gosto até hoje”, fazendo relação entre sua imagem passada e sua imagem presente.

Embora as memórias e possíveis relações em torno da imagem sejam muitas, os pontos ressaltados estão novamente em seu reconhecimento de si mesmo. Nesse sentido, o irmão e a babá também presentes na foto são apenas identificados e depois esquecidos. Moreira Leite nos lembra, a respeito de sua pesquisa com os retratos de família de imigrantes, que buscamos nas fotografias uma identificação com nós mesmos (1993). Aquilo que se vê na imagem depende, portanto, de quem olha. Nesse sentido, Leo se atém a falar de si e procura na foto os detalhes com os quais se identifica e que evocam memórias de sua trajetória.

A quinta [foto 5] é a foto que, segundo Leo, “mais fala”. É uma foto tirada em seu aniversário de 10 anos, que foi um grande churrasco com a família inteira e todos os seus amigos. “A gente tinha piscina em casa, então foi uma festa muito legal”, ele recorda. Leo afirma que vestiu a roupa que mais gostava e o boné que mais gostava para ir à sua festa. Segundo ele, estava muito feliz nesse dia.

Porém, para ele, a foto simboliza o *fim*: “o fim da minha época de paz com o meu corpo”. Ele aponta a foto como o último momento da infância. Logo depois desse aniversário, a puberdade começou a se manifestar em seu corpo e o corpo reto com o qual se identificava, passou a adquirir curvas indesejadas. “Olhando pra essa foto eu lembro que nessa época eu não queria crescer, porque crescer pra mim significava virar mulher, ser uma mulher e isso eu não conseguia nem imaginar”, aponta. Nesse sentido, esta é a foto da última vez em que Leo se lembra de se sentir bem com o próprio corpo antes da transição, pois, ressalta, depois passou a ser cobrado um posicionamento marcado por gênero. “Até então eu podia ser o moleque que fosse que não tavam nem aí, mas depois passou a me ser cobrado agir como mocinha.”

A foto é significativa para ele, portanto, por demarcar o fim desse período da infância lembrado com carinho. Logo depois viria a puberdade, a menstruação, os seios, as curvas e o ter de agir como mulher. Com isso, a roupa preferida de Leo também teria de ser abandonada: “Acho que essa foi a última vez que eu usei essa roupa. Depois ela não me serviu mais porque eu comecei a ter peito e curva. Aí eu tive que doar a roupa e eu fiquei muito mal porque eu gostava muito dela”, lamenta. Como ele ressalta, portanto, o elemento de maior destaque nessa imagem não é necessariamente algo que ela sustente em si, mas sim o que ela representa para Leo: o fim.



6. Foto 5 de Leo costurada

Conforme ressalta Leo, essa é uma foto difícil de costurar porque ela simboliza para ele muita coisa. Ele assume que “tudo acaba se resumindo ao vestuário”, coisa que acontece bastante com pessoas trans, uma vez que durante muito tempo o vestuário é a expressão do próprio gênero, ou seja, Leo afirma que através do vestuário o corpo é adaptado à forma como se reconhecem. Nesta foto, portanto, o vestuário é destacado pela possibilidade que o corpo reto lhe dá de usar uma blusa sem mangas, fato que mudaria com a puberdade.

Ainda a respeito da blusa, ele ressalta: “Hoje eu uso pra caramba blusa sem manga, que é uma coisa que eu pude usar depois que eu tirei a mama”. Novamente ele conecta pontos de ligação entre a foto e ele mesmo hoje, deixando evidente que sua leitura parte de pontos de identificação com a foto. Nesse sentido, costuramos um quadrilátero marcando seu corpo reto, uma vez que o vestuário é preponderante, porém fundamental de fato é o corpo. Corpo que seria modificado com a puberdade, o que acarretaria no início de sua disforia.

No bolo, Leo me pede para destacar o morango: “Morango é a minha fruta favorita, por isso a minha mãe colocou morangos. Assim como vermelho é a minha cor favorita”. Os morangos no bolo simbolizam como aquela festa foi especialmente feliz para ele e a cor vermelha a bordar todo o entorno de Leo marcam toda essa felicidade descrita no dia. Embora essa seja a derradeira foto de uma época lembrada com carinho, ainda é uma foto de um período de boas memórias. Não só é a foto que “mais fala”, como é a última foto que fala contente.

As fotografias de Leo, embora tragam elementos já tratados na narrativa de sua trajetória, nos convidam a esmiuçar pormenores e mergulhar nos detalhes que ele apenas cita quando se guia apenas pelas palavras e memórias. As imagens fazem com que fique clara a maneira como estes pequenos detalhes chamam a atenção do olhar de Leo e representam pontos fundamentais em sua interpretação da imagem. Esses detalhes, que em cada fotografia diz respeito a um ou mais pontos na imagem, são os guias que direcionam o olhar e a leitura que Leo faz da imagem.

É recorrente a busca por identificar os detalhes ressaltados na imagem com quem ele é hoje. Como foi lembrado a respeito de sua foto 2, Leo afirma na narrativa de sua trajetória, presente no segundo capítulo, que nunca esteve no “corpo errado”, expressão que por diversas vezes ouvi no grupo de encontros trans para definir a forma como cada um/a se sentia com relação ao próprio corpo. Com Leo, no entanto, não há a ideia de ter “nascido no corpo errado”. A infância, como encontramos melhor delimitado na leitura e costura das fotos, é um período em que ele não tinha nenhum problema em relação ao próprio corpo. Muito pelo contrário, fica evidente que é um período em que ele se identifica e “vive em paz” com o corpo. “[Meu corpo] era exatamente tudo que eu queria”, ele definiu a respeito da infância na primeira parte da pesquisa.

Nesse sentido, a relação de Leo com suas fotografias de infância ressalta essa identificação de quem ele é hoje com quem ele era. Os detalhes da imagem que ele tanto persegue são os pontos que o ligam a ele mesmo, apesar do deslocamento de gênero. Dessa forma, o olhar percorre a imagem como um detetive a procura de si mesmo e recolhe as pistas que o permitem propor uma “trajetória por imagens”, ou seja, é através da recorrência destes elementos em detalhes que Leo constrói a narrativa de si mesmo.

A proposta de costurar as fotografias, aceita com entusiasmo por Leo, proporcionou nesse sentido mais uma forma de nos atermos aos detalhes e demorarmos o olhar na imagem. Cada vez que pensávamos em formas de costurar a fotografia, Leo e eu a olhávamos mais demoradamente e com maior atenção. Muitas vezes isso implicava em esquecermos do próprio bordado e nos embrenharmos em novas histórias, novas memórias, novas conversas. Se a intenção com as costuras na fotografia era de que elas dissessem ao menos alguma coisa, fui surpreendida com a grande tagarelice das imagens, que apontava cada vez mais caminhos para o olhar por entre suas camadas de memórias e leituras.

3.2.2 A FOTOGRAFIA DE JÚLIA

Com Júlia, o procedimento se deu de outra forma. Havíamos marcado um encontro para trabalharmos as costuras de suas fotografias em um sábado de junho no Centro Cultural São Paulo. Um dia antes, porém, Júlia ficou muito doente e não pôde me encontrar. Ela me falou, no entanto, de uma fotografia em especial – e é a respeito desta fotografia particularmente que tratarei aqui. Embora Júlia tenha muitas outras fotografias e tratar de somente uma foto possa dar uma falsa impressão de totalidade, em sua narrativa Júlia elege apenas essa foto. É a única foto da qual ela fala e é a forma escolhida por ela para explicar sua relação com a fotografia. Nesse sentido, será também a única foto a ser tratada neste tópico, entendendo, porém, que esta imagem nos diz muito sobre a relação de Júlia com suas fotografias de infância, mas, como toda imagem, não nos diz tudo.

O mais interessante sobre essa foto é que não se trata de uma foto dela de infância e sim de seu pai quando criança. A foto, descreve Júlia, “não tem nada”. É uma imagem de seu pai ainda menino chutando uma bola. Porém, ela adverte, existem detalhes sobre a fotografia que caso ela não conhecesse não daria à foto o sentido que dá. “A história é: meu pai nunca gostou de futebol. Ele diz que meu avô obrigou ele a chutar a bola e depois da foto ele apanhou porque não soube chutar direito [risos]”, ela esclarece.

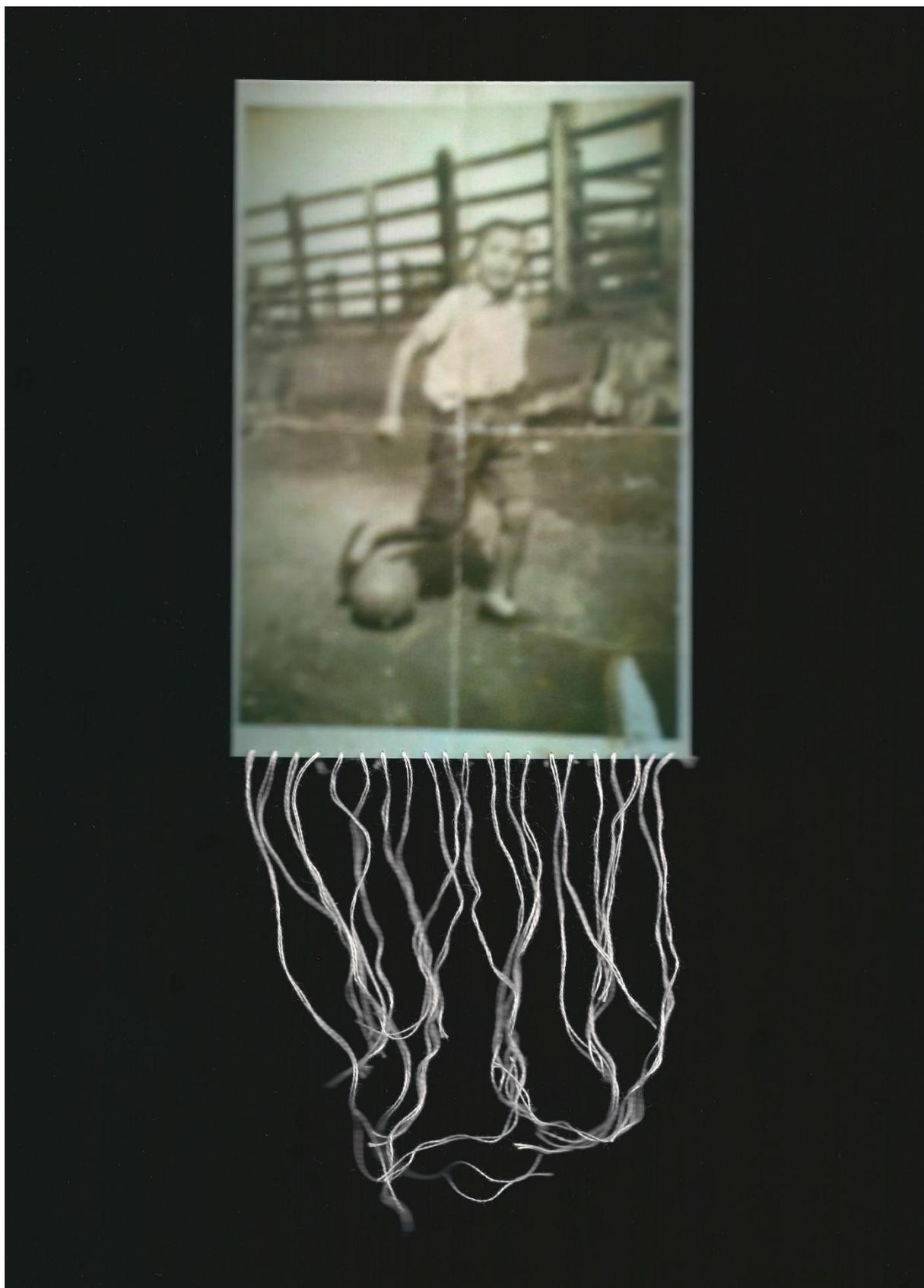
Júlia diz que a fotografia traduz aquilo que o avô dela queria que fosse a imagem de seu filho. No entanto, como toda sua família conhecia a história da foto, ela acabou por adquirir sentido oposto ao almejado pelo seu avô. Se ele queria perpetuar a imagem do filho jogando bola, na verdade conseguiu o oposto: difundir com a foto a história do menino obrigado a chutar uma bola para a câmera. Nesse sentido, para Júlia, as fotografias de infância comportam, na maioria das vezes, uma tentativa dos pais de guardarem uma imagem de como querem que o filho seja visto no futuro: “é sobre como eu quero mostrar meu filho”. Dessa forma, ela aponta, esta fotografia do pai ainda criança chutando uma bola é ironicamente a única foto de infância dele, uma foto desempenhando uma atividade da qual não gostava.

A imagem impressa na fotografia, portanto, como aponta Júlia, não é a principal ligação dela com a foto. Sua relação de afeto para com a foto reside principalmente nas outras imagens suscitadas por ela. A narrativa do pai sobre o ato fotográfico no momento da tomada da foto faz da imagem comum que “não tem nada” uma imagem especial para Júlia. Caso não soubesse da história por trás da imagem, essa seria apenas uma foto do pai criança, mas não teria para ela o sentido e a importância que tem.

Dessa forma, não é a imagem na fotografia que fala sobre a relação de Júlia com

suas fotografias de infância, mas a relação com esta outra fotografia que aponta uma possível explanação sobre como Júlia olha e compreende suas próprias imagens. Diferentemente do que foi explorado sobre as fotografias de Leo, para Júlia a relação com a fotografia não está necessariamente *na* fotografia, mas em seu entorno ou nas próprias teias que a ligam à imagem.

Para costurar essa fotografia de Júlia não seria possível, nesse caso, ressaltar detalhes na imagem, como foi feito com as fotografias de Leo. Os detalhes importantes para Júlia estão nas outras imagens e memórias evocadas pela fotografia. Ainda que sem intenção, a cópia fora de foco feita por Júlia fala mais da imagem do que se seus traços estivessem perfeitamente focados: a foto, ressaltamos, *não tem nada*. Dessa forma, para costurá-la seria preciso costurar a foto ao pai de Júlia e depois costurá-la à Júlia. As linhas das relações com a imagem, então, estão soltas, dispostas a se atarem aos olhos de seus espectadores. Ao mesmo tempo, assemelham-se a raízes, por onde a fotografia parece querer se fincar no tempo. Não se trata, portanto, de uma imagem para ser contemplada de fora e de longe, mas uma imagem para ser afetado/a por suas teias, se deixar abraçar por seus tentáculos e servir de alimento para suas raízes.



7. Foto do pai de Júlia costurada

3.3 IMAGENS FANTASMAS

Como foi apontado no início deste capítulo, no caso das fotografias de Carla, não era possível propor a mesma pesquisa realizada com Leo e Júlia. Como encarar uma fotografia que não mais existe em sua forma material? Como questionar coisa nenhuma para investigar a relação entre Carla e a imagem? Se as imagens mentais de suas fotografias auxiliaram na abordagem da trajetória de Carla, elas poderiam ainda auxiliar na tentativa de representar essa relação? Se aqui o suporte fotografia não existia, como recorrer à imagem para entender a relação de Carla com elas? Como interrogar fotografias ausentes?

As questões eram infundáveis e minha capacidade de saná-las parecia bastante limitada. Recorri ao trabalho realizado mais propriamente pelos arqueólogos, escavadores de imagens. Arqueólogos trabalham com vestígios, com resquícios. São as coisas que restaram sob camadas espessas de terra e pedra que falam sobre o que pereceu. Cuidadosos, escavam ruínas, limpam o pó do tempo e procuram por qualquer indício que possa lhes dar algum sinal de como esses objetos eram usados, de quem os pertencia, de quando se perderam. No caso das fotografias de Carla, assim como dos artefatos arqueológicos, era preciso que eu também olhasse por debaixo das *cinzas de seus incêndios* e das *poeiras de seus abandonos* para que pudesse talvez encontrar qualquer vestígio da relação dela com as fotografias.

Novamente recorrendo a Didi-Huberman (2012b), em um pequeno artigo ele nos alerta que não se pode falar no contato entre a imagem e o real sem falar em *incêndio*. Quando a imagem *toca* o real, ou seja, quando entra em contato com o real ou quando se choca com o real, a imagem *arde*, a imagem queima.

Arde com o real do que, em um dado momento, se acercou (como se costuma dizer, nos jogos de adivinhações, “quente” quando “alguém se acerca do objeto escondido”). Arde pelo desejo que a anima, pela intencionalidade que a estrutura, pela enunciação, inclusive a urgência que manifesta (como se costuma dizer “ardo de amor por você” ou “me consome a impaciência”). Arde pela *destruição*, pelo incêndio que quase a pulveriza, do qual escapou e cujo arquivo e possível imaginação é, por conseguinte, capaz de oferecer hoje. Arde pelo *resplendor*, isto é, pela possibilidade visual aberta por sua própria consumação: verdade valiosa mas passageira, posto que está destinada a apagar-se (como uma vela que nos ilumina mas que ao arder destrói a si mesma). Arde por seu intempestivo *movimento*, incapaz como é de deter-se no caminho (como se costuma dizer “queimar etapas”), capaz como é de bifurcar sempre, de ir bruscamente a outra parte (como se costuma dizer “queimar a cortesia”; despedir-se à francesa). Arde por sua audácia, quando faz com que todo retrocesso, toda retirada sejam impossíveis (como se costuma dizer “queimar navios”). Arde pela *dor* da qual provém e que procura todo aquele que dedica tempo para que se importe. Finalmente, *a imagem arde pela memória, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo* (ibid., p. 216, grifos iniciais do autor e grifo final meu).

No grifo final desse trecho, tem-se que a imagem arde ainda pela memória quando já não passa de cinzas, reforçando sua “essencial vocação para a sobrevivência”. Quando sopramos essas cinzas, uma voz em brasa se levanta a questionar: “Não vês que ardo?” A imagem queimada de Carla, nesse sentido, acercou-se somente do fogo que por si só já a consumia. Uma maneira de romper com a dolorosa força necessária para que pudesse ser olhada, de estancar a ferida que ardia pela memória inconsolável. No entanto, a imagem ainda *sobrevive*, ela ainda arde pela memória mesmo que o fogo tenha consumido toda sua matéria.

A sobrevivência das imagens foi o tema elegido por Warburg para ocupar boa parte de sua produção intelectual. Sob o termo alemão *Nachleben*, traduzido aproximadamente como sobrevivência, no sentido de pós-viver, Warburg define a imagem do passado que não cessa de sobreviver, que sobrevive até mesmo à sua própria morte: um *fantasma*. Não à toa, a história das imagens em Warburg é descrita por ele como uma “história de fantasmas para gente grande” (Warburg, *Tagebuch*, 26 de outubro de 1929, apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 426). Dessa forma, a *Nachleben* é aquilo que é recalçado pela história, é um *sintoma* do tempo, ou seja, a própria patologia do tempo. No entanto, o sintoma não é encarado apenas como um sinal de doença, ele é, assim como o próprio fantasma, a expressão do *rastro*, da experiência, do gesto.

Quando me refiro, portanto, à *imagem sobrevivente*, me refiro a uma *imagem-fantasma*, uma imagem que sobreviveu à sua própria morte, à sua própria destruição. A fotografia de Carla, nesse caso, quando acusa sua sobrevivência através da memória, afirma seu caráter ao mesmo tempo *fantasmal* e *sintomal*. Trata-se de uma fotografia que embora *ausente* no mundo das coisas marca sua *presença de fantasma*, sua *sobrevivência apesar de tudo*. O lapso de tempo da memória não apaga o *rastro* da imagem, não remove as cinzas de sua destruição, não é capaz de expurgar o fantasma.

Da mesma forma, a camada espessa de poeira que encobre as fotografias abandonadas não se sabe aonde por Carla não impede as imagens de se fazerem ver. Gaston Bachelard (1994) chama atenção para a necessidade de investigarmos a poeira dos acontecimentos, uma alusão ao conceito de duração e à sua ideia poética de “metafísica da poeira”, na qual até mesmo o menor átomo se torna um arranjo racional composto a partir de apreensões sensoriais. Nesse sentido, são as correspondências que os fenômenos do pensamento apresentam nas características quânticas do real que determinam a duração, o passado e sua rememoração, encadeada em algum tema afetivo.

A poeira foi também tema de um dos verbetes do *Dicionário Crítico* de Georges Bataille (1995), publicado em seu periódico *Documents*. Ele afirma que os contadores de histórias não perceberam que a Bela Adormecida, ao despertar, traria uma grossa camada de

poeira e teias de aranha que se partiriam no primeiro movimento de seus cabelos. A poeira invade as habitações e as suja uniformemente como maneira de dispor os cômodos para abrigarem obsessões, fantasmas e espectros que seu odor nutre. Dessa forma, a poeira como *sintoma da passagem do tempo* é também uma forma de convidar os fantasmas a habitarem o espaço.

Na tentativa de propor uma arqueologia dessas imagens por entre destroços e abandonos, estou, no limite, lidando com fantasmas. Como, então, aproximar-se destes fantasmas? Enquanto sobreviventes, o que eles podem ainda revelar? Ou ainda, se a questão principal do trabalho era a respeito das relações de transexuais com suas fotografias de infância, nesse caso a indagação torna-se outra: qual a relação de Carla com suas imagens fantasmas? E, específico deste capítulo, o que estes fantasmas podem nos revelar a respeito desta relação?

Reviro, pinço e recolho entre os vários depoimentos de Carla a presença dos fantasmas. A imagem fantasma que se manifesta com maior intensidade é certamente a da foto em cinzas. Quando questionada sobre suas fotografias de infância, a primeira imagem acionada por Carla é deste fantasma. É à história de sua destruição que ela inicialmente recorre. As outras imagens, enterradas sob a poeira em covas desconhecidas, parecem vagar desnorteadas e sem rumo. Persigo, então, os rastros desse fantasma de incêndios e crio uma coleção de pistas de sua presença.

Primeiros elementos de destaques: terninho, suspensório, calça curta e gravata borboleta.

Produtor: fotógrafo profissional desconhecido.

Suporte: fotografia pintada à mão.

Cor dos primeiros elementos de destaque: amarelo.

Cor de fundo: desconhecida.

Cenário: desconhecido.

Posição do corpo na foto: sentado.

Imagem relacionada: Eddie Monstro, o menino lobisomem.

Acercando suas pistas, pode-se ter a legítima certeza de sua sobrevivência, de sua presença fantasmal. Como amputados que ainda sentem dor no membro fantasma, uma vez que o cérebro continua mandando descargas elétricas para o membro ausente, Carla destrói a fotografia, mas a relação com a imagem fantasma ainda continua a existir. Encalço, então, suas reverberações e desenho incessantemente imagens mentais que me surgem dessa busca por sua imagem fantasma. No entanto, de que adiantaria conhecer a forma desse espectro? É evidente que se destacam elementos definidos e definidores de gênero: o terninho, o suspensório, a gravata. Porém, não se pode afirmar que foram estes elementos que atearam fogo à imagem, que a fizeram arder. Não se pode afirmar que são estes os elementos que ainda ardem na imagem

fantasma.

Carla sem dúvidas os destaca quando descreve a forma da fotografia, mas não é a esses elementos que ela se remete ao explicar os motivos por ter destruído a foto. A justificativa da destruição é uma imagem outra evocada pela fotografia: a imagem do personagem Eddie Monstro, o menino lobisomem. É a semelhança de seu retrato com a imagem do menino monstro que a aterroriza e a faz rasgar e queimar a fotografia. Essa semelhança, segundo Carla, é realçada pela técnica usada. Ao pintar a fotografia, o fotógrafo teria deixado seu rosto muito branco, como o do pequeno lobisomem. Essa intervenção, comum em fotografias pintadas à mão, aponta um novo elemento de destaque: o rosto branco. No entanto, não é necessariamente o que está *na fotografia* que provoca sua destruição, mas como Carla a vê particularmente. Ou ainda, não é o rosto muito branco que a faz destruir a foto, mas sua evocação a esta outra imagem.

Nesse sentido, as relações estabelecidas por Carla com a imagem agora são duas: a relação com a imagem fantasma e também a relação com a imagem do menino monstro. Ao destruir a fotografia, Carla rompe com o ato de olhar a foto, porém, a relação que as ligava permanece com a imagem fantasma, ainda que o fantasma deixe rastros de imagens borradas, fugidias, inapreensíveis. A imagem do pequeno lobisomem, no entanto, não pode ser destruída: “depois, se quiser pesquisar na internet, você dá uma olhada pra ver como era”, ela me sugere, a respeito do personagem que não conheço.

Dessa forma, a imagem de Eddie Monstro, no limite, é a própria encarnação do fantasma da fotografia destruída de Carla. É ela quem faz coro aos ecos espectrais da imagem fantasma da fotografia incendiada e sobrevive vagando ainda pela internet. Entender, portanto, um pouco sobre a relação de Carla com a imagem do menino monstro ajuda na compreensão de sua relação com a fotografia de infância destruída. A esse respeito, pode-se afirmar que quando destrói sua fotografia, é da semelhança com o menino monstro que foge Carla. Não se sabe, porém, se é do substantivo *menino* ou do substantivo *monstro* que foge, sabe-se apenas que foge.

Presente desde a mitologia grega, o lobisomem é uma criatura híbrida lendária que mistura as formas de homem e de lobo. De acordo com a maioria das lendas, a transformação em lobisomem ocorre nas noites de lua cheia e o retorno à forma humana se dá somente ao amanhecer. Assim, talvez se possa sugerir que a repulsa de Carla por essa imagem fantasma

resida não em um ou outro fator mas justamente nessa *ambiguidade* presente no lobisomem¹³. Misto de homem e de lobo, ou, no caso de Eddie Monstro, de menino e de monstro, o lobisomem só pode ser destruído com armas de prata, ou ainda, segundo algumas versões da lenda, com fogo. Carla, diante da ambiguidade do lobisomem, atea fogo na imagem e, diante de uma também ambiguidade presente em seu corpo de “bicha esquisita”, como ela se define antes da transição, intervém com as armas de prata, que nesse caso são os objetos cirúrgicos e hormônios químicos. Ao queimar a foto e ao transicionar, Carla realiza um movimento semelhante de rompimento com a ambiguidade seja presente no dúbio menino-monstro ou no corpo estranho no qual não se reconhece.

É possível ainda supor que o pertencimento à *família de monstros* é também evitado por Carla. Quando ela relata sua relação com a própria família, descreve relações enfraquecidas e pessoas com atitudes nocivas: a irmã que não a visita, o irmão que pede para ela esquecer que tem família, a mãe que se volta contra ela quando Carla a defende. Trata-se, então, aos olhos dela, de uma família de monstros? Ao longo de sua trajetória, sabe-se que ela rompe com seus laços familiares, rompe com seu pertencimento àquela família. O próprio abandono das fotografias de infância nada mais é que uma nova forma de romper com a família. Nesse sentido, ao destruir o retrato em que se parece ao menino monstro, é também com seu vínculo de pertencimento a uma família de monstros que Carla tenta romper?

A imagem de Eddie Monstro suscita explicações, mas não oferece certezas. No limite, porém, é evidente que Carla procura se afirmar como mulher (sem ambiguidades) e como diferente de cada um dos membros de sua família. Portanto, se ela olha para si na fotografia e se vê ali como o misto de dois seres e olha para sua família e a vê metaforicamente como uma família de monstros, é, de fato, compreensível que seja de sua imagem de lobisomem e de monstro que Carla tenha de se livrar.

¹³ Agradeço imensamente à Sylvia Caiuby Novaes por essa interpretação baseada na ambiguidade do lobisomem, que me foi generosamente sugerida por ela na banca de defesa desta dissertação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na introdução desta dissertação, foi atestado que a investigação sobre as relações de transexuais com suas fotografias de infância partiu de um assombro com relação ao aspecto imutável e dono de si sustentado pela imagem fotográfica. Ao longo dos três capítulos posteriores, porém, procurei deixar claro que esta é apenas uma dentre as inúmeras outras formas de apreensão da imagem, seja por meio das diferentes teorias a respeito das imagens, seja com relação à pesquisa de campo.

Quando Barthes afirma que a fotografia é dotada de uma “plenitude insuportável” (1984, p. 135), onde o que ela mostra é nada mais que o próprio real, é notável que ao pensar em fotografias de infância de transexuais o assombro sobrevenha. Como eles/as lidam com essas fotografias e seu entorno de real em oposição ao descolamento de gênero e da não-correspondência com a imagem passada? Colocado dessa forma, o assombro é inevitável, porém, ainda a respeito dessa concepção, mesmo havendo uma espécie de confiança na verossimilhança da fotografia, nem sempre essa suposta plenitude é insuportável, como se pôde perceber no caso de Leo. Ele a toma como um documento histórico, o real passado, mas não com assombro e sim como forma de traçar o percurso de seu corpo. A foto é o real passado, porém, ao invés de contestar o real atual, ela afirma suas mudanças, atesta os ajustes do corpo e evidencia quem ele é hoje.

A polissemia da fotografia não abarca, nesse sentido, somente uma possibilidade de interpretação, de como ela é lida pelo observador. Assim, se a investigação desta pesquisa surge a partir do questionamento de uma concepção da fotografia, ao longo do trabalho é possível perceber que o próprio percurso etnográfico exige que outras formas de encerrar a imagem sejam acionadas e é justamente em como cada interlocutor/a processa essas diferentes formas que o trabalho passa a se centrar.

No capítulo 1, foi possível acompanhar diversos/as autores/as que se debruçaram sobre o tema das imagens e propuseram diferentes formas de interpretá-las teoricamente. Se para Barthes a fotografia é uma imagem incontestável extraída do real, uma prova do *isso foi*, prova de que isso de fato aconteceu, outros/as autores/as entretanto problematizam essa posição e propõem outras formas de interpretá-la. A própria natureza das imagens encontradas em campo exige que sejam abarcadas também em seu caráter de memórias, de subjetividades, de esquecimentos. Da mesma forma, no capítulo 2, foi aclarada a maneira como cada interlocutor/a privilegiado/a apreende a fotografia, sustentando compreensões da imagem totalmente diferentes entre si. Se para Leo ela é um documento histórico a atestar suas mudanças corporais,

para Carla é uma ligação com uma família que pretende esquecer e para Júlia, por sua vez, é parte de seu tesouro, pertence a seu patrimônio afetivo familiar e é uma forma de ligação com a memória de seu pai. Assim como os/as teóricos/as divergem sobre a interpretação das imagens, os/as interlocutores/as dessa pesquisa também não sustentam apenas uma forma de olhar e ler suas fotografias de infância.

O exercício proposto no capítulo 3 de interrogar as fotografias, ou ainda, de torná-las interlocutoras da pesquisa, trabalha ainda nesse sentido de múltiplas maneiras de apreensão e rende produtivas formas de se interpretar as relações que são tema central deste trabalho. Ao acercar-se das imagens é possível se dar conta das inúmeras possibilidades que elas oferecem – ainda que, ao mesmo tempo, também de seus inúmeros perigos. Usadas muitas vezes apenas como simples amparo do texto, as imagens são subestimadas em muito devido ao receio dos/as pesquisadores/as em lidar com elas. Muitas vezes deixamos de usá-las em nossos trabalhos não porque elas não podem nos auxiliar, mas porque não sabemos *como* elas podem nos auxiliar. Assim, a saída escolhida muitas vezes é a mais segura: não a encarar, não a questionar e submetê-la à pressuposta autoridade científica que asseguramos ao texto.

Neste trabalho, não posso afirmar que não houve o mesmo receio. O que eu poderia esperar da proposta de encarar as imagens? Não havia resposta prévia a esta questão. Se propor uma pesquisa sobre as relações de transexuais com suas fotografias de infância era arriscado já de início, a tentativa de interrogar as imagens sobre estas mesmas relações era apenas mais um dos desafios aos quais me propunha a encarar. Assim, as imagens costuradas trabalhadas no terceiro capítulo, mais do que abrirem novas possibilidades de compreender as relações investigadas, ofereceram ainda uma recompensa pela coragem de se colocar diante delas. As linhas que agora transpassam as fotografias de Júlia e Leo nos apontam uma nova e importante brecha de apreensão. Se o assombro inicial da pesquisa residia no fato da fotografia ser imutável, enquanto o corpo era passível de transição por meio de cirurgias, hormônios e inúmeras outras intervenções, por fim se pode perceber que a fotografia costurada também passa por suas transformações específicas.

As costuras nas fotografias ressignificam as imagens, dando a elas maneiras de tornar visível a autoimagem do sujeito retratado. Da mesma forma, as suturas das cirurgias definem os corpos de acordo com a identidade de gênero. As linhas nos dois casos tornam-se maneiras de dar à imagem fotográfica ou corporal a forma desejada, de tornar visível aos outros aquilo que subjetivamente se vê, de adequar a imagem à identidade. As fotografias, nesse caso, também são *imagens operadas*, também podem ser consideradas, nesse sentido, *imagens trans*, ou seja, imagens passíveis de *transformação*.

Como a polissemia das imagens possibilita diversas maneiras de apreendê-las, as linhas e as cores procuram direcionar o olhar no sentido proposto pela pessoa retratada. Se as fotografias de infância de transexuais podem ser consideradas como resquício do pertencimento a um gênero com o qual não havia identificação, as costuras sobre elas ressignificam as imagens e propõem que as vejamos como eles/as as veem, da mesma forma, portanto, que ocorre com seus corpos.

As fotografias de Carla, entretanto, sofrem um outro tipo de *transformação*. São imagens que se tornaram cinzas, poeiras e lembranças. São imagens fantasmas que ainda vagam por entre suas imagens mentais e muitas vezes a assombram. Ainda nesse caso são imagens transicionadas. As operações nas imagens de Carla não ocorreram da mesma forma que nos outros dois casos, com linhas e bordados, mas ocorrem o tempo todo pela memória. Como foi apontado anteriormente, as costuras eram formas de somar à fotografia as outras imagens que ela suscitava, devolvendo à imagem fotográfica as imagens evocadas por ela e construindo uma imagem síntese de todas estas outras imagens. Com isso fica claro que as imagens mentais no entorno da fotografia existem em vasto número e, por esse motivo, mesmo destruída, ainda se consegue acercar a imagem do retrato de infância de Carla, composto hoje por várias imagens mentais. Se a fotografia é para ela imutável, ao destruí-la ou abandoná-la e ao se propor a rodear-se apenas de suas imagens mentais, Carla se oferece a possibilidade de operar suas imagens e designar a elas significados e ressignificados.

Assim, se não é possível afirmar depois desse longo percurso de pesquisa ter sido possível dar conta da investigação das relações que transexuais estabelecem com suas fotografias de infância, posso ao menos defender que, através da análise de três casos específicos, se pode considerar que estas relações não estão dadas e não são relações tão simples de serem abarcadas. Da mesma forma como existe divergência na questão “o que é uma fotografia?”, existem múltiplas respostas para a questão similar “o que é uma fotografia de infância de um/a transexual?” Nesse caso, não me atrevo a dar respostas definitivas para nenhuma das duas questões, porém, acredito que através dos três casos acompanhados por esta pesquisa pode-se ao menos ter consciência de que não existe para nenhuma das duas perguntas apenas *uma* resposta.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *Dialética da duração*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATAILLE, Georges. Dust. *Encyclopaedia Acephalica*. London: Atlas Press, 1995. p. 42–43.
- BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. p. 103–149.
- BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana*, v. 14, n. 2, p. 455–475, 2008.
- CARRIJO, Gilson Goulart. *(Re)apresentações do outro: travestilidades e estética fotográfica*. 2012. 315 p. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Revista Pós*, v. 2, n. 4, p. 204–219, 2012b.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 14. ed. Campinas: Papyrus, 2012.

EDWARDS, Elizabeth. Objects of affect: photography beyond the image. *Annual Review of Anthropology*, v. 41, n. 1, p. 221–234, 21 out. 2012.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 18. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

GODARD, Jean-Luc. *Histoire(s) du cinéma - 3: La monnaie de l'absolu. Une vague nouvelle*. Paris: Gallimard-Gaumont, 1998.

GRUNVALD, Vitor (no prelo). Alterretrato, fotografia e travestimento ou Sobre o paradigma fotográfico de Rose Sélavy. In: CAIUBY NOVAES, Sylvia (Org.). *Fotografia. Entre arte e ciência*. São Paulo: EDUSP.

GUERREIRO, António. *Aby Warburg e os arquivos da memória*. Disponível em: <www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/>. Acesso em: maio/2014.

GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARZ, Vanessa (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 33–65.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (Org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 33–118.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2010. p. 39–46.

MITCHELL, William John Thomas. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

MOREIRA LEITE, Miriam. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 1993.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. 4. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PRECIADO, B. *Manifesto contrassexual*. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann*. São Paulo: Globo, 2006.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SAMAIN, Etienne. Antropologia, imagens e arte. Um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman. *Cadernos de Antropologia e Arte*, v. 3, n. 2, p. 47–55, 2014.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora Unicamp, 2012a. p. 21–36.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. *Visualidades*, v. 10, n. 1, p. 151–164, 2012b.

SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.