

Imagens Trans: A fotografia como foco da pesquisa antropológica com travestis e transexuais¹

Marcela Vasco

Mestranda em Ciências Sociais
Universidade Federal de São Paulo

Resumo

O retrato de infância de uma pessoa *trans* é um resquício material que mostra exatamente o pertencimento a uma categoria de gênero a qual foi preciso superar através de uma transformação corporal marginalizada e muitas vezes traumática. Diante da fotografia, é impossível negar a existência de seu passado. Dessa forma, a imagem se coloca neste trabalho como um componente fundamental para entendermos não só as relações que transexuais e travestis estabelecem com seus retratos de infância, mas também enquanto um importante caminho etnográfico de evocação da memória e de apreensão do sensível na antropologia.

Palavras-chave: antropologia visual; fotografia; memória; transexuais; travestis.

Abstract

Trans Images: photography as focus of anthropological research with transvestites and transsexuals

The childhood portrait of a *trans* person is a material vestige that shows exactly the belonging of determined gender category which was necessary to overcome through a marginalized and many times traumatic body transformation. Against the photography, it's impossible to deny the existence of its past. This way, the image appears in this work as a key to understanding not only the relationships that the transsexuals and transvestites establish with their portraits of childhood, but also as an important ethnographic way of evocation of the memory and apprehension of the sensitive in the anthropology.

Keywords: Visual Anthropology; Photography; Memory; Transsexuals; Transvestites.

1. Nota dos Editores: este artigo foi originalmente apresentado no II Seminário de Antropologia da UFSCar, realizado entre os dias 11 e 14 de novembro de 2013, no Grupo de Trabalho Teorias e Desafios da Antropologia Contemporânea.



Bilder von der Straße (1982-2012), n. 82 - Joachim Schmid

Roland Barthes (1984: 115) nos instiga afirmando que “na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá.*”² O referente fotográfico é, para ele, justamente o que a sustenta, é a “coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (Barthes 1984: 114-115). Para além das incontáveis possibilidades de manipulação da imagem que não serão aqui discutidas, a contribuição de Barthes nos 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. Nela, um cachimbo é sempre um cachimbo. A fotografia se coloca nesse sentido enquanto um resquício material da imagem passada. Ela é, ao mesmo tempo, o passado e o real desprovidos de futuro a nos encarar com sua “plenitude insuportável”.

Por esse viés, se nos propusermos aqui a refletir sobre o *isso foi* de uma pessoa *trans*, nos remeteremos a uma imagem cujo contorno do real, tão essencialmente ligado à compreensão da fotografia, torna-se justamente seu problema fundamental. Qual o lugar de retratos de jovens garotos que hoje se identificam como Valérias e Alices? Como travestis e transexuais se sentem diante de sua imagem passada? O que essas fotografias podem nos dizer a respeito de suas experiências de transição?

Diante deste conflito, a proposta do presente artigo é refletir sobre o uso da fotografia em pesquisa antropológica com travestis e transexuais visando suas relações com seus retratos de infância. Através dessa reflexão, procuramos investigar os aspectos subjetivos das experiências de transição na afirmação de suas identidades de gênero. A fotografia se coloca, portanto, enquanto o

² Este artigo é parte de minha pesquisa de mestrado, desenvolvida no PPGCS da Universidade Federal de São Paulo com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). Agradeço aos coordenadores Jorge Villela e Pedro Lolli e ao debatedor Messias Basques, do GT “Teorias e Desafios na Antropologia Contemporânea” do II Seminário de Antropologia da UFSCar, pelos apontamentos e pela seleção deste trabalho para compor o presente dossiê e, especialmente, à Andréa Barbosa pelas incontáveis contribuições na orientação desta pesquisa.

próprio caminho etnográfico a ser percorrido, sendo ela responsável pela evocação da memória e pela apreensão dos aspectos sensíveis da transformação corporal.

Focando a imagem na antropologia

Quando a fotografia surgiu, Walter Benjamin (1996) viu nela o nascimento de uma nova relação com a arte se dando, principalmente, a partir do contato dela com as massas. Ele sustenta a ideia da reprodução técnica ser responsável pela aproximação do indivíduo e da obra de arte, que perde sua aura, sua unicidade, o valor de culto responsável por mantê-la quase secreta, e passa a ter um valor de exposição que altera a natureza da própria arte e a aproxima do mundo das mercadorias. Dessa maneira, ela não se restringiria mais apenas aos olhos eruditos e se encontraria ao acesso de todos. Ao mesmo tempo em que esse movimento poderia acarretar em uma perda da identidade original da arte, traria também uma nova experiência baseada na dispersão, na montagem e na imagem múltipla. A própria sensibilidade moderna estaria, segundo ele, se alterando e modificando a forma de “olhar”. A fotografia passa a ser, portanto, a expressão de um novo modelo cognitivo, trazendo uma diferente forma de perceber o mundo e suas noções de tempo e espaço. Assim como o avião e a antropologia, a fotografia permite que povos distantes sejam conhecidos e trazidos para perto, alimentando a curiosidade do século XIX (Caiuby Novaes 2008).

No entanto, o surgimento da fotografia se coloca em conflito com outras formas de retratar o mundo. André Bazin (1991) afirma que, antes de sua descoberta, as artes plásticas possuíam a característica de embalsamarem o tempo e vencerem suas ações – e, com isso, a morte. Com a chegada da imagem fotográfica, porém, a pintura perde seu valor mágico. A fotografia, por sua vez, passa a ser celebrada como a possibilidade de captar uma precisão que a pintura não era capaz, ainda que fosse também fortemente criticada por não conseguir atingir o status de arte, na medida em que muitos a viam como uma mera cópia do real, considerando-a, então, inferior à pintura, uma vez que era encarada como um registro do real através do resultado objetivo da expressão de uma máquina, enquanto a pintura era o resultado subjetivo da sensibilidade de um artista. A fotografia se colocaria, nesse sentido, como fruto da mecanicidade de um instrumento que apreenderia o real tal como ele é, sem passar pela subjetividade humana. Nessa perspectiva, ela não poderia, portanto, ser considerada uma obra de arte.

Essa oposição à pintura deixa clara a conotação de registro mecânico objetivo que a fotografia adquiriu desde seus primórdios. A ideia de um suposto documento sem a interferência do homem chamou a atenção de muitos antropólogos, como foi o caso Margaret Mead e Gregory Bateson (1962), que passaram a usar a fotografia como forma de salvar a “memória dos povos”. Mead, nessa espécie de antropologia salvacionista, estava interessada em catalogar povos em extinção para que qualquer antropólogo pudesse posteriormente recorrer às imagens, mesmo que os povos que as

protagonizassem já estivessem extintos ou que os ritos registrados não fossem mais realizados. Para isso, ela acreditava que a câmera deveria ser posicionada de modo a interferir o mínimo possível na captação da imagem e sua função deveria ser, acima de tudo, o registro da ação (Martinho de Mendonça 2005).

As primeiras críticas a respeito dessa capacidade da fotografia de registrar objetiva e mecanicamente o real logo começaram a surgir e sua suposta objetividade positivista passou a ser questionada, uma vez que, embora a fotografia fosse o registro químico das aparências e físico da máquina, era construída a partir do olho humano. Ou seja, a máquina fotográfica só é capaz de registrar o que o olho vê, com recortes (ou enquadramentos) escolhidos com base na subjetividade de quem aperta o botão e dispara o obturador.

A fotografia, nesse momento, ainda não era usada fundamentalmente como objeto de pesquisa. Seu lugar nas etnografias era restringido a documentar o real e apresentar-se como ilustração do texto científico. Outro exemplo desse uso da fotografia é Bronislaw Malinowski (1978), que também desfrutou do registro de imagem em seu trabalho de campo nas Ilhas Trobriand. Rompendo com a tradição da antropologia de gabinete, ele registrou seu trabalho de campo com fotos dos nativos e, dessa forma, segundo James Clifford (2011), usou a fotografia como sustentação da ideia de "eu estive lá", como uma espécie de autoridade que lhe permitia falar do que presenciou, tomando a fotografia enquanto comprovação dessa experiência. Dessa forma, ao mesmo tempo em que as fotos atestavam sua presença em campo, ilustravam também o texto, trazendo para perto do europeu o exótico visitado. A presença da fotografia na obra de Malinowski cumpre, portanto, a função de comprovação de pontos defendidos pelo texto.

A fotografia só começa a chamar atenção como objeto de pesquisa desvinculada dessa ideia unívoca de documento ou de mero suporte do texto etnográfico quando a imagem começa a ser percebida como dotada de uma concretude ausente no texto e só passível de apreensão através da imagem. Nessa concepção, ela não aparece apenas enquanto reiteração do texto, mas, assim como ele, enquanto parte fundamental para a reflexão antropológica. Dessa forma, a fotografia passa a ser encarada por seu aspecto sensível, no que se refere ao seu apelo aos sentidos de modo muito mais efetivo que o texto. Além de incluir informações não verbais, como expressões corporais, adornos e indumentárias, a fotografia se coloca como uma possibilidade de revelar experiências afetivas só possíveis em termos visuais. Os antropólogos, percebendo esse potencial etnográfico da imagem, passam, então, a trazer a experiência da fotografia para campo defendendo essa apreensão cuja conotação é fundamentalmente diferente do texto e, exatamente por esse motivo, viável de ser trabalhada em conjunto com as formas já tradicionais do fazer antropológico.

Diante dessa abordagem do aspecto sensível da fotografia, podemos notar ainda que ela transforma o que era sujeito em objeto, ou seja, passível de ser fotografado. Tirar uma foto de alguém

é tirar sua imagem. Fotografia é contato e o próprio processo fotográfico é cumprido através do contato, ou, mais especificamente, do contato da luz com o objeto fotografado e da sensibilização do filme pela luz refletida por este objeto. A imagem fica aprisionada no filme e, quando revelada, passa a adquirir significado de objeto sensível (Edwards; Gosden; Philips 2006). As fotografias são, portanto, coisas e pertencem ao espaço e ao tempo – ao mundo apreensível, enfim. Elas juntam poeira, envelhecem, criam fungos, podem ser beijadas, rasgadas e até mesmo levadas a centros religiosos para receberem a benção no lugar de doentes que não podem se locomover (Caiuby Novaes, 2008).

Esses aspectos sensíveis e mágicos que a fotografia pode assumir nos abrem, nesse sentido, uma possibilidade não só para o fazer etnográfico, mas também enquanto o próprio foco da pesquisa antropológica. Neste trabalho, a fotografia é usada como a principal forma de evocar as lembranças de minhas interlocutoras sobre suas imagens de infância, buscando apreender as dimensões do subjetivo nas experiências de transição de gênero. Dessa forma, seu uso se coloca fundamentalmente ligado à imagem passada e à memória, portanto.

Henri Bergson (1999), ao procurar compreender a relação entre matéria e memória, defende 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” (Bergson 1999: 30), onde o ato de rememorar 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 Gilles Deleuze (1999) nos propõe de Bergson, passado e presente não designam, para o autor, “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” (Deleuze 1999: 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” (Deleuze 1999: 46). No entanto, a ideia de passado puro em Bergson não admite uma memória que pode resgatar o passado como um todo, mas uma noção em diversos níveis de profundidade, onde 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 enquanto 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: 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. Nesse sentido, o filósofo afirma a realidade do espírito e a realidade da própria matéria, relacionando-as entre si através de sua concepção de memória.

Maurice Halbwachs, um dos herdeiros dos estudos de Émile Durkheim, estará, por sua vez, mais interessado nas instituições que formam o sujeito que lembra. A memória de cada um está ligada, para ele, à memória do grupo ao qual está inserido. Esta 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: 59), 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”.

Nesse sentido, para retomarmos a fotografia, é preciso notar que, assim como a memória, ela se coloca também enquanto uma imagem do passado, mas – e aqui ela se difere fundamentalmente da memória – trata-se de uma imagem material, fixada no negativo do filme fotográfico, real e palpável. Diante desse ponto, nos deparamos novamente com a questão inicial colocada neste texto: como se dá, então, o conflito entre esse resquício material, a fotografia, e a memória de uma experiência de vida marginalizada, como é o caso de pessoas *trans*?

Michael Pollak (1989) vai definir como “indizíveis” ou “inconfessáveis” as memórias coletivas subterrâneas de excluídos, marginalizados e de minorias. Na tentativa de trabalhar, portanto, em paralelo com essa ideia de memória indizível, a fotografia aparece como um importante caminho etnográfico para suscitar a evocação de lembranças. Andréa Barbosa (2009: 75) afirma que é justamente nas brechas polissêmicas oferecidas pelas imagens – brechas que proporcionam uma experiência sensorial e afetiva de forma muito mais direta que o texto – que é possível à antropologia tratar desse indizível apontado por Pollak.

Nesse sentido, o uso da fotografia em etnografia com pessoas *trans* abre brechas para a evocação da memória e suas ressignificações. A imagem, neste caso, é incapaz de abarcar uma verdade inapreensível aos olhos: aqueles garotos nas fotografias se tornariam mulheres – subvertendo, assim, o fluxo esperado pelas imposições dos padrões de gênero. Mas, enquanto imagem fixada, enquanto garotos, são desprovidos de futuro: *isso foi* e *isso sempre será*. No ponto, portanto, em que reside o choque, reside também a brecha.

Imagens Trans

Com base nas reflexões feitas até aqui, apresento ao leitor duas imagens encontradas em meu trabalho de campo com pessoas *trans* na cidade de São Paulo. A primeira me aparece em uma conversa com Carla,³ uma de minhas interlocutoras, transexual cuja transição se iniciou há mais de nove anos. Conversávamos sobre suas fotografias de infância, quando uma imagem nos assalta:

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 terninho 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!

Essa imagem, ainda que nunca oferecida aos nossos olhos, nos instiga e faz pensar. “A imagem é pensante”, concorda Etienne (Samain 2012a: 31; 2012b: 158). Perseguir as brechas abertas por essa fotografia nos fala justamente sobre o indizível. Entender o que levou Carla a destruir essa foto especificamente me parece nos revelar um pouco mais sobre quem é Carla, sobre suas dificuldades em se afirmar enquanto Carla e, ainda, sobre essa tal fotografia de um bebê de calça curta e suspensório que precisou ser destruída.

A segunda imagem da qual trataremos aqui me é revelada por Júlia, que também se identifica como transexual. Em 2013, na semana do dia das crianças, vários usuários da rede social Facebook alteraram suas imagens do perfil criado na página para fotos de quando eram crianças. De todos os meus interlocutores que fazem uso da rede, Júlia foi a única a aderir à moda nostálgica e alterar sua foto do perfil, exibindo o retrato de um garoto sorridente de cerca de seis anos. Pouco depois nos encontramos e, na conversa, ela me conta que divulgar essa foto ainda lhe pesa, mas que a imagem pertence a um período de sua vida em que era mais feliz: o pai era vivo e a família estava mais unida.

Na intenção de me fazer entender sua complexa relação com a fotografia, Júlia me fala de uma foto: um garoto, de terninho e gravata borboleta, entra em uma igreja carregando alianças enquanto uma menina, de vestido rosa, vem logo atrás carregando uma cesta de flores. O garoto na foto é Júlia.

Ela me explica que naquele dia sentiu inveja do vestido da irmã (a menina na foto). Queria ser ela a entrar com flores vestindo o rosa rodado. No entanto, apesar disso, aquela imagem a remetia a

³ Os nomes usados neste artigo são fictícios.

um momento muito especial de sua vida em que tudo parecia ser muito mais inocente. Por isso, Júlia se esforça ao me explicar que, por mais que a imagem a incomodasse, era uma fotografia da qual ela gostava muito.

Voltando aos primórdios da fotografia, sabemos que o tempo de duração da exposição exigido pelas condições técnicas do aparato foi fundamental na definição da pose fotográfica. A disposição do corpo enquadrado deveria respeitar o tempo de espera do equipamento para que a luz sensibilizasse o filme e, ainda hoje, mesmo com o melhoramento técnico do aparelho, a pose para o retrato respeita a necessidade do aparato e carrega seus vestígios. O filósofo francês Michel Foucault (1993) propõe a ideia de que o corpo estaria também sujeito a uma normatização cultural na sociedade ocidental. Ele sugere a investigação dos microespaços com o intuito de compreender as instituições, práticas e discursos pelos quais as categorias de identidade se reformulam. Através do método conhecido como genealógico, ele procura encontrar os indícios apagados ou desprezados pela história tradicional, com a intenção de desvendar a essência construída, sugerindo que há uma “docilização dos corpos”, um constante policiamento das formas tidas como perigosas, para que atendam perfeitamente às normas sociais impostas.

Nesse sentido, o determinismo biológico, bem como a heterossexualidade compulsória e o falocentrismo apontados por Judith Butler (2008), são instituições cruciais de controle para reforçar o processo de docilização dos corpos. Beatriz Preciado (2002) vai ainda mais a fundo nesse argumento, colocando que a própria imagem ultrassonográfica, ao tentar desvendar o sexo do bebê ainda na barriga da mãe, não se coloca apenas como uma tecnologia descritiva, mas também aparece enquanto tecnologia prescritiva, no sentido de criar os corpos que pretende apenas revelar. Preciado defende ainda que, por meio dessas tecnologias sociais, todos os corpos já nasceriam pós-operados, respeitando às próteses aplicadas pelos investimentos discursivos propagados pela cultura.

Nos retratos fotográficos, a pose dos corpos respeita, portanto, não só uma espécie de cumplicidade entre a pessoa fotografada e o fotógrafo, conforme colocado por Barthes (1984), mas, no que interessa mais especificamente a este trabalho, à microfísica do poder efetivada através do discurso e das instituições. A pose para a fotografia, assim como os elementos que nela aparecem (ou são recortados dali), portanto, devem ser percebidos abarcando a todas essas disposições às quais o corpo está sujeito.

Dessa perspectiva, é possível notar que elementos fundamentalmente ligados ao binarismo das categorias de gênero masculino e feminino, como o terninho, o suspensório, a gravata e o vestido da irmã nas duas imagens exploradas aqui se tornam recorrentes nos discursos de pessoas *trans* sobre suas fotografias de infância. Em suas memórias, estão contidas, conforme apontado por Halbwachs, as instituições da sociedade na qual estão inseridas, ou seja, as noções apreendidas desde cedo sobre

vestuários e posturas corporais definidas e definidoras de gênero: o ser menino, em correspondência com o terninho e as alianças; o ser menina, em correspondência com o vestido e a cesta de flores.

Para as pessoas *trans*, esses elementos parecem exprimir a própria brecha polissêmica da imagem, o ponto em que ela se oferece não ao intelecto, mas ao corpo. Se nos atrevêssemos a retomar um dos principais conceitos de Barthes, o *punctum*, talvez fosse justamente nesses elementos em que o encontraríamos. "O *punctum* da Fotografia em Barthes é o que a imagem cala, o indizível da imagem, o inesgotável da imagem. O silêncio que nela fascina e perturba faz gritar o corpo, quando o olhar à procura de si aventura-se no seu espelho, no seu campo cego" (Samain 2005: 124).

No caso de Carla, além das transformações pelas quais o corpo precisou passar, foi necessário se livrar de uma imagem que não a representava. A memória que nela o indizível cala se relaciona justamente com a impossibilidade da fotografia apreender uma essência invisível aos olhos. A imagem do garoto de calças curtas e suspensório, para dar lugar à imagem presente de Carla, precisou ser queimada.

Georges Didi-Huberman (2012), fatalmente, coloca que não se pode falar no contato entre a imagem e o real sem falar em uma espécie de incêndio e, portanto, em cinzas. Ele não admite a imagem como um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis e, por isso, para ele, "a imagem arde".

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 paciência"). 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 (Didi-Huberman 2012: 216).

Nesse sentido, ele aponta que, para sentir a imagem, é preciso atrever-se a soprar suas cinzas para que a brasa volte a emitir seu calor – que é também seu maior perigo –, esperando que da cinza da imagem se levante uma voz a questionar: “Não vês que ardo?”.

Ainda segundo Didi-Huberman, assim como em Deleuze, é preciso notar que as imagens não estão “no presente”, como tendemos a acreditar. Elas estão ligadas a um conjunto de relações de tempo do qual o presente apenas deriva. Também por esse motivo, as imagens “ardentes” precisam de uma força dolorosa para que possam ser olhadas, encaradas, “interrogadas em nosso presente, para que história e memória sejam entendidas, interrogadas nas imagens” (Didi-Huberman 2012: 213). Queimar uma fotografia, portanto, torna-se, assim, o ato de conceder a ela o fogo que por si só já a consome, bem como uma tentativa de sanar a ferida que arde pela memória inconfessável.

Para Júlia, o processo constante parece ser o de ressignificações do passado, o de suas leituras a partir das questões do presente. Como já exposto aqui, Bergson (1999: 280) deixa claro que “a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente”. Justamente nesse sentido, Júlia, ao encarar suas fotografias do passado, vê nelas os elementos do presente, independentemente da forma da imagem.

Didi-Huberman (apud Samain, 2012a: 56) alerta, entretanto, que a sobrevivência de determinada imagem pode ser percebida ainda na memória das imagens abandonados, cujas inúmeras camadas do tempo sobrepuseram sua expressão. A forma sobrevivente de que ele nos fala, no sentido apresentado por Aby Warburg, “não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Bem ao contrário, ela sobrevive sintomalmente [sob a forma de sintoma] e fantomalmente [sob a forma de fantasma] a sua própria morte”. A imagem sobrevive, portanto, para ele, nos limbos de uma “memória coletiva”. Talvez por saber disso, Júlia precise sempre se esforçar ao me explicar que o incômodo da forma é superado pelo significado que a imagem assume para ela.

Dessa forma, podemos notar que as leituras da imagem passada acionadas por Carla e Júlia são, ao mesmo tempo, conflitantes e complementares, refletindo a maneira subjetiva como cada uma lida com a memória de sua experiência. No limite, os elementos que esses dois casos apresentados nos trazem abrem espaço para melhor compreendermos o processo de transição de gênero vivido por travestis e transexuais por um viés que apreende também seus aspectos subjetivos. A fotografia nos fala não de elementos como a ingestão de hormônios e a aplicação de silicone, tão recorrentes em abordagens antropológicas sobre o tema, mas de relações mais afetivas a respeito da própria noção do eu travesti ou transexual, uma vez que a construção dessas identidades se dá não somente através de transformações do corpo, mas também de experiências sensíveis como a de Carla que queima uma foto e a de Júlia que vê na foto da gravata borboleta seu desejo pelo vestido da irmã.

Apontamentos finais

Butler (2002) nos alerta que a matriz da heterossexualidade compulsória relega à condição de não-humanos aqueles marginais a essa lógica. Ela os define enquanto sujeitos abjetos, que são:

Aqueles que não são “sujeitos”, mas que formam o exterior constitutivo do campo dos sujeitos. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “invisíveis”, “inabitáveis” da vida social que, sem embargo, estão densamente povoadas por aqueles que não gozam da hierarquia de sujeitos, mas cuja condição de viver sob o signo de “invisível” é necessária para circunscrever a esfera dos sujeitos (Butler 2002: 19-20, tradução minha).

Nesse sentido, a possibilidade trazida pela fotografia na pesquisa antropológica com pessoas *trans* aparece enquanto uma maneira de contornar a exotização provocada muitas vezes pelo tema, buscando compreender a experiência *trans* para além da condição de abjeto. Olhar para os conflitos e afeições com relação aos seus retratos de infância nos leva a um entendimento dessas pessoas justamente dentro do âmbito da esfera de sujeitos – sujeitos que tiveram infância, que possuem memórias, que são subjetivamente afetados pela experiência vivida. Diferentemente dessa condição social de abjeto, o que este trabalho procura propor é uma compreensão de travestis e transexuais por uma chave que considere também suas apreensões do sensível – e, justamente por isso, através da fotografia.

Para concluir, na pesquisa aqui apresentada, é justamente a fotografia que provoca o encontro entre pesquisadora e interlocutoras, é a fotografia que as faz falar sobre suas experiências, é a própria fotografia que fala nos silêncios das memórias indizíveis e é também a fotografia que as coloca em uma condição (ainda que momentânea) de sujeitos – e, por isso mesmo, visíveis.

Bibliografia

- BARBOSA, Andréa. 2009. “Significados e sentidos em textos e imagens”. In: Andrea Barbosa; Edgar Teodoro da Cunha; Rose Satiko Hikiji (orgs.). *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus. pp. 71-84.
- BARTHES, Roland. 1984. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BAZIN, André. 1991. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: _____. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense. pp. 19-26.
- BENJAMIN, Walter. 1996. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.

- BERGSON, Henry. 1999. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- BOSI, Ecléa. 1994. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras,
- BUTLER, Judith. 2002. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. 2008. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia. 2008. "Imagem, magia e imaginação: desafios do texto antropológico". *Mana*, XIV(2): 455-475.
- CLIFFORD, James. 2011. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- DELEUZE, Gilles. 1999. *Bergsonismo*. São Paulo: Ed. 34.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2012. "Quando as imagens tocam o real". *Pós*, II (4): 204-219.
- EDWARDS, Elizabeth; GOSDEN, Chris; PHILIPS, Ruth. 2006. *Sensible objects: colonialism, museums and material culture*. Oxford: Berg.
- MALINOWSKI, Bronislaw. 1978. *Os argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo: Abril Cultural.
- MARTINHO DE MENDONÇA, João. 2005. *Pensando a visualidade no campo da Antropologia: reflexões e usos da imagem na obra de Margaret Mead*. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas,
- MEAD, Margaret; BATESON, Gregory. 1962. *Balinese Character: a photographic analysis*. Nova York: Academy.
- POLLAK, Michael. 1989. "Memória, esquecimento, silêncio". *Estudos Históricos*, II (3): 3-15.
- PRECIADO, Beatriz. 2002. *Manifiesto contra-sexual: prácticas subversivas de identidad sexual*. Madri: Pensamiento Opera Prima.
- SAMAIN, Etienne. 2005. "Um retorno à *Câmara clara*: Roland Barthes e a Antropologia Visual". In: _____. (org.) *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec/Senac. p. 115-128.
- _____. (org.). 2012a. *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp.
- _____. 2012b. "As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo". *Visualidades*, XX(1): 151-164.

Recebido em 18/02/2014
Aprovado em 26/02/2014