

Associação Brasileira de Antropologia
Prêmio Heloísa Alberto Torres

Marcela Roberta Guimarães Vasco
Universidade Federal de São Paulo
Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais

Poéticas de gênero e a transexualidade das fotografias bordadas

Andréa Claudia Miguel Marques Barbosa
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo
<http://lattes.cnpq.br/5005868989840426>
<http://lattes.cnpq.br/1081134523410946>

Guarulhos
2016

Poéticas de gênero e a transexualidade das fotografias bordadas¹

Marcela Vasco²

Resumo

Neste artigo, são exploradas algumas das principais contribuições da pesquisa “Imagens Trans: as relações de transexuais com suas fotografias de infância”, desenvolvida no âmbito do mestrado. Explorando dois campos de conhecimento aparentemente tão distintos - os estudos da transexualidade e a antropologia da imagem -, essa pesquisa propôs uma abordagem mais particular tanto da transexualidade quanto da imagem, explorando os possíveis encontros, contornos e emaranhados das linhas que as ligam.

Palavras-chave: transexualidade, fotografia, bordado.

¹ O trabalho abordado neste artigo diz respeito à pesquisa de mestrado “Imagens Trans: as relações de transexuais com suas fotografias de infância”, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, realizada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo sob orientação da Prof.^a Dr.^a Andréa Barbosa.

² Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual de Campinas. Contato: marcelavasco.doc@gmail.com.

As cicatrizes na memória

Este artigo se propõe a difundir algumas das contribuições da pesquisa de mestrado “Imagens Trans: as relações de transexuais com suas fotografias de infância” (Vasco, 2015), através da qual procurei unir dois importantes campos de pesquisa - os estudos de gênero e a antropologia da imagem - buscando estabelecer um diálogo entre eles e encontrar possíveis confluências. Embora trabalhar com dois campos repletos de produções teóricas fundamentais tenha exigido o dobro de empenho, confesso que transitar por lugares de saberes aparentemente tão distintos talvez tenha me proporcionado uma experiência de pesquisa bastante distinta das que encontro em livros e revistas sobre esses dois temas em particular.

Porém, quando me interessei pelo estudo da transexualidade, não foram os aspectos corporais como ingestão de hormônios, aplicação de silicone e cirurgias de redesignação sexual que me atraíram, temas tão recorrentes nas abordagens antropológicas sobre a transexualidade. O interesse se dava em explorar relações mais subjetivas a respeito da experiência trans, percorrendo trajetórias, escavando relações familiares e memórias e buscando entender de maneira profunda como a imagem passada era considerada por essas pessoas. Se tratava, portanto, de uma pesquisa que estava relacionada desde seu início ao enfrentamento de imagens. Tracei como objetivo investigar as relações que transexuais estabeleciam com suas fotografias de infância.

A abordagem da transexualidade *através* da imagem se mostrava extremamente rica, deixando evidente que a construção dessas identidades se davam não somente por meio de transformações corporais, mas também de experiências mais subjetivas, como queimar uma fotografia. Dessa forma, não bastava propor uma pesquisa sobre as imagens que circundavam a transexualidade. Se mostrava necessário também que essa pesquisa fosse principalmente *com* as imagens, ou seja, não bastariam investigações verbais, era preciso também *dar confiança às imagens*.

Nesse empreendimento, Georges Didi-Huberman (2012) foi um dos autores fundamentais a me incentivar a não temer os arquivos visuais. Ele dirá que existe um duplo regime de qualquer imagem, fato que afasta o pesquisador 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. É preciso “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” (Didi-Huberman, 2012, p. 43).

Seguindo seus passos, trabalhar com a imagem se mostrou um importante ganho para recorrer às experiências subjetivas da transexualidade - sem dispensar, é claro, o texto, explorado na pesquisa como narrativas das trajetórias de vida e de transição e das experiências trans. É evidente que as marcas da transição nos corpos transexuais têm suas reminiscências ainda no campo do subjetivo. São marcas fisicamente impressas em seus corpos mas também fugidias e impalpáveis enquanto memórias. Tanto quanto as feridas expostas de depilações por eletrólises ou as cicatrizes da mastectomia, essas experiências e as imagens que elas carregam também nos conduzem pelo caminho da transição corporal, percorrido pela maioria dos trabalhos produzidos sobre o tema, mas, de outra maneira, nos apresentam uma nova forma de compreendê-la.

Ao dar lugar também à imagem, não quis negar a grande contribuição dos trabalhos anteriores desenvolvidos no âmbito dos estudos de gênero. Porém, através dessa outra abordagem, procurei compreender em que medida essas experiências marcavam trajetórias, memórias e maneiras de olhar e interpretar uma fotografia. Assim, colocando a imagem no contexto do gênero, nos salta uma questão fundamental: é possível realizar o movimento inverso, ou seja, trazer o gênero ao contexto da imagem?

Um campo habitado por palavras e imagens

A partir desse projeto de pesquisa, iniciei o trabalho de campo com um grupo online de transexuais. A internet era usada por eles(as) 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 era evidente ao navegar pelos perfis online. No entanto, se o primeiro contato entre eles(as) se dava principalmente através da rede, a relação não se limitava aí. Muitos foram os casos de transexuais que se conheciam apenas através da internet e mesmo assim ofereceram moradia provisória em São Paulo, ajuda para encontrar emprego, acompanhamento em consultas médicas e, principalmente, suporte psicológico. Assim, as redes de contato virtuais transbordavam 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 presenciais, como forma de se conhecerem e reafirmarem a amizade. Esses encontros acabaram por se tornar frequentes, passando a ocorrer no último domingo de cada mês na cidade de São Paulo. O grupo era bastante heterogêneo e acredito que seu grande diferencial era justamente não estar vinculado a qualquer discurso institucional, somando principalmente as diferentes experiências de cada um(a) de seus(suas) integrantes.

Para essa pesquisa, no entanto, não seria possível dimensionar de maneira aprofundada as relações de todo o grupo com suas fotografias de infância. Nesse sentido, alguns(as) interlocutores(as) foram aos poucos se tornando privilegiados(as) no trabalho na medida em que me davam abertura e se dispunham a falar sobre suas fotografias. Com eles(as), propus uma pesquisa etnográfica dividida em dois momentos:

um em que fossem predominantes as *palavras* e outro em que prevalecessem as *imagens*.

Na primeira etapa, a das palavras, conversamos sobre suas trajetórias de vida e de transição e sobre suas fotografias de infância. Um dos interlocutores, Leo, ao falar de suas fotografias me mostrou algumas que ilustravam sua narrativa, enquanto as outras duas interlocutoras, Carla e Júlia, apenas descreveram a lembrança das fotos comentadas. Mesmo que esta etapa tenha dessa forma se relacionado à imagem, ainda não era o bastante. Por isso, no segundo momento da pesquisa, procurei dar prioridade às imagens, quis trazê-las ao protagonismo da pesquisa e ouvi-las como se fossem também elas minhas interlocutoras. Para isso, o recurso encontrado foi o de bordar sobre as fotografias, como uma forma de dar “voz” a elas, de fazê-las “falar” - ainda que em seu silêncio.

Assim, através de palavras e imagens, busquei trilhar narrativas outras sobre a transexualidade. Se falar sobre suas trajetórias era algo esperado pelos(as) interlocutores(as), falar sobre suas fotografias era uma questão menos recorrente e que, em um dos casos estudados, até mesmo rompia com o discurso já pronto e repetido inúmeras vezes da trajetória. Carla, uma de minhas interlocutoras, militante LGBT há mais de 10 anos, durante todo o início da pesquisa falava da transexualidade sempre em termos gerais, acionando uma narrativa genérica do grupo de pessoas trans e não dela em particular, mesmo com as minhas investidas para que contasse sua experiência em particular. Assim, quando percorremos sua infância, sua adolescência e sua transição, Carla optava por contar de forma bastante geral como *pessoas trans* se sentiam nessas fases - e não como ela Carla tinha se sentido (direcionamento que eu dava às questões). Por muito tempo o tom foi esse, porém, quando começamos a falar de suas fotografias de infância, que Carla havia destruído e abandonado ao longo de sua trajetória, sua fala mudou de perspectiva e ela contou sobre sua relação problemática com a família e, conseqüentemente, com a fotografia de infância, entendida por ela como essencialmente foto de família³.

³ Sobre a fotografia de família, Cf. Miriam Moreira Leite. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 1993.

Nesse sentido, trabalhar com imagens se mostrava extremamente produtivo, tornando mais claro não só as trajetórias de vida e de transição dos(as) interlocutores(as) mas também a maneira como a fotografia era interpretada por eles(as). Avançar na pesquisa e interrogar também as imagens era, portanto, uma tarefa que se mostrava cada vez mais produtiva e necessária. No entanto, para trazer as imagens ao protagonismo da pesquisa foi necessário repensar cuidadosamente o método de pesquisa.

O bordado como método etnográfico

Geralmente tomado como objeto de pesquisa e não como método, neste trabalho o bordado foi um importante meio de acessar as imagens em campo. Para isso, pedi aos(as) interlocutores(as) que escolhessem três fotografias de infância, de acordo com o critério que quisessem. Dessas fotografias, fiz algumas cópias e as levei à campo. Com cada interlocutor(a) em separado, distribuí as cópias de suas fotografias sobre a mesa e questionei a respeito de cada imagem 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 quais lembranças a imagem remetia. Com essas questões, eu buscava fazê-los(as) olharem mais atentamente para cada foto e tentava, assim, explorar as imagens que as circundavam, em termos de evocações, memórias e até mesmo fantasmas. Fazendo com que os(as) interlocutores(as) se debruçassem e demorassem o olhar sobre suas imagens, pude compreender ainda melhor do que na primeira parte da pesquisa como eles(as) interpretavam a fotografia enquanto conceito e, com isso, quais relações eram estabelecidas com as imagens.

Depois de explorarmos profundamente cada fotografia, questionei os(as) interlocutores(as) sobre como poderíamos representar tudo aquilo que havia sido dito sobre a imagem na própria fotografia em si, ou seja, como restituir à foto todo o processo memorativo e imaginativo que ela havia há pouco suscitado. Como representação poética desse *pensamento por imagens*, embora eu pudesse ter usado inúmeros processos de intervenção, optei pelo bordado - por motivos que ficarão mais claros ao longo deste texto. Assim, ofereci aos(as) interlocutores(as) linhas de costura

das mais diferentes cores para que fossem costuradas à fotografia e os questioneei sobre o que achavam que deveria ser bordado - e por quê.

Os elementos destacados anteriormente no debruçar-se sobre a imagem eram, portanto, imaginados por eles(as) como desenhos de bordados. Assim, por mais que nenhum(a) interlocutor(a) tenha se sentido à vontade em empunhar as agulhas, eu as manejava conforme eles(as) me dirigiam e bordava aquilo que eles(as) achavam relevante, atendo minhas sugestões apenas a mostrar os tipos de pontos de bordado que eu conhecia e era capaz de executar, afim de mostrar as possibilidades de representações com as quais poderíamos trabalhar. Nesse sentido, são imagens compartilhadas por nós, interlocutores(as) e pesquisadora, dirigidas por eles(as) e produzidas por mim.

As imagens resultantes desse processo, ou seja, as fotografias bordadas, passaram a comportar tanto as imagens das superfícies das fotografias de infância quanto as representações poéticas das imagens evocadas por elas através das linhas dos bordados. Assim, as novas imagens produzidas condensavam um outro tipo de compreensão da relação estabelecida com as fotografias, uma compreensão da imagem por meio da própria imagem, ou ainda, um *pensamento por imagens*.

Esse exercício etnográfico foi uma maneira de dar lugar às imagens e explorar parte importante do seu potencial. Muitas questões a respeito da relação entre os(as) interlocutores(as) e suas fotografias que haviam sido abordadas através da palavra ao longo da pesquisa foram melhor esclarecidas nesse exercício e outras que eram ainda desconhecidas puderam ser exploradas *a partir e através da imagem*. Dessa maneira, uma das grandes contribuições dessa pesquisa talvez seja a de poder defender o bordado sobre fotografias como uma interessante e fértil maneira de trabalhar com imagens na antropologia, como expressarei a seguir.

Fotografias [re]vestidas por linhas e bordados

Em termos das questões teóricas propiciadas pelo bordado, tratarei de algumas das importantes contribuições que podem ser trazidas à luz da antropologia. Para começar discorrendo a respeito das linhas usadas para compor o bordado, é preciso

recorrer especialmente a Tim Ingold. Em *Lines* (Ingold, 2007), o autor propõe que seja feita uma *arqueologia antropológica da linha*. Segundo ele, as linhas estão presentes em diversas atividades, como o caminhar, o tecer, o observar, o contar histórias, o cantar, o desenhar e o escrever. No entanto, apesar dessa grande presença das linhas no mundo, o argumento de Ingold é de que nosso pensamento tem se atentado somente para os pontos e não para as linhas que os ligam. Ele nos lembra que no diagrama desenhado por Charles Darwin em *A origem das espécies* a evolução da vida estava representada por uma sequência de pontos e, da mesma forma, antropólogos desenhavam relações de parentesco também como relações entre pontos. O ponto é, nestas representações, a vida, a pessoa, mas Ingold defende a necessidade de olharmos para a linha, pois, para ele, a vida “não está confinada em pontos, mas prossegue ao longo de linhas” (Ingold, 2007, p. 104, tradução minha).

Para fins de taxonomia, Ingold separa a linha entre duas classes distintas: os traços e os fios - embora nem todas as linhas pertençam necessariamente a uma dessas duas categorias. “O traço é qualquer marca de resistência deixada em ou sobre uma superfície através de um movimento contínuo” (Ingold, p. 43, tradução minha), podendo ser aditivo, quando adiciona material sobre a superfície, ou redutivo, quando retira material para se inscrever na superfície. “Um fio é um filamento de algum tipo, que pode ser emaranhado com outros fios ou suspenso entre pontos no espaço tridimensional” (Ingold, p. 41, tradução minha), podendo ser tanto um novelo de lã ou um nó de pescador até as raízes das árvores. Ingold ressalta ainda as linhas formadas por rupturas na superfície, como o corte, a rachadura e a ruga, deixando claro que não só como traços e fios as linhas se formam.

Nesse sentido, ele irá explorar a relação entre linhas e superfícies nos diferentes usos de fios e traços, destacando atividades como o escrever, o tricotar e o bordar. Observando estas três operações, Ingold percebeu que escrever é imprimir traços sobre a página, uma superfície já dada; tricotar, por sua vez, implica em transformar os fios na própria superfície; e, finalmente, o bordar, assim como o escrever, é sobrepor linhas à superfície já dada do tecido, porém, diferentemente da escrita, o bordado transforma traços em fios: ao iniciar o bordado, o molde é marcado com traços na superfície da

mesma maneira que quem escreve, mas ao recorrer à agulha traduz-se esses traços em fios. Nesse trabalho, a superfície do tecido se dissolve e só é possível ver o bordado, os fios, e não mais os traços do molde ou a superfície do tecido. Assim, em outras palavras, através do bordado os traços se transformam em fios e, por meio dessa transformação, as superfícies são dissolvidas.

Nos termos propostos por Ingold, ao bordar as fotografias de infância dos(as) interlocutores(as) da pesquisa, a superfície (que, no caso apresentado, trata-se da fotografia de infância) foi dissolvida para que as linhas tomassem seu lugar, como fica claro na imagem a seguir. Parte dessas imagens são substituídas pela imagem sobreposta formada pelos fios do bordado, dando a estas fotografias uma nova camada de significados disposta sobre a imagem de infância, obedecendo o que cada interlocutor(a) quis evidenciar em suas imagens.



Fotografia de infância de Leo bordada em campo seguindo as orientações do interlocutor

Esta imagem é significativa para podermos compreender o que dizia Ingold alguns parágrafos acima. Os fios se entrelaçam por cima da fotografia formando uma malha de linhas e vazios, como é formado inclusive o tecido. Assim, eles dissolvem a imagem sustentada pela superfície fotografia, borrando tudo que se esconde sob a malha de cruzamentos. Além de elucidar o dissolvimento da superfície pelo bordado, como proposto por Ingold, os fios ressaltam ainda a maneira como Leo encara suas fotografias. Ao escolher essa foto, Leo a apresenta como uma de suas favoritas da infância em razão da expressão facial: “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 o acompanha ainda hoje e Leo afirma que seria possível encontrar entre suas fotos muitas em que ele sustentasse a mesma expressão.

Ao focar em seu rosto, Leo desconsidera os elementos do entorno da foto e nada diz sobre a pessoa em segundo plano, sobre seus pés trôpegos e desajeitados (ele estava aprendendo a andar?), sobre a mesa enfeitada de azul em razão da comemoração de seu primeiro ano de vida. Leo passa rapidamente os olhos ainda em sua roupa de cor rosa claro, que ele se alegra por lhe dar a liberdade de brincar, conforme sua mãe dizia: “Ela fala que criança tem que vestir o que for mais confortável pra brincar”.

Seu olhar vagueia e salta o entorno para habitar definitivamente os detalhes de seu próprio rosto. Um olhar que busca se identificar consigo mesmo, que percorre os detalhes da imagem passada a procura de ligações que o conectem com quem um dia foi. Ao olhar suas fotografias de infância, Leo procura, como um detetive, por ele mesmo. Assim, ao bordar a foto, abrimos um feixe na malha de linhas costuradas sobre a imagem na direção de seu rosto, destacando e tornando visível onde seu olhar se deteve. Com isso, a malha de linhas se arranhou de maneira a formar, não por acaso, a figura de um olho, deixando evidente o lugar na imagem que o olhar do interlocutor habitou e a maneira como o habitou.

Seguindo por um caminho metodológico semelhante, embora na antropologia o recurso do bordado seja escasso, principalmente no que se refere a motivar um pensamento gerado por imagens, na arte encontramos muitos exemplos do bordado como forma de representação, reflexão e inclusive transgressão. A artista visual Rosana Paulino, na série *Bastidores* (1997), usou o bordado sobre fotografias impressas em tecido para criticar as condições sociais às quais são submetidas as mulheres negras. Nesse trabalho, as linhas são traçadas com alinhaves grosseiros. Costuram bocas, olhos e gargantas de mulheres amordaçadas, cegadas e impedidas de denunciar a violência que sofrem constantemente por serem mulheres e por serem negras.



Da série *Bastidores* (1997), de Rosana Paulino⁴

Temáticas relacionadas às mulheres aparecem frequentemente de forma crítica em trabalhos artísticos usando o bordado, em grande parte por ser tomado como um “trabalho essencialmente feminino”. Associado a trabalhos domésticos e artesanais, o bordado deixa de ser considerado no âmbito das artes e garante espaço somente como um desprezioso artesanato, ou ainda, uma arte menor produzida por mulheres. Esta visão essencialista, desconsidera importantes obras de arte feitas com bordados, como as apresentadas neste texto, e ignora ainda bordados realizados por homens, como é o caso dos trabalhos, somente para citar alguns, de Leonilson, Arthur Bispo do Rosário e João Cândido.

Assim como Rosana Paulino, contrapondo também esse argumento essencialista de forma crítica, encontramos o trabalho da artista Rosana Palazyan, que faz uso de um bordado fino e minucioso, o tipo de bordado considerado mais “feminino”, porém contrastando a leveza de seus pontos com a tensão das temáticas levantadas. Em *Sangue*

⁴ Agradeço à Rosana Paulino pela gentileza em ceder esta imagem de seu acervo pessoal.

e bordado (1997), a artista usa esse recurso para tratar da violência doméstica e sexual sofrida pelas mulheres, expondo uma almofada de cetim cuidadosamente bordada que traz no canto inferior esquerdo uma pequena gota de sangue. Assim, a artista provoca um “hiato entre a expectativa suscitada por objetos tão delicados, brilhantes, sensualmente ternos, exemplares das supostas ‘passividade e delicadeza da alma feminina’ e o elemento concreto que nos apresenta” (Simioni, 2010, p. 14). Como coloca ainda Ana Paula Simioni, ao falar tanto da obra de Paulino quanto de Palazyan, “seus bordados não remendam fatos; bem ao contrário, abrem fendas”.



Sangue e bordado (1997), de Rosana Palazyan⁵

É evidente que a proposta de ambas artistas é bastante diferente da realizada na pesquisa aqui apresentada, inclusive por serem trabalhos do campo das artes e não da antropologia. Entretanto, ressalto a importância de citá-los mesmo em uma pesquisa antropológica. Conforme ressalta George Marcus (2004, 152), a antropologia “está carente de práticas que lhe sirvam de exemplo, que façam avançar e produzam formas

⁵ A obra pertence à Coleção Bruno Musatti. Esta reprodução fotográfica é de Vicente de Mello.

de conhecimento nesses espaços de investigação reconfigurados”, mencionando as contribuições críticas do Writing Culture. Por conta dessa carência mencionada pelo autor, ele defende um intercâmbio entre arte e antropologia, tornando possível à “etnografia crítica contemporânea se [orientar] pelos imaginários de outros especialistas e [trabalhar] em novas áreas do poderoso conhecimento oficial ou especializado, exercitando para encontrar ‘objetos’ de pesquisa mais tradicionais para si” (Marcus, 2004, p. 152). Da mesma forma, os trabalhos acima referidos deixam claro as inúmeras possibilidades do trabalho com bordado e a grande potência das linhas sobre as fotografias, que dão à imagem uma importante camada de significados, conforme era também a proposta do meu trabalho ao bordar fotografias de infância de transexuais. As linhas, nesse caso, possibilitam uma outra forma de entendimento da própria imagem, através das leituras das experiências de gênero, tentando responder à questão colocada inicialmente: o que acontece quando colocamos a imagem no contexto do gênero?

Poética das cirurgias em fotos de infância

As linhas de costura usadas no trabalho tornam-se uma expressiva metáfora das relações que ligam pessoas a imagens. Uma vez que são bordadas respeitando as disposições indicadas pelos(as) interlocutores(as), carregam em si camadas de significados que a imagem assume para eles(as) e cumprem a difícil tarefa de tornar visível e palpável parte das teias invisíveis dessas relações com as imagens. Quando os(as) interlocutores(as) propõem *o que* e *como* deve ser bordado, estão, no limite, falando sobre o que importa ser evidenciado naquela imagem de acordo com suas perspectivas. As costuras revestem a fotografia e incorporam à imagem a relação que mantém com elas, destacando a forma como essas pessoas veem e sentem essas imagens e fazendo dessa nova camada de significados uma maneira de evidenciar sua compreensão da imagem que se mostra e, ao mesmo tempo, se apresenta como uma poderosa forma de agregar outros significados às imagens ao tornar visível a maneira como o sujeito retratado se vê e quer ser visto.

Neste ponto, o bordado nas fotografias se contrapõe à temida polissemia da qual fundamentalmente portam as imagens e afasta delas os pesquisadores mais ávidos por objetividade. Polissemia é, antes de mais nada, a propriedade de conter vários sentidos. Palavras também *podem ser* polissêmicas, porém, as imagens são *necessariamente* polissêmicas. A indizibilidade das imagens é o ponto a reforçar essa fertilidade polissêmica, uma vez que a imagem não fala, ela mostra. Dizemos que uma imagem vale mais do que mil palavras, mas deveríamos nos perguntar se uma imagem não *contém* mais do que mil palavras justamente *por não conter nenhuma*. Assim, a polissemia das imagens, ao não dizer e tão somente mostrar, oferece ao(à) espectador(a) sua riqueza polissêmica e o(a) deixa à deriva de suas interpretações. Para citar outro jargão: sua beleza está nos olhos de quem vê.

Porém, longe de ser um problema (como defendem os adeptos da objetividade ilusória), a polissemia da qual portam as imagens é justamente sua propriedade que mais as possibilita proporcionar um outro tipo de pensamento, um pensamento guiado por imagens, como foi discutido anteriormente aqui. Roland Barthes (1984) definiu as brechas polissêmicas da imagem através do noema *punctum*. O *punctum* barthesiano é uma marca determinada que cada fotografia possui, é a ferida da imagem. “O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)” (Barthes, 1984, p. 35). É a abertura na imagem que a faz se oferecer não ao intelecto, mas ao corpo. “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, p. 124). Assim, as imagens, com seu eminente caráter polissêmico, nos brindam com um conhecimento mais instintivo, afetivo e subjetivo do que poderiam oferecer as palavras.

Nesta pesquisa, no entanto, o uso do bordado sobre as fotografias gera uma nova imagem, uma imagem vestida por uma camada de significados trazidos anos depois por aqueles(as) que estão retratados(as) na fotografia. Nesse movimento, as linhas são também a voz daqueles(as) que na foto não passam de imagem, elas direcionam o olhar do espectador e apontam como essas imagens podem ser lidas ou quais detalhes devem

ser destacados a partir da perspectiva do(a) próprio(a) retratado(a). Assim, a polissemia das imagens é cercada através das linhas que a impedem de oferecer determinados sentidos. As leituras possíveis das imagens são dissolvidas pelas linhas assim como Ingold mostrou acontecer com as superfícies do bordado. O que a imagem passa a trazer é não mais a fotografia, mas a *fotografia vestida pela camada do bordado*, o que reivindica uma nova compreensão.

Embora a polissemia não desapareça por completo, as possíveis interpretações da imagem agora são outras. Se por um lado as linhas cerceiam a imagem de exercer todo o poder de sua polissemia, fechando determinadas portas, no caso apresentado, elas possibilitam que outras sejam abertas. As costuras acrescentam às imagens uma nova camada de significados e propõem que as vejamos como os(as) interlocutores(as) as veem.

Coisa semelhante ocorre com seus corpos. Conforme Berenice Bento coloca a respeito dos corpos transexuais, são

corpos pré-operados, pós-operados, hormonizados, depilados, retocados, siliconados, maquiados. Corpos inconclusos, desfeitos e refeitos, arquivos vivos de histórias de exclusão. Corpos que embaralham as fronteiras entre o natural e o artificial, entre o real e o fictício, e que denunciam, implícita ou explicitamente, que as normas de gênero não conseguem um consenso absoluto na vida social (Bento, 2006, pp. 20-21).

Assim, as inúmeras alterações em corpos desfeitos e refeitos no processo de “assumir-se trans”⁶ procuram reivindicar uma nova interpretação a respeito de quem essas pessoas de fato são. Embora a transexualidade não necessariamente esteja ligada à necessidade de intervenções cirúrgicas ou à noção de estar em um corpo equivocado⁷, a dimensão

⁶ Expressão êmica utilizada pelo grupo com o qual foi realizada a pesquisa para referir-se ao período em que a pessoa passa a assumir seu gênero. A transexualidade, segundo relatos obtidos em campo, 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.

⁷ Durante o trabalho de campo conheci muitos(as) interlocutores(as) que reiteravam não se sentirem à vontade com o próprio corpo, afirmando repetidas vezes que haviam “nascido no corpo errado”. Porém, conforme é discutido na dissertação da pesquisa, também houveram interlocutores(as) que não apresentavam disforia com relação ao próprio corpo. Nesse sentido, um dos interlocutores privilegiados na pesquisa, foi categórico ao afirmar: "Eu não nasci no corpo errado. Meu corpo só precisava de algumas reformas, como o de várias pessoas" (Vasco, 2015, p. 51).

estética encontra-se ainda presente em roupas, acessórios e performances acionadas, fazendo necessariamente parte do processo de assumir ser quem se é.

É preciso notar ainda que as marcas nos corpos transexuais têm ainda suas reminiscências no campo do subjetivo. São marcas que existem fisicamente impressas nos corpos mas também fugidias e impalpáveis enquanto memórias. Da mesma forma, as fotografias impressas em papel sustentam sua materialidade no suporte ao qual pertencem mas também evocam narrativas, lembranças e imagens mentais que não estão ao alcance das mãos. Assim, o ato de bordar fotografias de infância de transexuais vai construindo-se ao longo da pesquisa enquanto metáfora poética da própria transexualidade.

Sob esse ponto de vista, podemos falar em imagem transicionada ou em uma transexualidade da imagem? Transexualidade, antes de mais nada, conforme venho colocando, não diz respeito somente a uma questão corporal, possui também seu caráter subjetivo, em termos de trajetórias, experiências e memórias que constituem o sujeito. O bordado, nesse contexto, opera novas cirurgias na imagem, costurando feridas invisíveis. As linhas dão à fotografia camadas de lembranças, vínculos e suturas, fazendo do uso das linhas uma tentativa de devolver metaforicamente à imagem aquilo que elas suscitavam aos(as) interlocutores(as). Assim, as linhas que agora transpassam as fotografias de infância dos(as) interlocutores(as) apontam uma nova e importante brecha de apreensão: longe de ser imutável, enquanto o corpo é passível de transição por meio de cirurgias, hormônios e inúmeras outras intervenções, se pode perceber que a fotografia costurada também passa por suas transformações específicas.

As suturas das cirurgias definem os corpos de acordo com a identidade de gênero assim como o bordado define as imagens. 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 bordadas, nesse caso, também são *imagens operadas*, também podem ser consideradas, nesse sentido, *imagens trans*, ou seja, *imagens transicionadas*.

Assim, podemos perceber que imagem e gênero, embora campos aparentemente tão distintos, podem, na verdade, auxiliar um na compreensão do outro e, mais

profundamente, propor novas maneiras de olhar cada um dos temas abordados. Quando nos dispomos a deixar que as imagens falem da transexualidade, encontramos uma forma bastante rica de entender os corpos trans. As imagens foram manipuladas no trabalho de forma a tornar visível a identidade de gênero dos(as) interlocutores(as). Porém, não apenas de corpo falam essas imagens, assim como a própria transexualidade não se resume às cirurgias e modificações corporais. Os bordados nas fotografias trazem ainda lembranças da infância, narrativas sobre as relações familiares, histórias amargas e histórias felizes relacionadas ou não com a transexualidade, conforme eu trouxe em alguns relatos do campo.

Dessa forma, a trajetória de vida e de transição dessas pessoas passa a não abrigar somente o desconforto de viver em um corpo que não é o seu (ou que precisa ainda de algumas reformas). Ou ainda, mais especificamente (e que parece óbvio mas nem sempre é), a vida de transexuais não é sempre e somente sobre transexualidade. A transexualidade, por mais importante e determinante que seja nas trajetórias trans, não pode ser usada como elemento único de compreensão.

Quando propus aos(as) interlocutores(as) trabalharmos com suas fotografias de infância, eles(as) se surpreenderam por eu não fazer as mesmas perguntas que todos(as) faziam. A maioria, aliás, nunca havia refletido sobre como se sentiam em relação às suas fotografias, o que me deu a oportunidade de pensar com eles(as), de explorar uma abordagem que não era um discurso pronto repetido inúmeras vezes. Assim, foi possível abordar assuntos que em nada tinham a ver com transexualidade, mas que também falavam sobre quem eles(as) eram e ainda sobre como suas trajetórias de vida e mesmo de transição se constituíram. No limite, eu fazia o caminho oposto ao usual: ao invés de usar a transexualidade para explorar as trajetórias e narrativas deles(as), optei por sugerir que nos debruçássemos sobre suas fotografias de infância, falássemos sobre elas, olhássemos elas com cuidado, bordássemos elas, para que, enfim, pudéssemos entender a transexualidade sob outro viés.

Como uma via de mão dupla, se a fotografia ajudou a trazer uma nova perspectiva da experiência trans, o oposto também foi verdadeiro e a transexualidade acabou por se mostrar extremamente rica como forma de compreender as imagens.

Muitas vezes as fotografias são tidas como imutáveis, impassíveis, encarando-nos sempre com o mesmo olhar dono de si, ou ainda, com o que Barthes chamou de “plenitude insuportável” (Barthes, 1984, p. 135). As fotografias, nesse sentido, não se transformam. Elas envelhecem, amarelam, podem passar a abrigar fungos e dedicatórias (Caiuby Novaes, 2008), mas, com relação a sua forma, estarão sempre a nos encarar com a mesma imagem, comportando o que Barthes chamou de *isso foi*, ou seja, “na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá”, (Barthes, 1984, p. 115). A imagem fixada no negativo necessariamente esteve diante dos olhos do fotógrafo quando ele disparou o obturador. Assim, a fotografia é, sob essa perspectiva, colocada enquanto uma espécie de resquício material da imagem passada, que existiu tal como vemos, tratando-se de um real em estado passado. Um passado desprovido de futuro.

A fotografia é, na perspectiva acima explicitada, imutável, sua imagem permanecerá a mesma enquanto a fotografia existir. No entanto, me atrevo a problematizar essa concepção da fotografia com os resultados da pesquisa desenvolvida. Quando os significados das imagens são cercados a partir do bordado, obedecendo aos princípios propostos pelos(as) interlocutores(as), percebe-se que, assim como os corpos transexuais, elas também são passíveis de mudanças. Durante a pesquisa de campo foi possível encontrar diversos exemplos que reforçam esta ideia. Um dos mais evidentes foi expresso pela imagem a seguir.



Fotografia de infância de Leo bordada em campo seguindo as orientações do interlocutor

Nesta fotografia, o interlocutor apontou o racismo como uma das coisas sobre a qual a imagem lhe chamava a atenção. Embora também cite o vestido como um elemento que o incomoda na foto, é o cabelo que ele aponta como detalhe importante a ser bordado. Leo conta que nesse período começou a prender o cabelo porque passou a sofrer racismo por parte das primas, também retratadas na foto. Assim, o cabelo preso e a presença de duas primas na foto são elementos que resgatam a lembrança do racismo sofrido desde pequeno. As linhas pretas bordadas sobre os cabelos de Leo são

amarradas na costura vermelha sobre a 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. Dessa forma, o que na fotografia pode ser tomado como um sinal de submissão (os cabelos presos de forma a evitar o ataque racista das primas), com o bordado passa a se assumir como denúncia do racismo e empoderamento de Leo.

Nesse sentido, é possível afirmar que através das experiências dos(as) interlocutores(as) foi possível alterar a imagem que a fotografia sustentava. Com o bordado ela passa a ser um suporte que exhibe agora uma outra imagem, uma *imagem trans*. Uma imagem que assume ser quem ela é e sustenta sua identidade diante dos olhos de terceiros. Esse ganho faz com que não mais olhemos a fotografia como uma forma plena, acabada, imutável, mas mais como resultado de tantas outras imagens que as circundam e formam nossa maneira de olhá-las. São imagens, portanto, transicionadas por meio da experiência transexual e que a traduzem de maneira visual, podendo contribuir, assim, a esses dois campos de conhecimento aparentemente tão distintos mas que dialogam também por entre linhas intangíveis.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. **Mana**, v. 14, n. 2, pp. 455-475, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v14n2/a07v14n2.pdf>>. Acesso em: 03/2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- INGOLD, Tim. **Lines: a brief history**. London: Routledge, 2007.
- MARCUS, George E. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. In: **Revista de Antropologia**. v. 47, n. 1, pp. 133-158, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ra/v47n1/a04v47n1.pdf>>. Acesso em: 03/2016.
- SAMAIN, Etienne. “Um retorno à câmara clara: Roland Barthes e a Antropologia Visual”. In: _____. (org.) **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005, pp. 115-128.
- SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. In: **Proa - Revista de Antropologia e Arte**. Ano 02, vol. 01, n. 02, nov/2010. Disponível em: <<http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/anasimioni.html>>. Acesso em: 04/2015.
- VASCO, Marcela. **Imagens Trans: as relações de transexuais com suas fotografias de infância**. 2015. 116 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo, Guarulhos. 2015.