



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA- UFBA**  
**ESCOLA DE BELAS ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**ALEXIA ZÚÑIGA PÉREZ**

**IMAGENS INVISÍVEIS:**  
**EXPERIÊNCIAS VISUAIS FOTOGRÁFICAS SOBRE A**  
**TRANFORMAÇÃO COTIDIANA DA VIDA**

*Linha de Pesquisa: Processos de Criação Artística*

Salvador, Bahia

2017

**ALEXIA ZÚÑIGA PÉREZ**

**IMAGENS INVISÍVEIS:**

EXPERIÊNCIAS VISUAIS  
FOTOGRAFICAS SOBRE A  
TRANSFORMAÇÃO COTIDIANA DA VIDA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de Processos Criativos, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Luiz Oliveira Gatti

Salvador, Bahia

2017

Escola de Belas Artes – UFBA

Pérez Zúñiga, Alexia Roxana.

P438      Imagens Invisíveis: Experiências visuais fotográficas sobre a transformação cotidiana da vida. / Alexia Roxana Pérez Zúñiga. – Salvador, 2017.  
219 f.; il.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Luiz Oliveira Gatti.  
Dissertação (Mestrado – Pós-Graduação em Artes Visuais)  
– Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, 2017.

1. Fotografia. 2. Transformação. 3. Idosas trans. 4. Ficção.  
5. Invisibilidade. I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. II. Título.

CDU 77

**ALEXIA ROXANA ZÚÑIGA PÉREZ**

**IMAGENS INVISÍVEIS: EXPERIÊNCIAS VISUAIS FOTOGRÁFICAS SOBRE A  
TRANFORMAÇÃO COTIDIANA DA VIDA**

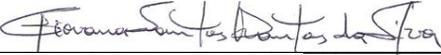
Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em  
Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

Aprovado em: 23 de Outubro de 2017

**Banca Examinadora**

Fábio Luiz Oliveira Gatti – Orientador   
Doutor em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP/SP),  
Universidade Federal da Bahia

Maria Celeste de Almeida Wanner   
Pós-Doutora em Artes Visuais Contemporâneas e Semiótica [Filosofia Peirceana],  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP),  
Universidade Federal da Bahia

Giovana Santos da Silva   
Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA/BA),  
Instituto Federal da Bahia

## **DEDICATÓRIA**

**Obrigada “Gelo” por todas as histórias na escuridão que nos fizeram olhar sem olhos e  
conhecer-nos em sopros.**

## **AGRADECIMENTOS**

Esta viagem soteropolitana me ensinou que a casa se leva e se constrói constantemente. Hoje, esses agradecimentos vão para todos aqueles que se encontram comigo no lugar que chamo de lar.

Agradeço primeiramente a minha família, essa bússola necessária nesta trilha. A minha mãe, que com sua coragem e alegria de viver, faz-me ver o lado lindo das minhas escolhas; ao meu irmão e à sua nova família, que criam mais amor nesta casa. Ao Víctor, por decidir viver comigo esta experiência com muito amor, e com a esperança de sempre chamar de lar a tudo aquilo que construímos juntos. A Jimena, por estar presente todos estes anos, cheia de afeto apesar dos quilômetros de distância; a Eve, por seu carinho e calma em cada palavra; e a Iliana e Abigail por todas as conversas regadas a risos.

Agradecimento especial ao meu orientador Fábio Gatti por seu conhecimento, compromisso e paciência neste projeto. À professora Celeste que sempre brindou-me sua ajuda dentro e fora da universidade. Ao Fernando de Tacca quem, sem conhecer-nos, com seus textos, me deixou entrar na sua casa, nas suas lembranças. À professora Giovana Dantas que com seu tempo e sua experiência colocou luz ao projeto. Aos meus companheiros do mestrado, que se converteram em amigos: Angie, Maria, Mayra e João. E, para o casal que, sem procurá-lo, se transformou nos melhores professores: Lanu e Joaõzito.

Gracias por converter esta casa en un lugar de amor.

## RESUMO

O estudo aqui apresentado tem sua origem entre 2013 e 2014, durante um trabalho desenvolvido pela autora na Secretaria de Saúde do México – órgão do Governo Federal – onde, trabalhando na realização de uma reportagem sobre aposentadoria, teve interesse em saber sobre as pessoas idosas trans, pelo simples e duro fato delas não constarem nos números dessa Secretaria. A tentativa foi procurar por essas pessoas para torná-las visíveis e tornar visíveis suas histórias. Para isso, optou-se pela fotografia como elemento poético operativo, por meio da qual se propõe construir uma ponte entre o processo de criação e as experiências de vida das pessoas escolhidas para a pesquisa com a vida da pesquisadora. Assim, as reflexões aqui realizadas atravessam os temas da memória, das decisões de vida, do olhar, do reconhecimento de si no outro e vice-versa, passando pelo uso de um discurso que mistura realidade e ficção na trama fotográfica a partir do resgate de imagens das lembranças oferecidas pelas fotografias antigas e aquelas contidas nos álbuns familiares. Trata-se, portanto, de um relato poético sobre a transformação, no qual, por meio das imagens produzidas, se relaciona com a teoria, com o processo criativo do trabalho visual e com a história de vida das participantes num diálogo honesto e constante.

Palavras chaves: Fotografia, transformação, idosas trans, ficção, invisibilidade.

## RESUMEN

El estudio presentado tiene su origen entre 2013 y 2014, durante un trabajo desarrollado por la autora en la Secretaría de Salud – órgano federal del Gobierno Federal – donde, trabajando en la realización de un reportaje sobre jubilación, tuvo el interés en saber sobre adultos mayores trans, por el simple y duro hecho de que no estuvieran en los números de esa Secretaría.

El propósito fue buscar a esas personas para volverlas visibles junto con sus historias. Para eso, se optó por la fotografía como elemento poético operativo, por medio del cual se propone construir un puente entre el proceso de creación y las experiencias de vida de las personas escogidas junto con la vida de la investigadora.

Así, las reflexiones aquí realizadas atraviesan los temas de memoria, las decisiones de vida, la mirada, el reconocimiento de sí en el otro y viceversa, pasando por el uso de un discurso que mezcla la realidad y la ficción en la trama fotográfica a partir del rescate de imágenes de los recuerdos ofrecidos por las fotografías antiguas y aquellas contenidas en los álbumes familiares. Se trata, por tanto, de un relato poético sobre la transformación, en el cual, por medio de las imágenes producidas, se relaciona con la teoría, con el proceso creativo del trabajo visual y con la historia de vida de los participantes en un diálogo honesto y constante.

Palabras claves: Fotografía, transformación, vejez trans, ficción, invisibilidad.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	A linha entre as verdades, colagem, 2015	17
Figura 2	Alumbramento, colagem, 2015	18
Figura 3	O número de ossos, folhas do caderno do artista, 2015	20
Figura 4	Cegueira, técnica mista, 2015	21
Figura 5	Avó Juana para publicidade de Coca-Cola, sem data	23
Figura 6	Banho, colagem digital, 2014	24
Figura 7	Banheiro da minha avó, díptico 2014	25
Figura 8	Avó Juana no Teatro Blanquita, sem data	26
Figura 9	Canal em Gámbara, digital a cor, 2014	29
Figura 10	Gámbara de noite, digital a cor, 2015	30
Figura 11	Primeira fotografia da minha avó Angelina e única dela ainda criança	32
Figura 12	Avós, sem data	33
Figura 13	Camas dos avós, díptico, 2013	33
Figura 14	Avô Piri, digital a cor, 2013	34
Figura 15	Rainha, 1986	36
Figura 16	Três atos: depois do café da manhã, tríptico polaroid 2014	39
Figura 17	Molotov removendo sua máscara, 2010	41
Figura 18	Bastidores: só lutadores, 2010	41
Figura 19	Molotov na academia, 2010	42
Figura 20	Pronto para o palco, 2010	42
Figura 21	Público olhando o Molotov, 2010	42
Figura 22	Outros lutadores: Blue Phanter, 2010	42
Figura 23	La briosa alimenta a su hijo, 1982	43
Figura 24	Tinieblas, Alushe y Tinieblas Jr., 1980	43
Figura 25	Molotov sem máscara, 2010	45
Figura 26	“Estrellita” da série Mirar hacia arriba, 2006	46
Figura 27	Toureiro saindo, 2011	46
Figura 28	Antes do show, 2011	47
Figura 29	Show, 2011	47
Figura 30	Show II, 2011	47
Figura 31	Show III, 2011	47
Figura 32	Mariachi I, 2012	49
Figura 33	Mariachi II, 2012	49
Figura 34	Mariachi III, 2012	49
Figura 35	Ronald Fischer, Beekeeper, 1981	51
Figura 36	A Young man in curlers at home on West 20th Street, 1966	52
Figura 37	La Plaza de la Soledad I, 1998	54
Figura 38	La Plaza de la Soledad II, 1998	56
Figura 39	Untitled # 474, 2008	57
Figura 40	Untitled # 468, 2008	57
Figura 41	Untitled #566, 2016	58

Figura 42	Untitled #577, 2016	59
Figura 43	Folha do caderno do artista II, 2015	61
Figura 44	Folha do caderno do artista III, 2015	62
Figura 45	Folha do caderno do artista IV, 2015	63
Figura 46	Disforia I, 2015	64
Figura 47	Disforia II, 2015	65
Figura 48	Disforia III, 2015	66
Figura 49	A imagem que nos falta, 2016	67
Figura 50	Identidade I, 2015	72
Figura 51	Identidade II, 2015	72
Figura 52	Paisagem, 2015	75
Figura 53	Casa, 2014	77
Figura 54	Detalhe duma casa, 2014	78
Figura 55	Janet e seu quarto, 2014	80
Figura 56	Eu e meu quarto, 2013	81
Figura 57	Amanda Lapore. Tríptico, 2009	82
Figura 58	Miss Gaviota de segunda a terça-feira, 2010	83
Figura 59	Miss Gaviota pronta para lutar, 2010	85
Figura 60	Casa de Miss Gaviota, 2010	85
Figura 61	Saindo a lutar, 2010	85
Figura 62	Imagem do paciente de 40 anos de idade, sem data	88
Figura 63	Janet e sua cachorra, 2014	90
Figura 64	Detalhe de fotografia de Janet jovem na década de 90 2014	91
Figura 65	Fugir de algo que não se pode ver, GIF, 2016	94
Figura 66	Janet em seu quintal, 2014	96
Figura 67	Espelhos, 2014	98
Figura 68	Janet e seu galho, 2014	98
Figura 69	Via Láctea, desenho, 2015	101
Figura 70	Escuridão, 2014	102
Figura 71	Bondage, desenho, 2015	103
Figura 72	Arrumando-se, desenho, 2015	104
Figura 73	Coral, colagem, 2015	105
Figura 74	Janet e Tijuana, 2014	106
Figura 75	Janet sendo entrevistada. <i>Frame</i> de vídeo, 2014	110
Figura 76	Janet, 2014. Fonte própria	111
Figura 77	México no século XX	114
Figura 78	Mercado de Tepito	115
Figura 79	Câmera Brownie	117
Figura 80	Criança tirando fotos com uma câmera Brownie	117
Figura 81	Fading Away	119
Figura 82	Soldaderas en el estribo de un vagón en Buenavista	121
Figura 83	Imagem do álbum de campanha do navio-escola Duguay-Trouin	122
Figura 84	Cartão postal da Amarelinha-Bahia	123
Figura 85	A fotografia para tia no meu aniversário	124
Figura 86	João nos olha	125
Figura 87	O amor é o melhor da vida	126
Figura 88	Carnaval	127
Figura 89	O chá	128
Figura 90	Altar	129
Figura 91	Transição	130

Figura 92	Meire e seu quarto	131
Figura 93	Meire III	132
Figura 94	Meire II	132
Figura 95	Meire IV	133
Figura 96	Meire V	134
Figura 97	Meire VI	135
Figura 98	Meire VII	136
Figura 99	Meire VIII	137
Figura 100	Meire IX	138
Figura 101	Meire X	139
Figura 102	Convite da exposição	188
Figura 103	Exposição no Goethe-Institut I	189
Figura 104	Exposição no Goethe-Institut II	189
Figura 105	Exposição no Goethe-Institut III	190
Figura 106	Exposição no Goethe-Institut IV	190
Figura 107	Exposição no Goethe-Institut V	191
Figura 108	Fanzine feito a partir das imagens do projeto I	194
Figura 109	Fanzine feito a partir das imagens do projeto I	194

## SUMÁRIO

<b>DEDICATÓRIA</b>	<b>3</b>
<b>AGRADECIMENTOS</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 1. QUEM É LAURA?</b>	<b>17</b>
<b>CAPÍTULO 2. JANET</b>	<b>72</b>
<b>CAPÍTULO 3. MEIRE</b>	<b>116</b>
<b>CAPÍTULO 4. DIÁRIO COMUM</b>	<b>144</b>
<b>ANEXO I</b> <b>Exposição</b>	<b>190</b>
<b>ANEXO II</b> <b>Fanzine</b>	<b>195</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>215</b>

## INTRODUÇÃO

O estudo aqui apresentado tem sua provocação originada entre 2013 e 2014, durante um trabalho desenvolvido por mim na Secretaria de Saúde no México – órgão do Governo Federal. Durante a realização de uma reportagem sobre a aposentadoria, tive interesse em saber sobre as pessoas idosas trans, as quais não apareciam nos números da secretaria. Comecei a procurar por essas pessoas para torná-las visíveis. A sua invisibilidade foi o motivo do meu interesse. Suas existências invisíveis me estimulavam. Queria fazer suas histórias visíveis, e escolhi a fotografia como elemento para tal operação. Por meio da imagem proponho construir uma ponte entre o processo de criação e as experiências de vida das pessoas escolhidas para a pesquisa. A ideia da investigação brindou-me, através da escuta, do olhar e da memória, a construção da minha pessoa por meio das histórias compartilhadas, aqui convertidas em diálogos visuais e escritos que foram arquitetados em quatro capítulos.

Da Cidade do México para Salvador, esta pesquisa se divide em quatro capítulos. **Quém é Laura?**, o primeiro capítulo, discute a construção da pessoa e da memória através das decisões e lembranças trazidas pela fotografia pessoal e familiar, permitindo através da experiência com o passado evocar parte do futuro latente, pois sua aparição se vai fazendo com o diálogo entre as escolhas pessoais e as histórias de pessoas conhecidas, levando à visita da própria memória como alimento de construção poética.

Neste ponto, Platão e Izidoro Blikstein são peças fundamentais ao abordar a toma de decisão e a maneira como decidimos saber sobre nós e sobre nosso

entorno; Urbano Nojosa, me ajuda a aprofundar na importância sobre o conhecimento do outro e sua inclusão ou exclusão na sociedade. Agualusa com sua obra literária contribui a ter uma visão sobre como abordar um futuro incerto com personagens que, no momento, parecem mais reais que irreais. Cervantes e seu Dom Quixote me ajudaram a entender sobre as escolhas da vida e a maneira em como vamos decidindo que batalhas serão importantes em nossa trilha enquanto vamos conhecendo nossos próprios interesses na vida.

**Janet**, a segunda parte desta exploração, indaga sobre as maneiras de olhar e nas buscas dessas invisibilidades. Nela, estudo a experiência fotográfica e o desenho que, como bússola, orientam-me na escuridão que representa o próprio conhecimento através do outro. A investigação procura colocar a cegueira como uma constante em nosso olhar e a necessidade de iluminar os objetos e as pessoas por meio da experiência fotográfica e do desenho.

Aqui, o trabalho se liga a concepções visuais de artistas como Diane Arbus, *Cindy Sherman*, *Maya Goded* e a imagem de *Ronald Fisher (Beekeeper)* de *Richard Avedon*. No caso de Diane Arbus, é pelo meu interesse de como faz visível aquilo que se esquece ou evadimos olhar, transformando a maneira de ver e ampliando o escopo do que é aceitável e explorado. Com a imagem de *Ronald Fisher (Beekeeper)*, se mostra uma relevância de revelar a pessoa através do olhar, retirando a paisagem exterior com o uso de um fundo branco e assim, enxergar completamente aquilo que está latente no fotografado. *Maya Goded* toma relevância na pesquisa pelo seu modo de estar perto do fotografado, mostrando as diferentes maneiras que existem de aproximar-se dele. *Cindy Sherman* reforça o diálogo com suas imagens ao mostrar as construções que fazemos de nós e que nos convidam a falar sobre nossas transformações na vida em si.

Com Michel Foucault, James Elkins e Evgen Bavcar se debate a invisibilidade e a exclusão na visão pessoal e social. Susan Sontag e seus escritos ajudam a entender a experiência fotográfica na sociedade e no processo artístico. Com Fernando de Tacca o interesse se volta à prática fotográfica colocado na casa como esse espaço pessoal e cheio de memória e lembrança. E por último, a poética de Cristina Rivera contribui à necessidade de olhar o outro pelos relatos contados.

No terceiro capítulo denominado **Meire**, se expande o elemento da ficção na imagem e no cotidiano como uma peça fundamental para aproximar-se da

realidade. A ficção se transforma num componente da formação e transformação dos integrantes da pesquisa no momento de narrar sua própria história. Aqui, autores como Edgar Gómez Cruz, Walter Benjamin, Stephen Dowling, Lonnie Bunch e Marc Melón nos aproximam da domesticação da fotografia e seu uso no cotidiano através da história e da criação de relatos pessoais através do olhar. Por parte de Joan Foncuberta, François Soulages e Matheus Emérito se constrói a ideia da ficção, no entorno e na fotografia em si, como recurso presente na construção de nosso entorno e nosso ser.

Por último, o capítulo quatro chamado **Diário Comum** oferece uma história visual que se foi edificando ao longo da pesquisa, a partir da minha própria transformação nos encontros com as pessoas e com a vida durante este estudo. Aqui, tudo está fundido, misturado, simultâneo, de modo a narrar a constante mutação por mim vivida onde as fronteiras entre realidade e ficção, ou passado e futuro, se apagam para alcançar o que não é desvelado por completo, mas que construção pessoal através do outro e a revelação do outro em mim. Esta narrativa visual é um exercício artístico, sobretudo o que aprendi e me apropriei ao longo destes anos no mestrado, onde o reflexo desse espelho fotográfico se converte num diário que convoca a tentar olhar-se por meio de distintos olhares.



**“Guardo siempre conmigo un álbum de fotografías  
porque vivo con el miedo de perderme”**

José Eduardo Agualusa  
Barroco Tropical (2014, p.231)

## QUÉM É L A U R A<sup>1</sup>?

Sempre me interessaram situações nas quais as pessoas agiam de uma maneira não convencional, ações que eram estranhas por não cumprirem as expectativas dos outros; atos que ocorrem em vários aspectos da vida diária. Em relação ao aspecto sentimental: escolher não se relacionar com alguém, deixar de amar, não morar com o(a) seu(sua) parceiro(a), divorciar-se, casar-se uma segunda, uma terceira ou uma quarta vez; no aspecto familiar: ser incapaz de sustentar a própria família, ser pai e mãe ao mesmo tempo, não ter filhos, não saber cozinhar, evitar confrontar-se com seus familiares; no que diz respeito ao trabalho: não querer trabalhar, ser forçado a renunciar o seu cargo, escolher uma profissão diferente como, por exemplo, ser cantora ou cantor; sobre as experiências incomuns: uma menina que joga futebol, meninos que brincam com bonecas, não querer estudar, escolher morar distante do local de trabalho, recomeçar a vida em outro país, marcar o corpo com tatuagens<sup>2</sup>, disfarçar os aspectos da velhice com cremes ou cirurgias, mostrar-se feliz em todo momento, ser obrigado a acertar sempre. Todas essas situações me fazem pensar em como eu gostaria de agir ao vivenciá-las e, acima de tudo, qual seria a melhor decisão a tomar.

---

1 - Laura, cujo nome jamais fora pronunciado, transformou-se em Alexia.

2 - O Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación (Conapred) e o Centro de Investigación y Docencia Económica (CIDE), em 2012, realizaram na Cidade do México, uma pesquisa sobre a discriminação das pessoas tatuadas. No documento produzido afirmou-se a discriminação das pessoas pela sua aparência no momento da participação delas em entrevistas ou recrutamentos para obtenção de um trabalho. Nesses dados coletados também se verifica que os casos de maior incidência de discriminação se registra nas cidades: Cidade do México, com 26% de pessoas que já sentiram que os seus direitos não foram respeitados por sua aparência física, enquanto em Monterrey foi registrado 21,4% e, em Jalisco, 16,7%. Disponível em: <<http://copred.cdmx.gob.mx/comunicacion-y-prensa/boletines/boletines-2012/prevalece-criminalizacion-hacia-jovenes-que-portan-tatuajes-jacqueline-lhoist/>>.

Não saberia dizer quando é que uma pessoa se conscientiza de suas próprias decisões, principalmente dessas diversas formas de viver, mas acredito existir tais questionamentos todos os dias, desde as coisas menores, corriqueiras, como por exemplo, pensar no que vestir – a roupa A ou a roupa B –, chegando até o momento de repensar as escolhas feitas e se é melhor continuar nelas ou modificá-las. Parece que a vida está constantemente nos testando, e isso se torna mais claro, mais real, quando, com o tempo, nos pegamos pensando: “e se eu tivesse...”. Essa hipótese é o começo para questionarmos se as decisões tomadas ajudam a construir nossa história ou se só cumprem com o andamento de uma história já dada. O tempo nos ensina que a tomada de decisão será algo constante em nossas vidas e que, essas questões são tão antigas como o passar do ser humano pela história.

Nessa procura, Izidoro Blikstein (2009, p. 65 e 76), através do filme *O enigma de Kaspar Hauser* (1974), debate a respeito de como a percepção dos objetos ou situações se dá por meio de práticas culturais estabelecidas que condicionam e estereotipam nossa realidade. O autor afirma que o que concebemos como realidade é apenas uma ilusão, pois os óculos sociais são aqueles que nos ensinam a ver, “gerando conteúdos visuais, tácteis, olfativos e gustativos” que aceitamos como naturais. É assim que tais decisões se formam, gerando conhecimento nessa trilha. Mas, responder às elaborações sociais de uma maneira diferente, é possível apenas quando se pensa haver múltiplas maneiras de experimentar esta vida e esta realidade e que o referente imposto através dos óculos sociais, pode ser modificado quando se consegue olhar através deles criticamente. Basta aprender a ver além do paradigma imposto.



Figura 01  
**A linha entre as verdades**  
 Colagem sobre papel  
 29,5x23cm | 2015  
 Fonte: própria

Platão, no seu livro *A República*, constrói um diálogo entre Sócrates e Glauco, no qual somos convidados a imaginar um grupo de homens vivendo numa caverna desde sua infância até a idade adulta. Acorrentados pelas pernas e pelo pescoço, o que os impossibilita de conhecer do exterior nada mais que sombras projetadas em uma parede. Porém, um deles, ao tentar se libertar, conduz Sócrates a se questionar sobre o que aconteceria se todos os homens fossem soltos pelo primeiro, lhes permitindo curar-se de sua desrazão de como é o mundo (PLATÃO, 2001, p.315).

A possibilidade de ser livre, de viver o mundo não apenas pela projeção de suas sombras, traz em si dois rompimentos: o dos padrões pré-estabelecidos pela experiência no cárcere, e o da tranquilidade da vida no interior da caverna. Pela liberdade, o indivíduo é levado a decidir e a assumir sua decisão diante dos múltiplos caminhos que lhes são apresentados, tornando-se consciente da sua realidade palpável e de seu entorno cheio de probabilidades, já que “começar a pensar é começar a estar minado”<sup>3</sup> (CAMUS, 2012, p.19).

3 - Tradução livre: Comenzar a pensar es comenzar a estar minado



Figura 02  
**Alumbramento**  
 Colagem sobre papel | 23,5x17cm | 2015 | Fonte: própria

No caso do mito da caverna, o homem deixa de ver os reflexos das manchas pretas na parede, para entender o objeto por completo e não só ter uma ideia superficial da realidade. Ao olhar livremente para a luz ele está “mais perto da realidade, voltado para objetos mais reais, [...]”, identificando e relacionando melhor as sombras antes vistas (PLATÃO, 2001, p.316- 317).

No mito se admite primeiro o verdadeiro como invisível aos nossos próprios olhos; e, segundo, a necessidade de mostrar aos outros, que ainda estão na caverna, à descoberta do mundo exterior. A mesma luz capaz de iluminar uma possível verdade também pode nos cegar, pois “a luz que dá a ver é a mesma que cega” (AGUALUSA, 2014, p.227). Por isso acabamos por viver mergulhados em uma cegueira constante, num mundo onde não conseguimos distinguir tão facilmente os objetos de nós mesmos, levando-nos a pensar em dois pontos importantes: a necessidade de reconhecer a diversidade, a diferença do externo e a urgência em reconhecer-se a si mesmo através da presença do outro.

Ao sair da caverna, mesmo banhados pela luz da suposta realidade, nos acostumamos a olhar o mundo por um único lado da moeda, seja através das imagens ou dos nossos olhos; e este modo padronizado de olhar pode fechar-nos a novas descobertas. Aqui é importante compreender que nunca estamos olhando a verdade completa, mesmo porque existem inúmeras verdades e elas são passíveis

de mudança em nós e conosco. Necessitando, a fotografia, assim como acredita Sontag (2004, p.13 e p.21), pode colaborar para sustentar diferentes visões porque nos retira do lugar padrão: “ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar”. Apesar disso, a autora nos alerta sobre o perigo ainda atual de colocar a fotografia como “um dos principais expedientes para experimentar alguma coisa, para dar uma aparência de participação”. Esta afirmação nos coloca diante da existência de diversas cavernas mundo afora, dispostas no lugar que costumamos chamar de realidade.

Além disso, podemos observar, ainda nos relatos platônicos sobre o mito da caverna, a importância do ser, do colocar-se, mesmo após deixar a escuridão da caverna, com todo o corpo diante da luz (PLATÃO, 2001, p.321). Isso é interessante na medida em que produz um conhecimento no qual o homem é convocado por completo por meio do movimento de sair da caverna e entrar no mundo. Contudo, a validação desse conhecimento não se dá apenas através da visão (a qual às vezes nos castra), mas também através de todo nosso corpo, de forma que ele se converta nesse mapeamento de nossas escolhas, de nossas histórias e de nossa aprendizagem diária no exterior e com os outros.

Stuart Hall (2000, p.110) pontua que a capacidade de nos transformar se dá pelo estabelecimento de novos contatos com os outros, pois “as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela”. Nesse sentido, estar conectado aos outros é essencial já que apenas dentro desse movimento de troca é que consigo encontrar a mim mesma e, portanto, identificar-me com o outro que me fornece uma nova moradia porque “meu verdadeiro lar está onde me torno aquilo que quero ser” (CHEN *apud* PATERSON, 2007, p.20).

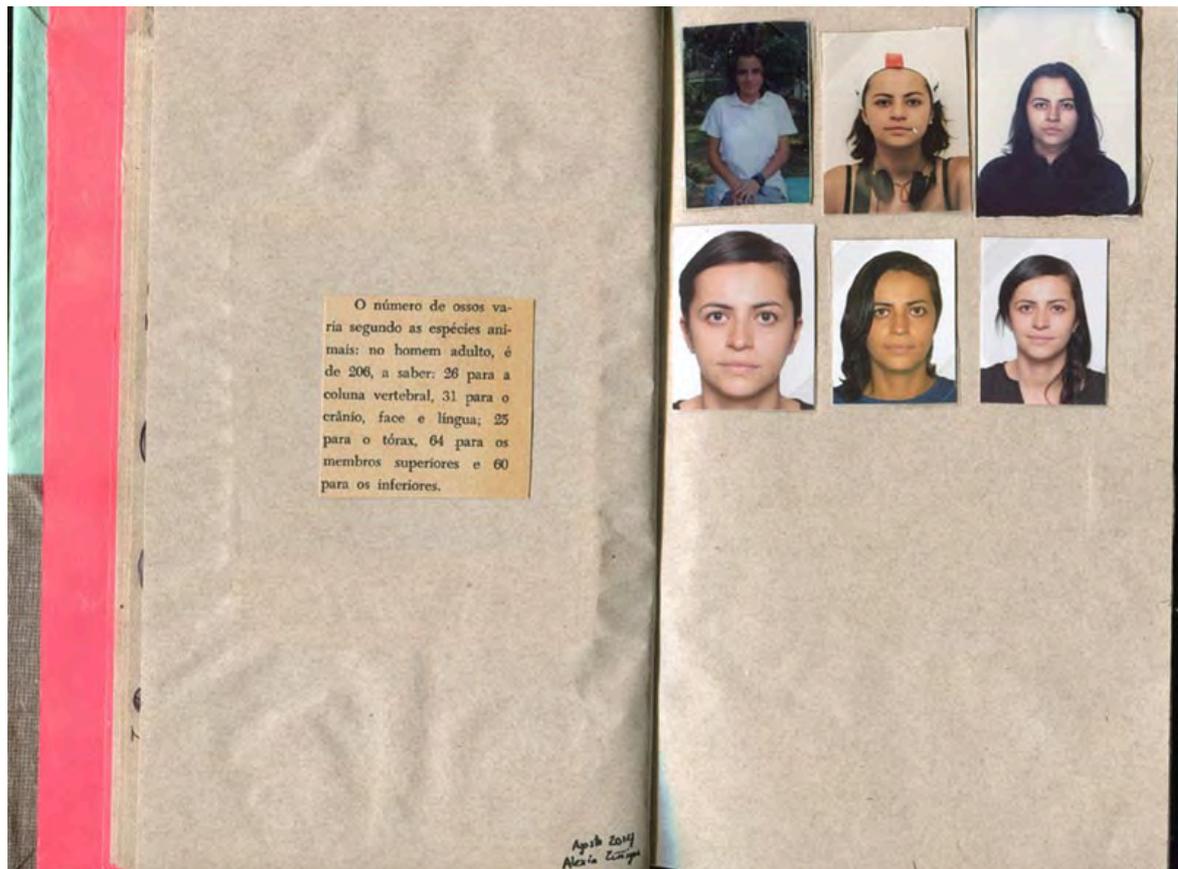


Figura 03  
O número de ossos  
Folhas do caderno do artista | 25x21,5cm | 2015 | Fonte: própria



Figura 04

**Cegueira**

Técnica mista | 9x6 1cm | 2015 | Fonte própria

Na descoberta dessa reciprocidade entre mim e o outro existe um conflito contínuo entre a minha liberdade pessoal e a expectativa depositada pelo olhar alheio. Nesta troca de experiências abundam novos olhares sobre a vida do outro e sobre a minha vida, sobre as relações com minha própria memória, história e lugares por onde passei e ainda passarei, construindo outros 'eus'. Essa consciência me foi dada no percurso do tempo, no passar dos anos, onde habitam os anseios vindos dessas lembranças trazidas para o presente, da memória contada pelas fotografias e suas histórias continuamente modificadas pelo tempo. Talvez, tenha compreendido hoje, pelo acúmulo dessas experiências, a vislumbrar meus diferentes eus do passado, do presente e do futuro, existentes pela interação com o outro.

Assim, eu arriscaria a dizer que a fotografia do passado, em sua presença física, sua história e de suas lembranças é capaz de construir o futuro. Preciso voltar ao passado contado pelas imagens fotográficas, àqueles instantes, para enxergar as visualidades não vistas anteriormente, mas que estão mantidas ali. A fotografia permite, não só olhar de novo, mas olhar atentamente e sem medo, de modo a identificar-me nelas. Se o medo "é o que faz que nem vejas, nem ouças às direitas, porque um dos efeitos do medo é turvar os sentidos, e fazer que pareçam as coisas outras do que são" (CERVANTES, 2005. p.281), a fotografia confronta medo e vontade, conduzindo-me a romper os padrões, os limites, transformando-me, lançando luz sobre as sombras. São nelas que posso, literalmente, pausar para enxergar com cuidado o que fui, sou e serei. Nelas, qualquer um pode "descobrir sua própria geografia"<sup>4</sup> (RIVERA, 2016, p.43).

Quando me lembro das imagens de pessoas ou situações não convencionais, presentes em grande parte dos eventos da minha vida diária, me recordo de uma delas bastante contrastante: viver entre a cidade e o campo. Lembro-me da minha infância, quando viajava todos os finais de semana para a casa da minha avó Juana em Tula – um pequeno povoado situado a duas horas da Cidade do México –, no estado de Hidalgo, onde nasceu meu pai e onde, duas décadas depois, nasceríamos meu irmão mais novo e eu.

O povoado é um lugar com climas opostos: durante o dia, um sol que queima a pele, com terra seca voando com o vento; à noite, frio como o sertão e com nascimentos de sol gelados no inverno. Aquele lugar era diferente da cidade porque ali eu podia sair para brincar, andar de bicicleta e voltar para casa a qualquer

---

4 - Tradução livre: "descubrir su propia geografia"

horário, inclusive tarde da noite. Tinha uma liberdade para explorar o povoado de ponta a ponta, sem supervisão de um adulto – o que nunca ocorreu na cidade diante do alto índice de assaltos e da falta de segurança nas ruas.



Figura 05  
**Avó Juana para publicidade para Coca-Cola**  
 20x14cm | Cópia em gelatina de prata  
 s/d | Fonte: própria

Desse lugar recebia uma atenção especial, pois eu era a primeira neta do sexo feminino na família de meu pai, assim como na família de minha mãe. Lembro, sobretudo, da atenção durante os banhos matutinos, com uma banheira improvisada, na qual minha avó perfumava a água com ervas especiais recolhidas por ela mesma do seu jardim. O cuidado continuava após o banho, seguido do preparo de uma vitamina com oito frutas, as quais desconheço até hoje por nunca haver perguntado quais eram. Essa vitamina me era levada ao quarto da minha avó, onde eu, perfumada e envolvida em uma toalha grande, costumava assistir a televisão. Não lembro o que era que eu assistia, minha única lembrança era uma publicidade na qual a trilha sonora era dos Beach Boys cantando *Surfing in U.S.A.*:

*“If everybody had an ocean  
 Across the U.S.A.  
 Then everybody'd be surfin' [...]  
 Everybody's gone surfin'  
 Surfin' U.S.A.”*



Figura 06  
**Banho**  
Colagem digital | 2014 | Fonte: própria

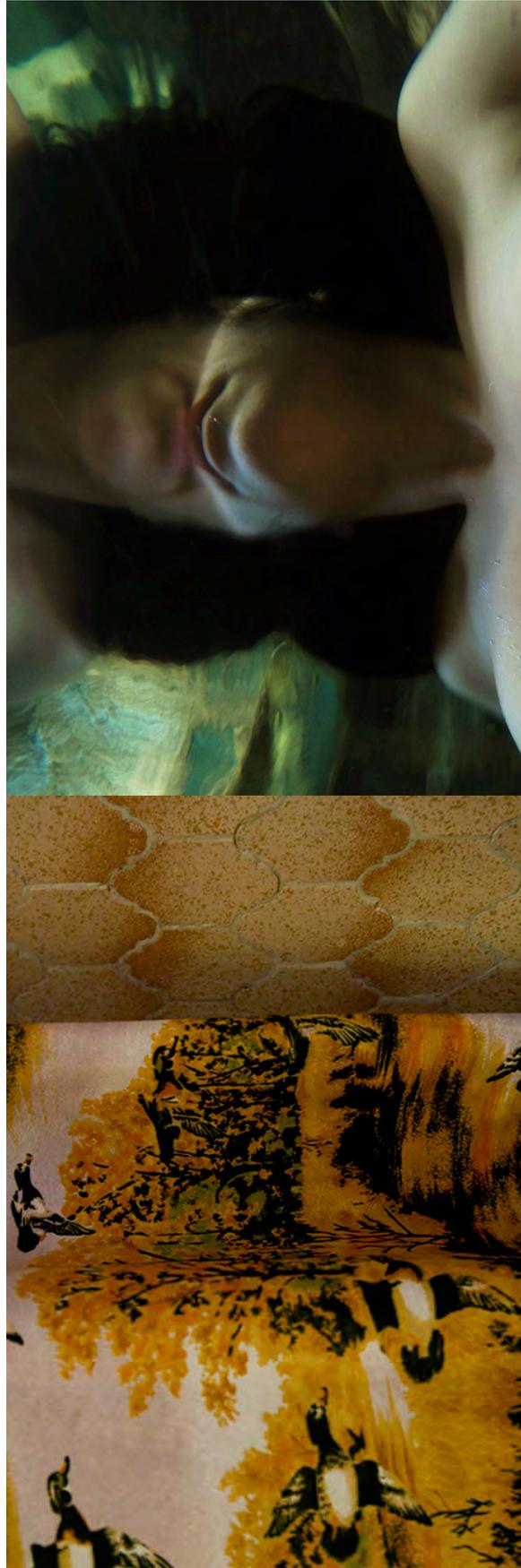


Figura 07

Banheiro de minha avó  
Digital a cor | 2014 | Fonte própria

Aos cinco anos, descobri que minha avó Juana era cantora de mariachi<sup>5</sup>. Ela desejava me ensinar a cantar e sempre insistiu que o correto era guardar o ar desde a barriga, pois era necessário para fazê-lo profissionalmente. Também queria que eu tocasse violão e ao mesmo tempo me ensinava bordado e costura. Além disso, quando minha bisavó nos visitava, eu era incumbida da arrumação da mesa antes e após as refeições e da lavagem dos pratos. Nunca me senti confortável com essas atividades, principalmente em função da justificativa dada por ela: ‘você é mulher. Tem que fazer!’.



Figura 08  
**Avó Juana no Teatro Blanquita**  
 15x10 cm | Cópia em gelatina de prata | s/d | Fonte: própria

Por isso mesmo, algumas vezes escapava destas obrigações, fugindo para o outro lado da casa, onde meu pai tinha uma loja de frutas e legumes e jogos de fliperamas chamada “La Guadalupana”. Assim, abdicava de todas as atenções de minha avó e da vitamina das oito frutas secretas para tomar um simples café, acompanhado de um pão torrado com manteiga e açúcar, para depois, jogar nos fliperamas ou realizar tentativas falidas de xadrez por não saber os movimentos de cada peça do jogo.

Minha mãe se levantava, e sempre escutava o rádio nesse momento, tocando músicas pop latinas, e então nos acordava e tentávamos nos vestir sozinhos, para rapidamente ela entrar no banho. Enquanto fechava a porta, aproveitávamos para

---

5 - Mariachi é um ritmo musical tradicional da cultura mexicana. Os mariachis usam roupas regionais e geralmente são contratados para tocar em festas, eventos especiais, ou até mesmo para realizar serenatas.

dormir alguns minutos a mais, para depois, quando ela saísse do banheiro, simulávamos estar acordados desde o início e ainda nos vestindo. Ela sempre nos chamava a atenção dizendo: ‘Por que vocês ainda não terminaram de se vestir?’

Nessa época havia um problema severo da contaminação do ar por causa de um aumento considerável de carros e devido a uma possível invasão de abelhas africanas, gerando consequências que alarmavam as pessoas quando assistiam à televisão; mas, sobretudo, era complicado sair para brincar porque a cidade podia ser perigosa. Assim, passávamos muitas tardes brincando de esconde-esconde, de estátua ou fazendo torneios imaginários de copas de futebol nos corredores do edifício onde morávamos. Era essa a rotina de segunda a sexta-feira. Nos fins de semana regressávamos a Hidalgo com meu pai.

As idas a Hidalgo se tornaram esporádicas quando meus pais decidiram se separar – eu tinha seis anos de idade – e, nesse momento, fui obrigada a tomar minha primeira grande decisão: escolher com qual deles morar e, por consequência, escolher o pai/mãe mais importante. Não lembro com clareza quem perguntou – ‘com quem você quer morar?’ –, mas isso trouxe muitos silêncios, que por vezes se refletiam até em assuntos insignificantes como, por exemplo, decidir que sabor de refrigerante gostávamos de tomar. Acredito que, por isso, meu irmão e eu sempre terminávamos indo aos restaurantes e enchendo nosso copo com refrigerantes de muitos sabores, tentando de alguma maneira ter todas as opções possíveis sempre.

Minha mãe Ana Maria conta que o casamento foi forçado pelos irmãos dos dois, já que, no momento em que seus irmãos se casaram, meus pais estavam vivendo numa união livre “sem compromisso algum”. Com o tempo, minha mãe terminou sua graduação como educadora e começou a trabalhar em uma creche, enquanto meu pai estudava e trabalhava em uma cooperativa de refrigerantes. Durante o tempo que isso acontecia, nós passamos a ficar com tias ou primas que foram transformadas em babás durante as tardes.

A situação se complicou um pouco mais, na minha visão, quando meu pai se cansou da vida na cidade e decidiu voltar a viver no campo, em Hidalgo. Por um momento ele imaginou que minha mãe fosse segui-lo, porém isso nunca aconteceu. Não me lembro quanto tempo as coisas ficaram assim, mas recordo ser obrigatório visitá-lo a cada final de semana ou mesmo nos dias de feriado. Ele havia começado a administrar a mercearia de minha avó Juana. Por outro lado, minha mãe saiu da

creche e foi trabalhar no sindicato dos trabalhadores do Governo<sup>6</sup>, transformando sua vida por completo.

Com o divórcio, meu pai entrou em depressão profunda, recuperando-se vagarosamente ao longo dos anos. As visitas de minha avó materna tornaram-se mais constantes e demoradas, pois à medida que minha mãe trabalhava em jornada dupla, ela cuidava de mim e do meu irmão. Anos mais tarde Ana Maria me confidenciaria que seus desejos pessoais só aconteceram fora do casamento.

Essa mudança no cotidiano trouxe viagens a outro lugar, a Gámbara, cidade da família por parte de mãe, no estado de Michoacán. Ir até lá era uma odisséia. Lembro-me das curvas na rodovia, as quais me davam tontura, e um barranco chamado Huella del Diablo<sup>7</sup> que tinha a forma de uma pegada humana. A lenda diz que o Diabo, quando perseguido por São Pedro caiu sem poder sair. A pegada e o calor extremo do lugar eram as únicas provas de sua presença ali. Animava-nos, a mim e a meu irmão, estar perto de uma figura tão temida e, por isso mesmo, pedíamos a nossa mãe para nos acordar quando estivéssemos perto, na tentativa de, debruçados na janela do ônibus ver o próprio Diabo.

Sabíamos que estávamos próximos a Gámbara quando víamos, de longe, uma árvore enorme e centenária, sinalizando a entrada da aldeia. Aquela árvore, chamada Trueno<sup>8</sup>, fora plantada pela minha avó Angelina e servia de referência para todos os nativos. Diferente da casa de meus avós paternos, ali convivia com uma multidão de primos e tios. Todos nós saíamos para brincar ao redor das casas dos vizinhos com nossa tia Arglae, a irmã mais nova de minha mãe. Dormíamos em redes, e todas as tardes recolhíamos mangas para depois tomarmos banho no riacho enquanto minha avó lavava roupa. O retorno para a casa era feito com cautela, eu seguia minha avó com sua bacia cheia de roupas pela beira da rodovia. Escrevo 'com cautela' porque ela havia perdido sua sétima filha atropelada naquela região quando tinha apenas nove anos de idade. Nenhum dos primos a conheceu.

---

6 - Sindicato Único de Trabajadores del Gobierno del Distrito Federal.

7- Tradução livre: A pegada do Diabo.

8- Tradução livre: Trovão. Chamam assim devido à semelhança de seus galhos retorcidos com relâmpagos.



Figura 09  
**Canal em Gámbara**  
Digital a cor | 2014 | Fonte própria



Figura 10

**Gámbara de noite**

Digital a cor | 2015 | Fonte própria

A noite acabava no quintal, perto da Trueno. Meus tios, minha mãe e avó se sentavam e nós, os primos, brincávamos na frente da casa. Quando chegava a hora de dormir e nós nos negávamos, começavam a falar do senhor Manzanares, que levava as crianças que não queriam dormir para trabalhar no cultivo da sua plantação. Nunca entendi bem o que eram essas plantações e nem quem era esse senhor. Dele sabia apenas que era dono da mais bonita camioneta do vilarejo e que dirigia sempre em alta velocidade. Com o tempo descobri que aquele senhor existia, era dono dos maiores pés de maconha da região. Anos mais tarde, sua casa em estilo californiano, de três andares, era a única lembrança sobre ele.

Na volta para a cidade levávamos três caixas de mangas e minha avó Angelina, que ficava conosco alguns meses. Em nenhum outro momento de nossas vidas tivemos tanto convívio com ela como nessa época. Sua presença em casa nos oferecia atividades não usais. Em geral, deveríamos ir à casa de babás e ficávamos confinados ao espaço interno. Com minha avó, quando chegávamos da escola a ajudávamos a cozinhar morisqueta<sup>9</sup>, ela nos ajudava a fazer a tarefa, brincava conosco e dormíamos, eu e ela, juntas todas as noites.

Na cama, antes de dormir, minha avó me contava histórias sobre como conheceu seu primeiro marido aos 14 anos. Contou-me também, como ele tentou fugir com outra moça e terminou sem vida em uma festa da aldeia, deixando-a viúva aos 17 anos, já com três filhos. Na escuridão do quarto, cujas luzes se apagavam durante as narrativas, soube dos namorados posteriores, do momento que conheceu meu avô durante sua viagem aos Estados Unidos, onde quase deu minha mãe em adoção. No retorno ao México, ficou em Acapulco<sup>10</sup>, de onde se lembrava com amor igual aos de seus parceiros do mar, do 'meu mar'. Por isso, todas as vezes que estávamos perto do mar, ela passava o tempo caminhando com os pés n'água e recolhendo conchas na areia. As histórias só terminavam quando uma de nós dormia.

Era impossível, neste momento, não comparar minhas duas avós e o modo como elas escolheram viver suas vidas. Comigo, Juana, minha avó paterna, acordava às cinco da manhã para ir a primeira missa na igreja, voltava e me dava banho, retirava os bobes de seus cabelos e saíamos para ir ao mercado 'comprar legumes mais saudáveis do que os que se comprava na cidade' (pelo menos era

---

9 - Prato típico do estado de Michoacán que é arroz branco com caldo de feijão, creme de leite e queijo do sertão.

10 - Acapulco é um lugar pertencente ao estado de Guerrero, no sul do país. Na década dos 1940, foi tão popular que Elizabeth Taylor, Elvis Presley, Ronald Reagan e os Kennedy passavam suas férias nas praias dessa cidade.

isso o que ela repetia sempre ao falar das vantagens de não se morar em uma cidade grande). Em sua opinião, a comida na cidade era sempre como comer plástico.



Figura 11  
**Primeira fotografia da mina avô  
 Angelina e única imagem dela ainda  
 criança**  
 10x07cm  
 Cópia em gelatina de prata  
 S/d  
 Fonte: própria

Ela dirigia a picape vermelha do meu avô, que acabou não sendo meu avô verdadeiro. Com o tempo, descobri que o retrato que estava acima da lareira correspondia ao meu avô biológico. Gilberto era seu nome. Havia morrido esmagado por sacos de açúcar em uma sacaria de armazenamento. E meu outro avô, o Espiridión, ou 'Piri', era seu terceiro marido e dono da picape. Os dois formavam uma dupla musical, ela cantava enquanto ele tocava violão. Era um casal fantástico, pelo menos era isso que eu pensava, apesar de eles estarem sempre brigando. Sentia que era uma coisa estranha a escolha deles: brigar por qualquer motivo, o tempo todo e ainda assim permanecerem juntos. Mesmo com suas diferenças, estiveram casados por muito tempo, mas nunca os vi dormindo no mesmo quarto.

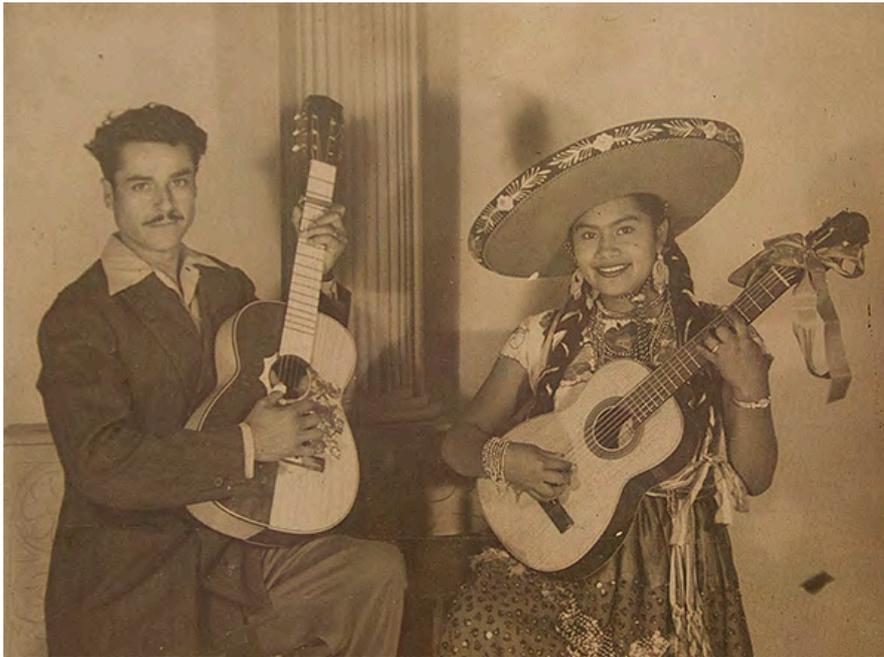


Figura 12  
**Avós**  
 10x15cm  
 Cópia em gelatina de prata  
 S/d  
 Fonte: própria



Figura 13  
**Camas dos avós**  
 Digital a cor | 2013 | Fonte: própria

Há dois anos meu avô Piri morreu. Foi impossível ir ao seu funeral, em outras palavras, eu não quis ir. Quatro anos antes, todas as vezes que nos víamos ele chorava, como se suas lágrimas fossem a lembrança do tempo que passamos juntos; cada reunião familiar era uma despedida bastante conhecida por mim e meu

irmão. Um ano antes de sua morte lhe dei um retrato seu que havia feito. Essa fotografia foi a que estava em seu funeral.



Figura 14  
Avô Piri  
25x25cm | Digital a cor | 2013 | Fonte: própria

Com o tempo, notei como minha mãe, a avó Juana e a minha tia Emma (ainda casada com o irmão do meu pai, Hector), viam em mim mais que só uma filha, neta ou sobrinha. Era uma necessidade de encontrar em mim o que havia nelas, de me dar oportunidades para viver e experimentar coisas que elas, por questões econômicas ou por responsabilidades, nunca tiveram, mas sempre desejaram: poder cuidar-se sem preocupações com dinheiro, comprando cremes faciais, maquiagem, roupas, lingerie e não ter que trabalhar, vivendo como princesa.

Então me vestiam com chapéus e vestidos que me davam coceira,

compravam bonecas com as quais nenhum primo queria brincar comigo; os sábados eram reservados às limpezas de pele e máscaras faciais com minha mãe; recebia de minha avó promessas de herdar suas joias enquanto removia a maquiagem em frente ao espelho, ao mesmo tempo que era repreendida por não querer brincar com minha tia e ficar apenas com meus primos, na época, fãs do Bruce Lee e dos bonecos do G.I. Joe.

Nessa época, ficou evidente como o irmão mais velho do meu pai era bem-sucedido profissionalmente, pois minha tia adorava enfatizar isso sempre que podia, fazendo dele um exemplo a seguir. Foi assim que, algumas vezes, jurava, também, seguir a carreira de medicina – ao afirmá-lo, certo orgulho tomava conta de mim. Com o passar do tempo, meu primo conseguiu se formar médico, no meu caso, porém, a descoberta do terror ao sangue fez com que eu desistisse da ideia aos 10 anos de idade. Fazer esse juramento, talvez tenha sido em virtude da filha que ela perdeu antes mesmo de eu nascer. Por isso ela me dizia, repetidamente, ‘você é a menina que eu nunca tive’. Achava normal tentar ser sua filha.

Já na adolescência, os mimos estavam acompanhados das obrigações da minha idade: cuidar do meu irmão, estudar, obter notas entre 9 e 10, ajudar a limpar a casa, aprender a cozinhar, não responder e, sobretudo, ser consciente que de mim ‘dependia o futuro da família’. Foi isso que ouvi da minha tia ao enfatizar a importância de sermos uma família bem reconhecida na sociedade, mesmo sendo ‘desigual pelo divórcio dos meus pais, era, acima de tudo, uma família’.

Aos dezenove anos decidi mudar-me, sozinha. Desde os primeiros meses senti a necessidade de colocar toda essa minha história pessoal e familiar em um lugar no espaço. Então, levei todas as fotografias da minha família comigo. Enquanto as revisava e arrumava, percebi a importância delas. Quando algum ente não se encontrava presente na imagem, era um incômodo, pois a fotografia me ajudava a construir a crônica familiar, testemunha de sua coesão (SONTAG, 2004. p.19), e esta ausência se mostrava como buracos dentro da história, pedaços incompletos, impossíveis de serem preenchidos.



Figura 15  
**Rainha**  
 10,5x14,5cm  
 1986  
 Fonte: própria

O álbum fotográfico se torna como esse olho mágico encontrado nas portas, permitindo enxergar por um momento aquilo que está do outro lado; ou no caso de um álbum, percorrer o passado e as experiências guardadas num pedaço do tempo:

estar diante da fotografia do olho mágico implica olhar para as duas faces da mesma moeda, para o olhar contrario, ou o impossível ótico, ou seja, coloca-me também olhando para dentro da casa– e agora para uma casa interior– e essa magia é ainda mais surpreendente, ao fazer emergir outras tantas imagens impregnadas nessa existência. A foto do olho mágico abre também para meu inconsciente ótico, anuncia ausências (TACCA, 2008, p.47).

Essa ausência é como aquela mancha preta projetada na caverna que, quando vista do lado de dentro oferece apenas uma possibilidade incerta sobre as coisas do mundo e, quando vivida do lado de fora, ou seja, no mundo, se apresenta como uma dúvida permanente frente às nossas experiências, como se fosse nossa própria sombra, cujo contorno não nos abandona. Isto faz com que exista certa tristeza em mim ao não saber de todas as histórias que gostaria e, por isso, tenho a necessidade em tentar preencher esses vazios, significá-los, tentar não me esquecer das lembranças que sequer sabia, tentar não deixar as pessoas morrerem porque não sei mais os seus nomes. Esse desconforto ocorre quando minha memória apresenta esses lapsos, essas falhas, quando não possuo depoimentos para provar o que aconteceu ou aquilo que realmente já não pode ser visto.

Essa sombra é a validação para saber que algo existe e, sobretudo, dar uma

visibilidade àquilo que desconheço. Todo mundo tem sua própria sombra, todo mundo tem sua própria mancha. As manchas da minha memória me influenciam na busca por completar-me e, por isso, procuro histórias invisíveis, não contadas, não vistas. Quero trazer essas histórias para a luz, para que com suas sombras elas possam existir. Isto tudo está, para mim, impregnado pelo não usual, pela diferença, pelas características incomuns presentes desde os primeiros trabalhos, tornando visível o que escolhemos não ver. Nesse sentido, Nojosa (2006, p.74), apresenta uma análise sobre o comportamento da mídia na apresentação dos sujeitos não aceitos socialmente que, quando os mostram, é mais para reforçar um clichê já estabelecido, pois ao instituir a invisibilidade esses meios não reconhecem a diferença, mas sim as mantém na escuridão, porque “a presença dos excluídos na sociedade incomoda”.

Laurie Anderson (2011)<sup>11</sup> fala que “morremos três vezes: primeiro quando o coração deixa de bater. Depois, quando somos cremados ou enterrados. E, por fim, na última vez que alguém diz nosso nome”. A ausência dos familiares e a impressão de que eles não eram mais lembrados, sequer pelo seu nome, me oportunizou um novo olhar sobre a ordem e o valor dessas fotografias nos álbuns carregados comigo. O surgimento da fotografia familiar, para Sontag (1986, p.18)<sup>12</sup>, recorda e restabelece o progressivo desaparecimento da vida em família, convertendo-se em marcas fantasmáticas sobre a presença simbólica dos parentes dispersos. E, de acordo com Posever (2011, p.7)<sup>13</sup> :

quando você segura um álbum de fotos, sente estar em posse de algo único, íntimo, e concebido para ser mantido por muito tempo. Ao folhear as páginas e olhar as imagens, você participa da experiência de quem o criou, invocando sua imaginação e suas memórias pessoais. Segurar um álbum satisfaz a necessidade humana da partilha, de tocar e estabelecer um contato próximo com aquelas representações das experiências [...] Olhando os álbuns, se redobra o impulso por contar histórias, naturalmente suscitado pelas fotografias.

11 - Enunciado exposto na exposição “I in U / Eu em Tu” de Laurie Anderson. Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo 12 de outubro a 26 de dezembro de 2010. Disponível em: <<http://www.bb.com/docs/pub/inst/dwn/CatalogoLA2.pdf>> Acesso em: 6 de setembro 2016.

12 - Neste capítulo se utiliza as versões de 1986 e 2004 do livro Sobre a fotografia de Susan Sontag, já que em alguns parágrafos a tradução está mais próximo do que se quer falar de um livro que do outro.

13 - Tradução livre: When you hold a photo album, you sense that you are in possession of something unique, intimate, and meant to be saved for a long time. As you turn the pages and look at the images, you imbibe the maker's experience, invoking your imagination and prompting personal memories. Handling an album satisfies a shared human urge to touch and come in close contact with the representation of human experiences. [...] Looking at albums redoubles the storytelling impulse that photographs naturally trigger.

Nessa época, comecei a estar mais perto da fotografia, tanto que a câmera fotográfica se tornou um membro constante nas reuniões familiares, ajudando-me a lembrar daquilo que minha memória, possivelmente, se esqueceria. Minhas primeiras experiências com o aparelho fotográfico foram registrar as festividades familiares. Contudo, ao longo dos anos, o gosto pelo núcleo familiar se transformou, saí desse lugar e iniciei uma busca por pessoas desconhecidas, na rua. Gostava de ver as pessoas, falar com elas sobre sua vida e, também sobre a minha. Fazer isto, comprovou que “as histórias nunca se acabam, se tem pontas soltas em toda parte, digressões intermináveis que se fazem infinitas”<sup>14</sup> (RIVERA, 2016, p.246).

Fotografar, então, passou a reforçar essa felicidade adquirida nas experiências, afirmando aquilo que me agrada, cobrindo as ausências e, sobretudo, pausar o inevitável: a morte (FONTCUBERTA, 1997, p.59).

---

14 - Tradução livre: Los relatos nunca se terminan, hay cabos sueltos por todos lados, divagaciones que se hacen infinitas

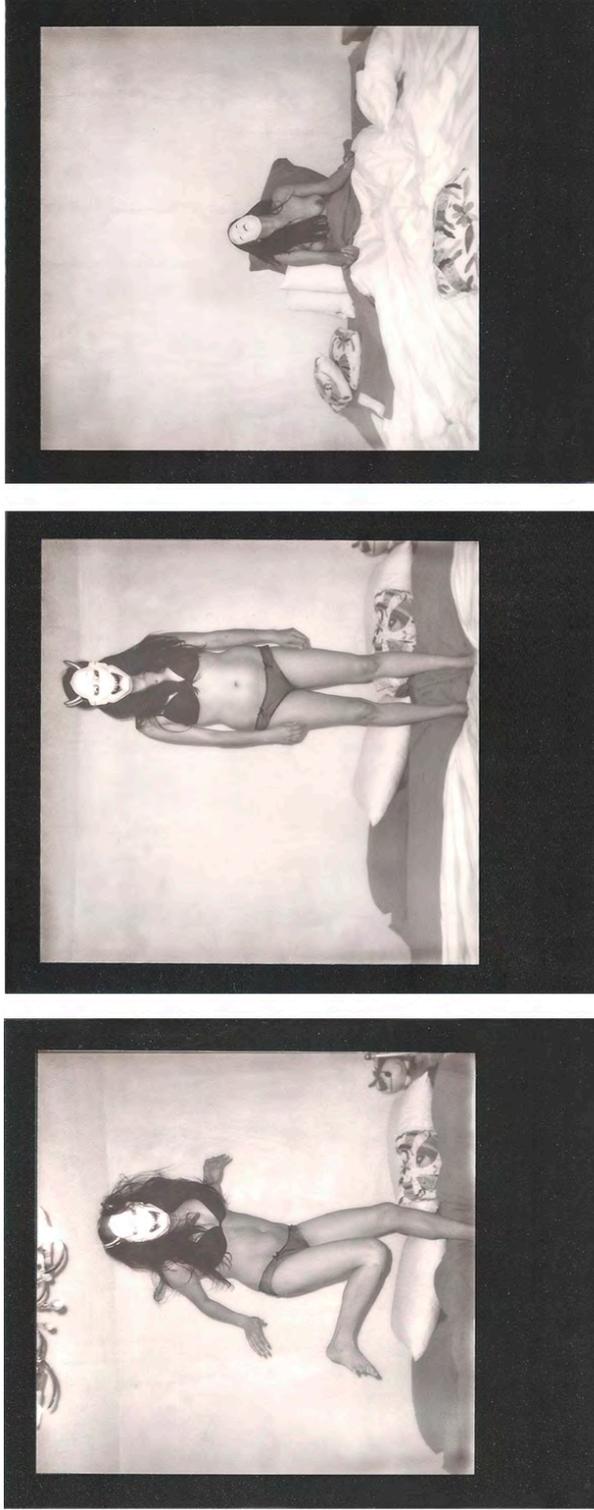


Figura 16

**Três atos: depois do café da manhã**  
Triptico polaroid | 27x11cm | 2015 | Fonte: própria

Na maioria das vezes me sentia muito afortunada por ter uma família com tantas histórias, com vivências não usuais. Este é um elemento que gosto de contar. É interessante notar a contradição existente entre o discurso e a ação. Minha família não aceitava o incomum, mas o justificava dizendo ser uma questão do destino ou da falta de conhecimento e, por isso, agiram daquele modo e tomaram aquelas decisões. Nesse sentido, tentaram fazer da minha vida a mais comum possível, tirando-me o direito até mesmo de dizer o que eu gostava ou não, o que eu queria ou não. Sentia-me, frequentemente, incomodada com isso.

Isso fez com que eu buscasse nos outros, sobretudo para saber quais foram as suas escolhas e decisões, como eles resolviam as situações em suas vidas; entendi, ao final, a possibilidade em ter uma experiência compartilhada, dividir com alguém que já enfrentou algo parecido e, talvez, tenha tomado um caminho diferente daquele que eu desejava. Com isso, reli todas as histórias que me foram contadas e então pude compreender que não era questão de destino ou desconhecimento, mas sim de olhar com outros olhos para aquela experiência. Isso significava olhar o passado e nele reconhecer um futuro não dado, porém oferecidos em um baralho de opções. Devia, portanto, encontrar uma nova maneira de olhar e escutar essas alternativas, unindo as imagens às suas narrativas.

Na experiência de fotografar desconhecidos, de neles encontrar uma história para compartilhar, percebi que, no final dos encontros entre nós eu estava sempre de posse de uma imagem e uma história que, apesar da presença do outro, eram fortemente autorreferenciais. Usava, muitas vezes, a câmera como uma ponte, um elo para aproximar-me, uma desculpa para ficar ainda mais próxima da pessoa e de suas histórias que também poderiam ser as minhas. Buscava no extraordinário da pessoa, no extraordinário de suas escolhas, o comum. Foi assim com Molotov, um projeto no qual me aproximei desse lutador profissional de luta livre detrás do ringue para pedir seu telefone e, posteriormente, fotografá-lo.

Marcamos de nos encontrarmos na Av. Tlalpan, no bairro de Portales, porque era perto da academia onde ele treinava. Eu esperava por Molotov e, de repente, um homem se aproximou e me chamou pelo nome, quando olhei, era Edgar, a versão daquele lutador que eu não conhecia. Vê-lo sem máscara, como um sujeito comum, foi enxergá-lo por inteiro. Nessa conversa, dialogávamos os três, Molotov, Edgar e eu. Falávamos sobre como seus amigos riam dele quando contava sobre sua profissão de lutador; e, de como decidiu, então, ter uma vida dupla entre um homem

qualquer e um lutador reconhecido. Ainda existem pessoas ao seu redor que pensam que Molotov é apenas uma invenção sua. Provavelmente isso aconteceu porque Edgar era uma pessoa bastante tímida, ao contrário do lutador; é interessante pensar sobre como as pessoas preferem não ver até mesmo aquilo que lhes é dado.



Figura 17

**Molotov removendo sua máscara**

140x100 cm | Digital preto e branco | 2010 | Fonte: própria



Figura 18

**Bastidores: só lutadores**

140x100 cm | Digital preto e branco | 2010 | Fonte: própria



Figura 19  
**Molotov na academia**  
 100x140 cm | Digital preto e branco | 2010  
 Fonte: própria



Figura 20  
**Pronto para o palco**  
 100x140 cm | Digital preto e branco | 2010  
 Fonte: própria



Figura 21  
**Público olhando o Molotov**  
 140x100 cm | Digital preto e branco | 2010  
 Fonte: própria



Figura 22  
**Outros lutadores: Blue Panther**  
 140x100 cm | Digital preto e branco | 2010 |  
 Fonte: própria

Esse trabalho surge como uma influência pela fascinação que as imagens de Lourdes Grobet despertaram em mim quando visitei sua exposição<sup>15</sup>. Ela fotografou lutadores e lutadoras mexicanos(as) nos ringues de luta, antes e durante as mesmas, e encenando atividades cotidianas em suas casas. Ela causou um grande abalo com esse projeto porque, no México, em geral, os lutadores são pessoas conhecidas apenas no ringue, nos palcos, são como super-heróis. Grobet promove, com suas fotografias, um novo olhar. Torna público um momento invisível dessas pessoas. Apesar disso, sentia falta de algo, pois ela mostra o personagem posando, é uma cena construída para a fotografia, são retratos desses sujeitos mascarados, cuja identidade é preservada e seu caráter heroico mantido.



Figura 23  
**La briosa alimenta a su hijo**  
 Diferentes dimensões | Lourdes Grobet  
 1982 | Coleção: Fondo Fundación Televisa  
 Fonte: fotografica.mx/



Figura 24  
**Tinieblas, Alushe y Tinieblas Jr.**  
 26.99 cm x 26.99 cm | Lourdes Grobet  
 1980 | Coleção: SFMoMA  
 Fonte: SFMoMA

15 - Exposição realizada no foyer do Auditorio Nacional na Cidade do México em 2007.

Ao contrário de Grobet, me interessava pelas histórias, pelos relatos, pelas experiências contadas, mas sobretudo, por um cotidiano não encenado e sim fluído. Nas imagens de Grobet a ideia de um suposto cotidiano é vista nos objetos distribuídos na cena fotografada, mas não pelos fotografados. A máscara é, para ela, o elemento dominante, representa a supremacia da encenação frente a um dia comum e, com isso, constrói diante de mim uma barreira visível sobre o que realmente me perturbava: a busca por expor figuras como estas distanciada do glamour, da pose, do retrato e apresentá-las em sua vida ordinária. Além disso, sentia que a necessidade de mover não apenas meu olhar sobre a imagem, sobre a pessoa, mas também mover meu corpo inteiro, como falava Platão, mudando a experiência de minha para nossa a partir do estabelecimento de um laço mais estreito com o fotografado. Isto foi fortalecido pelos diálogos que mantive com Molotov; não queria dele só uma imagem espetacularizada, queria dele seu lado humano, ouvir suas escolhas, queria dele o Edgar e deste, o herói. De alguma maneira me parece que estar no lugar do outro se tornou indispensável no meu fazer fotográfico. Acredito, contudo, que essa articulação só foi (e ainda é) possível pela criação de uma ponte imaginária proporcionada pelo uso da câmera. Precisava saber mais e Molotov me permitiu conhecê-lo, e do mesmo modo, conhecer o verdadeiro Edgar.

Edgard mostrou seu rosto, mas não desejava que eu o fotografasse assim, sem máscara, pois sua identidade se tornaria pública. A revelação da identidade para o público acontece apenas quando se perde uma luta importante na carreira e é feita como punição para o perdedor, provocando a morte de seu personagem e, conseqüentemente, de si mesmo. Caso desejem retornar aos ringues, devem construir a imagem de outro lutador, no mesmo sentido que Paul Giamatti faz em *Could Souls* (Almas à venda)<sup>16</sup>. Edgar deixou-me fotografá-lo em ângulo, olhando a sua máscara, como se estivesse conversando com Molotov, sem o risco de expor sua identidade e matar seu personagem. Restava-me entender essa regra dos lutadores e guardar seu segredo em respeito à sua memória compartilhada comigo.

---

16 - No filme é possível trocar de alma e, ao fazê-lo, o sujeito permanece com 10% da sua alma anterior. Isto, em determinando momento, tornará impossível trocar de alma novamente.



Figura 25  
Molotov sem máscara  
140x100 cm | Digital preto e branco | 2010 | Fonte: própria

Comecei, então, a desenvolver relações e aproximações com outras histórias, outras pessoas, outros desconhecidos. Encontrei “Los enanitos Toreros”, circo feito de pessoas anãs fantasiadas de toureiros e palhaços que realizam shows em palcos espalhados pelo interior do México. Deles tenho lembranças do seu dia-a-dia, como por exemplo, quando falavam de como era manter vossas famílias, sair com suas namoradas grandotas<sup>17</sup>, (como eles costumam chamá-las), ou simplesmente cuidar dos machucados originados nas apresentações realizadas. Eles me levaram novamente a Michoacán – estado onde passei a maior parte de minha infância após o divórcio dos meus pais. Lá fizeram um show e durante este evento percebi a afeição especial do público para com um dos membros da trupe que havia nascido naquele lugar. Meses depois, descobri que eles já haviam sido fotografados por Lizeth Arauz e integravam seu trabalho chamado ‘*Mirar hacia arriba*’, cujas imagens mostravam o entorno de suas experiências com o espetáculo e os diferentes trabalhos que faziam quando despidos de suas fantasias de toureiros – domando bezerros e não touros – e palhaços.

17 - Tradução livre: Grandão. Referindo-se a mulheres de estatura alta.



Figura 26  
**“Estrellita”** da série *Mirar hacia arriba*  
 16x20cm | Digital preto e branco  
 2006 | Lizeth Arauz  
 Coleção: Wittliff  
 Fonte: [www.thewittliffcollections.txstat.edu](http://www.thewittliffcollections.txstat.edu)



Figura 27  
**Toureiro saindo**  
 Digital preto e branco | 2011 | Fonte: própria



Figura 28  
Antes do show  
Digital preto e branco | 2011 | Fonte: própria



Figura 29  
Show  
Digital preto e branco | 2011 | Fonte: própria



Figura 30  
Show II  
Digital preto e branco | 2011 | Fonte: própria



Figura 31  
Show III  
Digital preto e branco | 2011 | Fonte: própria

Outro tema pelo qual me apaixonei foram os cantores de mariachi<sup>18</sup>. Minha avó Juana talvez seja a responsável por isso. Com sua história fui levada ao Teatro Blanquita, onde ela, durante algum tempo, se apresentou cantando esse ritmo. Em frente ao teatro existe a praça Garibaldi, lugar repleto de mexicanos e turistas à procura de profissionais de mariachi para contratá-los para se apresentar em festas ou apenas realizarem um show ao vivo, ali mesmo na praça. Foi assim que decidi acompanhá-los. Interessava-me saber como viviam e como conseguiam seus ‘gallos’<sup>19</sup> – nome dado por eles às pessoas que os contratavam e cantavam com eles. Desta experiência conservo bastante a imagem de correr ao carro deles para chegar rápido a uma festa familiar nas imediações da cidade; assim como de

18 - Ver figura 08, p.20. É a única imagem que possuo de minha avó em um show dentro desse teatro.

19 - Tradução livre: Galhos.

caminhar ao lado deles enquanto riam, cantavam e brincavam entre si.

Essa busca por ser próxima, por viver junto, como nos trabalhos anteriores, serviu para, de algum modo, preencher as ausências do meu álbum familiar: saber sobre Juana, a cantora, alguém com quem teria gostado de compartilhar as experiências dos shows no teatro; entender minha mãe em suas decisões; conhecer a tristeza do meu pai em relação ao seu divórcio; sorrir da simplicidade com que minha avó Angelina enfrentava a vida. E, sobretudo, voltar às tentativas de jogar xadrez, quando criança, onde as regras eram dadas e os protagonistas se moviam como lhes era permitido e, no entanto, dentro do elenco de regras existiam inúmeros movimentos inesperados a se fazer. Isso é crucial, acredito que é onde mora o agradável da vida, pois ao saber de tantas possibilidades soltas no jogo, de tantos novos movimentos e novas maneiras de se existir posso supor que o “homem se define tão bem por suas comédias como por seus impulsos sinceros”<sup>20</sup> (CAMUS, 2012, p.26).

Essas histórias, convertidas numa busca por completar minhas lembranças, apresentaram-se, em certo momento, como desejos. Desejos de poder estar nos espaços dos quais eram feitas as lembranças, de me colocar no lugar do outro, de conhecer aquilo que falta à minha própria memória, de ter a felicidade em viver os eventos que perdi. Nesse sentido, quando Quignard (2014, p.11 e 12) menciona sobre a significação da palavra *desiderium* como “a alegria de ver, apesar da ausência, o ausente”<sup>21</sup>, e sua conversão do latim ao francês como *souvenir*, cuja decomposição do radical se escreve *sous-venir*, “aquilo que se perdeu e que volta outra vez a se mostrar, ainda que perdido”, trazendo já em sua significação a ideia da lembrança por mim tão requerida ou tão procurada. Fico muito tocada ao pensar sobre esta conceituação quando a aproximo de meu fazer artístico, pois poder tratar do que se perdeu ou do que está excluído para torná-los visíveis é a parte mais intensa das minhas preocupações.

---

20 - Tradução livre: un hombre se define tan bien por sus comedias como por sus impulsos sinceros.

21 - Tradução livre: la dicha de ver a pesar de la ausencia, al ausente



Figura 32  
**Mariachi I**  
 Digital a cor | 2012 | Fonte: própria



Figura 33  
**Mariachi II**  
 Digital a cor | 2012 | Fonte: própria



Figura 34  
**Mariachi III**  
 Digital a cor | 2012 | Fonte: própria

Entender e dar formas a estas sombras ausentes é o caminho que escolhi. Eu e elas somos nós e, ao nos misturarmos, tornamo-nos inseparáveis e, as decisões e histórias que antes eram minhas, abrem-se para um mundo ainda maior, feito da experiência compartilhada. Tudo se configura como mudança, dentre as possibilidades que a vida apresenta, escolher uma em detrimento de outra nos

ensina sobre as consequências do escolhido e, também, do descartado. Essas mudanças, quando relacionadas ao meu xadrez na infância, me mostram o caminho no qual estou e qual poderia tomar, visto que é o movimento do outro um fator determinante para que eu saiba como e para onde me mover. Ser consciente disso me conduz a enxergar a liberdade que me é dada e saber acatá-la para poder me mover da melhor forma, pois nossos movimentos têm história.

Minhas experiências e relatos estão acompanhados de imagens diversas, as quais se revelaram pouco a pouco. Muitas dessas imagens não me pertencem, mas configuram as histórias que fazem parte da minha memória, da minha vida e, nesse sentido, se obtém, segundo Sontag (1986, p.20), uma ilusão de participação com elas, pois “a fotografia tornou-se um dos principais meios de acesso à experiência, a uma ilusão de participação”. Entretanto, “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, não o que toca. A cada dia passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece” (BONDÍA, 2002, p.21). Assim, me aproximei do *Beekeeper*, de Richard Avedon, pois ela me passou, ela me aconteceu, ela me tocou desde o primeiro dia em que a vi.

A imagem feita em 1981 pertence ao *American West Project*, mostra Ronald Fisher – um apicultor, cujo corpo fora previamente pulverizado com o feromônio produzido pela abelha rainha (LEROUX, 2002) –, sobre um fundo branco e de frente para a câmera, como se estivesse nos olhando. Avedon retira da cena os elementos externos capazes de causar qualquer ruído à imagem com essa construção em estúdio, fazendo que toda nossa atenção fique centrada exclusivamente na pessoa fotografada, pois as abelhas e ele são um único corpo, uma única paisagem que se complementam.

*Beekeeper* me ajuda a entender a importância da contextualização que se desvela também, no corpo, no rosto e no olhar da pessoa; me mostra como escolher ao fotografar as pessoas de quem me aproximo para, assim, poder ver através de seus próprios olhos tudo aquilo que é construído e tudo aquilo que a constrói como pessoa; com um olhar mais cuidadoso para com sua história e seu lar. Este ponto é determinante no meu fazer porque ir à casa delas me permitiu visualizar e constatar melhor a pessoa em sua construção mais íntima, tirando as interferências do exterior, as quais podem provocar certo afastamento entre esse desvelar mútuo de

quem vê e de quem se dá a ver.



Figura 35  
**Ronald Fischer, Beekeeper**  
 151,50 x 119,80cm  
 Cópia em gelatina de prata  
 Richard Avedon I 1981  
 Coleção: The Cleveland Museum Art  
 Fonte: [www.clevelandart.org](http://www.clevelandart.org)

Outra grande influência é o trabalho de Diane Arbus. No ano de 1967, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), um sujeito cuspiu em uma das fotografias que integravam uma exposição de Arbus: *A young man in curlers at home on West 20<sup>th</sup> Street* (TRAINER, 2009). O desgosto em ver, pela fotografia, uma pessoa fora dos cânones estabelecidos, assim como da suposta beleza que esperamos experimentar cotidianamente, causou e ainda causa reações diversas, pois as imagens da artista provocam no espectador “incredulidade, curiosidade, escândalo, devoção, jamais indiferença. [...] Quem se detiver diante de uma de suas fotos, sentirá que algo lhe queima por dentro”<sup>22</sup>. (MARTINEZ, 2005)

22 - Tradução livre: incredulidad, curiosidad, escándalo, devoción, jamás indiferencia. [...] Quien se detenga ante una de sus fotos, sentirá que algo se le queima por dentro.



Figura 36  
**A Young man in curlers at home on West  
 20<sup>th</sup> Street**  
 39.10 x 38.60 cm | Cópia em gelatina de  
 prata | Diana Arbus | 1966  
 Coleção: Metropolitan Museum of Art  
 Fonte: MET Museum

Nojosa (2006, p.68) em seu ensaio ‘diferença e identidade: o jogo perverso da in(ex)clusão social’, nos mostra como o “universalismo racional, que busca superar as convicções teológicas medievais com a defesa da razão [...], anula a ideia de diversidade cultural e, por conseguinte, de corporeidade”, excluindo tudo aquilo que não se encaixa nessa desejada universalidade. É aqui onde encontro um elo com o trabalho de Arbus, pois meu interesse decorre justamente em operar com pessoas cujas características as mantêm numa zona de invisibilidade social; não as vemos com frequência circulando pelas ruas (pelo menos no México não), fazendo compras nos supermercados, entrando em farmácias, cinemas, shoppings. O trabalho de Arbus advém de uma intimidade efetiva que ela mantém com as pessoas que fotografa. São amigos, amigos de amigos, pessoas próximas. É mais um diário da cotidianidade e de sua crueza, sem filtros ou eufemismos. Eu, porém, procuro pelas pessoas que não vejo no dia-a-dia para torná-las visíveis, para oferecer a elas o mesmo pertencimento que tenho do/no mundo.

*A Young man in curlers at home on West 20th Street* oferece uma visualidade da qual queremos fugir, encobrir ou até mesmo aquilo que evitamos ser, influenciados pelos moldes padronizados vigentes. Provavelmente a ofensa gerada àquele espectador específico por esta imagem reside no fato de que, naquele

tempo, durante a década de 1960, apesar de todas as transformações sociais ocorridas no seio da sociedade americana, estes sujeitos eram mais fortemente marginalizados e ver, dentro de uma Instituição de Arte tal atitude sobre a fotografia de Arbus, nos demonstra com clareza a aversão em ver o existente: a diversidade. A importância da sua produção visual está, para mim, na capacidade que suas imagens possuem de mostrar aquilo que esquecemos de olhar, oferecendo uma oportunidade de nos colocarmos no lugar do outro e, desse modo, reconhecer e dar uma presença verdadeira ao conhecimento da diversidade e das múltiplas maneiras de ser. A artista coloca as pessoas excluídas no lugar daqueles que são comumente visíveis no nosso cotidiano, já que “longe de espiar os monstros e os párias [...], o fotógrafo conseguiu conhecê-los e tranquilizá-los de modo a que posaram para ele tão paciente e rigidamente como qualquer notável vitoriano [...], na realidade poucas fotografias revelam angustia” (SONTAG, 1986, p.41). Parece como se Arbus transformará a presença daqueles que se consideram “normais” em mostros, pois:

os travestis em seus camarins, o anão mexicano em seu quarto de hotel em Manhattan, os baixotinhos russos numa sala de estar na 100th street e seus semelhantes são apresentados, na maioria dos casos, como alegres, conformados, triviais. A dor é mais perceptível em retratos de pessoas normais: o casal de idosos que discute num banco de parque, uma senhora que trabalha de garçonne em Nova Orleans fotografada em sua casa com um cãozinho de souvenir, o menino no Central Park que segure entre os dedos sua granada de brinquedo” (Ibidem, 2006, p.60)

No entanto, para Sontag, Arbus opera a câmera fotográfica “como uma arma, [o que] implica que haja vítimas”(Ibidem, 1986, p.44). Ao contrário dessa crítica, eu não considero a câmera como arma e sim como ponte, o que implica em uma ligação, em uma conexão, em uma mudança do meu lugar para o lugar do outro, em uma reciprocidade que possibilita reconhecer-me em diversos lugares e em diversas pessoas.

A câmera me permite preencher a necessidade de conhecer outra parte da pessoa, essa necessidade de saber sobre a construção do outro como uma maneira que me complementa e me faz ser diferente depois de cada encontro; porque cada vez que a câmera me permite atravessar essa ponte, na volta, eu não sou a mesma, minha montagem humana muda nas descobertas com o outro. É isto o que desejo:

em cada encontro com o fotografado voltar a olhar-me, mas agora pelos olhos que estão sendo capturados pela câmera, anulando a separação entre um “eu” e um “eles”.

Seguindo nessa busca, chego a Maya Goded, fotógrafa mexicana que mostra, em sua série *La plaza de la Soledad*, a intimidade das prostitutas na Cidade do México. A série começa em 1998 e termina em 2016 com um documentário que leva o mesmo nome, onde se aprofunda nas histórias das protagonistas. Essa praça é parte do bairro popular *La Merced*, onde os astecas viram uma serpente sendo devorada por uma águia sobre um *nopal*<sup>23</sup>, dada por Huitzilopochtli<sup>24</sup>, para construir a grande Tenochtitlán<sup>25</sup>.

Esse lugar atualmente representa o comércio; o movimento frenético das pessoas carregando suas compras; os gritos que oferecem os melhores preços e os melhores produtos; alguns vendedores convidam a entrar em seu espaço com a frase “o que deseja, `güerita”<sup>26</sup>? O lugar é uma multiplicidade de cheiros, sabores e cores trazidos de diferentes pontos do país. Da mesma maneira que se produz a negociação de objetos, também se mercadeja nas ruas o corpo.



Figura 37  
**La Plaza de la Soledad I**  
 Cópia em gelatina de prata  
 Maya Goded I 1998  
 Coleção: Fondo Fundación Televisa  
 Fonte: fotografica.mx/

23 - *Nopal* é um tipo de cacto comestível. Na Chapada Diamantina, localizada no estado da Bahia, é conhecido como “palma”.  
 24 - Deus do Estado e da guerra asteca.  
 25 - Tenochtitlán é o nome da cidade que hoje se conhece como Cidade do México  
 26 - Tradução livre: Lourinha. É um modo mais simpático de chamar a atenção das clientes mulheres.

Tantas mulheres reunidas nas esquinas das ruas para vender horas de prazer aos passantes interessados e, de repente, como se fosse parte do filme *Os esquecidos*, de Luís Buñuel, a cena é cortada por meninos correndo e brincando entre si enquanto suas mães os repreendem, o comerciante entoia gritos para chamar atenção de seus clientes, as pessoas caminham rapidamente como se estivessem sempre atrasadas e, ainda, ouve-se os vizinhos tentando estabelecer um diálogo entre todo esse barulho que o mercado local traz consigo para aquele lugar em específico.

Goded coloca todo esse movimento presente naquele bairro, sobretudo na Plaza de la Soledad, em suas imagens. Seus retratos são direcionados a todas as mulheres profissionais do prazer que, majoritariamente são idosas e, as quais, em suas orações, horas de motéis e lágrimas nos contam sobre si mesmas e sobre a simultaneidade das mudanças geradas em seu local de trabalho e em suas vidas. A magia de Goded está em retirar todo o ruído existente, seus comerciantes, e tudo aquilo externo, para assim, olhar sobre a vida cotidiana delas no trabalho e na sua intimidade.

Conhecer o seu trabalho foi muito valioso para meu processo porque me levou a uma nova maneira de olhar a prostituição, principalmente porque envolve a questão da velhice, do tempo, da vida, permitindo, de acordo com Goded: “é provocar uma reflexão sobre tabus estabelecidos<sup>27</sup>” (LA JORNADA, 2016). Isto é algo que procuro explorar nas minhas imagens. Ela nos oferece um olhar diferente do padrão, estabelece um vínculo de proximidade e frequência que me interessam na medida em que meu fazer artístico caminha nessa mesma direção. Não quero simplesmente capturar um retrato de alguém, quero estar com a pessoa retratada, ouvi-la, vê-la melhor, compartilhar com ela experiências da vida, falar das escolhas, das decisões tomadas, dos caminhos tortos e retos com os quais nos deparamos.

*La Plaza de la Soledad* me conduz a pensar numa marginalização baseada na idade e na denotação de esquecimento na nossa sociedade, trazendo uma discussão sobre um etarismo latente, já que a idade é um dos “critérios fundamentais de organização e integração social, principalmente de participação na divisão do trabalho[..]” (BRITTO DA MOTTA, 2010, p.226). Goded mostra de que modo, no mundo da prostituição, se forjam novas maneiras de precariedade sobre

---

27 - Tradução livre: lo importante es desatar una reflexión sobre los tabús establecidos.

as trabalhadoras idosas, tanto em relação à falta de emprego quanto à Previdência Social e todos os outros direitos que um trabalhador possui e, por isso, evidencia uma crescente diferença entre elas e as gerações mais novas:

a 'velhice', assim como a 'juventude', não é uma espécie de característica substancial que acontece com a idade, mas uma categoria cuja delimitação resulta do estado (variável) das relações de força entre as classes e, em cada classe, das relações entre gerações, isto é, da distribuição do poder e dos privilégios entre as classes e entre as gerações. (LENOIR, 1998, pp.71-72)



Figura 38  
**La Plaza de la Soledad II**  
 Cópia em gelatina de prata  
 Maya Goded I 1998  
 Coleção Fondo Fundación Televisa  
 Fonte: fotografica.mx/

Pensando nas questões do envelhecimento cheguei a Cindy Sherman, especificamente nas fotografias onde começa a tratar a senilidade, evidenciando através da maquiagem e das roupas as lembranças, a memória e o peso que o corpo sofre com o tempo. Em seu trabalho do ano 2008, a velhice começa a aparecer já em algumas obras, como por exemplo *Untitled #468* e *Untitled #474*, onde os retratos mostram mulheres de meia idade, com certo poder aquisitivo que, além das cirurgias plásticas, utilizam também o recurso da maquiagem na tentativa de conter o desgaste natural da pele e, portanto, da aparência física.



Figura 39  
**Untitled #474**  
 230.5 x 152.4 cm | Digital a cor  
 Cindy Sherman | 2008  
 Coleção: Museu de Arte Moderno,  
 Nova Iorque | Fonte: MoMA



Figura 40  
**Untitled #468**  
 178.4 x 137.2 cm | Digital a cor  
 Cindy Sherman | 2008  
 Coleção: The Broad Art Foundation,  
 Santa Mónica | Fonte: MoMA

Em seu novo trabalho, produzido em 2016, a velhice é um tema essencial, suas personagens se apresentam como personalidades construídas através do tempo, o que é evidenciado no tipo de roupa, nos penteados, nas joias e nas rugas

que, em conjunto, denotam parte das vivências adquiridas nas suas vidas. Elas “se olham como se tivessem passado por muitas coisas, e elas são sobreviventes. Você pode ver algo da dor aí, mas estão olhando para a frente e seguindo adiante”<sup>28</sup> (SHERMAM *apud* GOPNICK, 2016).

Conhecida e celebrada como uma artista de autorretratos, ela própria diz que seu trabalho era antes autorreferencial, pois mesmo usando a si mesma, seu papel no trabalho era apenas ser um manequim, evidenciando que tais fantasias não correspondem às fotos de si mesma (GOPNICK, 2016). “Seus disfarces evocam, pois, a despersonalização e a noção de identidade como posta em cena”<sup>29</sup> já que o discurso visual de suas imagens carrega em mão dupla estas noções, porquanto “não interessa a experiência direta da realidade mas justamente seu sedimento”<sup>30</sup> (FONTCUBERTA, 1997, p.42), pois suas imagens são produtos de outras imagens presentes nos filmes ou na publicidade. Procuo, assim, entender como se dá essa sedimentação em meu trabalho, visto que não possuo uma relação com a fantasia ou o travestimento de mim como ela, mas interessa notar que mesmo nessa fábula criada com tantos personagens também é possível construir-se a si mesmo para entender esse corpo convertido e manifesto na imagem.



Figura 41  
**Untitled 566**  
 121.9 x 128.3 cm | Sublimação sobre metal  
 Cindy Sherman | 2016  
 Coleção: Galeria Metro Pictures  
 Fonte: Galeria Metro Pictures

28 - Tradução livre: They look like they've been through a lot, and they're survivors. And you can see some of the pain in there, but they're looking forward and moving on.

29 - Tradução livre: Sus disfraces evocan, pues, la despersonalización y la noción de identidad como puesta en escena.

30 - Tradução livre: No interesa la experiencia directa de la realidad sino justamente su sedimento.



Figura 42  
**Untitled 577**  
 122.2 x 133.4 cm | Sublimação sobre metal  
 Cindy Sherman | 2016  
 Coleção: Galeria Metro Pictures, Nova Iorque  
 Fonte: Galeria Metro Pictures

As transformações sofridas pelo nosso corpo e rosto, seja pelo tempo ou pelas próprias mudanças que fazemos com maquiagens ou cirurgias, nos levam a uma transição constante, como se fôssemos a água de um rio cujo fluxo é ininterrupto e, por isso mesmo, nunca será o mesmo. Acredito que nosso olhar funciona dessa maneira, se modifica internamente através do que acontece no exterior. Quando ingressei na pesquisa de mestrado, imaginei-me apenas uma observadora, uma espectadora e, desse modo, minha única tarefa seria fazer uma fotografia de alguém. Minhas primeiras intenções foram à correnteza daquele rio. Percebi que a força e o impulso criativo não eram dessa ordem estática da observação, como um enfoque médico onde se tenta classificar pela aparência seguindo tantas tabelas classificatórias; mas sim da partilha, como já demonstrei anteriormente. Porém, cada vez que olhava essas fotografias feitas, sabia que estava me aproximando de conhecer aquilo que se me mostrava e o eu que procurava.

Estava perto, mas não o suficiente. Com o tempo entendi que ficar parada, como fiz no início, era só uma pose. O que eu tinha em minhas mãos era como uma Caixa de Pandora e:

abri-la verdadeiramente resulta em deixar escapar todos os 'belos males', todas as inquietações de um pensamento que se volta a seu

próprio destino, a suas próprias dobras, a seu lugar próprio. Abrir esta caixa é assumir o risco de nela mergulhar, perder a cabeça, ser – como por dentro – devorado. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.19)

Abrir a caixa aconteceu quando deixei a câmera por um momento e me dediquei apenas a olhar com meus olhos, a ouvir com meus ouvidos, a perguntar sobre elas e sobre mim. De repente, como um vento ligeiro e não invocado, estava na vida das minhas personagens e elas na minha; falávamos da vida, encontrávamos semelhanças, falávamos de nós e, quando dava por mim, estávamos juntas em suas casas. Era como se, finalmente, eu tivesse percebido aquilo tudo como um grande mapa, onde todas as coordenadas eram importantes e nada era insignificante. Nesse caso, como se fosse uma cebola, na qual:

tudo o que ela contém é exatamente identificado como o que é conteúdo [...] Na cebola, de fato, a casca é o caroço: não há mais hierarquia possível doravante entre o centro e a periferia. Uma solidariedade perturbadora, baseada no contato- mas também em tênues interstícios-, ata o invólucro e a coisa envolvida. O exterior aqui, não é mais que uma muda do interior. (*Ibidem*, 2009, p.25)

Através dessa troca de confissões e descobrimentos, compreendi que meu fazer artístico precisava, progressivamente, do outro, e que só assim conseguiria ver a mim mesma. Dessa maneira, a confecção do meu caderno de artista me ajuda a testemunhar esse novo olhar, conectando as referências que me constroem com os fotografados. O caderno se converte na minha memória sobre esse fazer e as lembranças em cada página, um retrato da reunião entre mim e elas com minhas ideias.

Agora o trabalho faz com que eu me perca em um lugar novo que é meu próprio corpo e meu próprio pensamento. Caminhos e buracos aos quais se pode tocar surgem em minha pele, como os relevos das folhas. “Entre o `eu´ e o `espaço´, só há minha pele. Esta é um receptáculo, um porta-impressões do mundo ao redor que me esculpe. É, ao mesmo tempo, um campo de escavações de meu destino [...]” (*Ibidem*, p.70). Meu corpo é um espaço novo e inexplorado. Esse revestimento externo, a pele, me marca enquanto continua a me desenhar e, por isso, no diário, essa transformação funciona como uma constante escavação sobre mim no tempo e sobre este em mim.

”Escavar não é unicamente abrir a terra para tirar dela coisas mortas há muito tempo. É também manejar, na terra aberta - lavrada,

‘laborada’, como se dizia antigamente -, uma passagem para formas com memória de seu devir, de seu nascimento e crescimento futuros”. (*Ibidem*, p.56).

Habito, agora, em um corpo que não é o mesmo, um corpo transformado. Essa alteração se dá não só na pele, mas na minha maneira de ver e ouvir aquilo que está ao redor, ou seja, de viver. Anteriormente decidi escavar nessa caixa de Pandora e neste corpo, mas ocorre que a fusão deles já estava feita. Essa transformação é como um rio que no seu movimento nunca é igual e nem está no mesmo lugar. Depois de tudo, o umbral desse entendimento, que não é outra coisa mais que o deciframento da minha transformação, foi aberto; a passagem feita e os medos e estigmas quebrados.



Figura 43  
Folha do caderno do artista II  
25x 21.5 cm | Colagem sobre papel  
2015 | Fonte: própria



Figura 44  
**Folha do caderno de artista III**  
25x 21.5 cm | Colagem sobre papel  
2015 | Fonte: própria

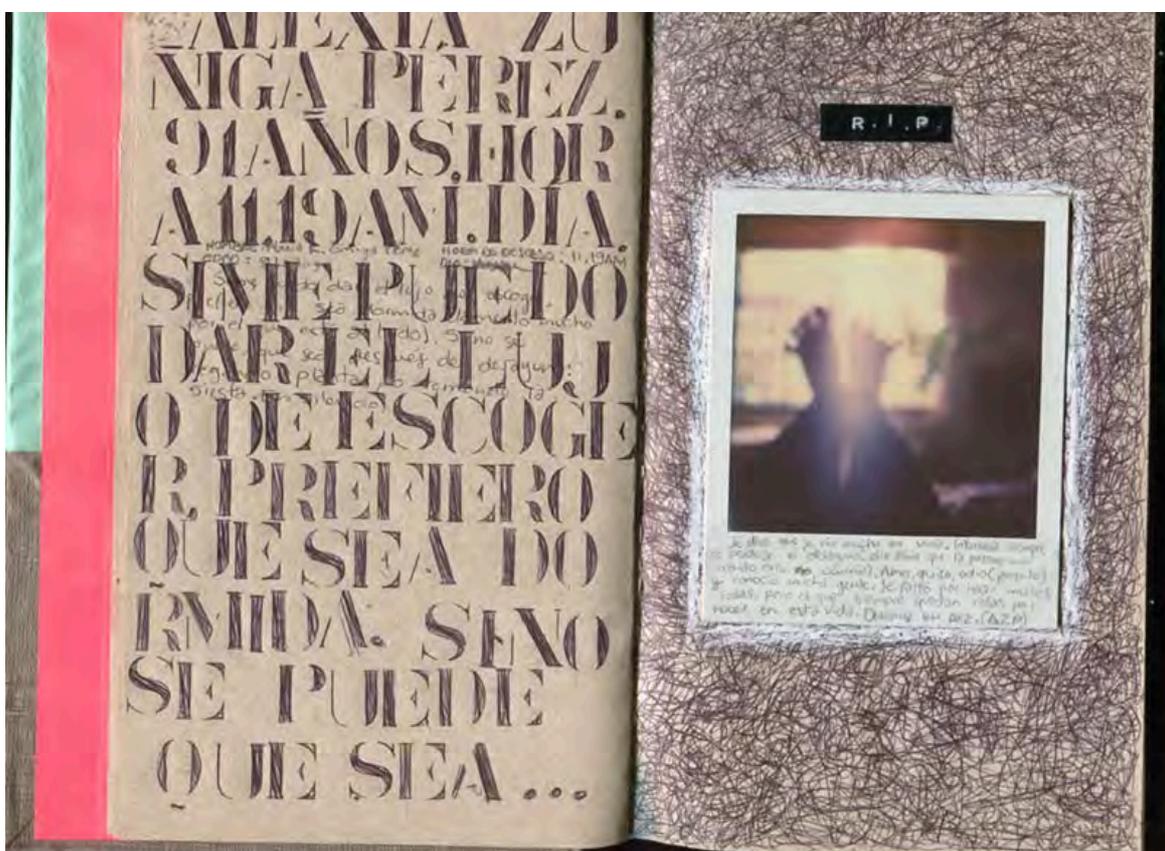


Figura 45  
 Folha do caderno do artista IV  
 25x 21.5 cm | Colagem sobre papel  
 2015 | Fonte: própria



Figura 46  
**Disforia I**  
Digital a cor | 2015 | Fonte: própria



Figura 47  
**Disforia II**  
Digital a cor | 2015 | Fonte: própria



Figura 48  
**Disforia III**  
Digital a cor | 2015 | Fonte: própria



Figura 49  
**A imagem que nos falta**  
Díptico polaroid | 21,4x18 cm | 2016 | Fonte própria



“[...] lo que nosotros vemos es sólo una pequeña parte del mundo. Damos por hecho que esto es el mundo, pero no es del todo cierto. El verdadero mundo está en un lugar más oscuro, más profundo, y en su mayor parte lo ocupan criaturas como las medusas. Eso nosotros lo olvidamos. ¿No te parece? Dos terceras partes del planeta son océanos y lo que nosotros podemos ver con nuestros ojos no pasa de ser la superficie del mar, la piel. De lo que verdaderamente hay debajo no sabemos nada.”

**Haruki Murakami**

Crónica del pájaro que da cuerda al mundo, 1994, p. 497.

## JANET

Temos uma necessidade constante de classificar nossa vida, nossos atos, nossas características. Classificamos tudo; separamos e ordenamos o que vemos para, então, poder atribuir-lhe um valor. Dividimos entre masculino e feminino, criamos categorias acerca do tipo de pele, lugar de nascimento, idade, idioma, religião, tipo de sangue, e tantas outras coisas necessárias de serem assinaladas a cada vez que se preenche um formulário ou até mesmo quando se faz uma descrição de si. Algumas vezes classificamos as coisas ou pessoas pelo nosso olhar, fazendo dele uma ferramenta 'confiável' para clarificar nossa organização para, ao mesmo tempo, nos oferecer elementos capazes de formarem o que chamamos de identidade.

Esta identidade, estabelecida por todos esses parâmetros elaborados, influencia nossas decisões a depender do lugar que ocupamos dentro destas categorias. Há contextos, pessoas próximas e regras que nos limitam. Além disso, parece que as instituições, sejam elas governamentais, sociais, culturais, também nos dirigem a uma classificação específica e nos dividem em grupos, estabelecendo um espaço para a criação dos preconceitos ao alimentar o juízo de valor sobre a separação entre as pessoas. De certo modo, a meu ver, sinto como se não

podéssemos efetuar uma escolha honesta, sincera, pois a todo momento somos tolhidos e redirecionados em função dessa standardização maciça. Philippe Ariès (1978, p. 30) nos escreve sobre isso:

[...] existem documentos que nos comprometem seriamente, que nós mesmos redigimos, mas cuja redação não exige a indicação da data de nascimento. De gêneros bastantes diferentes, esses documentos podem ser títulos de comércio, letras de câmbio ou cheques, ou ainda testamentos. Todos eles, porém, foram inventados em épocas muito remotas, antes que o rigor da identidade moderna se introduzisse nos costumes. A inscrição do nascimento nos registros paroquiais foi imposta aos párocos da França por Francisco I. Para que fosse respeitada, foi preciso que essa medida, já prescrita pela autoridade dos concílios, fosse aceita pelos costumes, que durante muito tempo se mantiveram avessos ao rigor de uma contabilidade abstrata. Acredita-se que foi somente no século XVIII que os párocos passaram a manter seus registros com a exatidão ou a consciência de exatidão que um Estado moderno exige de seus funcionários de registro civil. A importância pessoal da noção de idade deve ter-se afirmado à medida que os reformadores religiosos e civis a impuseram nos documentos, começando pelas camadas mais instruídas da sociedade, ou seja, no século XVI, aquelas camadas que passavam pelos colégios.

Na Idade Média, só existia o nome, pertencente a um mundo de fantasia; e o sobrenome, parte de uma tradição familiar e que, muitas vezes, representava o nome do lugar de origem; com o tempo acrescentou-se a idade como um dado relevante para ser mais preciso na apresentação da pessoa (*Ibidem*, p.30). Hoje é possível notar o surgimento de inúmeras outras variantes que continuam a nos classificar, na tentativa – ou pela desculpa – de entender nosso meio e produzir um suposto conhecimento mais acertado sobre tudo isso. No entanto, essas categorias acabam por serem estreitas demais e se anulam ao tocar em questões como o gênero, a raça, o estilo de vida e a própria idade, criando alguns conflitos justamente por querer fechar um conceito para uma pessoa ou para um grupo determinado. Essa ação acaba por restringir, em casos mais extremos, e também por regular, no cotidiano mais comum, a participação das pessoas na sociedade. Bourdieu (1983, p.112) aponta que as classificações por idade, sexo e classe terminam sempre por impor limites e produzem “uma ordem onde cada um deve se manter em seu lugar”, o que fortalece a invisibilidade a determinados grupos e pessoas. Instituições como a igreja, a escola, a família, o governo e a medicina, ao estabelecerem essas definições, geram hostilidades entre os grupos classificados, obrigando-os a se manterem no lugar estabelecido pela definição elaborada.

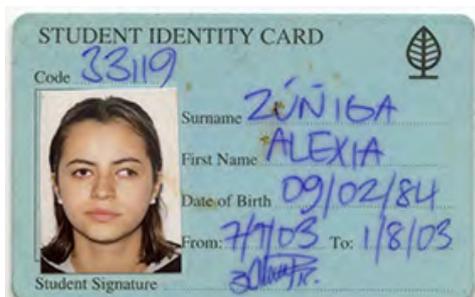


Figura 50  
**Identidade I**  
 Cartão de identidade manipulada digitalmente  
 9x5cm | 2015  
 Fonte: própria



Figura 51  
**Identidade II**  
 Cartão de identidade manipulada digitalmente  
 5x8cm | 2015  
 Fonte: própria

Foucault (2002, pp.69-78) nos apresenta a maneira como foram e são vistas aquelas pessoas consideradas fora dos padrões, através da história, em função das classificações estipuladas pelas instituições, como as já citadas anteriormente, no que diz respeito aos seus comportamentos ou aparência visual. Nesse trecho de seus escritos são apresentadas três figuras do âmbito da anomalia: o monstro humano, o indivíduo a ser corrigido e o masturbador. Sobre o monstro humano, o autor o define como alguém que não pode existir para a sociedade. Considerado, em sua anomalia, como uma contra natureza; no momento que sua presença é notada nos lugares públicos representa a violação das leis da sociedade e da natureza, um grande incômodo na sociedade e um ruído sobre as coisas permitidas. Isso é importante já que o monstro humano representa uma contravenção da lei e, portanto, de todos esses limites, convertendo-se em um criminoso.

É assim que a importância da sociedade como reguladora e como exemplo a

ser seguido se torna relevante, já que ela mesma coloca os limites a partir desse modelo imaginário:

[...] o interesse em investigar a natureza do homem – na busca para estruturar o elo de identidade estética, política e filosófica para humanidade, que, no decorrer da história, desde a formação do Renascimento – constituiu movimento decisivo para formação do ideário civilizador europeu. O homem tornou-se a medida social, desde o espaço arquitetônico até ao plano de uma metafísica utópica de sociedade. (NOJOSA, 2006, p.67)

Acredito que hoje em dia, a inclusão não é adequada. A questão principal não é apenas oferecer um lugar ao diferente, mas sim conhecer o outro, em sua diferença. Isto, em minha opinião, só acontece na experiência compartilhada, conhecendo seu lugar, suas histórias e seus antecedentes de modo a criar um diálogo contínuo e não uma relação superficial baseada em parâmetros calculados por agentes externos. Essa superficialidade é notória na mídia onde as séries televisivas, as notícias no rádio e as propagandas publicitárias realçam o preconceito através do desconhecimento do outro:

atualmente, quando existe um verniz de inclusão, de ocupação social do negro, da mulher, do homossexual na sociedade, existe também um processo de invisibilidade desses grupos sociais. A imagem midiática desses grupos sociais é absorvida pelo imaginário de diferença como clichê social, que em muitos casos reforçam o preconceito. A inclusão não está em criar espaço discursivo da diferença ou do diferente, mas está em envolvê-los a partir de um referencial engessado, institucionalizado e marginal. Essa mediação da diferença reforça a trajetória de exclusão e violência, ao criar uma invisibilidade que apaga os corpos da diferença, em suas questões étnicas, de gêneros e identidade cultural. (*Ibidem*, p.74)

De acordo com Foucault (2002, p.72), o indivíduo a ser corrigido, diferentemente do monstro, tem referências nas instituições como a família, a igreja e a escola, e não na instituição jurídica. Este indivíduo, de acordo com o autor, é um fenômeno recorrente na sociedade, já que todos na família devemos, de alguma maneira, ser corrigidos; e validar sua presença é desnecessário porque se pode reconhecê-lo imediatamente, sem prova alguma. A figura do masturbador é considerada por Foucault, uma imagem nova da sociedade, pois sua aparição acontece somente no Século XIX. Ele surge num espaço mais estreito que a família: “é o quarto, a cama, o corpo; são os pais, os tomadores de conta imediatos, os

irmãos e irmãs; é o médico - toda uma espécie de microcélula em torno do indivíduo e do seu corpo.” Assim, o masturbador é considerado uma figura universal já que a masturbação é uma ação conhecida, apesar de não se falar dela publicamente, pois é uma ação realizada em segredo que, mesmo sendo compartilhada por todo mundo, ninguém comunica a ninguém. Isto levou a pensar, durante muito tempo, este indivíduo como doente; uma ação cujas origens derivava dos aspectos corporais, nervosos e psíquicos, o que fazia da masturbação um comportamento monstruoso (*Ibidem*, p.74).

Foucault mostra assim, como se forma o indivíduo anormal do século XIX, descendente dessas três figuras que têm suas origens na Idade Clássica com os hermafroditas, os quais apareceram gradualmente nos anais da história e foram punidos exatamente por sua diferença em relação ao modelo estabelecido. Esta punição ocorre no momento em que se organizam os sistemas de poder e os sistemas de saber ao elaborar medidas que são reordenadas para obedecer a um funcionamento coerente.

A figura do monstro é instaurada na nossa sociedade, trazendo, como consequência a necessidade em se manter escondido, visto a desqualificação de suas escolhas frente ao padrão. O monstro representa, então, uma imagem latente, pois não é revelada. Em analogia à fotografia, essa imagem “existe como embrião ou semente, ou, se preferirmos, como corpo criopreservado à espera de condições favoráveis que lhe permitam voltar à vida” (FONTCUBERTA, 2010, p.45).

Em relação às minhas inquietações e meus estímulos artísticos, voltei meu olhar para um grupo cujas classificações ainda estão em desenvolvimento: a comunidade trans<sup>\*31</sup> - transexual, travesti, transgênero, *drag queen*, *queer*. Então, aproximei-me destas pessoas, incluídas nessa comunidade, cujos contornos e fronteiras são bastante diluídos e movediços – e isso me interessa – para conhecer suas histórias e escolhas e, neste sentido, apreendi ser desnecessário enquadrá-las em gavetas classificatórias. Elas são a imagem latente da nossa transformação como seres animados viventes. Fazê-las visíveis, primeiro para mim mesma, depois para os outros por meio do meu trabalho é uma necessidade antes poética do que

---

31- Começarei a referir-me com o termo *trans\**, como um termo amplo que aborda diferentes identidades e expressões de gênero vinculadas com essa denominação. Isto, porque acredito que as categorizações devem – se a pessoa da pesquisa deseja ou menciona – serem aceitas ou feitas por ela mesma, como uma escolha pessoal e não por outros ou por mim, já que em muitos casos considero a definição dada pela própria pessoa como mais adequada, em função das experiências escolhidas de cada um, do que com aquelas classificações feitas pelas instituições.

política; a invisibilidade é igual a revelar o negativo, a presença daquilo que estava escondido, mas latente, “nos fala de esperança e desejo: das esperanças e desejos que depositamos em um ato de expressão cujo resultado permanece no terreno da incerteza” (*Ibidem*, p.46).

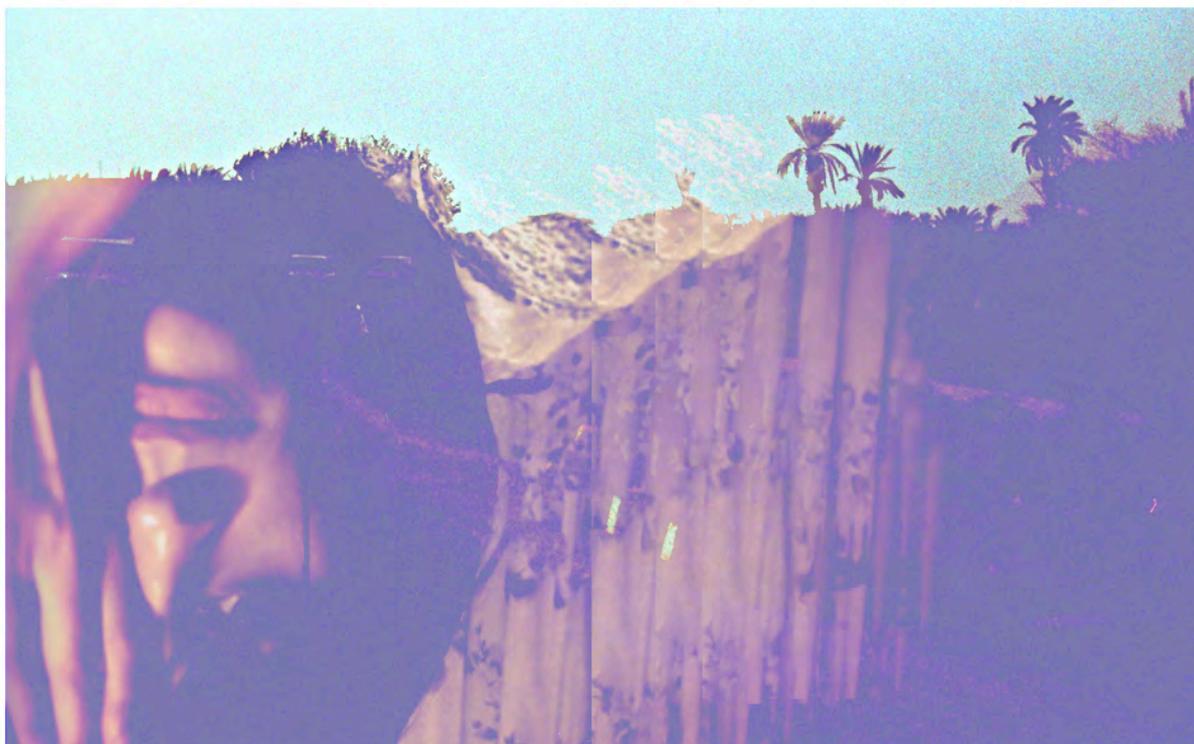


Figura 52  
Paisagem

Sobreposição da imagem | Digital a cor | 2015 | Fonte: própria

Outro ponto que considero importante ao falar das categorizações e a transcendência dos limites impostos é o termo ‘homossexual’ e seu desenvolvimento através da história, sobretudo na língua falada, conforme abordado por Daniel Borrillo. Sua contribuição é interessante ao dar ênfase sobre como essa palavra é definida pelos dicionários e, ao visitar seus sinônimos, verifica-se, em muitos casos, aprovação de acepções depreciativas para nomear os indivíduos pertencentes a este grupo, para onde foram movidos, involuntariamente:

nos dicionários de sinônimos [...] termos como androgamia, androfilia, homofilia, inversão, pederastia, pedofilia, socratismo, uranismo, androfobia, lesbianismo, safismo e tribadismo são propostos como equivalente ao de “homossexualidade. [...] Le Petit

Robert considera [...] uma profusão de vocábulos: gay, homófilo, pederasta, veado, salsinha, michê, boiola, bicha, louca, tia, sandalhinha, invertido, sodomia, travesti, lésbica, maria homem, homaça, hermafrodita, baitola, gilete, sapatão, bissexual. (BORRILLO, 2010, p.15)

O termo homofobia deriva, como consequência, das classificações e normatizações as quais somos submetidos; sua acepção antes denigre a pessoa do que a define; homofobia é “uma manifestação arbitrária que consiste em designar o outro como contrário, inferior ou anormal; por sua diferença irreduzível, ele é posicionado a distância, fora do universo comum dos humanos” (*Ibidem*, p.13). Sendo assim, o que vemos ocorrer é uma contínua corrida contra as pessoas, ou melhor dizendo, todos contra todos. Cria-se, portanto, a intolerância, instala-se o ódio, normatiza-se para excluir. E tudo isso ocorre por e em todas aquelas instituições das quais trata Foucault. Compreender como são construídas essas definições e categorias possibilita ver, de maneira mais consciente, como são construídas as fronteiras sobre a diferença. Com isso devemos estar atentos que estas categorias são, a meu ver, imaginárias, pois a pessoa nunca está restrita a apenas uma, mas se encaixa em várias. Contudo, é primordial que a própria pessoa possa escolher o lugar no qual gostaria de estar e que, mantenha com esse lugar, uma relação sempre crítica em função da transitoriedade da vida.

Ainda tentamos classificar e ordenar nosso entorno para preencher essas definições com pessoas que, só pelo fato de não obedecerem aos padrões formais visuais, as colocamos nesses grupos diferentes. Foucault (2002, p.71) menciona uma coisa importante: “o monstro é o grande modelo de todas as pequenas discrepâncias. É o princípio de inteligibilidade de todas as formas – que circulam na forma de moeda miúda – da anomalia”. Penso que o monstro se faz presente só para confessar que a diferença não está no outro, senão em nós mesmos. Eu não sou outra coisa senão todos esses monstros juntos. Melhor dizendo, todos somos diferentes, todos somos monstros, mas não queremos aceitar. Diante disso, criamos uma expectativa de ser alguém que não somos e esperamos dos outros que eles correspondam à imagem que criamos em nós, estimulados por todas as categorias existentes.

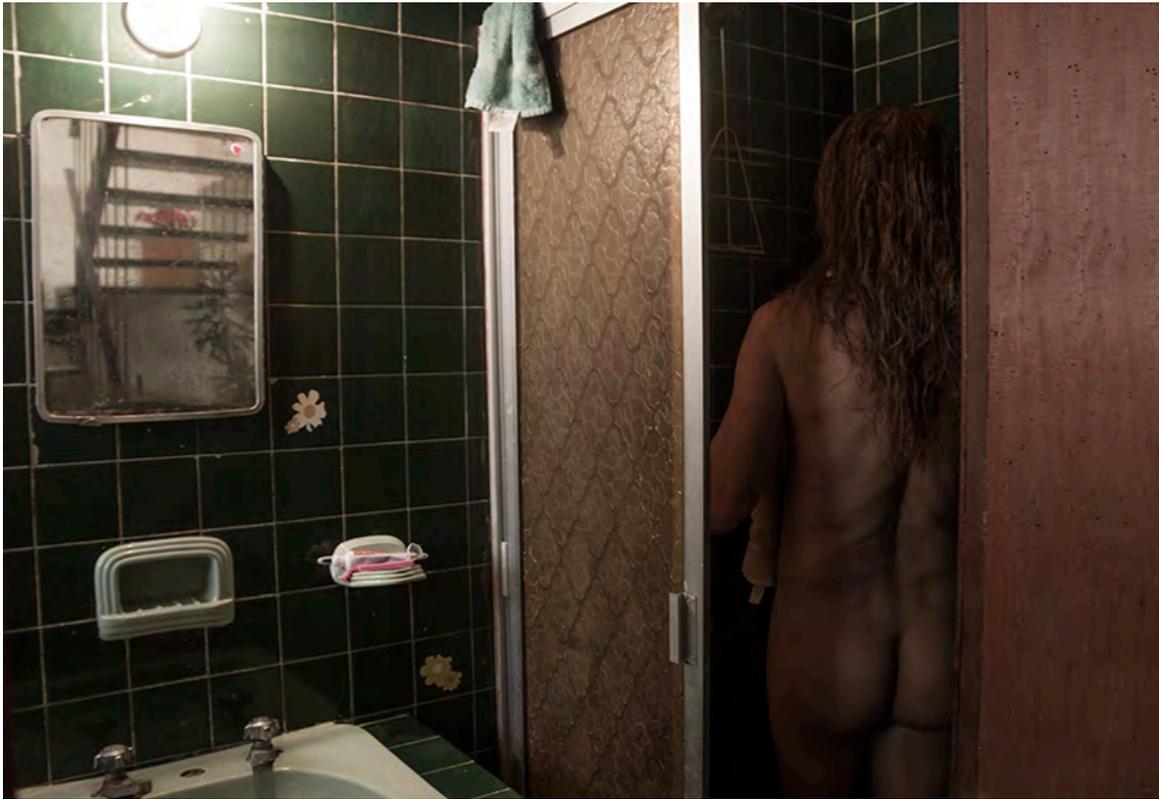


Figura 53  
Casa

Digital a cor | 2014 | Fonte: própria

Tentar entender formas de vida, culturas, pessoas e decisões é também valorizar identidades, reconhecê-las nas suas manifestações e contextos e, sobretudo, borrar as fronteiras, as quais beneficiam apenas a geração de hierarquias. Definir alguém é sempre refletir-se no outro constantemente, porque talvez só assim poderemos entender a flexibilidade das fronteiras ou até mesmo sua inexistência e, mais do que isso, compreender que nunca seremos um conceito padrão, terminado, fechado, mas sim, e sempre, em transição. Enfim, apreender que somos pessoas em construção apenas quando em contato com o outro. Pois assim defino a mim mesma.

Na busca por uma definição, chego ao lugar que conhece todas essas transições, formado por todos esses 'eus', estabelecidos no tempo e na experiência: eu mesma. Retorno ao lar como amostra dessas múltiplas classificações onde somos estabelecidos e estabelecemos pelo outro e nele, o contexto de nossas vidas e nossas escolhas. A casa, a meu ver, entendido não apenas como o ambiente físico, mas também como nosso próprio corpo, é o recipiente no qual depositamos nossa memória e de onde retiramos todas as lembranças do que somos, do que nos

transformamos, e do que ainda queremos ser; daquilo que nunca se foi e também do que não se sente falta por não ter sido. E sempre, no fim de tudo, o que vemos e encontramos somos apenas nós mesmos e o que seguimos sendo:

é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão casa à dinâmicos diferentes, dinâmicos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes ser "atirado ao mundo", como professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. Uma -se para a busca de uma proteção das hostilidades e agressividade do mundo exterior, da natureza e dos próprios homens. A casa, um "canto de mundo", torna-se assim, maternalmente acolhedora (BACHELARD,1974, p.201)



Figura 54

Detalhe de uma casa

Digital a cor | 2014 | Fonte: própria

Aceitar as transformações e, principalmente, aceitar que se é transitório, é algo possível apenas ao longo dos anos. Por isso considero a velhice como um estado no qual se pode confirmar a presença desses múltiplos 'eus', alguns que já se foram e outros que permanecem. Observar a velhice me é importante porque me lança ao futuro. Um futuro que não sei se atingirei. Uma projeção do meu desejo por

também envelhecer e ao mesmo tempo uma constatação da incerteza se isto se dará e, por isso, vejo nessas pessoas idosas a ilusão do que eu possa vir a ser em meu cotidiano. É com a fabricação do meu diário que elaboro uma conexão entre mim e as outras pessoas, que exploro as diversas formas com que a verdade pode se dar a ver e a expectativa da vida que surge em mim, por nós.

As casas, mas, sobretudo os quartos, são testemunhas dessas mudanças, dessas verdades factuais ou imaginárias. O quarto é como um espaço de intimidade, onde posso encontrar-me comigo mesma e mergulhar na dimensão transitória de minha própria construção como pessoa. Nesse exercício está presente, a toda hora, uma nova maneira de ser e de viver, reafirmando a transitoriedade constante, definindo apenas a mudança ininterrupta que nos afeta:

na horizontalidade da cama, onde o corpo cansado repousa do dia de trabalho, todos estes elementos de uma exterioridade distante, tornam-se reais na interioridade mais profunda do indivíduo. As paredes à sua volta, protetoras de sua intimidade, são limites físicos da individualidade e, ao mesmo tempo, suportes do imaginário. Deita-se e levanta-se, dia a dia, com imagens auto-projetivas criadoras de corredores de significação (isotópicos/semânticos) que atuam diretamente no indivíduo na formação de valores e padrões sociais, o "*eidós*" (TACCA, 2002, p.15).

É este o caminho escolhido para iniciar a fala sobre as visualidades desta pesquisa. Pede-se, antes de tudo, que se descontamine das classificações existentes para se mergulhar nas escolhas de vida das outras pessoas, com respeito, e em sua própria experiência de vida como prova de existência. Não classifico, gosto mais quando a própria pessoa me oferece essa multiplicidade de ser no entorno que a cerca, não fazendo qualquer separação entre o "eu" e o "eles". O quarto é o lugar que mostra o que somos. Mostra a traição que às vezes fazemos em nosso corpo para mostrá-lo no exterior ao não poder desvelá-lo completamente por medo ou por limitações que temos dos outros. É nesse sentido que fotografar se torna importante em meu fazer, porque permite recompor a mim mesma enquanto me descubro na experiência com o outro. "Fotografar, em suma, é uma forma de reinventar o real, de extrair o invisível do espelho e revelá-lo" (FONTCUBERTA, 1997, p.45). É certamente a aceitação de mim por mim mesma.



Figura 55  
Janet e seu quarto  
Digital a cor | 2014 | Fonte: própria

O aparelho fotográfico é uma desculpa para conhecer uma realidade, para revelar-me. É um autoconhecimento através do outro, as imagens falam das escolhas de vida, dos passados e dos futuros, do que somos e do que queremos ser. Nesse enfrentamento de mim com os outros começo a pensar em meus desejos, diminuo a projeção para um futuro distante para tratar de um futuro próximo, das questões que me envolvem como mulher que, nesta idade, já deveria, pelos marcadores sociais, planejar um filho, casar. Ao mesmo tempo em que isso se inscreve como não importante, piscam em minha mente todas as coisas que já li sobre ter filho mais velha, sobre o corpo não estar mais preparado, não corresponder mais, ou sobre o filho nascer com um ou outro tipo de doença. Isso me faz imaginar a impossibilidade de ver esse futuro próximo materializado. Confesso que sinto medo de que esse futuro, como vislumbrado, não se concretize.



Figura 56  
**Eu e meu quarto**  
Digital a cor | 2013 | Fonte: própria

Estas questões surgiram aos 28 anos, quando já morava sozinha, tinha um trabalho estável, com todos os benefícios. Trabalhava para o Ministério da Saúde mexicano, era responsável pela elaboração e procura de notícias para o portal virtual na WEB e, durante uma pesquisa que realizei sobre a previdência social, uma das coisas que mais me chamou a atenção foi a relação com a qualidade de vida, quando velho, no meu país. Existia um contraponto pelo qual fiquei assustada, aumentava-se gradativamente a expectativa de vida das pessoas na mesma proporção que o orçamento governamental para manter os aposentados diminuía. Não consegui não pensar nestes números que se retroalimentavam. Naquele momento pensei: estou fazendo de tudo para viver e ter uma vida no presente, mas como será minha vida no futuro, com as invenções e desejos que tenho. Me vi numa encruzilhada, pois eu poderia viver mais tempo, de acordo com os argumentos das pesquisas do presente, mas como seria essa vida não era possível saber. Nunca um trabalho havia possibilitado tal questionamento sobre meu próprio contexto.

Paralelamente a esta atividade, realizava os meus trabalhos mais poéticos. Estava terminando a série dos lutadores mexicanos, durante a qual conheci Miss Gaivota, uma lutadora de padrões diversos aos estabelecidos para aquele grupo. No

mesmo período conheci Amanda Lapore e o fotógrafo David LaChapelle durante uma conferência de imprensa que estava cobrindo para uma revista. Elas, Miss Gaviota, Lapore e minha percepção sobre as questões da velhice, foram o ponto com o qual iniciei esta pesquisa. As dúvidas começaram a pipocar em minha mente, sobretudo porque, através delas, seria possível imaginar como eu seria no futuro. Com elas duas, conscientizei-me da invisibilidade que tinham na sociedade e da impossibilidade sobre meu próprio futuro se tornar real.

Em Amanda, percebi como eu era olhada, como seus movimentos eram estrategicamente planejados para serem capturados pelo aparelho fotográfico. Tudo era tão controlado que, até no momento que David LaChapelle interveio na sessão de fotos dela para tirar a sua blusa, de forma que um de seus seios estivesse descoberto, Amanda não se descontrolou e continuou sorrindo enquanto os *clicks* dos fotógrafos se tornaram mais fervorosos e com maior velocidade para capturar a maior quantidade de imagens desse momento. Ela tentou arrumar seu vestido com calma, olhando para a câmera com um sorriso no rosto. Era como se sempre fosse uma personagem, até mesmo nas coisas “não planejadas”. Com Amanda Lapore, “a fotografia permite um reconhecimento imediato da materialidade representada, por outro lado, ela é portadora de modos de ver particularizados pelo contexto sociocultural na qual foi produzida” (TACCA, 2002, p.1).



Figura 57  
Amanda Lapore

Tríptico I Digital a cor I 2009 I Fonte: própria

No caso de Miss Gaviota foi diferente. Ela estava em uma faixa etária entre 35-40 anos. Seu emprego durante as tardes era de cabeleireira e, aos finais de semana, lutadora. Meu primeiro encontro com ela foi quando estava trabalhando como cabeleireira na rua; pude perceber que era conhecida pelos comerciantes locais e quase sempre havia alguém falando com ela, principalmente mulheres, as que ainda não haviam cortado seu cabelo. Todas estavam ali, falando e ouvindo suas dicas para dirigir sua vida e cuidar de seus cabelos. Após um tempo de convívio vi como ela se comportava nos outros setores de sua vida privada, incluindo sua preparação para as lutas. Observá-la era como assistir a um show particular, destinado a mim, um espetáculo que transitava entre uma mulher cabeleireira e uma mulher de luta livre. Justamente essas duas ocupações, bastante diversas em sua natureza, me ajudaram a procurar, já distante dos estereótipos, aquilo que não se dava a ver nesses espaços de trabalho e que só poderia encontrar ao penetrar na sua intimidade mais cotidiana e sincera, na sua própria casa.



Figura 58

Miss Gaviota de segunda a terça-feira  
Digital a cor | 2010 | Fonte: própria

Das lembranças que possuo sobre ela, uma das mais marcantes foi quando a acompanhei para lutar em um lugar fora da cidade. Neste dia corremos, literalmente, por uma enorme avenida tentando não sermos atropeladas pelos carros em alta velocidade e, de repente, depois de chegar ao outro extremo da avenida, olhar como ela, fazendo sua trajetória para o lugar onde eu já estava – pois corri mais rápido –,

movia-se ao mesmo tempo em que seu cabelo vermelho voava no ar. Nesse momento foi evidente observar que eu não era a única espectadora, as demais pessoas pararam para assistir como essa pessoa com corpo de lutador, e chinelos, tentava chegar ao outro lado da rua. Pensei que essa atenção poderia incomodá-la, mas já dentro do ônibus pequeno compreendi como essa atenção era algo com a qual ela estava acostumada, já que ao se sentir observada, na maioria das vezes, mandava beijos para quem a olhava. Porém, dizer se era algo confortável ou não é difícil, e preferi não perguntar.

Visitar sua casa, conhecer seu espaço, conversar sobre as coisas e fotos que por lá encontrava tornaram-se essenciais em meu fazer artístico. Essa foi a grande mudança gerada por Lapore e Miss Gaivota, pois comecei a procurar esse outro jeito de olhar, comecei a procurar pela pessoa inteira e não por suas representações, ou seja, não apenas quando vestidas de seus personagens. E também entender que eu não podia ser apenas uma observadora distante, alguém que fotografa e vai embora, porque isso seria mentir sobre elas e sobre mim. Queria alcançar suas vidas para compreender, depois de tudo, como seria a minha.

Algumas vezes penso que escolher fotografá-las foi questão de sorte, mas com o tempo entendi que não, era antes um ponto de reconhecimento, pois em minha vida sempre me questioneei sobre as escolhas realizadas e sobre romper os padrões e expectativas dos outros para comigo. Nesse sentido, escolhê-las não foi sorte, foi uma maneira de saber que não era e não sou a única sobre quem se despejam classificações, anseios, regras e obrigações. Amanda Lapore e Miss Gaivota me proporcionaram ter a consciência de como deveria interagir, qual distância deveria ter ou eliminar, como perceber nas pausas e silêncios as reverberações do que havia sido dito antes e o que seria dito depois, como elas eram observadas pelos outros e, também, por mim. Do mesmo modo, como eu me sentia observada por elas.



Figura 59  
**Miss Gaviota pronta para lutar**  
 Digital a cor | 2010 | Fonte: própria



Figura 60  
**Casa de Miss Gaviota**  
 Digital a cor | 2010 | Fonte: própria



Figura 61  
**Saindo a lutar**  
 Digital a cor | 2010 | Fonte: própria

Com elas foi evidente como essa visão estava carregada de estereótipos e categorias que, às vezes, terminam dirigindo a maneira como olhamos os demais. Foi aqui que minha procura se tornou mais significativa ao perguntar-me se estava olhando tudo aquilo que acontecia ou se só o fazia da maneira como ditavam as regras. Sentia que, permanecendo somente no terreno visual, algo se perdia. Era

como se me cegasse e não pudesse mais ver aquilo que estava à minha frente. A palavra se impôs como essencial. Consegui dar atenção não somente ao que via, mas ao que escutava, pois era o modo pelo qual poderia saber daquilo que, mesmo visto pelos olhos e pela câmera, era impossível registrar visualmente.

Já impregnada pela ideia da invisibilidade, a palavra foi mais um elemento que se associou a isso. Um texto escrito possui uma densidade porque está gravado sobre um pedaço de papel, um texto falado possui uma volatilidade que se integra às propriedades do ar. Esse invisível me abria os olhos para os pontos cegos das minhas intenções, como se eu estivesse de frente à fonte luminosa que ilumina os palcos e não enxergasse a atuação sobre eles. Queria explorar isso, dar outra visão a meus olhos. Isso deflagrou a certeza de saber que estou em uma cegueira constante e a escuridão desta se fez presente quando dela despertei com lucidez.

Muitas vezes acreditamos que ver é um ato natural e basta abrir os olhos e focar e assim as imagens invadem nossos olhos. Mas o ato de olhar se torna complexo quando somos conscientes das deficiências às quais somos submetidos ao direcionarmos nosso olhar para alguma coisa ou pessoa. James Elkins (1996, p.11) faz uma análise sobre como parece fácil ver em nosso cotidiano; sua pesquisa mostra que, em geral, estamos submersos em uma cegueira constate, pois nosso olhar é “irracional, inconsistente e pouco confiável”<sup>32</sup>. O autor demonstra, ao longo do livro, exemplos nos quais essas limitações da nossa visão se manifestam, desde o ato de “só olhar”<sup>33</sup> em shoppings até problemas como olhares perdidos, miopia ou cataratas; dificultando nosso olhar cotidiano:

a cegueira [...] acontece enquanto se está olhando. [...] Há coisas que não vemos e coisas que não podemos ver e coisas que refutamos ver [...]. Tem outras coisas que são muito chatas de ver, muito cotidianas ou triviais para chamar a atenção do olho. [...] Há coisas tão brilhantes para ver que cauterizam a retina, e coisas tão perigosas para ser olhadas, carregadas de um poder emocional assustador. Existem coisas sexuais que talvez adoraríamos ver mas que nós mesmos não podemos olhar, e existem rostos bonitos que desejamos explorar mas propriamente não deveríamos. Existem coisas que não sabemos seus nomes, coisas que olhamos todos os dias de nossas vidas e continuaremos sem saber enquanto vivemos, coisas que tentam atrair nossa atenção mas falham, e coisas que escondem, camuflam e coisas secretas, pequenas coisas escondidas

---

32 - Tradução livre: Seeing is irrational, inconsistent and undependable. (*Ibidem*, p.11)

33 - Tradução livre: just looking. (*Ibidem*, p.17)

e esquecidas entre outras coisas<sup>34</sup>. (*Ibidem*, p.205)

Esse olhar traz como efeito uma ação de fotografar que pode ser intimidante e em que o retratado deixa de ser pessoa e se transforma em objeto:

[...]há uma espécie de agressividade no ato de retratar: fotografar uma pessoa é vê-la como ela própria não se vê jamais. Implica transformá-la num objeto que se pode simbolicamente possuir. Para se assegurar de alguma coisa, ou mesmo para preservá-la, acaba-se esvaziando-a de toda vida. É por isso que a câmera tem sido tomada como uma representação sublimada de uma arma de fogo. Em inglês, to shoot significa tanto 'clicar', 'filmar', quanto 'atirar', fazendo com que o fotógrafo possa possuir metaforicamente o fotografado. (PEIXOTO, 1999, p.471)

Como se mencionou anteriormente, Sontag complementaria esse ponto ao comparar a câmera com uma arma que gera vítimas. Mas penso que a câmera ajuda nessa descoberta de si próprio. A diferença se encontra na postura assumida quando se está perto do fotografado, pois essa proximidade não se reduz ao modo como se utiliza o aparelho fotográfico, mas também no modo como se estabelece o diálogo, a fala e a intimidade para que assim consigamos, juntos, uma retroalimentação mútua, pois com o olho tenho o retorno do seu olhar para mim.

Elkins também se refere a esse olhar violento, partindo de uma análise das imagens dos pacientes do hospital parisiense *La Salpêtrière*. As fotografias tinham como objetivo diferenciar as aparências e identificar as particularidades dos rostos dos pacientes com histeria. Cada fotografia vinha acompanhada de um relatório médico que continha as características específicas da pessoa:

o texto que acompanha conta uma história triste sobre um homem de 40 anos de idade, habitualmente dopado por haxixe, que declarou que iria se casar com uma princesa e criar uma família. Com a princesa, pensou ele, teria orgasmo e ejaculação. Ele já foi maniaco-depressivo, mas recentemente havia 'entrado em um período de calma contínua'. O texto é escrito por um médico e não é insensível. Mas estas histórias são seguidas por uma avaliação médica brutal. 'O toque retal revelou uma próstata normal', escreve o médico, significando nada menos do que o fato dele ter inserido um dedo no reto do paciente. Ejaculações em tais casos são possíveis, explica o médico, pela expulsão de secreções sem esperma. Os orgasmos são

---

34 - Tradução livre: Blindness [...] happens while we are seeing [...] There are things we do not see and things we cannot see and things we refuse to see [...]. There are things too boring to see, too normal or unremarkable to ever catch the eye. [...] There are things too brilliant to see that sear the retina, and things too dangerous to see, charged with frightening emotional power. There are sexual things we might love to see but can't make ourselves look at, and there are beautiful faces we would love to explore but propriety tells us we shouldn't. There are things we don't know their names, things we overlook every day of our lives and will continue to miss as long as we live, things that try to get our attention and fail, and things that hide, camouflaged and secretive things, little things hidden and forgotten among other things.

para ser entendidos como uma ilusão com base nas sensações produzidas pela irritação da membrana mucosa em torno da uretra. Este é o lado violento de ver, onde o simples ato de olhar – um ato que também pode ser o mais gentil, a maneira menos invasiva para fazer contato com o mundo – se torna tão forte que faz de um ser humano nu, um tremendo exemplo de uma condição médica. [...] Esta visão é agressiva: ela distorce o que se vê, e transforma uma pessoa em um objeto a fim de deixar-nos olhar para ele sem sentimentos de vergonha. Aqui, ver, não é só possessão (o médico dono do caso: era a autoridade, tinha uma leitura sobre o caso, tinha os direitos de reprodução de sua fotografia e seu artigo); ver é também controlar e objetivar e denegrir. Em suma, é um ato de violência e gera dor<sup>35</sup>. (ELKINS, 1996, pp.25 a 27)



Figura 62  
Imagem do paciente de 40 anos de idade  
s/d | Fonte: ELKINS, 1996, p. 26.

Assim senti meu encontro com Miss Gaviota e Lapore. Sentia que os dois (tanto o fotografado como eu) nos objetivávamos de alguma maneira, e algo não nos permitiu cruzar a ponte, obrigando-me a ver apenas o permitido. Estávamos nos

---

35 - Tradução livre: The accompanying text tells a sad story about a forty-year-old man, habitually stoned on hashish, who declared he was going to marry a princess and raise a family. With the princess, he thought, he would have an orgasm and an ejaculation. He had once been manic-depressive, but recently he had "entered into a period of continuous calm". The text is written by a doctor and it is not unsympathetic. But these stories are followed by a brutal medical assessment. "Rectal examination revealed a normal prostate", the doctor writes, meaning nothing less than that he had inserted a finger into the subject's rectum. Ejaculations in such cases are possible, the doctor explains, by the expulsion of nonspermatoc secretions. The orgasms are to be understood as wishful thinking based on the sensations produced by irritating the mucous membrane around the urethra.

This is the violent side of seeing, where the mere act of looking- an act that can also be the gentlest, least invasive way to make contact with the world- becomes so forceful that it turns a human being into a naked, shivering example of a medical condition. [...] This seeing is aggressive: it distorts what it looks at, and it turns a person into an object in order to let us stare at it without feelings ashamed. Here seeing is not only possessing (the doctor "owned" this case: he was the authority, he got to lecture about it, he had the reproduction rights to his photograph and his article); seeing is also controlling and objectifying and denigrating. In short, it is an act of violence and it creates pain.

olhando unicamente através do preconceito gerado mutuamente no cruzamento de nossos olhares. Elas se mostravam e se moviam de uma maneira que, muitas vezes, prendia minha atenção e, desse modo, não conseguia ser mais cautelosa com as coisas invisíveis, latentes nelas. Havia algo que estava se perdendo. Talvez nunca tivesse existido e eu era consciente daquilo. Essa sensação nos absorvia reciprocamente, ainda que mantivéssemos os olhos abertos.

Não parei. Aliás, essa lacuna gerada pelos encontros com elas me perseguia, mas tentava preenchê-la com algo que reconhecesse nelas de mim e não apenas as fotografar como fotógrafa e tê-las como objetos; queria algo além das aparências mostradas nas ruas, nos palcos, nas notícias que eu cobria para o jornal ou revista. Encontrava-me com elas, procurando a mim mesma, procurando algo da minha vida. Com o tempo me falaram de uma mulher trans\* que trabalhava em uma Organização Não Governamental. Seu nome era Janet e morava no Estado do México, distante uma hora da Cidade do México. Quando liguei para o número de telefone que me deram, ofereci a Janet uma única resposta as suas questões: “quero saber sobre suas histórias”.

Não consigo acessar as imagens, na memória, do nosso primeiro encontro, mas lembro da sensação de ir encontrá-la em algum lugar desconhecido fora da Cidade do México. Lembro também que tinha medo; medo de me perder; medo de ir e ela não estar lá; medo de não saber o que poderia acontecer. Quando cheguei à sua casa ela esquentou a água para tomarmos café. Era cuidadosa no modo como falava, dava pausas entre as palavras e tinha uma verdadeira calma que estava em equilíbrio com o lugar. Estávamos rodeadas por um bosque. Sua casa era rosa e construída inteiramente com madeira. Tinha um quintal com várias plantas e uma mesa. Justamente nesse quintal decidimos nos sentar e apresentamo-nos pela primeira vez pessoalmente, enquanto sua pequena cachorra testemunhava nosso encontro. Sentadas, e já um pouco relaxadas, Janet confessou sobre o quanto gostava da sua própria casa. Eu, por outro lado, não deixei de me maravilhar com a paz que o local e ela me ofereciam. Estávamos afastadas de tudo, e isto parecia necessário.



Figura 63  
**Janet e sua cachorra**  
Digital a cor | 2014 | Fonte: própria

A câmera estava na mesa, e, no entanto, não tinha o interesse de usá-la. Não naquele momento. Senti mais uma necessidade por deixar de ver e só escutar; não prestava atenção à minha visão, apenas olhava, mesmo porque a experiência fotográfica não se limitava ao disparo do equipamento. Vários minutos depois de estarmos dialogando, tomei a câmera nas mãos, comecei a desfocar, e ela seguia falando. Conteí minhas histórias, Janet contou as suas. Mencionou seus dois amores e os seis anos de duração com cada um; como se esse número fosse uma maldição do tempo. O primeiro, quem lhe acompanharia ao hospital para realizar sua cirurgia de transgenitalização, lembrava com saudade, pois ele e a cidade de Tijuana<sup>36</sup> a viram pela primeira vez como mulher. O outro amor era Vicente, de quem falou como sendo o grande amor da sua vida. Tijuana, lugar onde o mar também foi obrigado a dividir-se por um muro fronteiro de 100 metros dentro dele, representaria para Janet um lugar onde finalmente as delimitações eram quebradas, e ela descoberta por si mesma.

---

36 - Tijuana é uma cidade do norte de México, que faz fronteira com os Estados Unidos.



Figura 64  
 Detalhe de fotografia de Janet jovem na década de 90  
 Digital a cor | 2014 | Fonte: própria

Não enxergava nada em específico, meu olhar não estava em lugar algum; minha mente não estava em branco, mas ainda não estava em conexão com minha visão. Estava tentando não dar atenção ao evidente, estava tentando limpar meu olhar já carregado de preconceitos. Não queria só olhar o de costume, mantendo-me a distância; procurei algo a mais nesse encontro, algo que me apaixonasse ou lembrasse algo da minha vida. Procurei também que ela sentisse o mesmo com minha atitude e minhas palavras. “Não foco em nada que não esteja conectado de alguma maneira com meus desejos e ações”<sup>37</sup> (*Ibidem*, p.22).

Com Janet pretendia não ser invasiva, ainda que provavelmente já o era. Contudo, meu interesse era revelar-me com ela, igualmente a revelá-la em mim, e isso ia além de estigmatizar-nos uma a outra. Tinha um pouco de medo de não encontrar um elo de identificação com ela, ou que ela não quisesse me contar sobre sua vida; talvez estivesse com medo de me apaixonar com ela, e ambas tentávamos nos olhar com algum propósito. Tentávamos, talvez, vislumbrar-nos não só em pensamento, mas também com conhecimento:

olhar, apenas, é como caçar ou ser caçado, mas é também um tipo de hipnose, de pesadelos, e de sonhos. Estes significados aproximam-se ainda de outro, pois existe também uma relação profunda entre olhar e amar. Algumas vezes apaixonar-se realmente significa cair [o autor faz alusão ao verbo falling], como se você não tivesse controle, sempre se inclinando para frente como fazem os paraquedistas no primeiro passo antes de saltar do avião<sup>38</sup>. (*Ibidem*, p.21)

37 - Tradução livre: Not focus on anything that is not connected in some way with my own desires and actions.

38 - Tradução livre: So just looking is like hunting or being hunted, but it is also kin to hypnosis, nightmares, and dreams. Those meanings draw near to yet another, because there is also a deep parallel between looking and loving. Sometimes falling in love really feels like falling, as if you have no control, always tilting forward like that first step parachutists take out of a plane.

Enquanto a escutava falar, perguntei-me como cheguei ali. Havia um interesse por fotografar, pesquisar, saber e conhecer. A câmera, esse aparelho fotográfico que intimida e me intimidava quando estava frente a ele, era a causa. Ou melhor, era um intermediador. Uma ponte para procurar justamente esse motivo latente. Senti como se eu tateasse ver de outro modo. Evgen Bavcar (2003, p.137) falava da história da visão pelos personagens da mitologia greco-romana: Ciclope, Ulisses, Édipo e Tirésias. Ciclope, que em grego significa “olho redondo” (*Kyklops*), representa o arquétipo de uma visão instintiva e rudimentar, um princípio que revela um estado primitivo, demonstrado no encontro com Ulisses:

a narrativa homérica apresenta-o [Ciclope] como gigante com um olho só no meio da testa, monstruoso e antropófago. Ulisses, com doze de seus companheiros, quando descansava numa gruta, cheia de cestos de queijo e de ovelhas, e aguardava o morador, para receber as dádivas da hospitalidade, foi aprisionado pelo Ciclope. Este já havia devorado seis de seus marinheiros, quando o herói, usando como sempre, de astúcia, serviu por três vezes ao monstro um vinho delicioso. Durante a noite, enquanto [o Ciclope] Polifemo, sob o efeito das bebidas, dormia profundamente, Ulisses e seus companheiros incandesceram um pedaço de um troco de oliveira, já de antemão aguçado e cravaram no olho único do monstro. Sem poder contar com o socorro de seus irmãos, que o consideravam louco por gritar que *Ninguém* o havia cegado (este foi realmente o nome com que o solerte Ulisses se apresentara ao Ciclope), o gigante, louco de dor e ódio, postou-se à saída da gruta, para que nenhum dos gregos pudesse escapar. Pela manhã, quando o rebanho do Ciclope se dirigia às pastagens, o sagaz Ulisses engendrou novo estratagema: amarrou seus companheiros sob o ventre dos lanosos carneiros e ele próprio escondeu-se embaixo do maior e mais belo deles e assim conseguiu burlar a vigilância de Polifemo e escapar do terrível filho de Posídon. Livre do perigo, o herói lhe revela seu verdadeiro nome e Polifemo se recorda duma profecia, segundo a qual ele seria cegado por Ulisses, por duas vezes, a Ciclope arrancando blocos de pedra, lançou-os contra os navios gregos, mas certamente Atená, a deusa de olhos garços, protegeu o filho de Laerte (BRANDÃO, 1999. pp.205 e 206).

O olho único traz consigo uma falta de inteligência e uma carência de certas dimensões. Muitas vezes o demônio, na tradição cristã, é representado com um só olho, significando o “domínio das forças obscuras, instintivas e passionais, [...] que exercem um papel destruidor no universo e no homem” (*Ibidem*, 1999, p.206). Ulisses, então, representa o surgimento do olhar unido ao saber e à razão, sendo

esse o olhar cotidiano que os seres humanos têm:

[...]Ulisses se situa no mesmo nível que a criança face ao espelho, face ao objeto que vai fazer nascer nela o olhar diferenciado. Não é por acaso que o olho do Ciclope é representado na arte sob a forma de um espelho. De fato, a figura desse monstro infeliz remete à nossa própria experiência face ao espelho, que nos obriga a separar a imagem refletida de seu objeto real.

Na realidade, somos todos infelizes Ciclopes, tendo esquecido nosso destino trágico, certos e convencidos de que o olhar binocular de Ulisses é a única resposta possível à natureza. Isso significa que nossa condição de homem encontra, com Ulisses, a distância que nos permite pensar o mundo, sem cair na fatalidade mítica.(BAVCAR, 2003, p.136).

Essa visão racional será sacrificada em Édipo, ao tornar-se cego para superar sua tragédia cometida, pois ele “ não sabia que não podia escapar da fatalidade mítica a não ser caindo na tomada de consciência de sua condição de homem; e eis que principia o nascimento do terceiro olho”. (*Ibidem*, p.137).Édipo nasce amaldiçoado e seu destino é matar seu pai e casar-se com sua mãe. Conta a história que o servente que trabalhava com seu pai, horrorizado com a possibilidade de isto acontecer, furou seus pés ainda criança e o dependurou em uma árvore. Pelo som de seu choro a criança fora adotada por um casal que a batizou com o nome Édipo, ‘o que tem os pés inchados’. Édipo sai de Corinto, considerada sua pátria, em direção a Tebas, fugindo depois de ter falado com o oráculo de Delfos, pois na descoberta de seu futuro, ele mataria seu pai e se casaria com sua mãe. No caminho de seu autoexílio, se depara com quatro homens que ordenam que ele saia da trilha aonde havia chegado. Deste encontro ocorre uma luta entre ele e os homens e Édipo mata a todos, inclusive Laio, seu pai biológico. Depois disso Édipo encontra a esfinge, a qual lança o enigma: “qual é o animal que de manhã tem quatro pés, dois ao meio dia e três à tarde?” (HUMBERT, 2012, pp.167 e 170). Ele o decifra, e como prêmio, recebe o título de rei e a mão de Jocasta, ex-mulher de Laio, sua mãe, com quem se casa, cumprindo a profecia. Passados 15 anos uma peste assola o povo de Tebas e a única solução era encontrar o assassino do antigo rei, Laio. Édipo que de nada sabia, solicitou que convocassem Tirésias, o grande adivinho, que lhe disse: os olhos teus são bons [...]A ti, que agora tudo vês mas brevemente enxergarás somente sombras. [...] Verás num mesmo dia teu princípio e o fim” (KURY, 1989, pp.40 e 41).

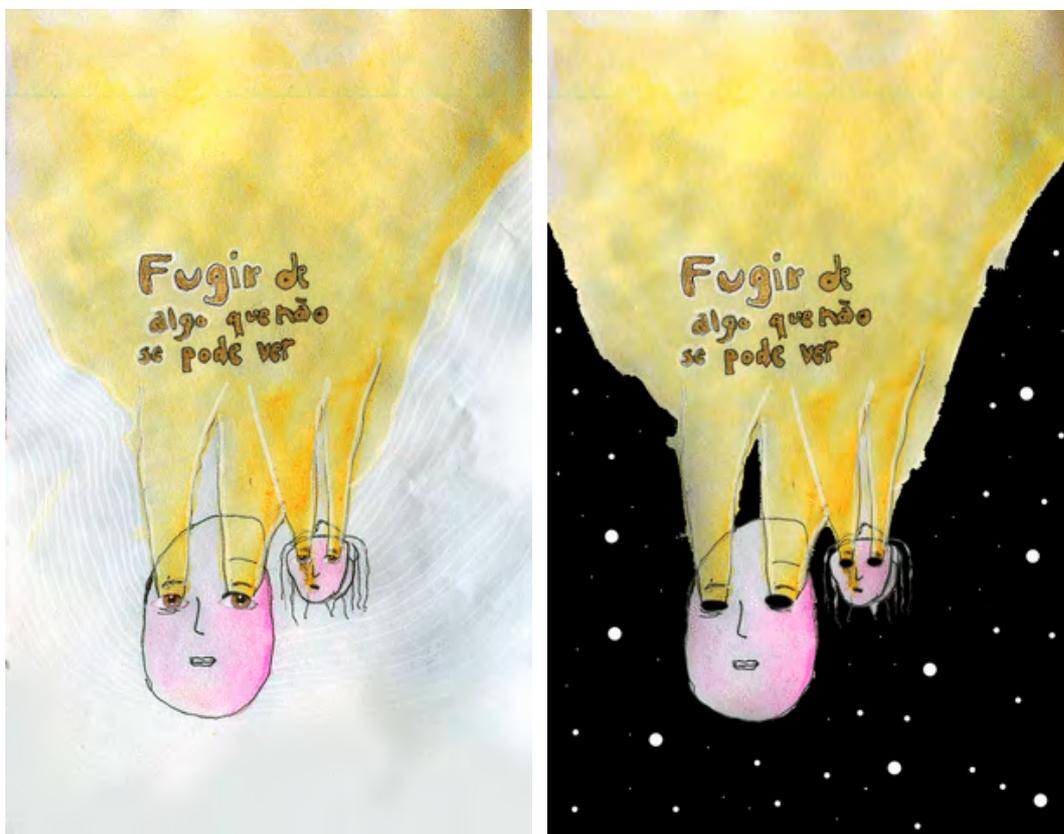


Figura 65  
Fugir de algo que não se pode ver  
Desenho feito GIF | 2016 | Fonte: própria

Édipo ascende à verdade e, sem suportar sabê-la, arranca seus próprios olhos com a ponta de sua espada. Seus olhos cometeram traição por não fazê-lo enxergar. Sua história conta como “queremos enxergar claramente o que está errado e livrar nossas almas da esterilidade e da desgraça e, portanto, encontrar verdadeiramente o que somos”. Édipo representa a cegueira na qual estamos submersos: “busca questionar, chegar à verdade de si mesmo, autodescoberta” (KERÉNYI; HILLMAN, 1995, p.107). A cegueira está em todas partes.

É aqui por onde começo essa outra maneira de ver, com o terceiro olho, representado pelo profeta cego Tirésias. Considerado um dos mais notáveis adivinhos, tinha conhecimento sobre as particularidades dos dois sexos, pois quando no monte encontrou um casal de serpentes copulando, matou a fêmea e, como castigo, fora transformado em mulher. Passados sete anos, retornou ao mesmo monte e encontrou o macho, matando-o para voltar a ser homem. Tirésias é

um dos primeiros personagens a estar no lugar do outro, fisicamente, pela mudança de gênero e de sexo. Ele ficou cego após ser convocado para responder a Zeus e Hera quem usufruiu de maior prazer no amor, o homem ou a mulher. Zeus acredita ser a mulher, e Hera, o homem. Tirésias, cuja vida lhe proporcionou viver estas experiências, respondeu “que o prazer da mulher estava na proporção de dez para um, relativamente ao homem. Furiosa com a verdade, Hera, prontamente o cegou” (BRANDÃO, 1999, p.281 e 282). Seu castigo é também sua bênção. Compadecido pela ação de Hera, Zeus o concede o dom de ser vidente, ou seja, um olhar sem limites. Contudo, suas visões “jamais aceitam o mundo tal e qual, mas tal como ele poderia ser” (BAVCAR, 2003, p.137).

E é justamente aqui onde quero estar. Preciso tentar fugir da visão pré-estruturada de Ulisses, desfazendo dos preconceitos estabelecidos por outros para, finalmente, na cegueira, começar a ver através da palavra, da fala com a qual Janet me presenteia quando estamos juntas. O meu não querer ver vem, talvez, desse sacrifício, de deixar de ter uma visão racional e limitada, para começar a ver esse mundo invisível à câmera e aos olhos retinianos. Frente a essa limitação, Elkins (1996, p.225) argumenta que a cegueira sempre estará presente em nosso olhar, de modo que nossa visão se apresentará de duas maneiras, que estão ligadas às expressões “iluminando o problema”<sup>39</sup> e “refletir sobre o problema”<sup>40</sup>:

no primeiro modelo [iluminar o problema] existe a cegueira por todas partes: é a condição do mundo, e um pensamento é como uma luz do flash que temporariamente revela um objeto local. No segundo não há espaço para a cegueira, a não ser na minha própria mente. Se eu falho em refletir, se desisto em tentar entender o mundo, então me tornarei cego ou darei bastante espaço à cegueira que de fato já está dentro de mim. O segundo modelo [reflexo sobre o problema], onde o mundo é brilhante e banhado com o pensamento, não se tem realmente nenhum lugar para a cegueira catastrófica em curso. Se eu viver num mundo assim e optara por não ver, então sofreria uma cegueira momentânea – que poderia ser um deslize, um erro, um tropeço, ou em termos visuais um ponto cego, um momento ou um dia de cegueira histórica, amnesia sobre o trauma ou apenas um mal-entendido, algo que só miro momentaneamente, e falho em notar sua presença.

Não importa que tão séria seja essa cegueira, eu posso olhar novamente e ver melhor. No primeiro modelo, onde o mundo está escuro e só o pensamento é quem pode ilumina-o, a cegueira é mais permanente, e não serei capaz de recuperar-me de tudo. Esse tipo de cegueira inclui prejuízos arraigados, lacunas de pensamento, falta de imaginação, surtos psicóticos fanatismo e os próprios dogmas, e

39 - Tradução livre: illuminating a problem (*ibidem*, 1996, p.225)

40 - Tradução livre: reflecting on a problem (*ibidem*, 1996, p.225)

em termos visuais, todas as coisas que não posso ver ou que me recuso a ver. A cegueira estará em tudo ao redor. Cada imagem poderá ser uma luz na escuridão, e a visão ou pensamento poderiam fazer parte de um cenário de cegueira. se daria em uma cortina de fundo de cegueira. Nesta forma de definir o problema, a cegueira é a condição prévia e a companheira constante da visão. Ele não pode ser totalmente visto, mas sempre presente onde quer que haja visão<sup>41</sup>.



Figura 66  
Janet em seu quintal  
Digital a cor | 2014 | Fonte: própria

Com Janet esses dois olhares estavam em jogo. Por isso minha preocupação estava em não olhá-la, assim como não deixar que sua história tocasse minha visão, por meio das padronizações que uma pessoa como ela suscita ainda hoje em nossa

---

41 - Tradução livre: In the first model blindness is all around: it is the condition of the world, and a thought is like flashlight that temporarily reveals some local object. In the second there is no place for blindness, except in my own mind. If I fail to reflect, if I decline to try to understand the world, then I become blind, or rather I give way to blindness that is already within me. The second model, where the world is bright and suffused with thought, really has no place for catastrophic ongoing blindness. If I live in such a world and I choose not to see, then I suffer a momentary blindness – it might be a slip, an error, a blunder or a mistake, or in visual terms a blind spot, a moment or a day of hysterical blindness, amnesia about a trauma, or just a misapprehension, something I overlook, something I fail to notice. No matter how serious those blindnesses are, I can look again and see better. In the first model, where the world is dark and only thought can illuminate it, blindness is more permanent, and I may not be able to recover from it all. That kind of blindness would include ingrained prejudices, permanent gaps in my thought, failures of imagination, psychotic breaks, fanaticisms and dogmas, and in visual terms, all the things I cannot see or that I refuse to see. Blindness would be all around. Every image would be a light in the darkness, and seeing or thinking would take place against a backdrop of blindness. In this way of setting the problem, blindness is the precondition and constant accompaniment of vision. It cannot be fully seen, but it must always be present wherever there is seeing.

sociedade e que, obviamente, são elementos culturalmente integrados em mim. Portanto, busquei com que suas experiências vibrassem no meu corpo, desaparecendo com a cegueira preconcebida que carregava. Pouco a pouco me conscientizei da escuridão que existia em meu pensamento e da minha falta de conhecimento sobre ela; entretanto algumas coisas brilhavam em suas palavras, dentro de seu quintal. Minha visão era dirigida pelo que ouvia e ambos os sentidos concorriam num mesmo espaço que era iluminado e, principalmente, refletido: encontrei-me nela.

Houve um pensamento que se apresentava como algo real, palpável. Passei a lhe perguntar sobre seu outro parceiro. Suspirou e perguntou-me: “está gravando?” Entendi que era o momento da conhecê-la, de vê-la diretamente e não através do aparelho, como fiz com Amanda Lapore ou Miss Gaviota. “Não podia lhe dar o que ele pedia: um filho, uma família”, dizia Janet. Nem ele nem sua família sabiam da mudança de sexo. A pressão era, segundo ela, constante. Com o passar dos anos, certo dia, já muito cansada da cobrança e de saber de sua impossibilidade, mas também de querer manter o seu amor e acabar com os questionamentos, ela disse que estava grávida. Quando o último som da última letra saiu de sua boca e ela escutou com seus ouvidos se deu conta do que havia feito. Era impossível retroceder, a confissão estava feita e alimentava a permanência e a ruína de sua união. Foi como se ela fosse parte daquelas mulheres que são fotografadas pela personagem Joaquín Buitrago do romance *Nadie me verá llorar*, onde elas “se voltavam para dentro, de onde se viam como elas próprias queriam se ver. E esse era o lugar que o fotógrafo ansiava conhecer e dominar para sempre. O local no qual uma mulher se aceita a si mesma. Ali, a sedução não ia para fora nem era unidirecional; ali, em um gesto invisível e único, a sedução não era um anzol, mas um mapa<sup>42</sup> (RIVERA, 2016, p.27).

---

42 - Tradução livre: se volvían hacia dentro, hacia donde se veían como ellas mismas querían verse. Y ése era precisamente el lugar que el fotógrafo anhelaba conocer y detener para siempre. El lugar en que una mujer se acepta así misma. Allí la seducción no iba hacia fuera ni era unidireccional; allí, en un gesto indivisible y único, la seducción no era anzuelo sino un mapa.



Figura 67  
**Espelhos**  
Digital a cor | 2014 | Fonte: própria



Figura 68  
**Janet e seu galho**  
Digital a cor | 2014 | Fonte: própria

Foi nesta confissão que encontrei o objeto pelo qual procurava, naquele momento soube porque estava lá. Era inevitável não ver e não ouvir o que estava sendo presente em nós. A descoberta se dá em saber que em todas as fotografias “não tinha que mudar alguma coisa, o que tinha que fazer era aprender a ver. Elas estavam aí, suspensas dentro de si, tão contidas que sua força ameaçava destruir o olho daquele que espiava<sup>43</sup> (Ibidem, 2016, p.31).

Comecei a fotografá-la principalmente para evocar esse momento numa situação futura, pois a fotografia é o instrumento pelo qual posso tocar e rememorar àquela iluminação que estremeceu meu ser por completo, obrigando-me a olhar de maneira diferente, revelando-me frente aos meus próprios dogmas. Porque na fotografia, se existe subversão esta:

[...]é na coerção que esta exerce sobre nosso olhar: na sua forma de nos obrigar a ver o que sem ela permaneceria invisível e que, só tem consequências com aqueles que se dão ao trabalho de mostrar-se acessível a ela[...]. O que me comove não depende nem na natureza sensacional do conteúdo nem da pura geometria, senão de um pensamento que se torna palpável<sup>44</sup>. (DURAND, 2012, p.16)

Portanto, sou consciente daquilo que faltava na minha visão, não só precisava desse lado técnico para saber como utilizar a câmera, também tinha a necessidade de que existisse um diálogo com aquilo que era observado. A narração de sua história gravada em áudio me ofereceu essa possibilidade, mas também o tempo, sobre o qual coloquei meu olhar outra vez na experiência vivida, nas fotografias e nos desenhos feitos posteriormente. Com esse material como testemunho, encontro-me no futuro, posso ver minhas dúvidas, posso me repensar, posso ver o invisível ao capturar, ouvir ou criar linhas desse momento no qual me sinto ela, no qual começo a conhecer-me-la. Começo, além da criação de uma fotografia tecnicamente bem resolvida, a aceitar uma nova maneira de olhar, pois:

uma boa foto não é, mesmo quando feita para ser uma informação jornalística, aquela que retrata de maneira uniforme o existir de algum fato. Ela é, antes ou ao mesmo tempo, aquela que desafia,

43 - Tradução livre: No había que cambiar nada, lo que tenían que hacer era aprender a ver. Todas estaban ahí, suspendidas dentro de ellas mismas, tan contenidas que su fuerza amenazaba con destruir el ojo que las espiaba.

44 - [...]es en la coerción que esta ejerce en la mirada: en su manera de obligarnos a ver lo que sin ella permanecería invisible y que, sin duda, sólo tiene consecuencias en aquellos que se toman la molestia de mostrarse accesibles a ella[...]. Lo que conmueve no depende ni de la naturaleza sensacional del contenido ni de la pura geometría, sino de un pensamiento que se vuelve palpable.

através do que dá a ver, ao exercício da interpretação pessoal do próprio olhar. É com base nestes supostos que, profissional e poeticamente, devemos nos lançar a pensar mais as fronteiras do que os fundamentos por onde a imagem e a fotografia dialogam com outras formas de ver, de sentir, de sensibilizar, de compreender e até de interpretar. E como um desaguadouro de tudo isto, de dialogar com outras imagens, com outros sentidos e com outros significados” (RODRIGUES, 2004,p.10).

Acredito então que precisava de um sacrifício, não apenas o de estar em um espaço geograficamente alheio a mim, mas também de uma perda em meu corpo: minha visão previamente contaminada. Essa perda possibilitou atravessar a ponte que construí entre mim e ela, por meio da fotografia, tendo como consequência a transformação de mim mesma. Em cada descoberta que faço sobre e de mim na imagem recordo-me do tempo que passou e de que já não sou mais quem eu era.

Ao final, sou consciente desse olhar que me engana, pensando que meus olhos pegam tudo com clareza. A escuridão caminha comigo, pois a “cegueira segura minha mão e me orienta. Sei muito pouco sobre o que acontece, para onde estou indo ou o que estou fazendo. Isso é olhar”<sup>45</sup> (ELKINS, 1996, p.235).

Pouco a pouco vou organizando meu medo e, compreendo que, no princípio, ele se apresentava como temor de não chegar a sua casa, mas na verdade era mais por aquilo que talvez eu não encontrasse nela e em mim. Suponho que o medo é algo que nos acompanha quando se fala do futuro ou do desconhecido. Como um arrepio que se percebe não só ao revelar-se, mas também quando é colocado nossas invenções, causando fascinação e náusea ao mesmo tempo. Portanto, estar na sua casa clareou em mim a consciência de nossas escolhas na vida e de como o passado pode vincar nosso olhar. Nos encontramos para descobrir nossas histórias, nossos corpos, nosso lar em comum, contudo, ainda sem ver, sigo imaginando e encontrando esse futuro entre nós.

---

45 - Tradução livre: Blindness holds my hand and guides me. I know very little about what happens, where I am going, or what I am doing. That is seeing.

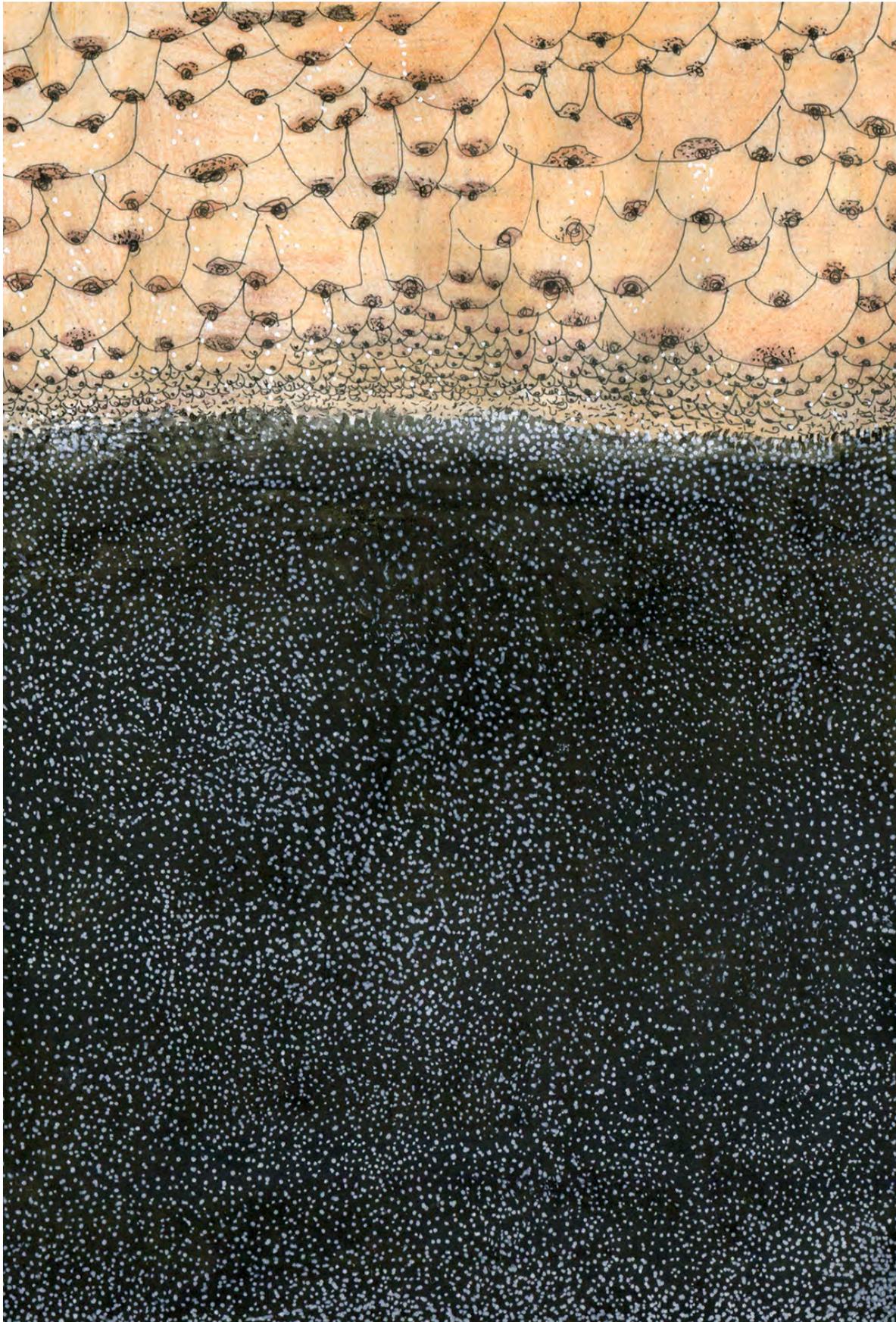


Figura 69  
**Via Látea**  
Desenho I 14,8x21cm I 2015 I Fonte: própria



Figura 70  
**Escurecimento**  
Digital a cor | 2014 | Fonte própria



Coaxal hace bondage.  
Ahora me pidió amarrarla y  
dejarla así en su casa.  
Solo que tiene que estar arreglada,  
así no solamente no le gusta.

Figura 71  
Bondage

Desenho | 14,8x21cm | 2015 | Fonte: própria



Figura 72  
**Arrumando-se**

Desenho | 17,7x25,4cm | 2015 | Fonte: própria

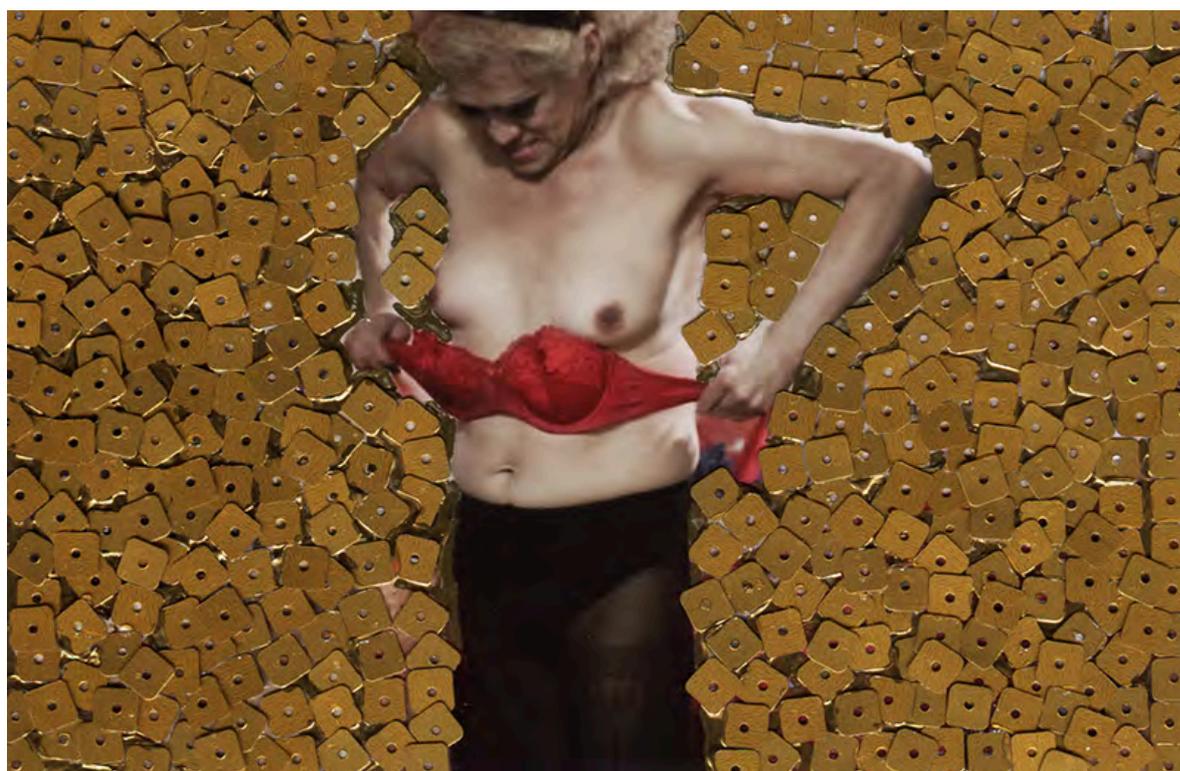


Figura 73

**Coral**

Técnica mista | 10x15cm | 2015 | Fonte própria

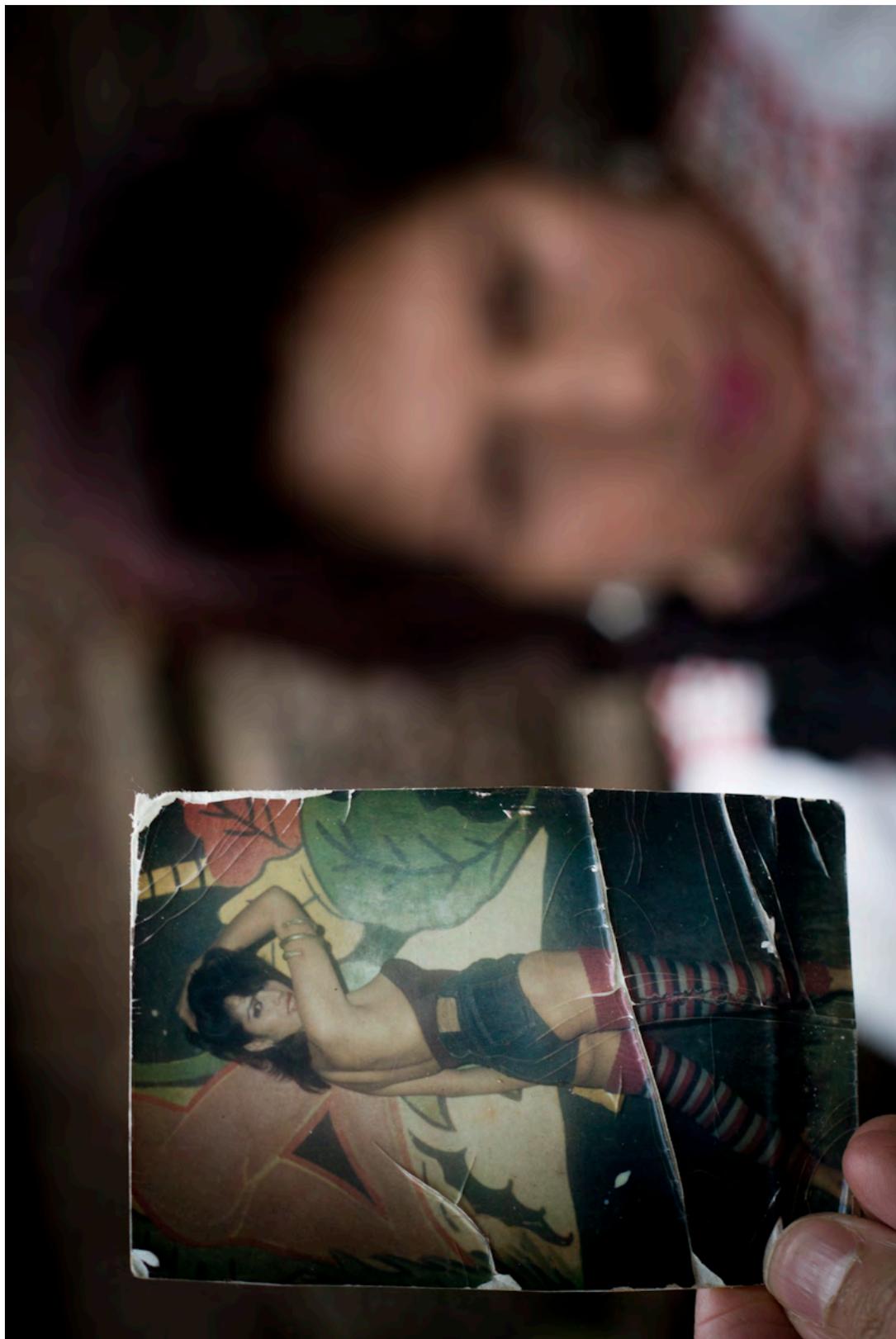


Figura 74  
Janet e Tijuana  
Digital a cor | 2014 | Fonte própria

## ÁUDIOS JANET

### 1

**Janet:** Antes me gustaba mucho bailar... me encantaba el baile... Será que no conozco con quién ir a bailar ¿no?/.../ ¿Mi primer beso? yo sabía que iba a llegar ... yo hablo de un primer beso de amor... ese día yo fui con una compañera a cenar ... en Tijuana... se llamaba Tortas Ricardo ((o lugar)) /.../ Yo lo vi a él y dije: “este va a ser el hombre de mi vida”... y en efecto... fue el hombre de mi vida hasta la fecha yo lo sigo amando ... lo amo con todo mi corazón/... /El día que él me vio y me tomó las manos... para mí fue algo muy...muy hermoso/.../ El día en que yo me entregué y me besó... para mí fue el día más hermoso de mi vida... no ha existido otro día más hermoso...yo lo sigo amando... yo te hablo de hace muchísimos años/.../ Él fue muy...muy importante en mi vida /.../ porque él me dio mi lugar como mujer.

---

**Janet:** *Antes eu gostava muito de dançar... adorava a dança... será que não conheço alguém com quem dançar, não? /.../ Meu primeiro beijo?... Eu sabia que chegaria... mas falo do primeiro beijo de amor... esse dia fui com uma amiga jantar... em Tijuana... se chamava Tortas Ricardo ((o lugar)) /.../ Eu o vi e falei: “ele será o homem da minha vida”... e realmente foi o homem da minha vida... ((animada)) até hoje ainda o amo... o amo com todo meu coração /.../ ((animada)) O*

*dia que ele me viu e me tocou com suas mãos, para mim, foi algo muito, muito lindo /.../ O dia em que me entreguei e me beijou... para mim foi o dia mais lindo da minha vida... não há outro dia mais lindo... eu ainda o amo... eu lhe falo de muito tempo atrás /.../ Ele foi muito, muito importante na minha vida /.../ porque ele me deu meu lugar como mulher.*

## 2

**Janet:** *Ese día... este... mi marido... bueno... en aquel tiempo... mi pareja Roberto... me llevó al hospital con una pañalera... me acuerdo porque iba a ocupar pañales y /.../ me inyectaron la raquia... y me pusieron así... me inyectaron la raquia... y me dijeron: ‘cuente hasta 10’... ya no conté... cuando desperté al siguiente día... mi sorpresa fue tan hermosa porque estaba mi pareja a un lado... había un ramo de flores hermosísimo... estaba la doctora y el doctor... y desperté y me dijeron: ‘señorita, bienvenida a la sociedad’... yo me eché a llorar junto con mi pareja y (fui) un día... un día.. muy feliz /.../ Bueno... cuando fui a ver a mi mamá... ella se emocionó /.../ Entonces ella me comentó que si iba a ser mujer... que lo hiciera con mucha dignidad porque el ser mujer no era solo ponerte enaguas, era que portara las enaguas con dignidad.*

---

**Janet:** *Esse dia... meu marido... bem... naquele tempo... meu namorado Roberto... me levou ao hospital com uma mala de bebê... lembro porque iria ocupá-la com fraldas e /.../ me injetaram a raque... me colocaram assim... me injetaram a raque... e me disseram: ‘conta até 10’... já não contei /.../ Quando acordei no dia seguinte... minha surpresa foi tão linda porque estava com meu parceiro ao lado... havia um ramalhete de flores belíssimo... estavam a médica e o médico... e quando acordei falaram: “senhorita, bem-vinda à sociedade”... comecei a chorar com meu parceiro e (fui) um dia... um dia... muito feliz /.../ Bem... quando visitei minha mãe... ela se emocionou /.../ Então ela comentou que se seria mulher... teria que fazê-lo com muita dignidade porque ser mulher não é só vestir anáguas... era vestir as anáguas com dignidade.*

## 3

**Janet:** Yo... ((sonido de Janet mexendo seu café com a colher na taca))... yo a Vicente lo conocí aquí en México... cuando recién había llegado ... yo estaba a punto de regresarme otra vez a Tijuana porque como que no encontraba mi espacio... me acuerdo que atravesé ((a avenida)) Reforma ((ruído de sua boca tentando lembrar o nome do lugar))... hacia donde está... este... la Alameda y lo ví y me vió y... un chico hermosísimo... joven... su bigote precioso.... ahí tengo fotografías((animada))... muy bonito niño... y me empezó a hacer la plática...desde ahí nos hicimos novios...no duramos como 3 ó 4 meses y ya vivíamos juntos /.../ Un niño muy...MUY educado muy... MUY buen... muy buen niño... cuando nos juntamos... él me daba mi gasto y to:do.

**Alexia: Y por qué terminaron?**

**Janet:** Porque yo no puedo darle hijos... porque no... obviamente no puedo darle hijos... y él lo que necesitaba... él... más que nada entre él y la familia (....) obviamente en aquel tiempo y todavía cuando una pareja se junta o se casa es para procrear y tener familia... descendencia... y cuando la mujer... en este caso yo no podía darle hijos... (as pessoas) como que te ven raro... dicen: “bueno...¿ y por qué no puede? o ¿por qué quiere?”... entonces procuré portarme mal yo para que él... me aborreciera... y me dejara... me dejara y nos dejáramos... y sí desgraciadamente lo tuve que hacer de esa forma... me dolió mucho... pero fue en parte para darle una libertad a él y que pusiera... pudiera hacer su vida y pues yo reiniciar la mía porque yo sabía de antemano que jamás le iba a poder dar niños.

---

**Janet:** *Eu... (som de Janet mexendo seu café com a colher na xícara)... Eu conheci o Vicente aqui no México... quando tinha acabado de chegar... estava quase por voltar de novo a Tijuana porque não encontrava meu espaço... Lembro que atravessei (a avenida) Reforma (barulho de sua boca tentando se lembrar o nome do lugar)... para onde está a Alameda... e eu o vi e ele me viu... um menino... muito bonito esse garoto... jovem... um bigode lindo... ai tenho fotografias (animada)... muito bonito esse menino... e começou a me falar... e desde este momento nos tornamos namorados... duramos três ou quatro meses e já morávamos juntos /.../*

*Um menino muito...Muito educado muito... Muito boa gente... Quando estávamos juntos... ele me deu para as minhas despesas e tudo mais.*

**Alexia: E por que terminaram o relacionamento?**

*Janet: Porque não poderia lhe dar filhos... porque não... obviamente não posso lhe dar filhos... e era isso o que ele precisava... mais que nada entre ele e sua família (...) Obviamente naquele momento e ainda quando um casal começa a viver juntos ou se casa é para procriar e ter uma família... uma descendência... e quando a mulher... não pode... nesse caso eu não podia lhe dar filhos... (as pessoas) vão te olhar estranho... dizem: “então... e por que você não pode? ou por que não quer?”... então tentei comportar-me mal para que ele... me detestasse... e me deixasse... e sim infelizmente... tive que fazê-lo desse jeito... doeu muito... mas foi em parte para dar-lhe a liberdade e que... pudesse fazer sua vida e que eu pudesse reiniciar a minha porque sabia de antemão que nunca seria capaz de dar-lhe crianças*



Figura 75  
Janet sendo entrevistada  
Frame de vídeo | 2014 | Fonte: própria



Figura 76  
Janet  
Digital a cor | 2014 | Fonte própria



**“A experiência, e não a verdade, é o que dá sentido à escritura. Digamos, como Foucault, que escrevemos para transformar o que sabemos e não para transmitir o já sabido. Se alguma coisa nos anima a escrever é a possibilidade de que esse ato de escritura, essa experiência em palavras, nos permita liberar-nos de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos para ser outra coisa, diferente do que vimos sendo”**

Jorge Larrosa  
Tremores (2014, p. 5)

## MEIRE

O centenário número XX começou numa segunda-feira, o dia transcorreu como qualquer outro dia. No início deste novo centenário, no México, o Presidente amante da vida francesa, Porfirio Díaz, inaugurou o serviço do bonde elétrico e renovou a iluminação pública da Cidade de México. Além disso, a capital se transformou com um crescimento cinco vezes o tamanho de seu território e a duplicação do número de habitantes (AGUAYO, 2004, p. 21); foi com esse crescimento que os estrangeiros começaram a migrar e viver na cidade do México.



Figura 77  
**México no século XX**  
Análoga preto e branco | Charles B. Waite  
Coleção: AGN | México  
Fonte: biblioweb.tic.unam.mx

Chineses, japoneses, libaneses e um curioso casal brasileiro iniciaram sua instalação no bairro de Tepito, lugar de comércio e onde os sobreviventes dos astecas conseguiram instalar-se depois das perseguições e matanças na época da colônia (AHUMADA, 2016).

Tepito foi a moradia para Adwin e Maria dos Santos, brasileiros que procurando trabalho no comércio de transporte marinho, chegaram ao norte do continente americano para tentar sua sorte. Atrás deles, ficou um Brasil com seu primeiro ano da República ao lado do presidente eleito Manuel Ferraz de Campos Sales, uma exportação massiva de café e um regime de rigorosa economia (BORGES, 1961, p. 241). Essas alterações sucedem com a trilha sonora “Ô abre alas”, cantada por Chiquinha Gonzaga e os lindos relatos de Dom Casmurro<sup>46</sup> (RADIO SENADO, 2013).



Figura 78  
**Mercado de Tepito**  
 Placa seca de gelatina | Casasola | 12.7x17.8cm  
 Coleção: Archivo Casasola | México  
 Fonte: <http://fototeca.inah.gob.mx/fototeca/>

Adwin e Maria dos Santos entenderam rapidamente o movimento desse

---

46 - Livro de Machado de Assis publicado no ano 1900.

mercado que pouco a pouco se especializaram na venda de “fayuca”, palavra usada para os artigos de contrabando. Enquanto os novos habitantes se familiarizavam com o lugar, nos jornais apareciam notícias sobre as novidades tecnológicas a nível mundial. Uma das notícias mais comentadas se deu no campo da fotografia pois, a partir do primeiro ano do século XX, a câmera chamada “Brownie”, da companhia Kodak, foi lançada no mercado causando furor por sua eficácia de transporte. O aparelho consistia numa caixa de papelão de 13 centímetros coberta de couro e um filme já instalado; tudo por três dólares, um da câmera e os outros dois dólares relativos à revelação do filme. Este último serviço podia ser levado a qualquer centro Kodak, farmácias ou até ser recolhido na casa da pessoa (DOWLING,2015):

logo que a fotografia tornou-se mais barata e fácil de usar, convertendo-a acessível a milhares de indivíduos sem formação visual e artística, as possibilidades do meio explodiram. Junto com as milhões de imagens prosaicas tomadas nessa época, surgiram milhares de fotografias extraordinárias de grande interesse representando todo tipo de objetos, acontecimentos e atividades extravagantes e pouco usuais que faziam parte da experiência humana, mas não se tinha anteriormente considerado dignas de esforço e dinheiro necessário para fotografá-los. (THE GEORGE EASTMAN COLLECTION, 2012, p.451)<sup>47</sup>

Esta domesticação da fotografia fez também novas categorizações. Como uma maneira de separar-se dessa massificação, surgem as diferenças entre os profissionais do aparelho, que utilizavam a fotografia como meio de expressão na arte, e os *amateurs* ou amadores, pessoas que tiravam uma fotografia para documentar sua vida cotidiana ou dos membros da família (GÓMES, 2012, p.38):

pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. (BENJAMIN,2012, p.167)

O controle da câmera se amplia ao espectador que começa a tirar fotos dando uma noção de seu entorno e convertendo-se numa pessoa ativa na criação

---

47 - Tradução livre: Tan pronto como la fotografía se volvió barata y fácil de usar, convirtiéndose así en accesible para miles de individuos carentes de formación visual y artística, las posibilidades del medio explotaron. Junto con los millones de imágenes prosaicas tomadas en esta época, surgieron miles de extraordinarias fotografías de gran interés que representan todo tipo de objetos, acontecimientos y actividades extravagantes y poco usuales que formaban parte de la experiencia humana, pero que anteriormente no se habían considerado dignas del esfuerzo y el dinero necesarios para fotografiarlas

da imagem e da sua história. Neste ponto, a fotografia deixa de ser só ilustrativa dos jornais ou da ciência para se tornar uma crônica que cada família constrói de si mesma, pois o ato de fotografar é “[...]um acontecimento cada vez com mais direitos: o de interferir, ocupar ou ignorar tudo o que se passa à sua volta”. (SONTAG,1986, p.20). A “Brownie” levou a fotografia ao consumo de massas, gerando como consequência o início da democratização da imagem fotográfica de maneira imediata, sendo a maioria das imagens do século XX, capturadas com este aparelho. (DOWLING,2015).



Figura 79  
Câmera Brownie

Fonte: National Science and Media Museum | Londres



Figura 80

Criança tirando fotos com uma câmera Brownie

Fonte: National Science and Media Museum | Londres

No entanto, o desenvolvimento na fotografia foi marcado desde o início por ser um meio fiel de representação da realidade, assumindo o compromisso de mostrar verdades visuais e fidedignas através da sua técnica exata, deixando de lado as interpretações oferecidas pela pintura, por exemplo. Finalmente se pensava que a verdade contemplada pelos nossos olhos era colocada de maneira legítima numa imagem fotográfica. Isto fortaleceu o pensamento radical de que a fotografia fosse um referente incostestável, exato e verossímil da realidade, invalidando qualquer posição contrária, pois como diz o ditado: “até não ver, não acreditar”.

André Bazin, no seu ensaio *The ontology of the photographic image*, faz uma discussão sobre a história social da imagem, onde sinaliza que:

se as artes plásticas foram colocadas sob psico-análise, a prática de embalsamar os mortos, poderia ser um fator fundamental na sua criação. O processo poderia revelar que na origem da pintura e da escultura, encontra-se um complexo de múmia. A religião do antigo Egito, dirigida contra a morte, viu como a sobrevivência dependia da existência continua do corpo físico. Assim, ao fornecer uma defesa contra a passagem de tempo, que satisfaria uma básica necessidade

psicológica no homem, pois a morte é apenas a vitória de tempo. Para preservar, artificialmente, sua aparência corporal é arrebatá-la do fluxo de tempo, para armazená-la com cuidado, por assim dizer, na adega da vida<sup>48</sup> (BAZIN, 1980, p.237 e 238).

Com o tempo, esta representação se modificaria depois para as pirâmides e as esculturas; levando depois à pintura. Segundo ele, "se a história das artes plásticas é menos uma questão da sua estética que da sua psicologia, então se verá que é essencialmente uma história da semelhança, ou, se você quiser, de realismo". (Ibidem, 1980, p.238)<sup>49</sup>

Seguindo essa ideia, não foi difícil perceber que no início considerava-se à fotografia como uma ferramenta realista, pois este aparelho tecnológico não dependia das habilidades humanas para alcançar o 'realismo', porque a única coisa que a pessoa tinha que fazer era apertar o botão para capturar a realidade, sem intervenção do criador como acontecia na pintura (Ibidem, 1980, p.241). Contudo, a chamada corrente pictoralista foi o primeiro, dentre vários movimentos, que deu demonstrações contrárias à essa verdade fotográfica, pois:

a fotografia pictoralista nasceu da convergência de duas incertezas, enquanto à natureza do real, por um lado, enquanto à natureza da fotografia, por outro. As respostas a este duplo problema não resolvem o distúrbio que eles causam. Os pictoralistas optam por enterrar o real e disfarçam a imagem.

Em um ensaio titulado *La photographie est-elle un arte?*, Robert de La Sizeranne aconselha aos fotógrafos amadores e ansiosos por fazer 'obra artística' passear por lugares sem monumentos e nas horas que não se tenha sol e se detenham ante a um espaço livre de toda visão, ante a um vazio. O autor quer dar a entender assim que o real, embora necessário, não é considerado como suficiente. Necessita-se, agora, outra coisa para criar a imagem, outra coisa que seja adicionada ao real, que se sobreponha a ele e o anfunde nas camadas inferiores de uma espessa sedimentação.

Não é que a fotografia se inspire nas imagens estabelecidas e tome delas o que não têm por si mesma, senão que possa medir-se com elas, apostando o preço da sua especificidade, sob o risco de se confundir com elas, de ser reduzida uma aparência que disfarçaria sua verdadeira identidade<sup>50</sup> (MELON, 1988, p.82).

---

48 - Tradução livre: If the plastic arts were put under psychoanalysis, the practice of embalming the dead might turn out to be a fundamental factor in their creation. The process might reveal that at the origin of painting and sculpture there lies a mummy complex. The religion of ancient Egypt, aimed against death, saw survival as depending on the continued existence of the corporeal body. Thus, by providing a defense against the passage of time it satisfied a basic psychological need in man, for death is but the victory of time. To preserve, artificially, his bodily appearance is to snatch it from the flow of time, to stow it away neatly, so to speak, in the hold of life.

49 - Tradução livre: If the history of the plastic arts is less a matter of their aesthetic than of their psychology then it will be seen to be essentially the story of resemblance, or, if you will, of realism.

50 - Tradução livre: La fotografía pictoralista nació de la convergencia de dos incertidumbres, en cuanto a la naturaleza de lo real, por una parte, y en cuanto a la naturaleza de la fotografía, por otra. Las respuestas aportadas a este doble problema no

Fading away é uma imagem datada de 1858 onde Henry Peach criou, através de cinco negativos, a fotografia de uma jovem mulher a seu leito de morte. A divulgação desta foto causou certo estranhamento por dois motivos: retratar um momento de intimidade exagerada e falsificar a realidade.



Figura 81  
**Fading Away**  
 Negativos de vidro em impressão de prata (Coloide úmido)  
 Henry Peach | 18 x 23.2cm  
 Ano: 1858 | Coleção: Gilman  
 Fonte: MET

De fato, o gênero que mais tinha tentado cumprir essa captura da realidade foi a fotografia documental, que começou a ter um efusivo auge nos princípios do século XX, quando as imagens fotográficas se converteram num elemento importante nos meios de comunicação. A necessidade de dizer que o fotógrafo ao tirar uma foto, não intervém na imagem e só trabalha como testemunha da realidade, se converte na bandeira deste gênero imagético.

Porém, assumir a realidade numa imagem não dependia apenas do fotógrafo, mas também do aparelho. O daguerreótipo, com a vista do *Boulevard du*

---

resuelven la perturbación que ocasionan. Los pictoralistas optan por sepultar lo real y disfrazan la imagen. En un ensayo celebre, titulado *La photographie est-elle un art?*, Robert de La Sizeranne aconseja a los fotógrafos aficionados deseosos de hacer 'obra artística' que paseen 'por lugares sin monumentos y a las horas sin sol y se detengan ante un espacio libre de toda "vista", ante un vacío'. Quiere dar entender así que lo real, aunque necesario, no se considera ya como suficiente. Se necesita ahora otra cosa para crear la imagen, otra cosa que se añada a lo real, se superponga a él y lo hunda en las capas inferiores de una espesa sedimentación.

No se trata pues de que la fotografía se inspire en imágenes establecidas y tome de ellas lo que no posee por si misma, sino de que se mida con ellas, apostando el precio de su especificidad, a riesgo de confundirse con ellas, de quedar reducida a una apariencia que disfrazaría su verdadera identidad.

*Temple*, datado de 1838, mostra uma imagem “irreal” por assim dizer, pois a paisagem se encontra vazia de presença humana, algo bastante extraordinário num lugar que era conhecido por ser um dos centros de entretenimento noturno da Paris no século XIX .

O efeito dessa cidade fantasma ocorreu devido às emulsões e às lentes utilizadas naquela época, as quais requeriam uma exposição prolongada para a captura da imagem. O tempo de exposição mais longo faz com que todo objeto que se encontrava em movimento não seja capturado no daguerreótipo. A única presença humana gravada na imagem é de um homem que esperava pacientemente seus sapatos serem engraxados. Fontcuberta, no seu livro *A câmera de Pandora*, fala sobre isso: “o daguerreotipo é capaz de captar arquiteturas e monumentos, mas fracassa em captar o dinamismo da vida urbana que constitui justamente sua essência. Daguerre conhece pela primeira vez o dilema que a veracidade histórica e a veracidade perceptiva terão que enfrentar” (2010, p.106).

A tecnologia continuou transformando a vida da população e a fotografia permaneceu acompanhando seus grandes momentos históricos e do cotidiano. Uma delas foi no ano de 1910, período da revolução mexicana que teria como consequência uma grande transição política que tiraria do poder o ditador Porfírio Díaz, depois de governar o país por mais de 30 anos. A partir deste momento, se iniciava uma perseguição à comunidade estrangeira, pois se acreditava que eram pessoas apoiadoras do presidente Díaz. A prova cabal do perigo em viver como estrangeiro no México se deu um ano depois, na zona norte do país, no povoado de Torreón (Coahuila), onde 303 chineses foram massacrados por revolucionários (NAJAR, 2015). Os brasileiros radicados no bairro Tepito, Adwin e Maria Dos Santos, se encontravam numa encruzilhada: sair do país para voltar ao Brasil ou continuar nele apesar das perseguições. A notificação, por parte de uma parteira, da gravidez de Maria de seu primogênito, foi o sinal para que eles voltassem ao seu país natal após 10 anos vivendo no México.



Figura 82  
**Soldaderas en el estribo de un vagón en Buenavista**  
 Placa seca de gelatina I Casasola I 10.2x12.7cm  
 Coleção: Archivo Casasola I México  
 Fonte: <http://fototeca.inah.gob.mx/fototeca/>

Depois de uma odisséia de quase um ano, chegaram ao território baiano. Começaram a trabalhar no sertão e na venda de abacaxis nos fins de semana. Foi assim que, num domingo, depois de dois anos trabalhando no mercado, eles avistaram um barco que crescia cada vez mais à medida que se aproximava deles. Aquela coisa imensa era o navio-escola Duguay-Trouin, que ancorou na Bahia. Dessa vez venderam cinco abacaxis ao jovem “Monsieur Mercier”, um francês que tinha desembarcado desse navio e possuía um aparelho tipo uma caixa preta, a qual animosamente chamava de “fofinha”.

A comunicação foi difícil, mas Adwin e Maria algo entenderam da conversação, ou pelo menos entenderam o mais importante: que ele gostou muito dos abacaxis e do prazer sentido ao navegar. Monsieur Mercier pediu para tirar um retrato deles com sua câmera “fofinha”, jurando entregar-lhes uma cópia da imagem como presente em seu próximo retorno ao país.



Figura 83  
 Imagem do álbum da campanha do navio-escola Duguay- Trouin  
 Análoga preto e branco | 1902 | Bahia, Brasil  
 Mercier | Coleção: Duguay- Trouin | França  
 Fonte: [www.campagnesduguay-trouin.fr/4.html](http://www.campagnesduguay-trouin.fr/4.html)

As estações se passaram e com elas chegaram novas transformações trazidas por este século, dentre as quais o cumprimento da promessa de Monsieur Mercier. Após décadas seu filho e uma nova “fofinha” voltaram à Bahia, 55 anos depois dele ter estado lá. Dessa vez, o filho de Mercier que havia deixado seu trabalho como fotógrafo de jornais para procurar sua própria visão daquele lugar chamado de O Novo Mundo, fez os mesmos passos do pai, incluindo a visita ao mercado onde o casal Adwin e Maria vendiam abacaxis. O tempo fez com que daquele casal só restassem os filhos João, Fátima e Vitor, e os netos: o pequeno e tímido Joãozinho e a corajosa Lanu. O filho de Monsieur Mercier entregou aquela imagem capturada por seu pai e então, a família os reconheceu em meio aos abacaxis, canas de açúcar e panelas de barro. O encontro foi rápido, mas para as duas crianças significou algo forte: olhar aos seus avós jamais vistos. Desde então, a imagem teve outro significado para o pequeno João.

Os anos se passaram e Joãozinho já se encontrava na juventude. Desde o primeiro encontro com a fotografia, ele tentava que todas suas lembranças fossem como aquele retrato: uma pausa em algum momento da vida, especialmente a sua, onde colocava maior interesse nas coisas pequenas, talvez pela dificuldade de serem notadas: os brincos da sua mãe, a pele de seu pai, a calosidade que sempre

lhe surgia nas mãos quando trabalhava mais de 12 horas cortando canas de açúcar, ou até mesmo o aroma de não-sei-o-que sentido todos os dias a determinada hora, na rua. Sua vida era uma lembrança de fotografias. João fazia, depois de tudo, o que outros começaram a fazer desde a invenção da fotografia: criava realidades.

[...] a fotografia criou novas realidades, mas parte do problema para distingui-las reside em perceber que muitos de nós concebemos o mundo, em grande parte como se fosse fotográfico, mesmo assim na ausência da câmera. (Ritchin, 2010, p.26)<sup>51</sup>

Foi desse modo que ele adquiriu o costume de visitar os lugares contidos nos cartões postais comprados por estrangeiros como lembrancinhas, em suas visitas a Salvador. O objetivo dele era encontrar o lugar exato onde o fotógrafo tinha capturado a imagem. A representação naqueles postais lhe ajudava a imaginar e a se situar nesses mundos capturados de épocas anteriores, mas, sobretudo, a comparar o que tinha mudado e o que faltava ou era silenciado nessas fotografias. Para ele, este exercício era uma descoberta de realidades:

a fotografia ao congelar e dissecar o visível em pedaços discretos, tem desempenhado um papel importante na criação de uma representação da realidade, mas como já tinham afirmado vários críticos, também causou uma insidiosa distorção da nossa visão da realidade. Como é um dos meios de comunicação mais universal, é também um filtro amplo que permite olhar a transição do analógico para o digital. (Ibidem, 2010, p.17)<sup>52</sup>



Figura 84  
Cartão postal da Amarelinha- Bahia  
Impressão em papel fotográfico I sem ano  
Wessel I 14x9 cm

51 - Tradução livre: [...] la fotografía creó nuevas realidades, pero parte del problema para distinguir las radica en darnos cuenta de que muchos de nosotros concebimos al mundo en gran medida como si fuera fotográfico, aún en ausencia de la cámara.

52 - Tradução livre: La fotografía al congelar y diseccionar lo visible en trozos discretos, ha tenido un rol importante en la creación de una representación de lo real, pero, tal como lo han afirmado numerosos críticos, también ha provocado una insidiosa distorsión de nuestra visión de lo real. En tanto constituye uno de los medios más universales, también es un filtro amplio que permite mirar la transición de lo análogo a lo digital

Nessas aventuras chegou ao elevador Lacerda, onde passou mais de 20 anos descendo e subindo enquanto dirigia através de apertar botões, um elevador com mais de 20 pessoas indo e vindo entre a alta e baixa cidade. Sua visão se envolveu numa caixa de 4m<sup>2</sup> onde os transeuntes eram sua paisagem. Ele continuou com o exercício dos cartões postais, mas agora direcionado àquelas pessoas cujos modos de se vestir eram diferentes – o que para ele significava um olhar diverso do padronizado. Se questionava frequentemente, frente a alguém com características que lhe aguçavam a atenção, se aquela pessoa podia ser ele próprio. O que Joãozinho não imaginou é que ele mesmo responderia à pergunta passado certo tempo.



Figura 85  
A fotografia para tia no meu aniversário  
Impressão em papel fotográfico  
Merie | 10x15 cm  
Ano: 1990 | Coleção: Arquivo pessoal de Meire

Meire chegou à vida de Joãozinho devagar, apesar do sobressalto no seu corpo. Descrever o que viu nela pode ser complicado explicar, talvez foram os brincos e aquele batom vermelho apagado que lhe lembrava da sua mãe; talvez a mistura das mãos enrugadas junto aos dedos finos que traziam imediatamente a figura do pai à sua mente; ou talvez uma mistura daqueles rostos passageiros do elevador. Nascida como consequência de todas essas realidades, Merie fez Joãozinho tremer da mesma maneira como ele se tremeu ao olhar pela primeira vez a fotografia de seus avós, feita por Monsieur Mercier.

Ela, diferente de Joãozinho, não é uma espectadora da fotografia, tentando comprovar o que vê. Merie intervém na imagem, a utiliza para sua própria criação, para validar sua história que, em algumas ocasiões, são silenciadas pelo exterior ou até mesmo pelo próprio Joãozinho. Meire é um tremor que aparece de repente; impossível não sentir sua presença. Ela, frente à câmera é tímida e fica um pouco nervosa, mas quando chega o momento de se doar à fotografia ela se solta, e sua espontaneidade se realiza, atestando sua energia. Meire e a fotografia são um só corpo e juntas validam mutuamente vossas existências. Meire responde, com o tempo, a todas as dúvidas de Joãozinho feitas naqueles ínfimos 4m<sup>2</sup>. Ela não fala ou reproduz, e sim traduz, com sua imagem, algo latente, porém invisível à primeira vista.



Figura 86  
**João nos olha**  
 Impressão em papel fotográfico  
 Meire | 10x15 cm  
 Ano: 1987 | Coleção: Arquivo pessoal de Meire

A imagem permite sua existência, sua presença de outro modo que não apenas aquele experimentado por quem a conhece. Igualmente a Merie, todos nós, “vivemos na imagem e a imagem nos vive e nos faz viver” (FONTCUBERTA, 2004, p.120). A fotografia permite a convivência de uma realidade e de uma construção, e com isso:

[...]a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2004, p. 18-19)



Figura 87  
**O amor é o melhor da vida**  
 Impressão em papel fotográfico  
 Meire | 10x15 cm  
 Ano: 1997 | Coleção: Arquivo pessoal de Meire

A fotografia em si mesma deixa de ser apenas um comprovante da realidade e começa a apagar fronteiras para compartilhar experiências, transformando o que se olha e a aquele que a olha, para assim, liberar-nos das verdades que nos obrigam a uma escassa homogeneidade visual. Aqui, a imaginação/ficção cobram vida para conviver com aquilo que chamamos realidade, na qual as imagens oferecem um realismo fotográfico que deve ser entendido “[...]não como analogia absoluta, mas consoante com o potencial simbólico da imagem”(EMÉRITO, 2015, p.109).

A realidade comprovada na fotografia vai além daquele critério no qual se considera que somente a mais semelhante obra poderá ser considerada como real. Porque depois de tudo, uma figura muitas vezes é considerada realista “quando oferece informações pertinentes, de acordo com o sistema padrão adotado em

determinado período. Uma representação realista, grosso modo, é uma questão de convenção” que pode mudar ou apagar outras realidades (Ibidém, 2015, p.109). Contudo, aqui, a imagem se afasta desta convenção da qual fala o autor, pois se rompe as premissas de um sistema padrão, e o real e a ficção não estão contidas como criaturas à parte nem absolutas, mas sim como consequência de uma fotografia que se expande para além das fronteiras dessa tradição visual fotográfica advinda dos primórdios da história da fotografia de modo a dialogar e transformar e construir, pois a realidade e a ficção viajam sem passaporte na mesma imagem.



Figura 88  
**Carnaval**  
 Impressão em papel fotográfico  
 Meire | 10x15 cm  
 Ano: 1997 | Coleção: Arquivo pessoal de Meire

A fusão entre Meire e Joãozinho acontece e principia na mesma fotografia. Duas pessoas que coexistem simultaneamente, mas de maneira diferente. Transpassam qualquer visão pré-concebida ao habitarem a mesma imagem como um só corpo, convertendo-se numa verdade feita fotografia. Juntos permitem a qualquer espectador tanto acreditar no que não se vê, mas se pode imaginar, como na possibilidade de unir dois mundos antes pensados impossíveis nos princípios da história da fotografia: ficção e realidade, dissolvendo as fronteiras que os separavam em mundos distintos.



Figura 89  
O chá  
Ano: 2016 | Coleção: Arquivo pessoal

Em algum dia do ano de 2016, na cidade de Salvador, aconteceu-me conhecer Meire e Joãozinho. Naquela tarde, peguei o ônibus que me levaria a Praça da Sé. Era um dia chuvoso, mas de calor suficiente para me lembrar que o caminho seria longo. Saindo, tentei não chamar a atenção, mas naquela região turística e central era sempre difícil não ser vista como “gringa” – palavra que no meu contexto mexicano é utilizada exclusivamente para designar pessoas nascidas nos Estados Unidos. Enquanto caminhava me perguntava quais diferenças as pessoas notavam em mim que, mesmo sem pronunciar uma só palavra, sabiam-me estrangeira. Seria minha maneira de caminhar? Minha roupa? Ou essa maneira de ver que me faz surpreender-me pelo cotidiano de Salvador? Depois de algum tempo não é muito gratificante ser sempre a “gringa”, principalmente num lugar inscrito em sua vida cotidiana. Sem mais, tentei não parar nos monumentos a fim de não ressaltar as impressões alheias sobre ser ou não uma forasteira.

Tinha chegado à Salvador há seis meses, mas esta foi a primeira vez que usei o elevador Lacerda. Lembro de estar um pouco emocionada em poder ter, do alto, descendo pelo elevador até chegar à cidade baixa, uma vista diferente de Salvador (soa muito gringo isso, né?). Tirei alguma foto com o celular antes de entrar na caixa, mas decidi guardar a foto principal para o final, quando estivesse dentro dele. A surpresa foi decepcionante, pois o aparelho chamado elevador

Lacerda não tinha janela alguma para ver a cidade, e assim sem mais nem menos, num espaço diminuto e lotado terminou a viagem.

O terceiro transporte foi outro ônibus que me levou à parte suburbana da cidade. Com o mercado Modelo à frente, e alguns edifícios cujas características mostravam que em alguma época aquela região teve glória e presença importante na cidade, aguardei lá, no ponto de ônibus. A espera se tornou longa e um pouco desesperadora porque era preciso correr atrás de cada ônibus para poder descobrir se era aquele que me levaria ao destino final. Depois de um tempo, e já dentro do ônibus, comecei a ver como a paisagem ia mudando enquanto me distanciava da parte antiga da cidade rumo ao subúrbio. Quando finalmente cheguei, lá estava Jujú, aguardando pacientemente para me levar ao ponto de reunião com sua amiga: a casa da Meire. Quando entrei em sua casa, ela me recebeu com um altar cheio de fotos, flores e objetos que ela, junto com Jujú, utilizaram nos carnavais da Bahia através dos anos. A mensagem era clara: esta é a nossa história e a honramos.



Figura 90  
Altar  
Ano: 2016 | Arquivo pessoal

O primeiro a me receber foi Joãozinho, tímido, mas com um afeto único. Depois de uma informal troca de palavras passamos a ver as imagens daquele altar. Ele as explicou uma por uma: qual era o evento, o ano em que foi tirada e com quem estava na imagem. Joãozinho parecia testar, através da fotografia, uma comprovação daquilo que experimentou convivendo com Meire. Nas suas imagens, da mesma maneira que evidenciava as paisagens dos eventos e da vida e as modificações ocorridas ao longo do tempo, Joãozinho podia enxergá-las como reflexos de sua própria transformação: as imagens são um duplo espelho onde ele se vê com os olhos de Meire.

Após a completa apresentação do altar decidimos começar a fotografar. Joãozinho, pouco a pouco, foi transitando entre maquiagem e roupas para ser Meire. Entre inúmeras provas de roupa e diferentes espaços da casa como locação, Meire vagorosamente despreendeu-se da timidez de Joãozinho para ser aquela mulher que gostava de ser na imagem. Ele não se mostra por completo e, igualmente a imagem, se revela pouco a pouco em cada fotografia.



Figura 91  
Transição  
Ano: 2016 | Arquivo pessoal

Houveram outras sessões como aquela, mas em algumas se conversava mais do que se fazia fotos; outras vezes era só assistir novelas antigas ou simplesmente a observava enquanto ela ficava hipnotizada pelo que acontecia na televisão; noutras tantas revisávamos seu arquivo fotográfico entre histórias

alegres e tristes da sua vida. Nessa temporada de visitas, chegou um momento em que não podia diferenciar entre quem me recebia na entrada da sua casa e os nomes ficaram ambíguos do mesmo jeito que as personalidades de Joãozinho e Meire. Dizer quem era real ou fictício resultava complicado, pois a fotografia neles continha a ficção não como mentira ou ilusão, e sim como:

[...] uma ferramenta que possibilita a criação do outro em função dos próprios desejos e temores; é, sobretudo, um meio para viver melhor a sua relação com o real e apreender, mesmo pelo pensamento, esse real. A ficção não é o oposto da razão, é sua ferramenta. Por conseguinte, a fotografia que trabalha a ficção, não nos afasta do real: ao contrário, permite que o encaremos sob outro ângulo, que o apreendamos melhor- assim como o sonho é uma boa maneira de representar o real para si mesmo, não apenas porque o mostra sob outro ângulo e com outro olhar, mas, sobretudo, porque, diante do enigma que nos oferece, obriga-nos a sermos intérpretes, e não repetidores de uma lição, sacerdotes de um culto oficial (SOULAGES, p.149 )



Figura 92  
Meire e seu quarto  
Ano: 2016 | Arquivo pessoal

De alguma maneira, Meire surgiu, talvez, para questionar (ou complementar) aquilo que foi dado a Joãozinho como padrão de realidade, como aqueles cartões postais antigos que comprava da cidade de Salvador, onde a imagem estampada mostrava apenas uma capa padronizada daquilo que deveria ser visto. Ela e

Joãozinho se tornaram uma fusão de realidade e ficção contidas em fotografias, uma fusão sem fronteiras e com muitas trilhas a percorrer, com muitas maneiras possíveis de ser.

Ela, da mesma maneira que a fotografia, levava-nos a reinterpretarmos em cada momento e de muitas maneiras a vida e nossas escolhas. Merie agia como aquele elevador no qual Joãozinho viajava acompanhado por outras pessoas diariamente entre a cidade baixa e a alta; e, era naquela caixa (ou naquele corpo), onde os passageiros concentrados num espaço minúsculo se mostravam de diferentes modos; transformando a paisagem do que se contemplava, e sobretudo, concedendo diversas eleições para poder ser.



Figura 93  
Meire III  
Ano: 2016 | Arquivo pessoal



Figura 94  
Meire II  
Ano: 2016 | Arquivo pessoal

A fotografia pode ser um instrumento para mostrar-nos de maneira diferente frente ao outro. Nessa caixa, a transformação de nossa pessoa é possível porque seu uso nos permite experimentar a invenção de nossa história. Desde o momento que a fotografia se converte num instrumento ordinário na sociedade, nossa história começa a ser contada por nós mesmos, leva a democratizar-nos, a saber escutar-nos e aceitar-nos, a saber que a realidade como invenção pura fica para trás para

dar passagem a uma construção de nossa pessoa através do oferecido, do criado, do imaginado e sobretudo através de experimentar aquilo com diferentes óculos. A fotografia se converte num “meio de reivindicação para ser olhado, para contar a própria maneira de ser olhado” (BUNCH, 2012, p.116). Converte-nos em criadores de nosso próprio relato.



Figura 95  
Meire IV  
Ano: 2016 | Arquivo pessoal

Finalmente, Meire através da câmera fotográfica, constrói sua história. Nela, a imagem se torna um relato, uma experiência e nos ensina que as limitações não existem, pois a ficção e o registro do real são facetas que resplandecem nela, não sendo possível separa-los ou apaga-los. A ficção nas imagens de Meire ensinam ao leitor a transportar-se nessa dimensão que confronta aqueles parâmetros absolutos da realidade; aqueles que não representam completamente, até que ela se torna participe na construção da sua própria história.

Nas imagens criadas, nossa história e ficção se colocam como antessala daquilo que depois será chamado pelos outros de realidade.



Figura 96  
Meire V  
Ano: 2016 | Arquivo pessoal



Figura 97  
Meire VI  
Ano: 2016 | Arquivo pessoal



Figura 98  
Meire VII  
Ano: 2016 | Arquivo pessoal



Figura 99  
Meire VIII  
Ano: 2016 | Arquivo pessoal



Figura 100  
Meire IX  
Ano: 2016 | Arquivo pessoal



Figura 101  
Meire X  
Ano: 2016 | Arquivo pessoal



**MUDANZAS**

Poco va quedando de mí.  
En cada mudanza  
dejo algo atrás, a veces con olvido,  
a veces con algo de solemnidad.  
Y me instalo apenas  
como polvo sobre un piso sin amueblar  
listo para cuando sea el momento  
de dejar mi nueva casa.  
Pero hay veces en que tardo en irme  
y como ropa en un cajón, me acumulo,  
empiezo a vivir casi sin enterarme,  
tapo las humedades, pinto, traigo una cama.  
Para cuando llega la señal de que debo partir,  
limpio en serio, ordeno, barro y, si hace falta  
cambio las cosas de sitio  
para ver si acaso éste se parece, si puede haber sido  
aquel sitio que no quise dejar la primera vez.

Tomás Maver

Yo, la incesante nieve (2008, p.14)

## **DIÁRIO COMUM**





IMAGEM SEM FUNDO BRANCO

---



---

IMAGEM SEM FUNDO BRANCO

















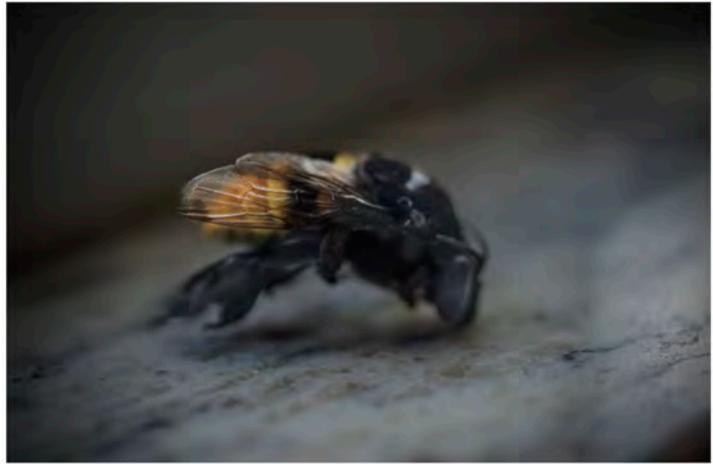




IMAGEM SEM FUNDO BRANCO

---



---

IMAGEM SEM FUNDO BRANCO



FONTE · DOS AMORES  
P. DE CALUAS BRASIL ·

















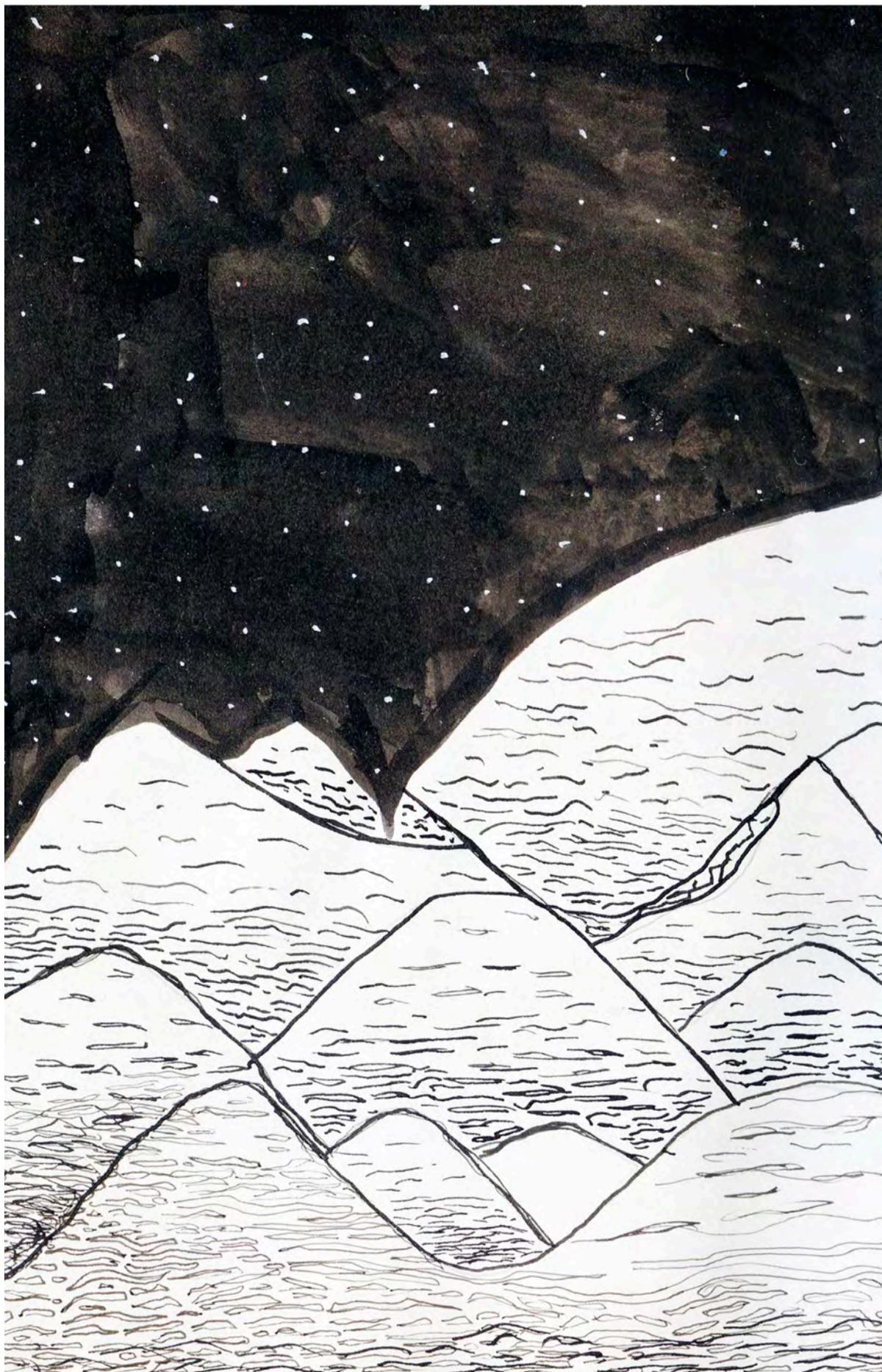


IMAGEM SEM FUNDO BRANCO

---



---

IMAGEM SEM FUNDO BRANCO



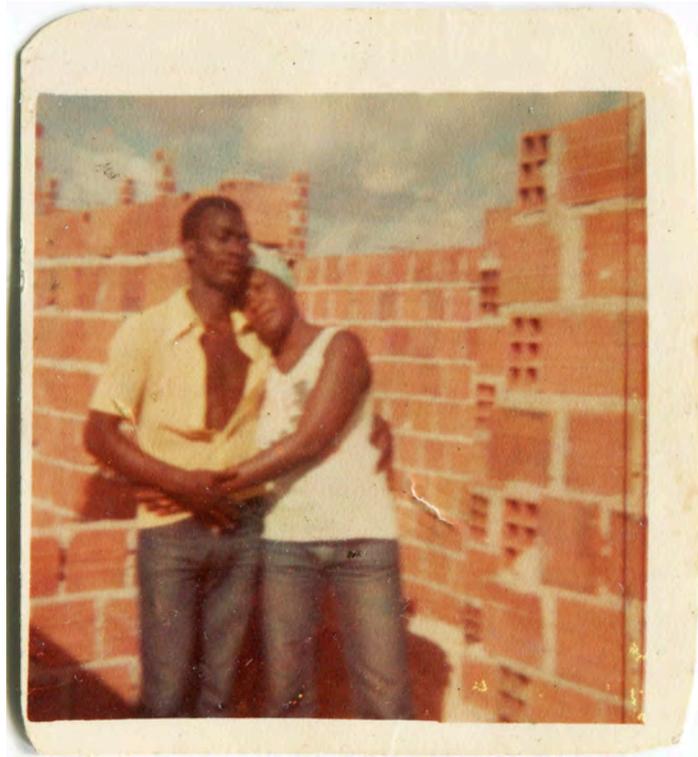


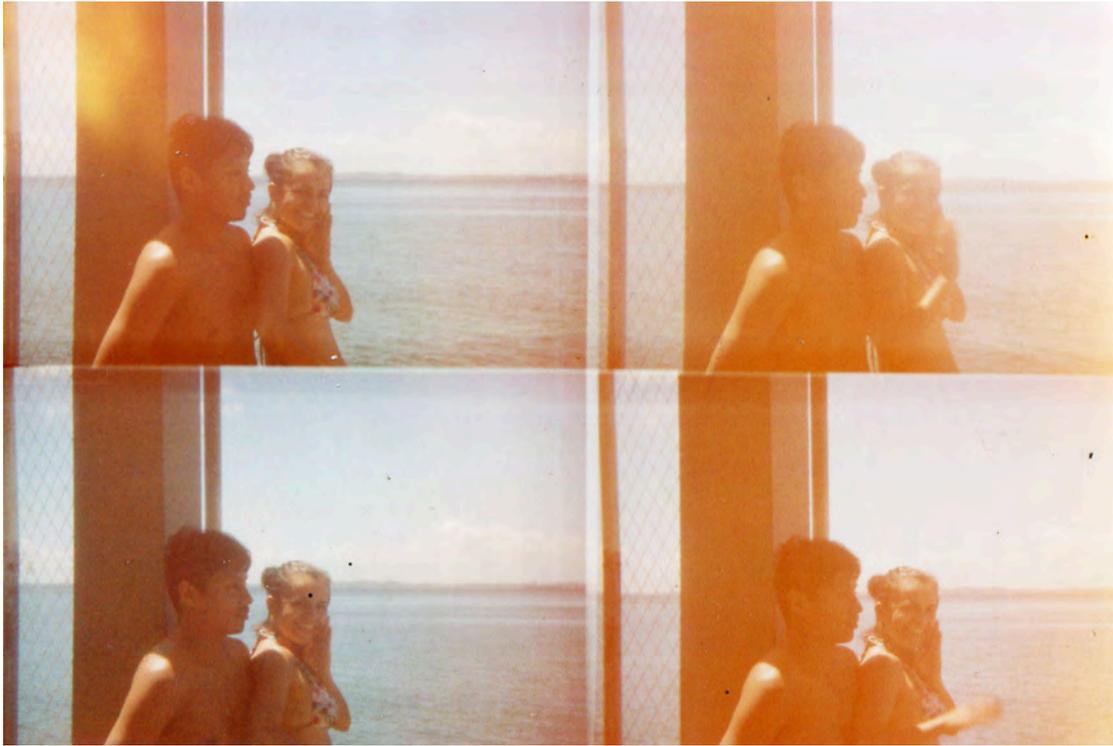


















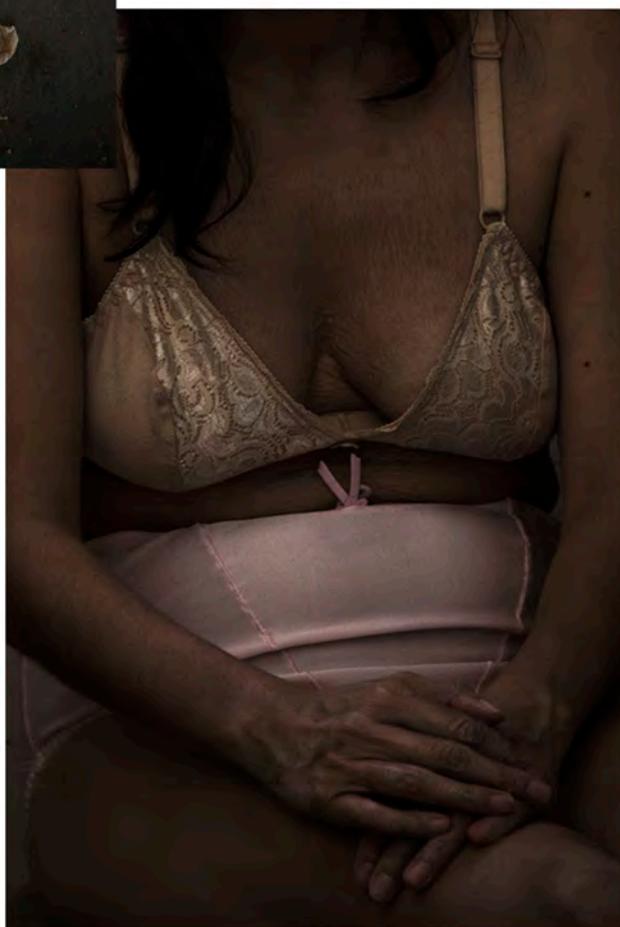










IMAGEM SEM FUNDO BRANCO

---



---

IMAGEM SEM FUNDO BRANCO





# **ANEXO I**

## **Exposição**



Figura 102  
Convite da exposição  
Ano: 2017 | Arquivo pessoal



Figura 103  
Exposição no Goethe-Institut I  
Ano: 2017 | Arquivo pessoal



Figura 104  
Exposição no Goethe-Institut II  
Ano: 2017 | Arquivo pessoal



Figura 105  
Exposição no Goethe-Institut III  
Ano: 2017 | Arquivo pessoal

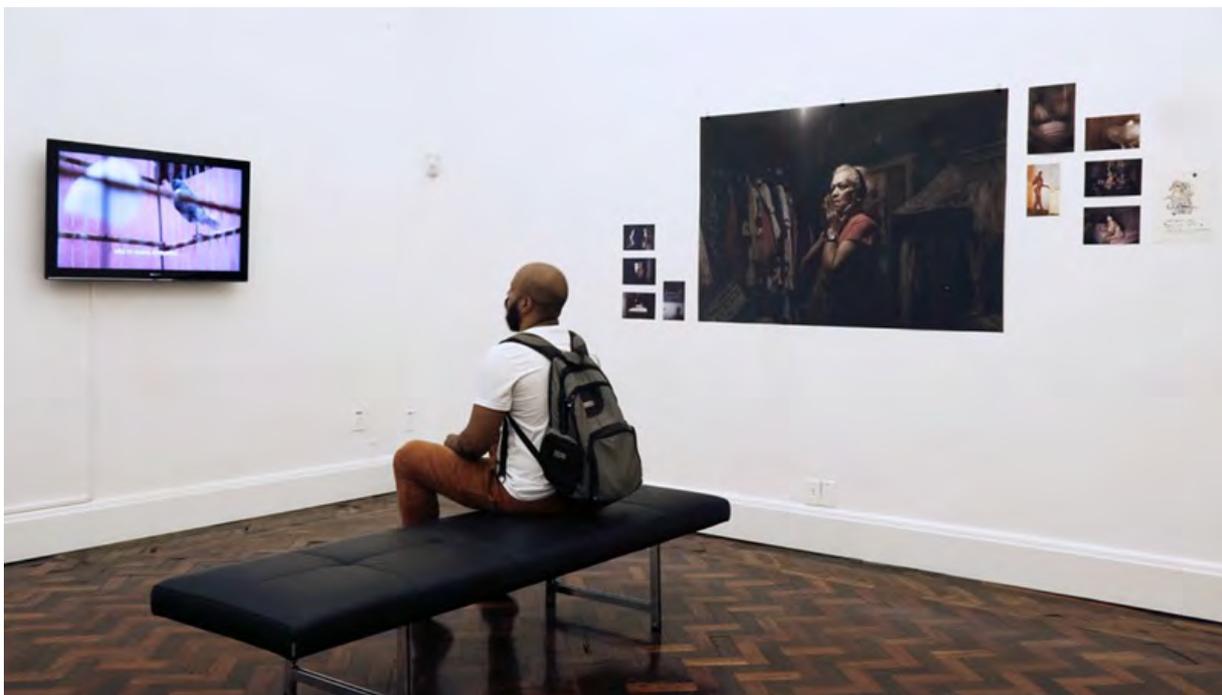


Figura 106  
Exposição no Goethe-Institut IV  
Ano: 2017 | Arquivo pessoal



Figura 107  
Exposição no Goethe-Institut V  
Ano: 2017 | Arquivo pessoal

## **ANEXO II**

### **Fanzine<sup>53</sup>**

---

53 - Fanzine criado a partir das imagens. Nele, se convidaram a sete pessoas para criar e falar sobre o projeto.

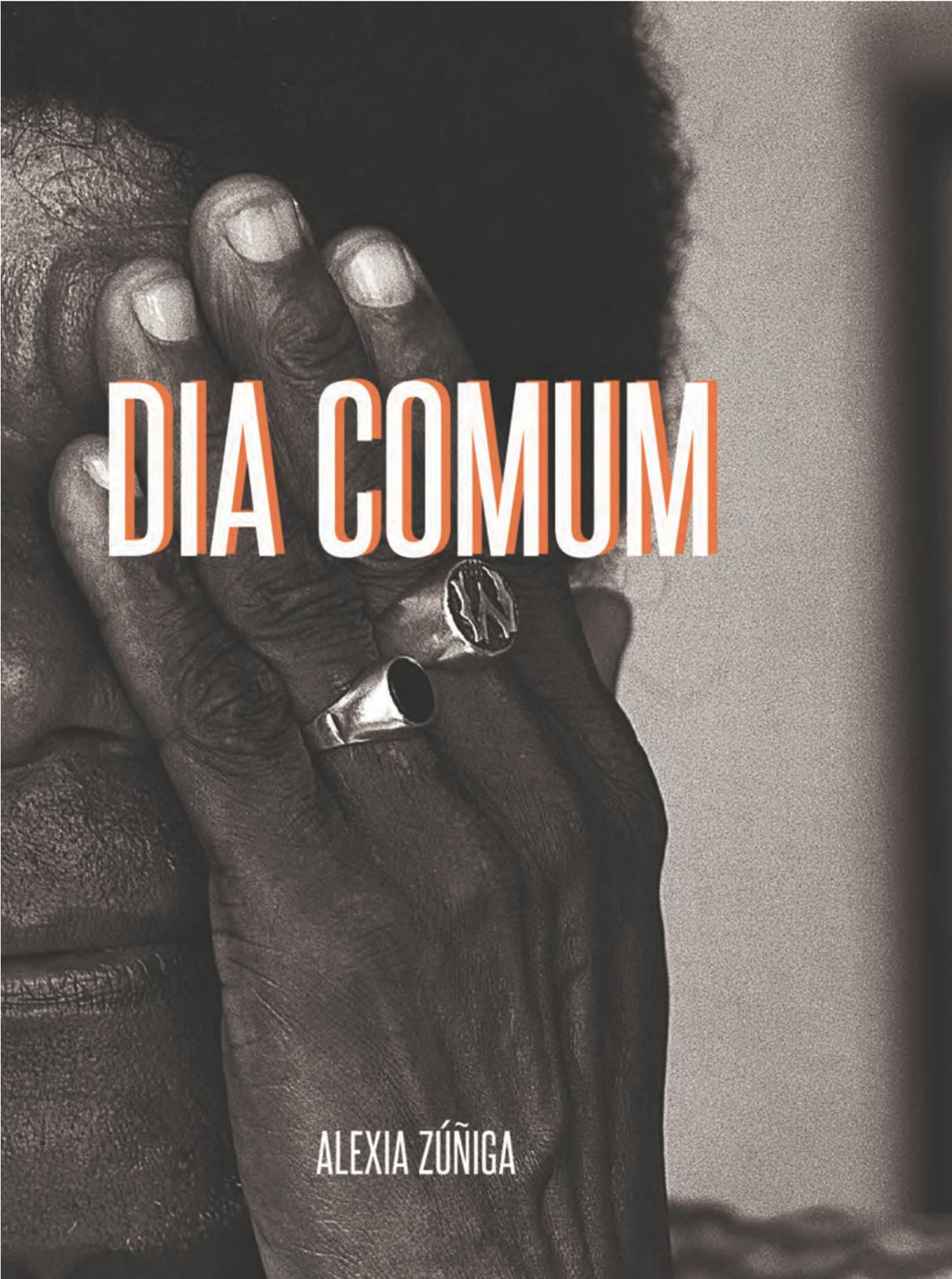
Convidados: Fábio Gatti, Felipe Fernandes, Laerte, Ana Matsusaki, Rocío Suárez, Miriam Matus, Marat Ocampo, César Holm e Jessica Marjane. Tradução Vanimar Caxito e Jimena Preciado



Figura 108  
Fanzine feito a partir das imagens do projeto I  
Ano: 2017 | Arquivo pessoal



Figura 109  
Fanzine feito a partir das imagens do projeto II  
Ano: 2017 | Arquivo pessoal



# DIA COMUM

ALEXIA ZÚÑIGA

# A TECNOLOGIA e o COTIDIANO na FOTOGRAFIA de ALEXIA ZUÑIGA

MARAT OCAMPO

A série fotográfica DIA COMUM de Alexia Zúñiga é uma exploração da produção técnica dos corpos. Trata-se de uma série de retratos íntimos no qual se captura o espaço e a materialidade como metáforas de sua individualização. Estes corpos encontram desde a intimidade uma construção como pessoas no mundo. Trata-se de corpos cheios de amor, de vida, que se inventam.

As fotografias de Alexia Zúñiga são de uma coleção de retratos de pessoas se desvestindo ou se vestindo, rodeadas de peças de roupas e objetos. A luz revela cortinas entreabertas, portas fechadas, paredes desgastadas que delimitam um espaço reservado do exterior. Isso serve para marcar a intimidade que está enquadrada nas capturas. Nas fotos há camas, roupas íntimas e chuveiros que marcam uma intimidade prática. O íntimo se desenha como um espaço em que se vive.

Entre os objetos ressaltam fotos de personagens do passado, que parecem estabelecer relações dióptricas, que funcionam como vidros pelos quais se atravessa a luz, entre as imagens que vemos e as representações que nelas aparecem. As fotografias podem ser pensadas como uma reformulação do retrato que já não cumpre a função de ser lembrança. Estes retratos procuram visibilizar vidas íntimas.

Estes corpos encontram a responsabilidade de se inventar nas fotografias. Da mesma maneira que apareciam os objetos que entendemos como cotidianos, as roupas de lantejoulas, os seios prostéticos, são localizadas nesta dinâmica. Trata-se de extensões do corpo, partes que fazem o corpo completo, nunca um sobranço, um extra. **O que outras ocasiões pareceriam destinar a produção de um corpo espetacular, como um corpo público, aqui é posto como parte da produção na intimidade.**

As próteses fazem da construção dos corpos, algo que acontece nas fotografias \_ que também são próteses \_ um fazer de cada dia, no lugar de uma determinação imposta biologicamente.

A tecnificação do corpo aparece como uma cotidianidade, oposta a uma consideração do público e do privado. Estes territórios são colocados na disputa em termos da construção de gênero como modo de se inventar na vida diária.

**Não se trata da invenção de um corpo para se expor como espetáculo, mas para se viver.** Não se trata de uma oposição do privado e do público, mas um tipo de performatividade daquilo que chegamos a ser. A visibilização não possui uma finalidade espetacular, mas que inclusive o espetáculo é visualização de uma cotidianidade.

Prestar atenção nesta série fotográfica leva a pensar como os corpos trans foram distanciados da cotidianidade a partir de sua performatividade brilhante e luminosa como corpos super produzidos.

Como se em primeira instancia esses corpos estivessem dispostos a partir de um mundo de lantejoulas e confinados nesse espaço.

Mas, a fotografia de Alexia Zúñiga revela uma produção contra contra a perspectiva que procura pensar nas pessoas transgênero a partir do espetáculo. A partir da visibilização de sua cotidianidade, se observa uma prática de vida que procura desenvolver sua sexualidade e sua individualidade. Estas fotografias realizam efeitos múltiplos sobre a tecnificação cotidiana do corpo. **O desejo dos corpos integra no cotidiano aquilo que se quer fazer espetáculo.**

Se pode pensar desde as fotografias de Zúñiga que a produção de si e do cotidiano estão estreitamente vinculados. Trata-se de assinalar que a produção de nossos corpos é uma dinâmica cotidiana. Esta é a produção de uma ética e uma política, ao mesmo tempo esconderijo para pertencer ao mundo e participar na comunidade desde um corpo que no lugar de ser procurado como natural, é tecnologizado. Os seios falsos antecedem a construção do corpo, percebendo-se construção entrelaçada com a xícara de café quente como uma forma de estar e de pertencer ao mundo.

A roupa se tornará cotidiana enquanto for entendida como parte de um processo próstético. Sua visibilidade será um exercício de pertencer à comunidade. Estar nus, estar com roupas íntimas, ou estar cobertos de diamantina, se converte em temas que não são alheios ao técnico ou ao cotidiano.

E, talvez, aqui se poderia dizer que se quebra o limite do corpo indo à roupa. Entretanto, falar de cada braço, de cada olho, de seus movimentos com a xícara de café, de sua forma de sorrir, de olhar o seu parceiro de cama, são manobras técnicas sobre as possibilidades de inventar o mundo.

As fotografias de Alexia Zúñiga marcam esses atos que em sua tecnificação e produção não correspondem a uma automatização. Os corpos se mostram na doçura do íntimo e comum mais além da produção para o cenário como teatro de sua individualização, porque todo o tempo são seu desejo. **Desejam.** São vida que se conduz no cotidiano e no amor.

Desta forma, os corpos não tem que ceder diante uma determinação. Não tem que cumprir com uma expectativa. Não tem que tentar ser “normais”, mas que seu desejo integra mecanismos de memória e de vida que permitem a cada uma das retratadas mostrar-se no mundo. O cotidiano se opõe ao normal, ao natural, mas em um sentido em que cada corpo se responsabiliza por si, e se faz quem é. Trata-se de corpos que ganham seu desejo a partir de seu fazer diário, em seu cuidado e na capacidade de viver com amor e com paixão.

**O amor se multiplica.** Avós com seus netos, mulheres com seus parceiros, suas coleções, suas lembranças, com galos e gatos (como na internet nunca pode faltar uma foto com um gato). Mostram como viver a partir de decidir sobre a produção de nossos corpos.





# QUANTAS PESSOAS SOMOS?

MIRIAM MATUS

Eu sou as pessoas que habito, e habito dois. Quando era só uma, tinha vontade de me sentir em mais de um corpo ao mesmo tempo, de beliscar com minhas duas mãos uma parte da pele de uma de minhas costas e que essa outra parte de minhas costas pudesse tê-la na frente, para dessa forma, com os dedos polegares e os anelares em forma de pinça, puxar minha pele até senti-la separar um pouquinho dos meus ossos em uma massagem indolor, mas relaxante. Queria saber também como me olhar em outros olhos, acariciar outras faces, outros cílios, rir em 2 sorrisos, mas que fossem todos meus; que por dormir tão pertinho e em frente do meu segundo nariz, minhas respirações encontradas se convertessem em redemoinhos erráticos e quentes.

Procurei-me por todas as partes, começando pelos espelhos, pelo único corpo que tinha nesse então. Brinquei com meu único rosto, com as formas da minha voz, com minha roupa, com minha sombra, com minha forma de me movimentar, com minha maneira de transar, de comer, de vestir, de rir; com os lugares que visitava, com os do dia e com os da noite; com os triângulos da minha cara, com os círculos da minha cara; explorei as formas do meu choro, da minha fúria, de gritar de medo, de emoção, de prazer. Quem não escolhe todas essas coisas? Evitei o que deveria ter sido e o abandonei para sempre. Me transformei então no que mais me reconfortava.

Escolhi uma tonalidade de voz, mas nesse então continuava sendo somente uma e precisava de um tipo de reverberação, talvez uma reinterpretação em mais palavras das que eu já dizia. Um segundo rosto que explicasse outras coisas que também me definiriam.

Encontrei-me por fim, em um domingo, há muitos anos quando caía a noite, justamente nessa hora em que a ausência da luz do sol deixa na penumbra as casas velhas, não é que nas casas velhas anoiteça antes, mas que quem mora nelas tem menos medo das conversas entre as sombras. Eu fui cuidar da casa de minha avó algumas semanas depois de sua morte e o que eu tinha herdado foram seus costumes: os costumes da casa moravam em mim.

Acho que entrei pela porta semi aberta para entregar um envelope fechado para a velha senhora que morava lá dentro; eram esses tempos nos quais eu era apenas um carteiro. Ia com cuidado para não tropeçar entre as coisas que já não se desenhavam com clareza porque nessa casa nunca acendiam a luz até que a noite caísse e escurecesse totalmente. No meio de tanta escuridão, vi a silhueta de uma mulher mais jovem que cuidava da casa, lhe estendi a mão e ela me estendeu a sua para pegar o envelope e avisar que a velha, sua avó, tinha morrido e que já era muito tarde. Um instante depois deixou o envelope cair no chão e com o cuidado de alguém que acaba de encontrar um tesouro, tocou minhas mãos com as suas num espécie de ritual que nos sincronizou na mesma pele.

O tato se converteu em um amoroso percurso pelo tempo. Envelheci em duas peles; em redemoinhos de ar quente por causa das respirações encontradas; com a outra parte das costas que pude esticar repetidas ocasiões sob uma misteriosa massagem de separação dos ossos. Somente as vezes penso coisas absurdas, como que somos

duas pessoas diferentes que antes tinham somente um sorriso; me dá um pouco de medo ao princípio, mas felizmente tudo se dissipa quando termina a tarde e fico as escuras, justamente na hora do ocaso na qual os objetos que antes estavam iluminados pela luz do dia, se fazem sombras e de maneira natural, se misturam em uma mesma figura.

## QUANDO DAMOS AS BOAS-VINDAS AS PESSOAS TRANS

JESSICA MARJANE DURÁN FRANCO

“Já se via vir, que você não quisesse perceber é outra coisa”. Com essa frase, minha avó (RIP) marcava a pauta para que a família e sua própria filha, minha mãe, me dessem novas boas-vindas a casa depois de expressar minha identidade

Gradualmente esse adolescente chamado Jesús Aarón se despedia e começava a descobrir sua sexualidade sem se esconder. **Surpreendia-me que essas boas-vindas fossem entendidas como sorte, que não em todos os lares fosse assim.**

Aos 15 anos ingressei no bacharelado da UNAM. Lá conheci as primeiras histórias de outros jovens LGBT. Muitos e muitas nos reunimos fora das salas de aulas. A diversidade que habitamos e os temas que nomeavam o diverso na sexualidade, na maior parte das salas de aulas, não eram bem-vindos. Nem preciso dizer que nos planos de estudo, não tinha nada.

Quando escutava meus amigos e amigas, não era necessário que me dissessem sua orientação sexual, sua identidade e expressão de gênero não era bem-vinda em sua casa; comecei a perceber quando os escutava dizer: “não sei como dizer ao meu pai, suas piadas homofóbicas sempre saem em uma conversa”; “minha mãe insiste para que eu me case com um bom homem, ela nem imagina que eu não gosto dos homens”; “escondi a peruca, levarei uma surra se a encontrarem”; “eu acho que já sabem, só falta confirmar, mas, que nervo!”.

Minha transição avançava, já tinha 17 anos. Minha expressão de gênero estava cada vez mais de acordo com minha própria percepção, e depois de uma longa procura, meu nome apareceu: **“Meu nome é Jessica”**. Já começava a comunicar não apenas no meu círculo de amigos, mas também na minha família e nas instituições.

Ao sair de casa, me dava conta que no mundo sobram as pessoas que procuram qualquer desculpa para te fazer sentir que sua vida e sua identidade não é bem-vinda.

Aí é onde você procura os espaços, encontros e os vínculos que te encobrem. Sem faze-lo consciente, em muitas ocasiões cheguei a ir a espaços totalmente clandestinos. A noite, os risos, o risco, a adrenalina parecia muito atraente. No fundo, nessa clandestinidade, Jessica tinha nome e o corpo que habitava tinha

sentido. Ir ao Bosque de Aragón ou a Alameda Central pelas tardes parecia mais atraente que ficar escutando a um professor que insistia em que a história era só “do homem”, que o natural era a heterossexualidade e em que é uma falta de respeito ter na sua lista de alunos um tal Jesús Aarón e ter na sala de aula um “homem maquiado”.

Via outras colegas trans, na Alameda, por exemplo. Aproximava-me delas. Algumas tinham atitude de irmandade, outras não, mas mantinham sua distância. Eu procurava não ir só, ia com minhas amigas da escola que também estavam em transição ou só queriam conhecer as dinâmicas do lugar. Conversava com as meninas trans do lugar e pouco a pouco via a diversidade de histórias. Para muitas, esse era um lugar especial para encontrar um reconhecimento de sua identidade, e como eu, iam passear evadindo aos homens que se aproximavam apenas para procurar sexo. Para muitas tinha se tornado um espaço de trabalho, elas ofereciam seus serviços aos homens que pela noite ficavam rondando por ali. Porque diferente da minha situação, muitas delas não tinham encontrado um espaço seguro dentro de suas casas e elas tinham que se responsabilizar pelo seu dia a dia, morando em hotéis, em parques da cidade, carregando com sua história.

Algumas delas já eram minhas “manas” como dizemos no meio trans e outras simplesmente iam de passagem, por curiosidade e outras iam trabalhar. Cada dia procurava me reunir apenas com as pessoas que, com seus atos, me fizeram sentir como em casa. Na minha mente e entorno não encontrava alternativa para nomear e enfrentar a hostilidade do mundo, pouco entendia de como as pessoas chegam a ser assim.

Com o tempo chegavam as perguntas que me recordavam a vulnerabilidade que lá se enfrentava: **E se me assaltarem? E se baterem em mim? E se me matarem?** Será sempre assim? Esse é o único lugar onde posso ser a mulher que sou e habita esse corpo e esta identidade?

Pouco a pouco deixei de frequentar esse e outros espaços. As histórias daquelas mulheres trans que conheci, especialmente na Alameda Central foram um espelho para mim. Pensava que a clandestinidade não tem por que ser o destino das mulheres trans para serem quem são, para serem amadas, para serem desejadas, para exercerem a profissão que elas quiserem, para comemorar a vida ou se encontrarem com outras mulheres diversas entre pares. **A necessidade de encontrar ferramentas para enfrentar a hostilidade do mundo se tornou cada dia maior,** e minha busca por outros espaços começou. Onde a dignidade e os espaços sem violência se traduzem em uma linguagem de Direitos Humanos e agora estudar Direito é uma oportunidade para somar esforços contra as injustiças. Devo dizer que as redes sociais foram uma grande janela para compartilhar e por o corpo onde havia convocatória.

Há alguns anos comecei a olhar os espaços com outra perspectiva, com a perspectiva que em minha casa me ensinaram: dar as boas-vindas. O desafio no dia-a-dia é dar as boas-vindas para a diversidade e para as vozes que este sistema nos ensinou que não devem ser escutadas dia-a-dia.

Em memória dos jornalistas, das pessoas LGBTI+, mulheres, trabalhadoras sexuais e todas aquelas vidas que os discursos de ódio silenciaram. Suas memórias são sementes.



# O CORPO, A CASA, TALVEZ A ÚNICA

CESAR HOLM.

Sala de aula do centro – Especialização Fotográfica  
Santiago de Querétaro, Qro.- México

Dizer “o corpo é nossa casa” é tão simples como dizer que “o mundo é nossa casa”, entretanto, na primeira oração, bastaria determinar separadamente seus componentes para perceber a profundidade de cada uma dessas palavras-conceito.

E para dar início a esta tentativa de entender como é que o corpo se antepõe ao conceito de casa, ponhamos como exemplo o período gestacional dos mamíferos. Por que, não é por acaso o corpo materno a primeira moradia, a mais entranhável e pelo regular, a mais amorosa?

É isso, a primeira casa que habitamos é a nossa própria mãe, quem nos contem, resguarda e alimenta em seu interior durante os nove meses de gravidez. **A casa é um corpo** e isso se deve ao fato de que no processo de gestação somos o corpo-outro, ou seja, somos parte do corpo da mãe e isso acontece inclusive antes de nos saber um corpo a parte. Esse processo cria um forte vínculo que culmina no desarraigo, ao quenomeamos “nascimento”, no qual acontece por meio de dores, cortes, sangue e gritos. O desalojamento dessa casa é tão violento que para clminar sua vitória se arranca um choro como primeira expressão de vida no mundo.

Entretanto, a casa materna não é deixada por completo, é agasalho, alimento, proteção e ensino. Aliás, apenas é deixada quando o corpo morre e apesar da violência com que é expulso e lançado indefeso ao mundo, a mãe continuará sendo a experiência mais próxima na primeira etapa de nosso desenvolvimento. Até esse ponto, ainda não somos corpo, para existir o corpo, deve existir antes de tudo, a consciência própria do corpo, não basta a consciência da mãe, deve ser um corpo próprio. De acordo com Jacques Lacan, o eu no sujeito se estabelece com o passar dos primeiros anos de vida. Enquanto essa consciência não seja produzida, o sujeito continuará desarticulado em seu referente, sem capacidade de saber de tudo e reconhecer e reconhecer sua própria imagem e com ele, seu próprio corpo. Lacan nomeia esse processo de “Os Estádios do Espelho”, que desde uma aproximação psicanalítica, nos detalha a complexa trama de processos que configuram o sujeito.

Então, poderíamos considerar esse processo como a mudança final do corpo-casa-mãe ao corpo-casa-sujeito? Talvez, mas devemos advertir que apenas é a primeira de muitas mudanças às quais o indivíduo enfrentará no desenvolvimento de sua vida.

O que ainda virá na história desse pequeno sujeito, que já é consciente do eu, é muito trabalho pela frente para compreender que **a única maneira de habitar o mundo, e habitar seu corpo**. E que sua capacidade de compreender este mundo: se o mundo é nossa casa, é porque nossa casa é o corpo, matéria com a que habitamos e nos relacionamos com o mundo.

Um sujeito consciente do eu, pode dar um depoimento para o mundo, apenas de seu mundo. A partir desse momento seu corpo será uma casa para se explorar e conhecer, uma casa em constante reforma que acontecerá através das etapas e dos processos de crescimento do indivíduo. Apesar de que os reflexos de outros corpos o confirmem ou o questionem, não deixará de habitar seu próprio corpo como uma casa conflituosa que às vezes tem perguntas que não tem respostas.

### O Corpo como casa com roommates

Outros períodos do desenvolvimento humano que permitem fazer a analogia do corpo-casa, são a sexualidade e posteriormente a vida conjugal. **Se a experiência do mundo começa com os sentidos, a forma de habitar o corpo se aperfeiçoa com a agudeza da percepção.** Chega a um ponto em que o corpo-casa reclama atenções para uma juventude latente em hormônios e se faz presente a necessidade de abrir as portas do corpo-casa e visitar outras, para conhecer as experiências de outros corpos-casas e as infinitas formas de habitá-los. Os parceiros sexuais e seus corpos-casas são sempre um mistério ao que comumente nos lançamos com a adrenalina de exploradores: - Seu corpo pátria -, diz Mario Benedetti, suscetível a conquistada, a ser outra casa.

Habitar o corpo-casa na vida conjugal seria como unir um par de apartamentos contíguos. Estabelecem-se regras de uso, fluxos, multas e outras coisas em um contrato invisível. O cotidiano e a convivência vão sendo conhecimento relativo do outro, se aprende a compartilhar e habitar a casa-corpo. É por isso que as separações são dolorosas, porque são desalojamentos do próprio corpo-casa. Mais ainda quando se restringe o acesso ao corpo-casa amado. Poderíamos pensar nisso como o desterro daquela pátria que apenas ontem foi própria.

### Corpo - casa - ocaso

“Estas ruínas que você vê” é o título de um romance de Jorge Barguengoitia que não fala do corpo, mas cujo título parece afirmá-lo. Se pararmos um pouco nas formas de relação que guardamos com o outro, poderemos identificar o tipo de visitas que somos para outros corpos-casa.

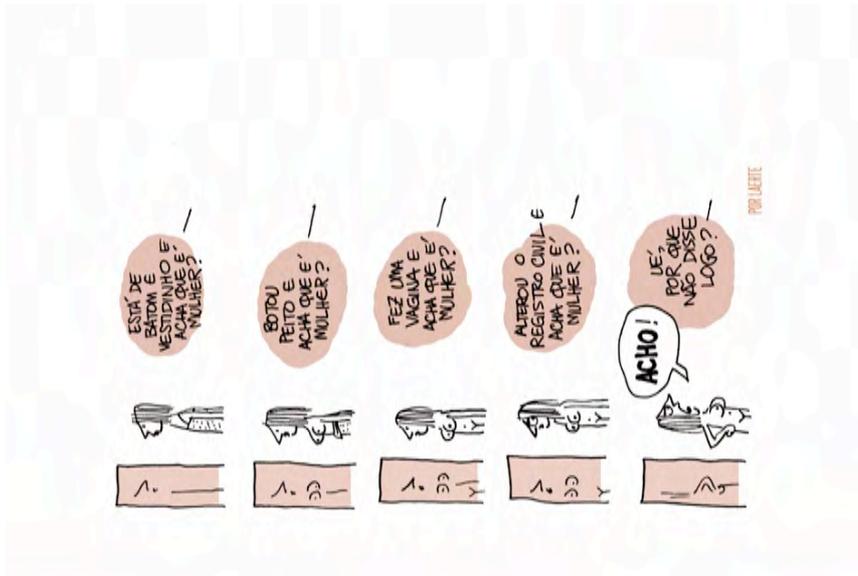
Também, a experiência com outros corpos nos fala de tempos diferidos: os filhos, o referente de um corpo passado; o do casal, um corpo presente e o dos pais ou avós, de um tempo que está por vir. Neste último tempo é o tempo que vale uma pergunta: Que tão preparados estamos para habitar uma casa velha?

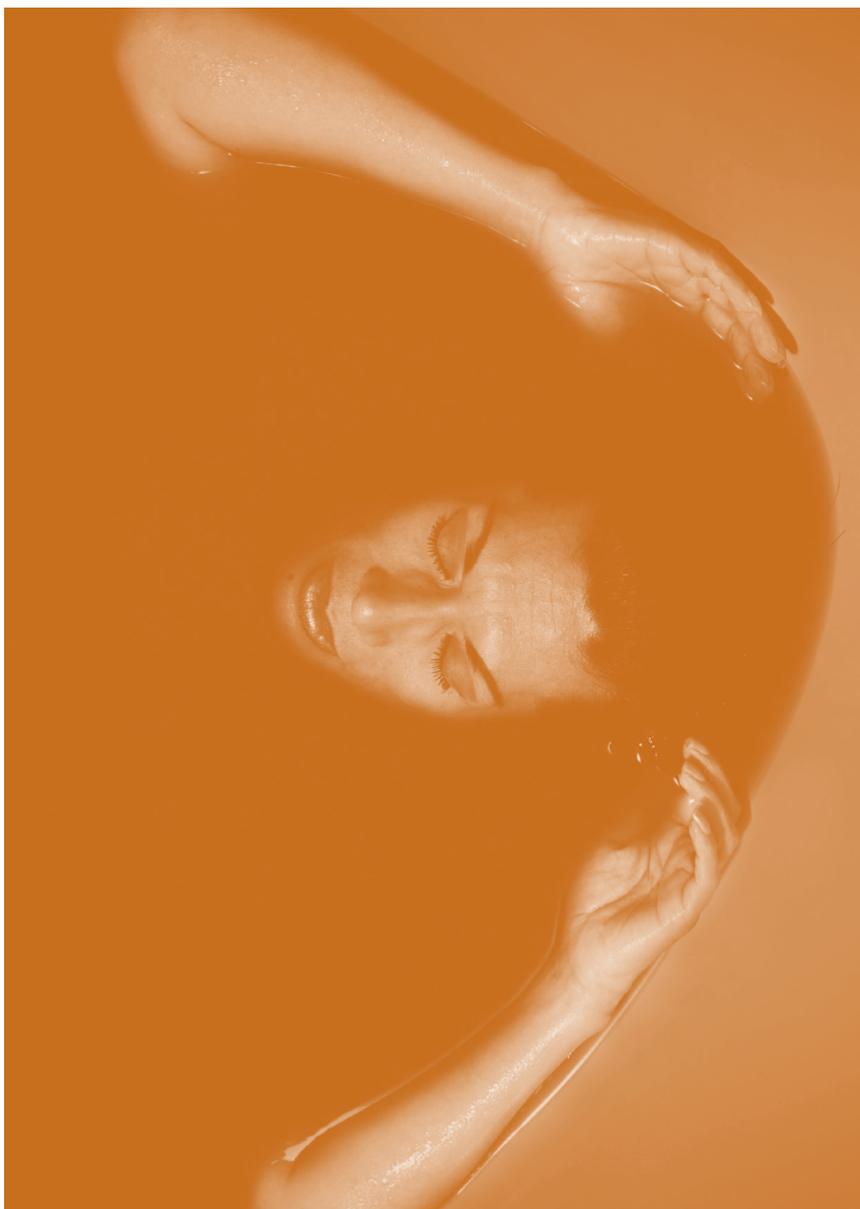
A velhice como condição é completamente desconhecida para nós: aprender de novo, mas com a dificuldade de esquecer tudo facilmente. Um corpo negado a ser o que era antes, um corpo afligido pela doença ou pelos anos. Um corpo que se revela como consequência do tempo, uma casa que por mais manutenção que tenha não pode negar sua velhice.

O corpo sempre é uma incógnita. Por isso é necessário aprender a cuidar do corpo- casa, mantê-lo, procurá-lo. Cuidar para que todas suas instalações sejam atendidas, seus muros e seus móveis. Temos que habitar o corpo como essa casa única que haverá de nos conter até o final da vida. Pensar o corpo como o único e real patrimônio que terá que render até seu abandono.

**Ser corpo é habitá-lo.** Ser consciente de sua construção e superfície, de seu valor cadastral e da manutenção que se precisa.

O corpo é uma casa, talvez a única, porque é a que moraremos o tempo todo de nossas vidas.







# INVISÍVEL EXISTENTE

FABIO GATTI

Entre o nascimento e a morte há incontáveis transformações. Uma delas, comum a todos, é inscrita pela contagem dos anos, marcada na pele através do envelhecimento ou, na cultura de hoje, desenhada pelas técnicas preenchimento e rejuvenescimento. Independentemente da escolha, não há como frear a ação da flecha tempo sobre nós – nem mesmo Benjamin Button conseguiu superar essa direção temporal, ele apenas experimentou-a invertida –, pois ela nos compõe.

Numa sociedade onde estimula-se a manutenção da Síndrome da Branca de Neve, fica **difícil definir um lugar no qual uma pessoa velha possa existir.** Em geral, pela sua falta de mocidade, e supostamente de disposição e produtividade, prefere-se ignorar tais indivíduos, deixando-os confinados ao seu próprio grupo. A situação é ainda mais problemática quando se pensa num extrato social cuja invisibilidade é marcada não somente pelo etarismo, mas também pelo preconceito de gênero. Apesar da necessidade humana em categorizar os corpos e as pessoas, as preocupações de Alexia e a potência de sua poética se desprendem desses limites oferecidos pelos variados tipos de preconceitos e estudos sobre eles, para discutirem um aspecto essencial: a vida.

Sua busca é direcionada pelo interesse em trazer para diante algo que estava oculto, algo cuja aparência estava mantida fora da luz, algo que, mesmo sendo invisível, é existente. Essa ação de produzir um desvelamento dessas pessoas e de si mesma, configuram o estrato nuclear com o qual sua produção foi requerida e elaborada. **Ao perceber a invisibilidade dessas pessoas Alexia se deu conta da sua própria finitude.** Encontrou nelas mais de si; mergulhou nas mútuas histórias, sentimentos e experiências de modo a iluminar e tornar transparente suas existências e suas verdades.

O noema visual apresentado em suas imagens convida a adentrar num universo plural onde a realidade palpável do mundo se fricciona com a realidade imaginativa da artista e com o qual o documento amplia seu valor histórico- social, apresentando uma ruptura com a fixidez antes articulada pelos modelos teóricos da historiografia e do fotográfico. Seu trabalho, antes de ser um grito pelos direitos sociais, é uma celebração da diversidade da vida em sua dimensão mais íntima e igualitária: **nascemos para morrer.** Alexia nos exorta sobre a urgência em rever a maneira pela qual se apaga a existência das pessoas ainda vivas. Ao desvela-las todas, suas imagens concentram-se em apresentar um mundo para a existência e para a ação da pessoa.



# VELHICE COMPARTILHADA

FELIPE FERNANDES

Em alguns círculos trans\* brasileiros dizemos que uma travesti de cinquenta anos é velha. Tenho algumas amigas nessa idade e, quando viajamos ou nos encontramos para um jantar ou barzinho, nossas brincadeiras giram em torno de “nossa velhice”. Eu tenho 35 anos e um pouco dessa narrativa que me constitui faz com que eu, de fato, me sinta velho. O mesmo não acontece com os heterossexuais. Cinquenta anos é uma jovem mulher que já pode usufruir das conquistas de sua vida, sejam os filhos já criados, o trabalho ou ao menos a liberdade que a adulez a garante. Eu sou um homem gay e essa narrativa da velhice só me interpela pela proximidade com essas amigas trans\* uma vez que **o elogio à juventude permeia o círculo gay.**

Não sou um especialista em sexualidade e geração e o que posso compartilhar com vocês é a minha experiência com essas amigas. Quando fiz 18 anos me tornei um ativista gay. Particpei da fundação de uma ONG não mista que foi abrigada no Centro de Referência LGBT da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte.

Compartilhava o espaço conosco a ASSTRAV - Associação de Travestis e Transexuais de Minas Gerais, na época presidida por Walkíria La Roche. Há muito tempo não falo ou escrevo sobre Walkíria, mas digito seu nome sem erros, já que o início da minha vida profissional em gênero e sexualidades foi marcado por centenas de ofícios e documentos que carregavam esse nome. Na ASSTRAV conheci uma mulher idosa, pouco hormonizada, cujo sonho, aos 60 anos, era a cirurgia e transgenitalização. Não vou citar seu nome para não expô-la: o que importa é o que ela representa, diria Foucault.

Essa mulher, mesmo sob um sol de 35 graus, cobria a cabeça com um lenço, usava um grande chapéu e vestia calças, saias e blusas, sempre compridas. Não queria ser identificada na rua como uma pessoa trans\*. Suas únicas saídas de casa eram para visitar a ASSTRAV e sua chegada no Centro de Referência causava um misto de euforia e aversão. Ela queria nossa ajuda, no início dos anos 2000, para conseguir a sua cirurgia no serviço público. Tinha dias que ela estava super bem humorada e nos dava aulas de história da arte, literatura e cinema. Era uma especialista em cinema dos anos 1950 e 1960. Conhecia as atrizes, suas histórias de vida... Era também uma leitora nata e escutava música clássica. Ao longo dos anos descobri que tinha trabalhado muitos anos como bibliotecária e daí veio a sua pequena aposentadoria.

Excluída da família, que a rejeitava, e da sociedade pelo seu medo de ser apontada na multidão, sua vida se resumia aos serviços domésticos e as visitas semanais ou quinzenais à ASSTRAV. Alguns dias ela estava de mau humor. Chorava muito, reclamava dos vizinhos, nos xingava e dizia que sofria perseguição em todos os lados. Nesses dias muitos se afastavam dela. Eu, que tinha um avô antropólogo e afeito da escuta, tentava acalmá-la. Algumas vezes brigamos, discutimos. Ela me chamou de “bichinha pão com ovo”, de “viadinho de merda”.

**Eu a abraçava e dizia que tudo ficaria bem. Nem sempre tudo ficava bem.** Após o primeiro ano de trabalho, em um de seus dias de bom humor, ela perguntou se eu gostaria de visitar a sua casa. Eu disse que sim. Cheguei em sua casa e a mesa estava montada, ela estava recebendo a primeira visita em anos! Um LP tocava música



clássica e ela me mostrou os quadros da parede, impressões de obras de grandes pintores. Me mostrou sua coleção de DVDs de filmes clássicos.

Serviu-me café. Me contou que mantinha contato com sua mãe, única da família que ainda “se preocupava” com ela. Sua mãe devia ser uma mulher idosa, de 80-90 anos. Me contou que não era travesti nem transexual, que tinha nascido com um micro pênis, que não era “como as outras”.

Seu micro pênis parecia dar-lhe mais legitimidade como mulher. Poucos meses depois ela conseguiu o direito de fazer sua cirurgia. Como era fumante sua cirurgia teve complicações, conseguiu fazer a parte estrutural mas não a estética. “Estou mais feliz”, me dizia. Não tinha tido um namorado desde a juventude. Nos tornamos amigos, mantivemos contato telefônico depois que saí de Belo Horizonte. Mais de uma década depois perdemos contato, mas ela continua amiga de minha mãe que me dá notícias suas. O feminismo atual diz que não podemos falar em nome das pessoas e dos grupos que não representamos. **Essa mulher de quem falei está gravada no meu corpo, no meu pensamento. Eu sou um pouco ela, mesmo que digam que não posso ser.**

Se ela tinha 60 anos no início dos anos 2000 hoje deve estar beirando os 80. Não é vista pois, pelo que sei, continua trancada em casa e parou de frequentar o Centro de Referência.

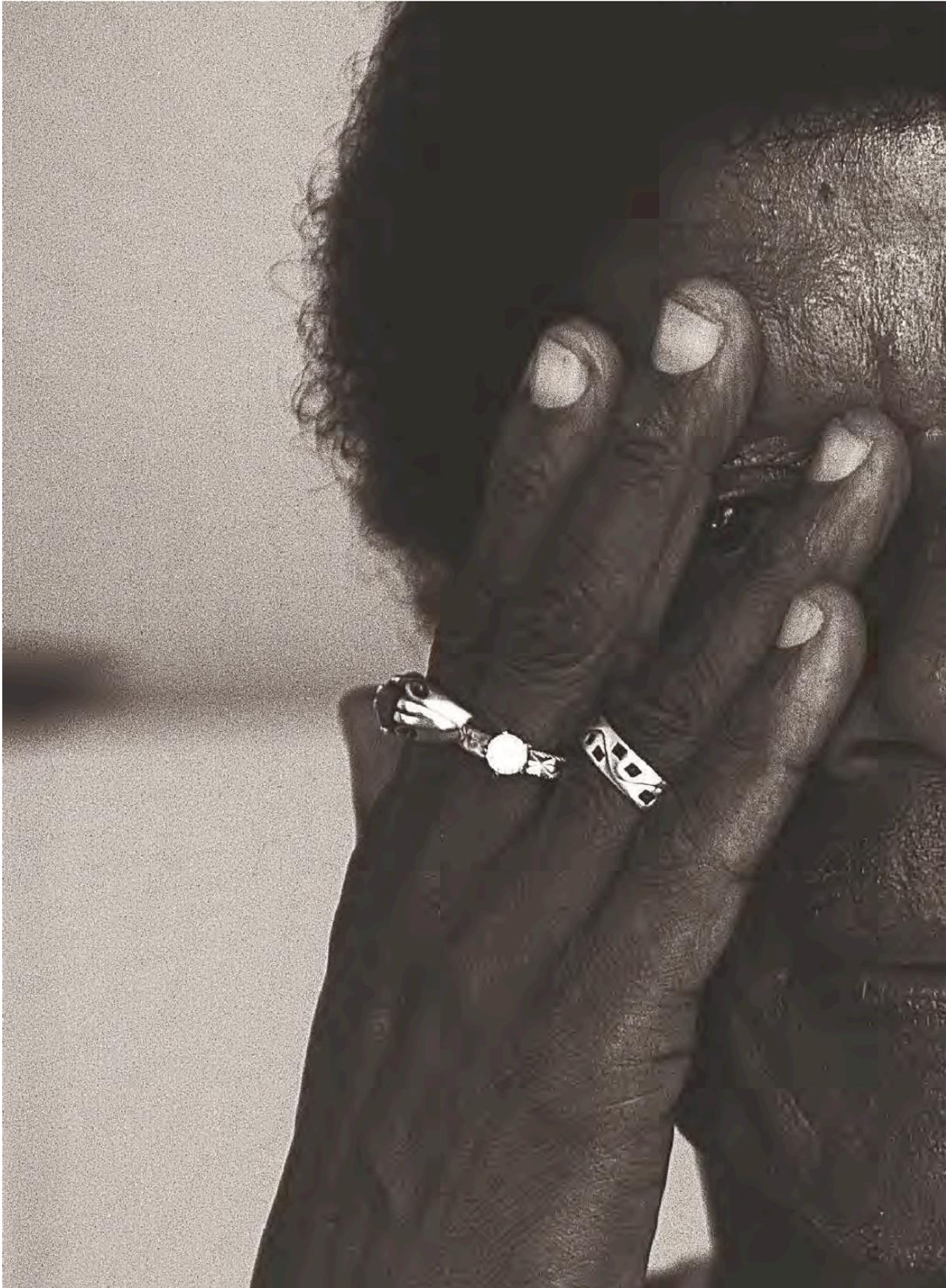


co-edição



Cidade do México / Salvador  
outubro 2017123456





## REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, José Eduardo. **Barroco Tropical**. Oaxaca: Almadía, 2014.
- AGUAYO, Sergio. **El almanaque del Distrito Federal**. México :Ed. Hechos confiables, 2004.
- ANDERSON, LAURIE. Catálogo da exposição *I in U em São Paulo*. Centro Cultural Banco do Brasil. 12 de outubro a 26 de dezembro de 2010. Disponível em: <<http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/CatalogoLA2.pdf>>. Acesso em: 6 de setembro 2016.
- AVEDON, Richard. **Foreword to In The American West** . The Richard Avedon Foundation. Disponível em: <[http://www.theavedonfoundation.net/data/web/richard\\_avedon\\_itaw.pdf](http://www.theavedonfoundation.net/data/web/richard_avedon_itaw.pdf)>. Acesso em: 26 de abril 2016.
- ARIÈS, Phillipe. **Historia Social da criança e da família**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- ATTIAS-DONFUNT, Claudine. **Dynamique socio-historique du cours de vie**. France: Presses Universitaires de France, 1991.
- AHUMADA, Dulce. **La Ciudad de México en el Tiempo: Tepito**. Jornal Más por más. Outubro 28,2016. Disponível em: < <https://www.maspormas.com/ciudad/la-ciudad-mexico-tiempo-tepito/>>. Acesso em: 10 de julho 2017.
- BACHELARD, Gaston., **A Poética do Espaço**. Trad.: Antonio Da costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Ed. Abril, Col. Os Pensadores, 1974.
- BAVCAR, Evgen. **Memória do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify,2003.
- BAZIN, André . **The ontology of the photographic image**. In: \_\_\_\_\_. Classic Essays on Photography. New Haven: Leete's Island, 1980, , pp. 237-243.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I: Magia e Técnica - Arte e Política**. Ed. Brasilienses, 2012.
- BLIKSTEIN, Izidoro. **Kaspar Hauser ou a Fabricação da realidade**. São Paulo: Ed. Cultrix, 2009.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1999.
- BRITTO DA MOTTA, Alda. **A atualidade do conceito de gerações na pesquisa sobre o envelhecimento**. In: \_\_\_\_\_. Revista Sociedade e Estado, UNB, Brasília, v.25, n.2, 2010, p. 225-250. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/se/v25n2/05.pdf>>. Acesso em: 16 de março 2016.
- BORGES HERMIDA, ANTONIO JOSÉ. **História do Brasil**. : São Paulo: Companhia Editoria Nacional ,1961

BORILLO, Daniel. **Homofobia: história e crítica de um preconceito**. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2010.

BUNCH, Lonnie. **Photography changes how cultural history is told**. In: \_\_\_\_\_. Marvin Hefferman (org). *Photography changes everthing*. Estados Unidos: Ed. Aperture, 2012, pp.115-117.

CAMUS, Albert. **El mito de Sísifo**. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

CARRION, Jorge. **La fotografía ha muerto, viva la posfotografía**. The New York Times. Novembro 23, 2016. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/es/2016/11/23/la-fotografia-ha-muerto-viva-la-posfotografia/>>. Acesso em: 20 de fevereiro. 2017.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Brasil: eBooks Brasil, 2005.

DE TACCA, Fernando. **Olho mágico**. In: \_\_\_\_\_. Periódico Pro-posições, UNICAMP, São Paulo, v.19, n.1, 2008, p. 43-50. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643494>>. Acesso em: 16 de janeiro 2017.

DE TACCA, Fernando. **Sapateiro: o retrato da casa**. In: \_\_\_\_\_. Revista Studium, UNICAMP, São Paulo, n.10, 2002, p. 1-18. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/10/4.html>>. Acesso em: 20 de janeiro 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser crânio: lugar, contato, pensamento e escultura**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

DOWLING, Stephen. **The most importante cardboard box ever?** Revista BBC. Janeiro 5, 2015. Disponível em: <[www.bbc.com/news/magazine-30530268](http://www.bbc.com/news/magazine-30530268)>. Acesso em: 13 de janeiro, 2017.

DURAND, Régis. **La experiencia fotográfica**. Trad.:Glen Gallardo. México: Serieve,2012.

ELKINS, James. **The Object stares back**. New York: Simon & Schuster, 1996.

EMÉRITO, Matheus. **Fake Fotográfico: Simulações paródicas**. Curitiba: Ed. Appris, 2015.

FINEMAN, Mia. **Faking It: Manipulated Photography before Photoshop**. New York: MET Publicações, 2012.

FONTCUBERTA, Joan. Por um **manifesto pós-fotográfico: O síndrome de Hong Kong**. Revista Studium 36, UNICAMP, São Paulo, vol.67, n.3, 2004, p. 118-130 . Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/index.html>>. Acesso em: 10 de maio. 2017.

FONTCUBERTA, **El beso de Judas**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997.

- FONTCUBERTA, A **câmera de Pandora**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. Trad.: Roberto Machado São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Trad.: Josep Elias. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2006.
- GODED, Maya. **Plaza de la Soledad**. Disponível em: <<http://mayagoded.net/site/portfolios/plaza-de-la-soledad/>>. Acesso em: 10 de maio 2016.
- GÓMEZ CRUZ, Edgar. **De la cultura Kodak a la imagen en red: una etnografía sobre fotografía digital**. Barcelona: Editorial Advisory Board, 2012.
- GOPNICK, Blake. **Cindy Sherman takes on Aging (Her Own)**. The New York Times. 21 de Abril, 2016. Disponível em: <[http://www.nytimes.com/2016/04/24/arts/design/cindy-sherman-takes-on-aging-herown.html?\\_r=5&partner=rss&emc=rss](http://www.nytimes.com/2016/04/24/arts/design/cindy-sherman-takes-on-aging-herown.html?_r=5&partner=rss&emc=rss)>. Acesso em: 30 de abril 2016.
- HALL, Stuart. **Quem precisa da identidade?** In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.
- HOPKINSON, Amanda. **Richard Avedon, Master photographer who captured the conflicting identities of America**. The Guardian. 2 de octubre, 2004. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/news/2004/oct/02/guardianobituaries.artsobituaries1>>. Acesso em: 10 de maio 2016.
- LARA, Sílvia H. **Sob o signo da cor: trajés femininos e relações raciais nas cidades do Salvador e do Rio de Janeiro, ca. 1750-1815**. Disponível em: <http://unicamp.br/cecult.silvia.lrf>
- LARROSA, Jorge. **Tremores**. Trad.: Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- LA JORNADA. **Plaza de la Soledad “libera de la invisibilidad a las prostitutas”**. 4 de Maio, 2016. Disponível em: <<http://www.jornada.unam.mx/2016/05/04/espectaculos/a07n1esp>>. Acesso em: 16 de maio 2016.
- LEROUX, Charles. **The beekeeper: A famous face that largely goes unrecognized**. 4 de outubro, 2002. Disponível em: <[http://articles.chicagotribune.com/2002-10-04/features/0210040139\\_1\\_bees-fischer-works-richard-avedon](http://articles.chicagotribune.com/2002-10-04/features/0210040139_1_bees-fischer-works-richard-avedon)>. Acesso em: 16 de maio 2016.
- LENOIR, Remi. **Objeto sociológico e problema social**. Trad.: FREITAS TEIXEIRA, Guilherme J. In: \_\_\_\_\_. CHAMPAGNE, Patrick; LENOIR, Remi; MERLLIÉ, Dominique. *Iniciação à prática sociológica*. Petrópolis: Vozes, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G.H.** Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2009.

MARTÍNEZ, Eloy. **Viaje a las tinieblas de Diane Arbus**, 2005. 6 de Junho, 2005. Disponível em: <[http://elpais.com/diario/2005/06/06/opinion/1118008807\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/06/06/opinion/1118008807_850215.html)>. Acesso em: 16 de maio 2016.

MÉLON, Marc. **Mas allá de lo real: la fotografía artística.** In: \_\_\_\_\_. Jean-Claude Lemangny (org.). *Historia de la Fotografía.* Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1988.

NAJAR, Alberto. **La olvidada matanza de chinos en México.** Maio 15, 2015. BBC Mundo. Disponível em: <[http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/05/150507\\_mexico\\_masacre\\_chinos\\_olvidada\\_torreon\\_an](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/05/150507_mexico_masacre_chinos_olvidada_torreon_an)>. Acesso em: 16 de julho 2017.

NAMASTÊ, Viviane K. **Tragic Misreadings: Queer Theory's Erasure of Transgender. Subjectivity.** In: \_\_\_\_\_. *Invisible Lives: the erasure of Transexual and Transgender people.* Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2000, pp. 9-23.

NEWHALL BEAUMONT. **Historia de la fotografía.** Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2002.

NOJOSA, Urbano. **Corpo e subjetividade: Diferença e identidade o jogo perverso da in (ex)clusão social.** In: \_\_\_\_\_. Wilton Garcia (org). *Corpo e subjetividades: estudos contemporâneos,* São Paulo: Factash Editora, 2006, pp. 67-75

PATERSON, Janet M. **Diferença e alteridade: Questões de identidade e de ética no texto literário.** In: \_\_\_\_\_. FIGUEREIDO, Eurídice; VELLOSO, Maria B. (org). *Figurações da Alteridade.* Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2007, pp. 13- 21.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **As imagens e outro.** In: \_\_\_\_\_. NOVAES, Aauto. *O desejo.* São Paulo: Companhia das letras, 1999, pp. 471- 480.

PLATÃO. **A república.** Trad.: Maria Helena Pereira da Rocha. Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

POSEVER, Verna. **Photographic Memory: The album in the age of photography.** New York: Aperture, 2011.

QUIGNARD, Pascal. **La imagen que nos falta.** Trad. ao espanhol: Alain- Paul Mallard. México: Ediciones Eve, 2015.

RADIO SENADO. **O Brasil no século XX: Os 10 primeiros anos da Nova República. Fevereiro 2, 2013.** Disponível em: <<http://www12.senado.leg.br/radio/1/o-brasil-no-seculo-xx/os-10-primeiros-anos-da-nova-republica>>. Acesso em: 14 de maio, 2017.

RIVERA, Cristina. **Nadie me verá llorar**. México: Tusquets, 2016.

RITCHIN, Fred. **Después de la fotografía**. Oaxaca: Ediciones Ve, 2010.

RODRIGUES, Carlos Brandão. **Fotografar, documentar, dizer com a imagem**. In: \_\_\_\_\_. Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro: UERJ, NAI, n. 18, p. 27-53, 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_nlinks&ref=000107&pid=S0104-026X201200020001300005&lng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000107&pid=S0104-026X201200020001300005&lng=pt)>. Acesso em: 26 de abril. 2017.

SABOYA, Maria Clara L. **O enigma de Kaspar Hauser (181?-1833): Uma abordagem psicossocial**. Revista Psicologia USP. São Paulo, v.12, n.2, 2001, p. 105-116. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/63375>>. Acesso em: 19 de março 2017.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

SONTAG, Susan. **Ensayos sobre la fotografía**. México: Alfaguara, 2006.

SOULAGES, François. **A ficção fotográfica**. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

THE GEORGE EASTMAN COLLECTION. **Historia de la Fotografía: de 1839 a la actualidad**. Trad.: Carme Franch e Milán González. Madrid: Taschen, 2012  
THE ECONOMIST. **Richard Avedon obituary**. 7 de Outubro, 2004. Disponível em: <<http://www.economist.com/node/3262302>>. Acesso em: 26 de abril. 2016.

TRAINER, Laureen. **The Missing Photographs: An Examination of Diane Arbus's Images of Transvestites and Homosexuals from 1957 to 1965**. 2 de Outubro, 2009 Disponível em: <<http://www.americansuburbx.com/2009/10/the-missing-photographs-examination.html>>. Acesso em: 26 de abril. 2016.

TOMKINS, Calvin. **As vidas dos artistas**. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: BEI Comunicação, 2009.