

LUIZ CARLOS SOLLBERGER JEOLÁS

**VENDO (O) CORPO, VENDO (A) IMAGEM:
a autorrepresentação fotográfica de mulheres e travestis profissionais
do sexo do Jardim Itatinga, Campinas**

**Dissertação apresentada ao Instituto de
Artes, da Universidade Estadual de
Campinas, para obtenção do Título de
Mestre em Artes.**

Área de concentração: Artes Visuais.

**Orientador: Prof. Dr. Fernando Cury de
Tacca.**

CAMPINAS

2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

J459v	<p>Jeolás, Luiz Carlos Sollberger.</p> <p>Vendo (o) corpo, vendo (a) imagem: a autorrepresentação fotográfica de mulheres e travestis profissionais do sexo do Jardim Itatinga, Campinas. / Luiz Carlos Sollberger Jeolás. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p style="text-align: center;">1. Fotografia. 2. Etnografia. 3. Fotoetnografia. 4. Prostituição. 5. Gênero. 6. Autorrepresentação. I. Tacca, Fernando Cury de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>
-------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Título em inglês: “Seeing/selling the body, seeing/selling the image: self-representation of woman and transvestite sex workers from Jardim Itatinga, Campinas, Brazil.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Photography ; Ethnography ; Photoethnography ; Prostitution ; Gender ; Self-Representation.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca.

Prof. Dr. Luiz Eduardo Robinson Achutti.

Prof^a. Dra. Maria Filomena Gregori.

Prof. Dr. Mauricius Martins Farina.

Prof^a. Dra. Diana de Abreu Dobranszky.

Data da Defesa: 19-08-2009

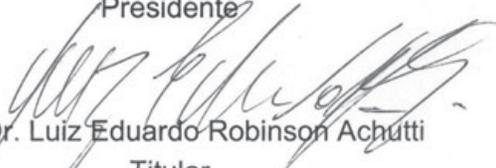
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando Luiz Carlos Sollberger Jeolás - RA 066434 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca
Presidente



Prof. Dr. Luiz Eduardo Robinson Achutti
Titular



Profa. Dra. Maria Filomena Gregori
Titular



Fotos: Fanny Delaine de Barawelch

Para Fanny Delaine de Barawelch (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço, imensamente, a generosidade de, e a possibilidade de convivência com Bianca, Denise, Duda, Fanny, Isabela, Jocasta, Luciana, Rany e Soninha, colaboradoras desta pesquisa, sem as quais, certamente, esta dissertação não se revelaria.

Ao professor Fernando Cury de Tacca, meu orientador, que, desde minha abordagem em um colóquio sobre fotografia realizado na Unicamp, em junho de 2006, compartilhou de minhas ansiedades e idéias acerca desta pesquisa.

Às contribuições sempre precisas dos professores Bibia Gregori, Mauricius Farina (da minha banca de qualificação) e Lygia Eluf.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), pela bolsa de mestrado.

À Renata Rangel, que profissionalmente colocou a primeira câmera fotográfica em minhas mãos.

Às funcionárias da Coordenadoria de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp.

À Lourdes, Cris e Branca.

Ao apoio e amor incondicional do Kiko, Leila, Duca, Bolão e Lúcia Jeolás.

Ao meu pai (*in memoriam*), que me ensinou a ver, olhar, enxergar e respeitar o outro, e que certamente teria adorado saber das aventuras e desventuras vivenciadas no campo.

Whatever colour you have in your mind.

Freedom just around the corner for you.

Bob Dylan

RESUMO

Este trabalho foi realizado com mulheres e travestis profissionais do sexo do Jardim Itatinga, bairro de prostituição de Campinas (São Paulo, Brasil), com o objetivo de verificar se a prática fotográfica desses sujeitos apresenta marcas de gênero e se a ingerência da técnica fotográfica poderia tramar a favor das suas autorrepresentações. Em seis meses de atividade de campo, nove dessas profissionais, colaboradoras da pesquisa, captaram imagens com máquinas fotográficas digitais a elas fornecidas. Fez-se oficinas semanais com os dois grupos: numa semana, um dos grupos ficava com as máquinas; na seguinte, os cartões de memória com as imagens feitas naquele período eram descarregados, estas eram armazenadas em computador e as máquinas eram repassadas ao outro grupo. Nas oficinas, discutiu-se técnica fotográfica e repertórios imagéticos. Ao final do trabalho de campo, seis colaboradoras que se mantiveram na pesquisa, cinco delas participantes desde o início, fizeram, como última atividade, uma seleção final de suas imagens, a qual foi justaposta com depoimentos sobre as fotografias escolhidas.

Palavras-chave: Fotografia, Etnografia, Fotoetnografia, Prostituição, Gênero, Autorrepresentação

ABSTRACT

Seeing/selling the body, seeing/selling the image: self-representation of woman and transvestite sex workers from Jardim Itatinga, Campinas, Brazil. This work was developed with woman and transvestite sex workers from Jardim Itatinga, prostitution neighbourhood in the city of Campinas (São Paulo, Brazil). Its goal was verifying whether or not the photographic practice of those subjects present gender marks and whether the interference of the photographic technique could conspire in favour of their self-representations. In six months of field activity, nine of these professionals, collaborators in the research, collected images with digital photographic cameras supplied to them. Weekly workshops were held with two groups: in one week, one of the groups kept the cameras; in the next, the images produced in that period were downloaded and saved in a computer and the cameras were transferred to the other group. In the workshops, we discussed photographic techniques and imagetic repertoires. At the end of the field work, six collaborators who stayed in the research – five of them participating from the beginning – made, as the last activity, a final selection of their images, which was juxtaposed with testimonies about the chosen pictures.

Key Words: Photography, Ethnography, Photoethnography, Prostitution, Gender, Self-Representation

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 1

Capítulo 1

O CAMPO ONDE O OBJETO É SUJEITO À FOTO: GRAFIA DE VÁRIAS LOGIAS 7

1.1 O Campo, o Objeto e o Sujeito 7

1.2 A Conformação do “Corpo” da Pesquisa 15

1.3 Os Álbuns de Fotografias e Falas. Foto: Grafia de Várias Logias 21

Capítulo 2

VENDO VERTICALMENTE: AS MULHERES 27

2.1 Bianca: Quando os Bonecos do Pebolim Deveriam Ser Mulheres 27

2.2 Luciana: Onde Reside o Perigo? Qual é o Perigo, Eu ou o Outro? 43

2.3 Isabela: o Inconsciente Óptico e o Inconsciente Pulsional 61

Capítulo 3

VENDO VERTICALMENTE: AS TRAVESTIS 79

3.1 Rany da Silva Brito, Pós-José da Silva Brito 79

3.2 Jocasta: Gênero em Paralaxe 101

3.3 Denise: Paisagem, Memória e Ambiente, *Landscape/Bodyscape* 117

CONSIDERAÇÕES FINAIS: VENDO HORIZONTALMENTE	137
FOTOETNOGRAFIA: OLHAR EXÓGENO	151
REFERÊNCIAS	163
ANEXO	169

INTRODUÇÃO

Ah, essa é bastante gênero pra mim, tem muito a ver [...] Essa aqui também [...]; essa não [...]. Acho que nem tudo é fotografia e gênero, né?
Denise Martins

Verdade é a adequação da coisa com o conhecimento. Mas pode-se entender também assim: verdade é a adequação do conhecimento com a coisa. [...] Os objetos se conformam com o nosso conhecimento.
Martin Heidegger

Segundo Strathern (2006, p.20), gênero refere-se àquelas “categorizações de pessoas, artefatos, eventos, seqüências etc. que se fundamentam em imagens sexuais – nas maneiras pelas quais a nitidez das características masculinas e femininas torna concretas as idéias das pessoas sobre a natureza das relações sociais”.

Há um gênero de fotografia de gênero? O olhar e, conseqüentemente, a fotografia são marcados por gênero? Há diversidade de gênero na prática fotográfica de mulheres e travestis profissionais do sexo do Jardim Itatinga, bairro de prostituição de Campinas (SP)? Pode a ingerência da técnica fotográfica tramar a favor das autorrepresentações, realocando perceptos e afetos dos atores sociais implicados nesta pesquisa?

Mais do que procurar responder a essas questões, o que se busca aqui é desenvolvê-las, tomando-as como fio condutor desta fotoetnografia¹. Na emergência do século XX, a grafia dos prefixos foto e etno, enquanto exercício técnico-científico de alteridade, ao mesmo tempo em que permitiu o acesso a imaginários, permitiu a construção destes. Assim, representação não deve ser pensada como “reflexo” ou “imitação da realidade”. O espelho se partiu e seus fragmentos

¹ Luis Eduardo Robison Achutti, na introdução de seu livro *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*, explica que o livro tem “dupla entrada. Duas abordagens antropológicas distintas e complementares. Duas formas de texto, um verbal e outro imagético. [...] Depois de contextualizar a problemática e o ambiente em jogo, apresento o resultado de um exercício utilizando-me da fotografia, no sentido da constituição de uma narrativa etnográfica, a qual busquei através do recurso que estou denominando de fotoetnografia” – ou seja, são “dois níveis de abordagem da realidade que venham a contribuir com suas especialidades como uma forma de melhor saber ver e saber dizer para melhor” (ACHUTTI, 1997, p.15; 38).

deslizaram da história social da cultura para a história cultural da sociedade. Nesse sentido, esta fotoetnografia se atém na “construção” e “produção” de realidades das mulheres e travestis profissionais do sexo do Itatinga.

Nesta pesquisa, esses dois grupos fotografaram e analisaram suas respectivas produções; depois de sua análise, realizei a minha, procurando, na intersecção de quem está endógeno e exógeno ao campo, decantar entendimentos advindos desse processo etnográfico de intersubjetivação.

A cumplicidade histórica entre fotografia e etnografia (esta, com seus cadernos de campo), que procuram capturar a alteridade, se abriu para a cultura do individualismo ou da representação do eu na vida cotidiana, presente na profusão dos diários pessoais e de álbuns de fotografias. Nas artes visuais, a autorreferenciação, ou melhor, a autorrepresentação² pode ser percebida nos trabalhos de artistas como Francis Bacon, Gilbert and George, Andy Warhol e Mapplethorpe, e alcançou questões mais pontuais de gênero nos trabalhos de Cindy Sherman e Nan Goldin (entre outros), lembrando que não foi privilégio das “tirantias da intimidade” (SENNETT, 1988) as autorrepresentações fotográficas que materializaram, em sua superfície, marcas de gênero. A fotografia surgiu oficialmente em 1839, mas, já na década de 1860, quando gênero era apenas um termo de classificação biológica (e não, cultural), Arthur Munby³ realizou o que pode ser considerado a primeira narrativa fotográfica marcada por gênero, classe e raça. Nesse sentido, a ideia de que a representação fotográfica do corpo pode afirmar identidades está presente neste trabalho.

A fotografia, enquanto objeto polissêmico, faz aceder a um leque epistemológico que ajuda a ventilar entendimentos, ao mesmo tempo em que impede a afiliação a uma única área do

² Autorrepresentação entendida como “a relação entre a interrogação do sujeito sobre si mesmo e o investimento em representações do corpo. [...] a dimensão especular enquanto estruturadora do indivíduo” (MEDEIROS, 2000, p.14; 16). Para mim, autorrepresentação refere-se às operações que efetuamos em nossa mente e que conformam ideias ou conceitos, e que podem corresponder ou não às imagens que fazemos de nós mesmos, as quais podem estar dentro ou fora de nossa consciência.

³ Conforme McClintock (1995), Arthur Munby (1828-1910) conheceu sua esposa, Hannah Cullwick (1833-1909), em 1854. Ela, camponesa à procura de trabalho; ele, um homem rico. Cruzaram-se nas ruas de Londres – “a rua, uma conflagração ou tráfego acidental de pessoas que não são definidas ao longo de suas linhas de classes” (BENJAMIN apud McCLINTOCK, 1995, p.133) –, apaixonaram-se e viveram um relacionamento nada convencional (ainda para os dias de hoje), que durou a até morte de Hannah: casaram-se secretamente dezoito anos depois do primeiro encontro, mas viveram juntos na mesma casa apenas quatro anos. Arthur Munby realizou uma série de fotografias de Hannah, deslocando-a para os mais variados papéis de gênero, classe, raça. Nessas imagens, a vemos travestida de escrava, escravo negro, anjo, *lady*, serviçal, etc. MacClintock discorre sobre os marcadores sociais, justapondo-os à relação sadomasoquista do casal. Reay (2002) vai praticamente na mesma direção, dando, por vezes, breve atenção à imagem, mas não encontrei autores que analisassem especificamente as imagens de Munby.

conhecimento. Assim, foi inevitável a bricolagem conceitual nesta pesquisa, que, em alguns momentos, contempla o sistema *psi*⁴ e o da semiologia, e, em outros, busca entendimentos na história das artes visuais, na sociologia e na antropologia da imagem – embora esteja mais centrada nestas duas últimas.

Se fotografia e gênero possuem polissêmicas articulações, que engendram entendimentos que estão além do perímetro dado pela grafia da luz de uma fotografia e pelos corpos que as produzem, não me pareceu rentável “fechar” a análise em uma única área do conhecimento. Ao lançar mão dessa estratégia, sei que corro o risco de manter-me na superfície das áreas do conhecimento que elegi.

É a partir do conjunto das imagens produzidas pelos atores sociais que participaram desta pesquisa que lanço mão desse leque de conhecimentos para ventilar algumas questões pontuais sobre os “usos da imagem” e sobre gênero. Se tomarmos, por exemplo, vários períodos da história, perceberemos que houve um *locus* heterocentrado, inclusive na produção artística – as mulheres eram representadas, na maioria das vezes, por artistas homens, como expressa o grupo Guerrilla Girls em seus cartazes (Figura 1). Essas representações do feminino pelo masculino estenderam-se



Figura 1: Cartaz do Guerrilla Girls (exibido na 51ª Bienal de Veneza, em 2005), no qual o grupo pergunta se as mulheres, para entrar no Metropolitan Museum, de Nova Iorque, têm que estar nuas. Segundo o cartaz, “menos de 3% dos artistas da seção de arte moderna são mulheres, mas 83% dos nus são femininos”.

⁴ *Psi* é entendida aqui como o conjunto de conhecimentos que abrange as áreas da psicanálise, da psicologia social e da psicologia da imagem.

para várias culturas, como mostra a *The queer encyclopedia of the visual arts* (SUMMERS, 2004), obra que nos leva para uma variedade de campos, incluindo monastérios budistas e tribos da Melanésia. Na minha pesquisa, recorrentemente surge a questão: há, de fato, nas autorrepresentações das colaboradoras uma sensibilidade hétero ou homo orientada?

Pressupondo que diferenciações de gênero existam entre os dois grupos da pesquisa, há que se considerar também a diferença entre forma e conteúdo que as (re)interpretações fotográficas dessas profissionais do sexo possam entregar. Aqui, uma fotografia ou o conjunto delas deverão ser entendidos mais como sujeito do que como objeto, e é na tensão entre registro/documento e expressão que devemos perceber esses objetos/sujeitos.

A sugestão de pensar o conjunto de imagens como sujeito vai ao encontro da tensão presente no projeto contemporâneo das representações, sejam estas documentais, etnográficas ou artísticas. Nas representações artísticas, é visível o crescente número de coletivos de arte nos quais a impessoalidade ou a autonomia autoral de uma obra pode ser um objetivo em si, ao mesmo tempo em que o mercado busca borrar as fronteiras entre a biografia do artista e a sua obra. Porém, é recorrente o fato de que, ao estudar ou analisar uma obra, busquemos pela biografia do autor e o contexto em que ela foi produzida. Parece residir aí a questão política dos espaços ocupados pelas artes, pois estas provavelmente também obedecem a uma exigência hegemônica dos poderes constituídos. Por isso, não há, ao que parece, como escapar do jogo das contingências (junções e disjunções) impostas pelo campo desta pesquisa. Se determinada imagem foi realizada por X ou Y, ou se ela é colada ou não a determinada digital de gênero, raça ou etnia, o que essas informações parecem fornecer são indícios decantáveis da história da imagem fotográfica e de gênero e, portanto, passíveis de (re)interpretações e/ou “novas” (re)construções.

Dar a ver o que está contido nas imagens produzidas pelas colaboradoras, independente de serem arte ou não, foi o que fez esta pesquisa ser realizada – afinal, o “significado pretendido pelo autor nem sempre passa por cima do significado atribuído pelo leitor” (EAGLETON, 2008, p.10).
Interessa a impessoalidade de uma obra? Segundo Eagleton (2008, p.10):

No próprio núcleo da personalidade, nos diz a era moderna, estão em ação processos anônimos. Apenas por meio de uma salutar repressão ou do ignorar dessas forças é que podemos conquistar a ilusão da autonomia. O anonimato é a condição da identidade. [...] A linguagem, propriamente dita, pode ser destituída de autor, mas o

estilo, como afirma Roland Barthes em 'O Grau Zero da Escrita' [...], mergulha diretamente nas profundezas viscerais do eu.

Desenvolver uma análise de gênero a partir das análises apreendidas por mulheres e travestis profissionais do sexo sobre as fotografias que elas próprias produziram é o que se busca aqui. Nesse sentido, pergunta-se: é possível saber o gênero de quem fez este autorretrato?



Adianta-se que essa fotografia foi realizada por uma das profissionais do sexo que colaboraram com a pesquisa. Como a sua autora, as demais colaboradoras fizeram distinção, em muitos momentos, entre pornográfico e erótico em relação a sexo ou sexualidade: depende da maior ou menor explicitação. Concorde-se, aqui, em boa medida, com essa distinção, sem esquecer que pornografia e erotismo se prestaram, em diferentes momentos da história, como categorias regulatórias para identificar diferentes tipos de conduta que fugiam aos controles e dispositivos de poder; e que, em relação às mulheres, se prestaram à manutenção do seu lugar de submissão frente aos poderes heterocentros (HUNT, 1999).

Nesta dissertação, no primeiro capítulo apresenta-se o campo, o bairro Itatinga, local de moradia e de trabalho das colaboradoras da pesquisa, objeto e sujeito, metodologia e como a pesquisa veio se conformando na minha prática fotográfica nos últimos oito anos. No segundo e no terceiro, apresentam-se, respectivamente, de maneira vertical, os conjuntos de fotografias que as mulheres produziram e selecionaram e os das travestis, justapondo-os às suas falas. Nas considerações finais, faz-se uma leitura/análise horizontal dos conjuntos de fotos e falas, buscando apreender junções e disjunções entre elementos de um mesmo grupo e entre grupos e, após, apresenta-se a seleção de fotos do pesquisador, olhar exógeno.

Capítulo 1

O CAMPO ONDE O OBJETO É SUJEITO À FOTO: GRAFIA DE VÁRIAS LOGIAS

1.1 O Campo, o Objeto e o Sujeito

Não objetar o sujeito para sub-objetivar o objeto; sub-objetivando o sujeito; objeto sujeitável; sujeito objetificável.

O Jardim Itatinga, bairro de Campinas localizado no entroncamento das rodovias Bandeirantes e Santos Dumont, próximo às rodovias Anhanguera e Dom Pedro I e ao aeroporto de Viracopos, conta com aproximadamente 700 profissionais do sexo entre residentes e diaristas flutuantes – é considerado o maior prostíbulo a céu aberto da América Latina (SANTOS, 2008). Foi criado pelo poder público em colaboração com a Igreja Católica, em meados da década de 1970, com o objetivo de abrigar prostitutas expulsas do Taquaral, atualmente bairro nobre da cidade, e também aquelas que circulavam e residiam no centro. Em forma de equilátero e com aproximadamente vinte quarteirões, é uma fração de uma antiga fazenda de café.

Em suas franjas geográficas instalam-se, anualmente, pequenas e médias empresas, e, em uma rápida olhada, percebem-se cerca de 150 casas residenciais e comerciais, que formam um mosaico de cores e estilos, desde as mais simples até casas de shows com seguranças, ar condicionado e manobristas. No Itatinga não se encontram profissionais do sexo morando sozinhas: a regra é morar em casas administradas por cafetinas, cujos quartos podem ser utilizados para programas ou não. Em seu entorno há uma série de motéis e, até 2007, antes do asfaltamento total do bairro, alguns programas mais baratos eram realizados em terrenos baldios – isso ainda acontece, mas em escala diminuta. Algumas das suas ruas são denominadas (e conhecidas) localmente por nomes relacionados a práticas sexuais nelas desenvolvidas, como a “Rua da Neca” e a “Rua do Cu”, por exemplo⁵.

⁵ Segundo Santos (2008, p.73, nota 27), a “Rua da Neca” tem “alguns imóveis abandonados cercados por um matagal, onde as travestis do Itatinga ficam expondo seus órgãos sexuais, se masturbando. Por ali passam muitos homens de carros, alguns luxuosos. Os programas costumam acontecer ali mesmo, dentro dos carros [...]”.

Durante a pesquisa, as colaboradoras, todas profissionais do sexo⁶, produziram 5.633 imagens, em seis meses de atividades de campo: cinco travestis: Denise, Duda, Fanny Delaine de Barawelch, Jocasta e Rany; e quatro mulheres: Bianca, Isabela, Luciana e Soninha – o que dá uma média de 625 fotografias por colaboradora. Apenas Jocasta mora e trabalha em outro bairro, o Parque Oziel, situado na margem oposta da rodovia Santos Dumont⁷. Soninha participou da pesquisa no início, por aproximadamente dois meses, e nesse tempo não compareceu a todos os encontros alegando que aquelas horas de oficina lhe fariam falta no orçamento; foi substituída por Isabela, que, depois de um mês na pesquisa, e tendo participado apenas de uma oficina, descobriu que estava grávida e foi para a casa dos pais, no Mato Grosso, pois a sua era uma gravidez de risco. Na fase final da pesquisa, de edição e análise das fotos, ela estava de volta ao Itatinga e fez a sua seleção.

Duda, que produziu 230 imagens, não concluiu a última etapa da pesquisa, referente à edição final das imagens. Viciada em *crack*, já no final do primeiro mês de oficinas desapareceu levando uma câmera fotográfica, o que coincidiu com o sumiço de uma outra câmera, na casa da Rany⁸. Soninha, que produziu 373 imagens durante o tempo que participou da pesquisa, recusou-se a fazer a edição final por achar que seu material não era bom o suficiente – depois de alguma insistência, desisti de convencê-la do contrário. Além disso, na véspera da data marcada com Fanny (que entrou na pesquisa em substituição a Duda)⁹ para a edição final de suas imagens (novembro de 2008), ela morreu por *overdose* de *crack*, e, assim, as 119 fotos que realizou não foram analisadas.

Apesar das imagens dessas três colaboradoras (que somam 722, ou seja, 12,81% do total) não terem sido analisadas, eu as utilizo em alguns momentos para fazer contrapontos quali-

(Lembrando que *neca* no dialeto *bajubá* significa *pênis*). A “Rua do Cu”, com poucos imóveis, é a rua “limítrofe entre o bairro e um matagal, perpendicular à rua da Neca, onde quem não tem dinheiro para pagar por um programa, vai para fazer vício, ou seja, sexo gratuito, em geral são gays à procura de sexo anal como passivos” (SANTOS, 2008, p.73, nota 28).

⁶ Quatro delas têm Silva no sobrenome.

⁷ Jocasta se prostitui na rodovia Dom Pedro I, em um posto de gasolina, e por vários anos morou e trabalhou no Itatinga. Inicialmente, relutei em aceitar sua participação na pesquisa, pois fugia ao perfil de colaboradora que eu buscava – moradoras contemporâneas do Itatinga –, mas, dada sua vontade de participar, avaliei que um olhar de fora, extracampo, mesmo sendo conhecedor do bairro, poderia trazer uma entonação até então não vislumbrada na pesquisa.

⁸ Enquanto aguardávamos a reposição das câmeras pela seguradora, continuamos a nos encontrar para analisar imagens de outros fotógrafos, assistir filmes e realizar oficinas de técnica fotográfica.

⁹ Fanny participou das oficinas durante os quatro meses seguintes. Ela acompanhou o grupo e rapidamente se integrou. Viajou com o equipamento, trouxe, na volta, muitas imagens, fez algumas das saídas fotográficas conosco – enfim, estava bem integrada.

quantitativos às imagens que as demais colaboradoras selecionaram ao final, além de utilizar imagens que estas descartaram na seleção final e imagens produzidas por algumas delas em seus celulares.

Com o objetivo de garantir a continuidade da pesquisa caso houvesse desistências – cheguei a cogitar a possibilidade de, ao final, restar apenas uma colaboradora por grupo –, escolhi quatro colaboradoras para cada grupo, mas não só a maioria se manteve na pesquisa como duas delas (Bianca e Luciana) continuaram a fotografar depois de finalizada a fase de captação de imagens.

A seleção das colaboradoras foi feita de maneira gradativa e sinuosa. Minha aproximação com o campo deu-se no início de 2006, quando realizei um ensaio fotográfico com a cafetina Cláudia, pseudo-hermafrodita¹⁰ moradora do Itatinga, que conheci através de Paulo dos Santos Reis em um evento da prefeitura de Campinas – como eu, Paulo era aluno da disciplina de gênero ministrada pela professora dra. Maria Filomena Gregório, do IFCH-Unicamp. O ensaio com Cláudia foi realizado para a disciplina “Seminários avançados”, ministrada pela professora dra. Lygia Eluf, do IA-Unicamp, no primeiro semestre de 2007.

Depois desse ensaio, Cláudia e Paulo me apresentaram à travesti Denise Martins, em cuja residência, no Itatinga, moram duas travestis idosas (das quais ela cuida) e uma mulher (profissional do sexo), e que administra uma outra casa, onde só moram travestis. A ela devo o bom acolhimento que tive no campo, como fotógrafo, “antropólogo” e, depois, amigo. Denise me chamou algumas vezes para fotografar ações que ela coordenava na militância de políticas de prevenção às DSTs e dos direitos das profissionais do sexo – entre eles, o direito de que travestis campineiras possam ser identificadas nos serviços públicos oferecidos pela prefeitura de Campinas com uma “carteira de identidade” onde conste o nome que elas escolheram para si próprias¹¹.

Dentro ou fora do campo de pesquisa – como se fosse possível fazer essa separação –, foi a prática fotográfica que pautou a agenda de encontros, quer entre mim e Denise, quer de todo o grupo. Porém, uma vez no campo, meu envolvimento com seus assuntos de ordem pessoal,

¹⁰ Pseudo-hermafroditismo refere-se “ao indivíduo [que] apresenta um sexo gonádico característico (i. e., possui testículos ou ovários), mas a genitália externa é ambígua” (PSEUDOHERMAPHRODITISM, 1996, p.1065). De forma simplificada, pseudo-hermafrodita é a pessoa que apresenta características genitais externas de um sexo e glândulas sexuais do outro sexo. No pseudo-hermafroditismo feminino, a vagina está presente e também todo o complexo reprodutor feminino, mas há ausência de seios e o desenvolvimento de características masculinas (voz grossa e barba, por exemplo); no masculino ocorre o contrário, a pessoa nasce com um pênis (que pode ser atrofiado ou ter tamanho normal) mas possui características femininas (seios e ausência de pêlos, por exemplo).

¹¹ Esse serviço, em implantação, encontra algumas resistências.

política, social, de saúde e dos direitos humanos foi inevitável: eram muitas as necessidades, que demandavam ajuda externa. Em razão do meu envolvimento com essas questões do campo, cheguei a temer que a proposta inicial da pesquisa fosse desviada. Era como se, todo o tempo, elas me dissessem: “Olha, o negócio aqui tá pegando fogo e vem você querer dar aula de fotografia pra nós?”. Talvez eu tenha mantido os meus pressupostos iniciais por entender que estaria possibilitando a elas outra variável (a fotográfica) de interpretação e compreensão dessas espessas camadas situacionais.

Continuei em minha proposta e, ciente de ser mais do que uma ocasional informante e colaboradora, e da sua importância na série de relações que eu viria a estabelecer no campo, Denise não quis dividir com Cláudia – como combinado inicialmente – a coordenação das profissionais do sexo; queria que todas se reportassem apenas a ela. Denise sabia que, ao cooptá-la para a pesquisa, eu estava apostando na cooptação de outras colaboradoras, que atenderiam prontamente ao seu pedido. Assim, decidi retirar Cláudia da coordenação do grupo das mulheres, até porque, dada a sua idade, ela não se sentia disposta o bastante para tal. Além de ter Denise como coordenadora, outra estratégia que utilizei para cooptar colaboradoras foi ofertar um cachê de cinquenta reais, a título de ajuda de custo, pago por cada cartão de um giga-byte preenchido com fotografias pelas colaboradoras – Denise, pela coordenação, recebia 100 reais semanalmente. Considerando-se a volátil e escorregadia postura desses sujeitos em relação a qualquer possibilidade de compromisso ou vínculo pré-estabelecido, a decisão de “fechar” com Denise e o cachê constituíram duas medidas estratégicas para garantir a continuidade da pesquisa.

Do primeiro encontro com as colaboradoras, em março de 2008, ao término das seleções de fotos, em novembro desse ano, foram realizados vinte encontros, agendados semanalmente, sem contar aqueles extraoficiais: ora uma carona para o hospital, ora ajudar em uma mudança... Dessa forma, foi se criando uma cumplicidade entre nós, e esta certamente extrapolou a relação pesquisado/pesquisador. Inicialmente nos encontrávamos às terças-feiras, e, depois, às quintas, para oficinas de técnica fotográfica, exibição de vídeos e fotografias, e discussão das imagens coletadas na semana anterior. Entre os trabalhos fotográficos que elas conheceram estão os de Diane Arbus, Cindy Sherman, Brassai, Cecil Beaton, Claude Cahun, Nan Goldin, Madame Yevonde, Man Ray, Andy Warhol e Mapplethorpe. Os filmes assistidos foram: *Nascidos em bordéis*, *Café*

da manhã em Plutão, Transamérica e Kinky boots. Cada um desses encontros foi gravado em DVD (totalizando dezoito horas de vídeo), e houve, neles, perguntas e depoimentos sobre sexualidade, prostituição, corpo, plástica, imagem, iluminação e estética, entre outras questões colocadas às participantes ou por elas elaboradas. Desde o início das gravações eu sabia que não conseguiria utilizar todo esse material na dissertação, mas, pensando em desdobramentos futuros, queria aproveitar ao máximo a coleta de dados.

Como coordenadora dos grupos, Denise os administrou incansavelmente: câmeras fotográficas e cartões de memória (que precisavam ser trocados), baterias que precisavam ser recarregadas todos os dias, locais e horários dos encontros para as oficinas, e, muitas vezes, tirou colaboradoras da cama para participarem delas.

A cada semana, nas oficinas, um dos grupos devolvia os cartões e as máquinas fotográficas, os quais eram entregues, então, ao outro grupo. As participantes recebiam os cinquenta reais por cartão preenchido e Denise os 100 reais (pelos quais assinavam recibo). Logo no início, percebi que a expectativa de ter todos os cartões preenchidos a cada semana não se cumpriria, e, por isso, independentemente de seu preenchimento, o cachê lhes era repassado. O pagamento, além de ser uma contrapartida financeira, mesmo que simbólica, teve o intuito de trazer para o campo a discussão sobre o direito de uso das imagens utilizadas na pesquisa.

Pude perceber, em vários estudos em que se trabalha a imagem ou autoimagens produzidas por terceiros, que não há o pagamento do colaborador, principalmente quando existe um órgão financiador, seja ele comercial, institucional ou de fomento. Mas, em alguns estudos internacionais e nacionais, o cachê é utilizado como forma de contrapartida aos colaboradores, a qual, nesta pesquisa, foi além dos pagamentos: fiz com cada colaboradora que realizou a seleção final das fotos um ensaio fotográfico, e, das fotos nele realizadas, ampliei seis, que lhes entregarei, além de ter lhes doado um computador (que ficou locado na casa de Denise)¹². Com relação à discussão do uso das imagens produzidas em campo, bem como do uso de imagens produzidas em outros estudos, vale frisar a fala de Soninha, mãe de dois filhos, ambos estudantes de faculdades

¹² Além da intenção de ajudar na sua “inclusão digital”, há a possibilidade – a exemplo de algumas pesquisas com imagens fotográficas que têm procurado colocar, à disposição do consumidor final, a compra das fotografias pela Internet, o que acaba funcionando como uma agência ou um banco de imagens virtual – de que, futuramente (se elas assim o quiserem), suas imagens sejam vendidas através da Internet.

particulares: “*Ah, as pessoas vêm aqui, usurpam nossas imagens e levam embora. Alguns vendem jornal, outros, livros e filmes; quando não, nossa vida pessoal e íntima fica arquivada, como o caso lá da PUC [PUC-Campinas] e da Unicamp*”¹³.

Uma imagem (ou um conjunto delas) documental, artística ou publicitária pode assumir polissêmicas significações, muitas vezes deixando de importar a sua autoria e a data da sua realização. Mas, se o assunto tratado diz respeito a determinada comunidade, é importante considerar o direito de uso dessas imagens. Nesse sentido, ressalto que o conjunto de imagens produzido por cada colaboradora pode ser entendido ora como sujeito, ora como objeto de análise – sujeito compreendido em pelo menos duas instâncias. A primeira diz respeito ao relacional entre fotógrafo e fotografado, inseridos que são em um contexto social específico. A segunda, à relação estabelecida entre o conjunto de imagens produzidas e sua realizadora na seleção final – ou seja, o conjunto deixou, por vezes, a qualidade de objeto e assumiu sua contraparte enquanto sujeito no jogo de interlocuções representacionais¹⁴ empreendidas então.

Pode-se pensar, também, esses conjuntos como portadores de intrincadas articulações e agenciamentos permutáveis, sem que para isso seja preciso determinar se é o discurso verbal que transforma a imagem ou se é esta que transforma aquele. Assim, para além de uma coletânea final de discursos imagéticos e verbais, me interessam as possíveis junções e disjunções entre imagens de um mesmo grupo ou entre imagens dos diferentes grupos. É no jogo linguístico intrínseco à gramática fotográfica que procuro, mesmo que fugidamente, sintonizar quem pode ser este objeto/sujeito de pesquisa. Um jogo no qual a licença poética me permite “brincar” com a localização destes e, assim, propor locuções variáveis, tais como: não objetar o sujeito para sub-objetivar o objeto; sub-objetivando o sujeito e sujeitando o objeto; a sujeição do objeto à sub-objetivação do sujeito; objeto sujeitável; sujeito objetificável; objeto sujeitador; sujeito objetante...

Quando comecei a pesquisa, pensei em iniciar a dissertação com uma edição de fotografias de minha escolha, como um exercício de ressonância do pressuposto da fotoetnografia desenhada por Achutti (1997), que intuiu a possibilidade de se fazer (e apresentar) uma etnografia

¹³ No texto, coloco as falas das colaboradoras desta pesquisa em itálico para diferenciá-las das citações da literatura.

¹⁴ Representação entendida da maneira como define Nasio (2009, p.8): “*imagem mental* do corpo”. (Neste trabalho, todos os grifos constantes das citações fazem parte do texto original.)

via discurso imagético, podendo ter sido ela produzida endógena ou exogenamente ao campo¹⁵. No entanto, optei por apresentar a minha seleção de fotos após as considerações finais para evitar a prévia conformação do campo em questão a partir de minha visão.

Em uma possível comparação dos conjuntos de imagens produzidas por travestis e mulheres, ou entre elementos de um mesmo grupo, vale atentar para o risco de incorrer numa visão holística e determinante de cada grupo, para o qual Strathern (2006) chama a atenção. A autora cita o exemplo do conjunto de etnografias organizadas para pensar os simbolismos de gênero na Melanésia, que traz dificuldades em seu método comparativo. Por isso, o cuidado aqui é para não conjugar diferenças de gênero entre os dois grupos quando elas não existirem. O conceito de gênero de Strathern (2006), que adoto aqui, sugere que gênero não remete necessariamente a um corpo (objeto material); que gênero pode ser carregado por um objeto ou evento. Assim, proponho pensar que as imagens fotográficas podem portar inextricáveis ou polissêmicas articulações de gênero, sejam imagens de conteúdo sexual ou não, valendo conjugar a essa ideia a da questão formal das imagens.

Quando se procura articular fotografia e gênero, ocorre lançar-se mão de alguns estudos baseados nas teorias da modernidade que alcançaram seu ápice com as teorias da pós-modernidade ou, ainda, com as teorias pós-estruturalistas, nas quais a fragmentação das identidades se tornou “materializável” nos corpos e encontrou na fotografia forte expressão. Porém, vale lembrar que a possibilidade de cumplicidade entre gênero e fotografia pode ser uma falsa questão, se considerarmos que a pós-modernidade talvez não tenha se cumprido, como advoga Bürger (2008). Francis Bacon entendia que a fotografia “não é uma figuração do que se vê, ela é o que o homem moderno vê” (DELEUZE, 2007, p.19).

Assim como o entendimento da fotografia e o de gênero se fazem na e pela modernidade, a construção de etnografias também responde, em certa medida, a esta, ou, como postula Strathern (2006, p.23): “As etnografias são as construções analíticas de acadêmicos; os povos que eles estudam não o são. É parte do exercício antropológico reconhecer quanto a criatividade desses povos é maior do que aquilo que pode ser compreendido por qualquer análise singular”. Mais adiante, a autora

¹⁵ Para mais informações sobre fotoetnografia, ver Achutti (2004), livro que é resultado de sua tese de doutorado, realizado na Universidade Paris 7.

complementa: “não é para a história que eu mesma me volto, mas para a maneira pela qual se pode manter a análise como uma espécie de ficção conveniente ou controlada” (STRATHERN, 2006, p.31).

O que faz com que eu ainda me atenha nesse ponto do marco histórico-cronológico denominado de pós-modernidade é o fato de que ele pode ser percebido nas performatividades de gênero e, no limite, nas de sexo. Nesse sentido, uma importante questão é colocada por Butler (2003, p.8-9): “Ser mulher constituiria um ‘fato natural’ ou uma performance cultural, ou seria a ‘naturalidade’ constituída mediante atos performativos discursivamente compelidos, que produzem o corpo no interior das categorias de sexo e por meio delas?”.

No pensamento moderno, o hermafrodita é tido como desvio biológico, pré-dado, que precisava ser corrigido; na pós-modernidade, o transgênero é entendido como construção cultural, mas, embora esse corpo passe a ser/ter direito adquirido, também é sujeito a correção, uma vez que passa a existir distinção entre “corpo psíquico” e corpo físico. Apesar de considerar que o olhar é marcado por raça, classe, gênero e capital cultural, estou antecipando dificuldades, limites e tensões encontrados na pesquisa.

Não pretendo usar as imagens das colaboradoras desta pesquisa para ilustrar, interpretar ou historicizar suas biografias nem para justificar conexões bibliográficas, e sim para abordar (ou matizar) uma estética dissolvida no cotidiano da prática fotográfica.

Ao considerar formas de abordagem, cheguei a pensar, para a forma final de apresentação do trabalho, em criar um único personagem/ator social para cada grupo de profissionais do sexo (o de travestis e o de mulheres). Mas, se o fizesse, parece-me que estaria destituindo o ego realizador¹⁶ de cada uma delas, e isso certamente seria um desrespeito. Não estou buscando detalhar o perfil desses atores sociais, mas justapor ou fazer uma bricolagem de seus discursos verbais e imagéticos, seguindo um pouco aquilo que Jean Rouch denominou de “antropologia compartilhada”, ou “etnoficção” (GONÇALVES, 2008)¹⁷. De acordo com Rouch (2003), a fotografia nunca foi nem nunca será a realidade. Pode-se esboçar, matizar, interpretar ou vicejar a realidade, mas uma

¹⁶ Ego realizador, segundo Tacca (1993, p.68), “é o próprio sujeito [...] realizador da visualidade fotográfica”.

¹⁷ Por “antropologia compartilhada” (ROUCH, 2003) entendo trocas e/ou influências mútuas realizadas no campo entre pesquisador e pesquisado.

foto é, e sempre será, apenas uma foto; fabrica-se uma história, mas não a vida. Isso me faz pensar se também não está presente na etnografia e na história a tensão entre o que é ficcional e o que é real.

O exercício de pensar a fotografia como tênue fronteira entre ficção e realidade, representação e apresentação, conteúdo e forma, revela que o que se faz em pesquisa é, via de regra, uma interpretação, seja ela verbal ou imagética. Se abordagem ou interpretação etnográfica, a fotoetnografia aqui pretendida pode oportunizar a convergência dos estudos da imagem fotográfica com os de gênero.

1.2 A Conformação do “Corpo” da Pesquisa

Este projeto de pesquisa começou a ser desenhado em 2000, quando eu trabalhava como editor de fotografia na *ELLE*, revista mensal de moda, beleza e comportamento. Estávamos, naquele momento, sob nova e flexível direção, que procurava, sempre que possível, assim como na *ELLE* francesa, por brechas que permitissem falar de um leque maior de mulheres (produto) para um leque também maior de mulheres (consumidor). Afinal, trata-se de um mercado que gosta de se pensar amplo, não restrito às pequenas fileiras do consumo – mesmo que a concorrência acirrada implique especialização cada vez maior dos veículos de circulação de imagens.

Naquele período, em *ELLE*, conseguiu-se, pela primeira vez no Brasil, estampar na capa desse gênero de publicação uma mulher gorda (Rafaela Fisher) e uma “travestida” de homem (Cláudia Raia)¹⁸. Também foram realizadas matérias que abordavam a androginia da beleza contemporânea. Procurava-se falar para um conjunto de mulheres que pareciam existir – e, de fato, existiam, como constatamos por meio de pesquisas quali-quantitativas realizadas mensalmente durante um ano. Além disso, percebemos que, embora a leitora – consumidora espontânea ou assinante da revista – fosse pouco representada em *ELLE*, ela queria mesmo era estar mais próxima da “ficção”

¹⁸ A circulação de estereótipos pela mídia toma emprestadas algumas características corporais, a exemplo da personagem Tonhão, presidiária lésbica vivida por Cláudia Raia no quadro “As presidiárias”, do programa *TV Pirata*, exibido pela Rede Globo entre junho de 1988 e julho de 1990, e entre abril e dezembro de 1992, às 21h30, nas terças-feiras. “As presidiárias” começou a ser exibido em 1989.

do que de seu “verdadeiro” perfil. A ideia de leitora que tínhamos, de que era única e exclusivamente a mulher de classe média alta, possuidora de certo capital intelectual, própria ao anunciante e à linha editorial da revista, caiu por terra. Depois dessa gestão razoavelmente democrata, nova direção tomou lugar e a revista voltou à sua linha editorial anterior. O que procuro esboçar é que não se deve universalizar ou generalizar os veículos de circulação de imagens como únicos e uniformes. Há que se detalhar e se ater criteriosamente às leituras das imagens e sua fruição; entre a emissão e a recepção existe um universo de ressignificações e subjetividades.

Essas questões me trouxeram uma pergunta: haveria um único decalque (ou “modelo”) aplicável a todas as leitoras? Tentando levar o questionamento ao limite, cheguei às sócias que ganhavam a vida se passando pelas “celebridades” estampadas nesse segmento editorial: mulheres que colavam em si próprias uma segunda imagem, construída por meio de cirurgias, hormônios, recursos estéticos, comportamento e vestimenta; que acreditavam estar abandonando o anonimato para ingressar em novas redes de socialidade – e muitas delas conseguiram, chegando a ter escritório próprio, agente e agenda intensa¹⁹. Interessavam-me as questões relacionadas às transformações efetuadas no corpo dessas sócias, que sugeriam um único referencial corporal e identitário, ou um único apoio imaginário que alimentava novas inscrições corporais, sempre o de uma celebridade – ou alguém já viu uma pessoa querer ser sócia de um desconhecido? –, diferentemente do que ocorre com as travestis e as mulheres desta pesquisa, que sugerem a existência de vários referenciais, inclusive os de sexo, gênero, sexualidade e práticas sexuais.

O corpo tornou-se, então, matéria recorrente em meu trabalho fotográfico pessoal e consequente objeto de pesquisa visual e bibliográfica. O interesse em desenvolver uma pesquisa de imagens com sócias e, depois, em investigar travestis e mulheres profissionais do sexo surgiu no trato diário com as imagens corporais femininas e em razão do uso das novas tecnologias transformadoras desses corpos, que trabalham de forma análoga aos programas de edição de imagem: ao que parece, aquelas, como estes, fazem circular a “quase ficção” ou a “realidade” desses corpos.

¹⁹ Realizei a pesquisa sobre as sócias para a monografia de um curso de especialização que fiz na Faculdade Senac de Comunicação e Artes, em 2003.

Se há, na mitologia, uma série de hibridizações e transformações (Quimera e Tirésias, por exemplo)²⁰ muito antes que o Photoshop fosse pensado, também há, na agenda dos corpos contemporâneos, e de forma muito menos ficcional, o híbrido biológico hermafrodita e o híbrido cultural de sexo e gênero. Num dos ensaios que realizei para a pesquisa com as sócias, fotografei Tiazinha (Susana Alves) junto com cinco de suas sócias. Antes de iniciar a sessão de fotos, uma delas me disse: “Acho que você vai ter uns probleminhas com as minhas fotos. Eu sou trávi. Sou sócia da Tiazinha, sim, mas traveca”.

Se, grosso modo, esses veículos de circulação de imagens procuram “perenizar” estereótipos, o que suscita reações de grupos diversos, de feministas a agências de publicidade – que reclamavam da ausência de modelos que fugissem ao padrão imposto –, é importante lembrar que é justamente no campo de forças criado pelos estudos acadêmicos, pelo mercado editorial e seus consumidores que podemos encontrar mútuas e dinâmicas relações. O conhecimento deve ser entendido como circular, em vez de pensado na verticalidade de sua reprodutibilidade técnica, como advindo de um emissor onipresente, onisciente e onipotente voltado para um receptor passivo, frágil e sem voz. Afinal, segundo Rouanet (1988, p.129), “não há mais investigações proibidas. A literatura libertina abre à visão o campo da sexualidade, e com Sade a filosofia penetra na alcova”²¹.

Hoje, as escuras passagens do Taquaral, bairro central de Campinas anteriormente ocupado por mulheres profissionais do sexo, agora são iluminadas pela luz dos postes e pelos letreiros de casas comerciais – da mesma forma que as ruas do Itatinga. Neste, a prostituição ocorre à luz do dia, sob sol a pino, e o uso de *flash* nem se faz necessário pelas câmeras digitais mais sensíveis à luz. Se em seu início não havia travestis, agora há.

²⁰ Na mitologia grega, Quimera geralmente é descrita como “um monstro horripilante, que expelia fogo pela boca e pelas narinas. A parte anterior de seu corpo era uma combinação de leão e cabra e a parte posterior, a de um dragão” (BULFINCH, 2006, p.129); quanto a Tirésias, uma das versões do mito conta que, ao ir ao monte Citorão, ele encontrou duas serpentes copulando e matou a fêmea, e por isso Hera o transformou em mulher. Anos mais tarde, no mesmo lugar, encontrou novamente duas serpentes em cópula. Desta vez, matou o macho, e, em seguida, transformou-se em homem (DIOGO, 2009).

²¹ Tomando essa ideia de Rouanet (1988), de que não há mais investigação proibida, e pelo fato de que os conteúdos gerados circulam pela web e pelos celulares, cogitei, inicialmente, trabalhar também com as imagens armazenadas pelas colaboradoras em seus celulares – imagens que não diferem muito daquelas produzidas pelas câmeras. A Internet possibilitou outros entendimentos acerca do seu próprio papel “democratizador”. De alguma maneira, ela pode estar tramando a favor das múltiplas identificações e representatividades de redes socializadoras. As imagens agora flanam por passagens e redes virtuais, entregando alguns indícios dessas redes. Na pesquisa de campo, consegui somar cerca de sessenta imagens feitas em telefones celulares, as quais utilizei para fazer alguns contrapontos.

A opção das participantes desta pesquisa pela prostituição deu-se apenas pela questão mercantilista? Quanto suas decisões têm a ver com resistência ou com opções de liberdade dentro das redes de socialidade dadas pelo negócio do sexo²²?

A integração e a conformação de redes socializantes dadas pelos preceitos do capital e os *mass media* podem ser percebidas em iniciativas inimagináveis há algum tempo atrás, como a cooperativa Daspu e a ONG Davida, ambas criadas pela prostituta Gabriela Leite na cidade do Rio de Janeiro. Um outro exemplo de proximidade entre consumo e sexualidade foi dado pelo costureiro Gianni Versace, morto em 1997, que disse certa vez, em uma entrevista, buscar, com suas criações, que a mulher que as usasse se sentisse uma prostituta. Ainda pensando na circulação de bens estéticos consumíveis, vale lembrar que, muitas vezes, uma mulher muito produzida ou que fez várias plásticas lembra travestis – o que já não é uma verdade absoluta, considerando-se que, atualmente, muitas travestis não performam suas inscrições corporais baseadas em estereótipos “caricatos”, caso de Natasha (abaixo), uma profissional do sexo do Itatinga.



²² Perlongher (2008), em seu trabalho sobre michês de São Paulo – um exercício de integração entre teorias que vão de Marx à Escola de Chicago, Foucault, Deleuze e Guattari –, realiza, como afirmam Miskolci e Pelúcio (2008, p.15), “uma reflexão sobre o social a partir do desejo”, desenvolvendo (sem o saber) reflexões em sintonia com aquelas que, nos Estados Unidos, originaram a teoria *queer*.

A especialização dos meios de comunicação, comentada anteriormente, ao mesmo tempo em que busca engendrar e perenizar determinado segmento de público, busca acolher, por vezes, sob o mesmo guarda-chuva, uma diversidade de consumidores à qual determinado nicho de mercado se abre. Um exemplo que pode sugerir, se não o crescimento da procura por práticas sexuais com travestis, ao menos a maior visibilidade destas: até dois anos atrás, o canal de televisão a cabo For Men raramente exibia filmes com travestis; hoje, em sua sessão Mix, que acabou migrando para o restante da grade do canal, visualizam-se as mais variadas práticas sexuais entre “diferentes”. O mesmo produto de antes, práticas sexuais, sob uma “nova” morfologia estética que influi e é influenciada por essas “novas” tecnologias das performatividades de gênero. A publicidade e o sexo tornam-se programas de televisão. Mais vontade de saber, mais uso dos prazeres e, por que não, mais cuidados de si. Quer sejam latinos, europeus, *gays*, heterossexuais ou trans, o que parece vicejar não é uma mudança nesses discursos, mas sim na morfologia dos corpos representados por essas agências “liberalizantes” – agências em sentido duplo, tanto aquelas que oferecem atores para esses programas quanto as que repercutem esses programas. Como fazer para cooptar novos públicos consumidores?

A NET Campinas começou com dois canais de sexo e, hoje, são cinco, com possibilidade de aumento quando da implantação da NET Digital. Quanto mais canais a pessoa assina, maior é o desconto. Um dia, o consumidor “zapeia”; no outro, “suporta” ver um pouco mais, até que aquilo que lhe parecia abjeto é normalizado – segundo me informaram gerentes e técnicos prestadores de serviço daquela. De acordo com um dos gerentes, a NET percebeu que o cliente de um canal exclusivamente hétero começa primeiro pelo PPV (*paperview*); com o tempo, percebe que sua conta aumentou demais, então assina um pacote com mais canais – e essa migração pode ocorrer dos “canais hétero” para os “canais homo” ou destes para aqueles.

O exercício de pensar como os dois grupos envolvidos na pesquisa representam artefatos ou eventos pressupostamente marcados por gênero pode sugerir representações visuais apenas de conteúdo de um mesmo *ethos*²³ (a convivência e o trabalho em um mesmo campo), sem,

²³ *Ethos*, de acordo com Bourdieu (1998, p.42), refere-se a “um sistema de valores implícitos e profundamente interiorizados que contribui para definir, entre outras coisas, a atitude face ao capital cultural [...]”.

necessariamente, entregar marcas formais de gênero. Os elementos formais e de conteúdo são marcados por gênero ou estão enredados em um mesmo discurso estético-ideológico?

Nesta pesquisa, as captações de fotografia foram realizadas em dois momentos. Primeiro foram feitas quatro sessões de captação, em que as colaboradoras ainda não tinham qualquer conhecimento da técnica fotográfica nem entrado em contato com a obra dos fotógrafos selecionados para as oficinas e suas temáticas explícitas sobre corpo, transgêneros, prostituição e/ou erotismo. Num segundo momento, além das captações, comecei a trabalhar com elas repertórios imagéticos e técnica. Com tais oficinas de qualificação, meu intuito era perceber se, dentro dos limites próprios de cada uma, esses conhecimentos alterariam ou não o resultado formal e de conteúdo das imagens que elas captariam a partir de então.

Vale antecipar que as travestis finalistas produziram 3.820 fotografias, e as mulheres, 1.091. Das cinco travestis que passaram pela pesquisa, três compreenderam algumas funções básicas da técnica fotográfica, e uma destas, embora indicasse propensão a conteúdos sexuais, apresentou significativa abertura a outros conteúdos. Com as mulheres, das quatro, apenas uma fixou alguns detalhes da técnica, as outras pouco incorporaram o que foi trabalhado nas oficinas; e as quatro raramente trataram de conteúdos sexuais em suas fotografias. Obviamente que estou falando a partir de um microcosmo, universo restrito e simbólico, mas o que vigorou foi um interesse maior por parte das travestis em relação a temas sexuais e técnicos. Também nas discussões a participação das travestis era maior, sendo recorrente o seu interesse em contextualizar cada imagem que lhes era apresentada.

Outra questão que vale antecipar refere-se ao interesse de ambos os grupos pelas visitas feitas ao Centro de Memória da Unicamp (CMU), em Campinas, e ao Museu da Língua Portuguesa e à “Rua das Noivas” (Rua São Caetano), em São Paulo. Os grupos sempre mostraram interesse por esse tipo de visita (ou saída fotográfica) e a conseqüente produção de imagens, resguardada aqui também a proporção de produção entre eles: mais imagens das travestis do que das mulheres. Provavelmente, o que despertava seu interesse é que essas visitas tinham caráter de lazer, não eram atividades exigidas e cobradas, como as demais.

1.3 Os Álbuns de Fotografias e Falas. Foto: Grafia de Várias Logias

Nos capítulos 2 e 3, apresento, de maneira vertical, as imagens escolhidas pelas colaboradoras na seleção final e suas falas sobre as imagens, além de trazer informações coletadas em uma entrevista realizada após a seleção. As escolhas se deram três meses depois de finalizadas as captações, e muitas das imagens apresentadas suscitaram surpresas em suas realizadoras, levando-as a considerações do tipo: “*Nossa! nem me lembrava mais disso*”; “*Nossa! essa aí sou eu? Que horror!*”. Um fator a ser considerado é o humor de cada uma no dia da seleção, talvez estivessem mais propensas a determinadas escolhas – mas, de qualquer maneira, preponderou o exercício subjetivo de construção ou reconstrução da sua autoimagem. Ficou claro que, diante de certas imagens, algumas delas atribuíram sentidos e significações novos para si próprias.

Embora, durante toda a pesquisa, eu tenha gravado, filmado e anotado várias informações sobre a trajetória de vida das colaboradoras, não são essas as informações de interesse nos próximos capítulos, e sim *como e o que* das suas falas na seleção final de fotos podem deslizar para a sua cosmologia.

Os capítulos 2 e 3 são, ambos, resultado de dois cadernos de campo: em um constam as fotos que elas escolheram; no outro estão as suas falas a respeito dessas fotos. Essas falas, (re)interpretações, leituras e/ou releituras das imagens produzidas havia algum tempo, adquirem, por vezes, caráter de anamnese – são passíveis de outras alocações simbólicas, iconológicas, denotativas e conotativas que não as vicejadas no instante do clique ou de seu instantâneo²⁴. As falas (discursos) foram produzidas em um outro campo que não o da prática fotográfica, espaço e temporalmente distante deste. O álbum de fotos e falas (estas, primeiramente gravadas, depois transcritas) foi realizado em uma sala de projeção montada especialmente para essa finalidade, e,

²⁴ Segundo Dubois (2005, p.203): “O último quarto do século XIX marca a emergência da noção de *instantâneo*, que não é simplesmente uma questão (técnica) de um curto tempo de exposição, e sim toda uma lógica, para não dizer uma filosofia da relação com o real (com o espaço, o tempo, o mundo), que demorou quase três séculos para se construir e que vai, depois, reinar de maneira maciça na ideologia fotográfica a ponto de quase se identificar com a própria idéia de fotografia (como seu ‘próprio ser’) e, conseqüentemente, eliminar todas as outras formas e concepções que esta pode ter”.

dada a sua natureza, deve dialogar com os entendimentos próprios ao fotográfico²⁵ e com os conhecimentos de uma “fotoetnografia compartilhada”. Dados biográficos podem ou não estar explícitos nas falas ou nas imagens. O álbum de cada colaboradora, além de sua abordagem sobre o conjunto de imagens que produziu, traz questões acerca de possíveis socialidades e de uma “estética da existência”²⁶ oportunizada pela fotografia, mas não pretendo, aqui, assumir esta última apenas como matéria social decantada.

A fotografia *per se* não é possuidora de gênero, a não ser em seu próprio substantivo, porém carrega, em um dos seus polos, marcas, rastros ou indícios que inegavelmente passam a interessar se examinamos a abordagem de um fotógrafo ou um objeto fotografado. Ao fazê-lo, deixamos de lado a fotografia e nos voltamos para o todo do fotográfico, no qual uma imagem sob escrutínio pode ser portadora de marcas de gênero, não obstante marcas de raça, de classe, geracionais, de nacionalidade e de capital cultural.

Sublinho que os conjuntos resultantes de imagens (rastros históricos e/ou ficcionais), justapostos às suas falas (in)voluntárias sobre eles, sugerem, dão pistas acerca da abordagem ou do entendimento de gênero dos dois grupos – como diz Ginzburg (2007, p.11), “escavando os meandros dos textos [no caso desta pesquisa, dos textos e das imagens], contra as intenções de quem os produziu, podemos fazer emergir vozes incontroladas [...]”. Nesse sentido, busco muito menos contar trajetórias ou encontrar as origens sociais desses atores do que tangenciar suas abordagens. Porém, não há caminho seguro, afinal se “uma narração se apóia em um único documento, como é possível deixar de fazer perguntas sobre sua autenticidade [...]?”, pergunta Ginzburg (2007, p.13) – e completa dizendo que seria difícil afirmar que toda fotografia apaga o limite entre narração ficcional e narração histórica em nome do elemento construtivo que é comum a ambas. De qualquer maneira, é justamente essa tensão que levo adiante aqui. Se as colaboradoras da pesquisa criaram ou não

²⁵ Dubois (apud SAMAIN, 2005, p.13) explica que deve-se “apreender [...] o *fotográfico* como uma categoria que não se limitaria aos únicos objetos-imagens, entender o *fotográfico* como uma definição possível de uma maneira de ser no mundo, como um estado do olhar e do pensamento”. Isso quer dizer que, “falar do *fotográfico* será, necessariamente, procurar situá-lo na perspectiva e no traçado de uma visualidade originária e constitutiva do ser humano, que teve de atravessar, ao longo dos milênios, outros meios de comunicação, que foram e são ainda a oralidade e a escrita, antes de poder constituir-se como fotografia” (SAMAIN, 2005, p.15).

²⁶ Entendo a “estética da existência” formulada por Foucault (1984) como a capacidade que cada indivíduo tem para elaborar sua vida de acordo com uma orientação de estilo que procura a perfeição, a autossuperação e a excelência no exercício de suas funções e na ocupação do seu lugar.

ficções próprias, optaram então por vivê-las plenamente, e, assim, o entendimento de que não devemos distinguir as fronteiras entre real/ficcional, tão caro à pós-modernidade – na qual há a implosão da realidade em imagens e a passagem da representação à simulação –, provavelmente não seja uma falsa questão. Talvez seja uma pergunta sem resposta, mas, de qualquer maneira, é constitutiva e intrínseca ao próprio jogo da fotografia, ou, melhor dizendo, do fotográfico, até porque “a realidade só pode ser compreendida em suas contradições”, como observa Kracauer (2009, p.30).

A biografia de cada uma das colaboradoras interessa quando evocada ou acessada no discurso depreendido durante a seleção final, já que minha abordagem acerca da autorrepresentação desses atores sociais, sujeitos, (in)divíduos ou multivíduos, é mais prismática do que de história de vida. Deve-se considerar a dinâmica alternância de posição entre sujeito e objeto e que elas, colaboradoras, nunca serão as mesmas (da mesma forma que nós nunca seremos os mesmos) frente a uma mesma imagem, assim como as imagens também não o são frente ao tempo.

O que seria próprio da etnografia e o que seria próprio da arte é o que parece, a todo momento, estar em jogo nesta pesquisa. Insisto que esta fotoetnografia é uma abordagem, outras são possíveis; e que é da natureza da imagem a polissemia. Se a etnografia, o conhecimento do homem pelo homem, pertence ao escopo da antropologia, assim como a arte também pode ser entendida como conhecimento, é preciso contemplar, aqui, as confluências e os limites próprios a cada área do conhecimento implicadas nesta pesquisa. Como diz Taussig (apud Vagner SILVA, 2008, p.145): “A antropologia está entre a poesia e o raio x”.

A psiquê, os sentidos, gostos, noções formais, simbolismos, conteúdos e fetiches de cada colaboradora, materializados na superfície das imagens, procuram dissolver a dialética entre sujeito e objeto, da mesma forma que propõe Canevacci (2008) quando aborda arte e publicidade²⁷. Em relação às imagens, a sua dinâmica enquanto sujeito é o que me interessa, e posso adiantar que o conjunto de atribuições verbais por elas realizado sobre o conjunto de imagens mostra que, nesta pesquisa, a visualidade teve maior rentabilidade do que o verbal.

²⁷ Canevacci (2008, p.29) busca fazer “uma etnografia fetichista no seu próprio ‘objeto’ de pesquisa. Um objeto que exprime ao seu redor variações constantes sobre os fetichismos visuais através dos quais se metamorfoseia constantemente em sujeito”. Para tanto, o autor lança mão de imagens do campo da arte e do campo da publicidade, entendendo que não há distinção entre elas; da mesma forma, entende que não existe distinção entre “alta” e “baixa” arte.

Quando nos referimos a determinado artista, autor, fotógrafo, importamos todo um conjunto semiótico que tradicionalmente é entendido como sexo “natural”, ou, mais modernamente, como um sistema de sexo-gênero designado culturalmente – a não ser, é claro, que sem o pronome alguém de fato seja artista de nome Darcy, Iris, Irany ou qualquer outro que, pronunciado ou escrito, já de partida adjetiva a vida pregressa e futura do(a) seu(sua) possuidor(a). A latitude ou a topografia corporal advindas dessas coordenadas não são pré-dadas nem devem ser entendidas como universais, e sim como efeito das trocas e construções efetuadas por cada pessoa, grupo ou *ethos*.

Uma fotografia pode existir por si só? Sim e não. Não, porque alguém a fez; sim, se ela não mais for visualizada. Ela passa a existir concreta e materialmente se for analógica, e, mais ainda, se nos importar quem a realizou; por outro lado, se for digital, e, depois de feita, for apagada, pode durar apenas o interstício entre o seu fazer e o seu apagamento, mas ainda residirá algum tempo na memória de quem a viu. Mas a fotografia passa a ter existência (a)temporal garantida se formos afetados por ela, se perguntarmos sobre quem a fez, onde, como ou por que foi feita; ou se for objeto de estudo ou consumo. Isso porque o acúmulo da produção de imagens pode ter ajudado a conformar novas visualidades que contaminam nosso “inconsciente óptico”²⁸. A lente do equipamento de um fotógrafo, seja ele documentarista, publicitário ou etnógrafo, sempre estará entre meios culturais, e mesmo as lentes “autônomas”, não operacionalizadas diretamente por alguém (câmeras de vigilância, por exemplo). A lente é um “entre-meio” que, a partir de um marco zero óptico, afunila, para os dois lados, as abordagens, os entendimentos, perceptos e afetos de quem de cada lado da mesma estiver.

No texto introdutório referente a cada colaboradora da pesquisa, faço um resumo geral do que foi dito por ela durante a seleção e última entrevista. Embora eu tenha transcrito os seus

²⁸ Segundo Benjamin (1985, p.94), “A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmera lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente óptico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional”. No conceito de inconsciente óptico de Krauss (1993), desenvolvido a partir do conceito benjaminiano, ela afirma que aquilo que escapa ao olho nu estaria mais orientado pelo “inconsciente pulsional” e, assim, mais voltado aos entendimentos da psicanálise. Aqui, refiro-me principalmente ao conceito formulado por Benjamin, sem, no entanto, desconsiderar o de Krauss.

discursos, e apesar das inserções, da quebra de tempo entre as trocas de imagens e da insistência sobre determinados assuntos, foram meus os pressupostos de interesse na seleção final. Essa minha prerrogativa de controle do tempo desliza para a “antropologia compartilhada” de Rouch (2003). No entanto, apesar de a sincronia do tempo ter sido minha, o que elas deixaram entrever foi prerrogativa delas. Depois do texto introdutório, das imagens e falas, discorro um pouco sobre a participação da colaboradora na pesquisa e sobre a sua escolha final.

Cada seleção durou aproximadamente quatro horas. As imagens a serem selecionadas foram exibidas em *datashow*, em uma sala vedada contra interferências sonoras e visuais, e obedeceram à ordem cronológica de captação (anteriormente, ao final de cada encontro/oficina as imagens de cada colaboradora eram alocadas em uma pasta digital que levava seu nome). O programa utilizado para a visualização e seleção final foi o Picture Project, da Fuji, o qual facilita bastante a escolha de imagens dentro de uma pasta que contenha muitas. As imagens selecionadas foram exportadas para uma nova pasta.

Pedi, inicialmente, que cada uma selecionasse 100 imagens e, destas, que escolhessem aproximadamente trinta para analisar, uma a uma, em forma de depoimento/entrevista. Utilizei essa metodologia com o intuito de perceber se na cronologia das oficinas e nas sucessivas captações a ingerência da técnica fotográfica e a exposição a conteúdos imagéticos tinham, de alguma maneira, alterado os resultados a cada semana de captação. Nessa fase final, optei por não interferir, embora algumas escolhas tenham sido guiadas pelas minhas preferências, pois, durante as oficinas, utilizei, por vezes, suas imagens para discutir enquadramento, luz, forma e conteúdo, o que possibilitou a atribuição de julgamentos de valor a determinadas imagens. O programa de edição empregado nas seleções permitiu a visualização total do conjunto de cada uma delas, bastando, para isso, o redimensionamento das imagens; era possível visualizar todas as imagens captadas por uma colaboradora em uma única janela, o que era feito inicialmente para que cada uma pudesse ter uma visão global de sua produção. Porém, na escolha das imagens, estas foram agrupadas em blocos, que variavam de 32 a dezesseis imagens por lâmina, para melhor visualização dos detalhes.

Mesmo obedecendo ao critério cronológico de captação, algumas vezes elas pediam a retirada ou a inclusão de determinada imagem que se encontrava mais à frente ou no início da pasta, o que não implicou relativização da metodologia nesse quesito, já que cada imagem possuía em

anexo, no seu arquivo original, uma ficha técnica em que constavam informações como data, horário, programa da câmera utilizado na hora da captura (iso, abertura, velocidade, distância focal, etc.)²⁹.

Certamente, essas edições (álbuns) representam um fragmento ou, ainda, uma visão em paralaxe (ZIZEK, 2008)³⁰ do perfil de cada uma das colaboradoras – afinal, elas próprias teceram interpretações variadas sobre uma mesma imagem em diferentes momentos da pesquisa. Aqui, é importante lembrar que nunca somos os mesmos frente a uma mesma imagem; mudamos e realocamos sentidos a cada volta completada pelo ponteiro do relógio.

Início pelos álbuns das mulheres, esclarecendo que essa escolha foi aleatória, não obedeceu a um critério de seleção. Para não interromper as leituras, a da imagem e a verbal, optei por justapô-las em vez de blocá-las em separado, e, em alguns momentos, as falas foram escolhidas em razão de sua pertinência com as imagens. Se a fotografia apresentada tiver título, este foi dado por elas quando perguntei; se não tiver, é porque não conseguiram pensar em nada no momento da seleção. Conforme eu havia prometido a elas, realizei com cada uma um ensaio fotográfico em estúdio no dia da seleção, no qual elas escolheram as roupas, a maquiagem, as poses. Na prerrogativa de proponente, escolhi algumas dessas imagens para mostrar quem está discursando imagética e verbalmente.

Ao “abrir” os “álbuns de fotografia” das colaboradoras, colocados a seguir, é possível visualizar *o que* elas escolheram, *como* querem que suas fotos sejam vistas e *como* querem ser vistas; o que decidiram focar, enquadrar, sublinhar, produzir e editar, resguardando sua subjetividade e a polissemia de cada imagem, seja ela (re)interpretação, seja simulação da sua vida cotidiana ou, ainda, mero registro. As falas e as imagens de cada colaboradora não devem concorrer umas com as outras, umas não devem subsumir as outras; podem e devem potencializar-se.

²⁹ Durante a pesquisa, na fase de captação de imagens, a cada encontro semanal eu descarregava as fotografias que haviam sido capturadas pelo grupo que ficara com as câmeras naquela semana. Então, fazíamos as oficinas, assistíamos a um filme ou conhecíamos um conjunto de imagens de outros fotógrafos que, em meu entendimento, poderiam contribuir para o alargamento dos horizontes fotográficos das colaboradoras.

³⁰ Zizek (2008, p.10) afirma que o mundo deve ser percebido em paralaxe, o que implica não ver “a sociedade como um bloco unitário, mas como algo fraturado”; também implica perceber que “toda verdade é parcial”. O autor propõe o seguinte método de interpretação: “partir de uma espécie de visão em paralaxe, de um ponto de vista sempre mutável entre dois pontos entre os quais não há síntese nem mediação possível” (ZIZEK, 2008, p.10) – a exemplo das próprias câmeras fotográficas antigas, que capturavam a imagem em paralaxe, ou seja, o que a objetiva captava não era exatamente o que o fotógrafo via.

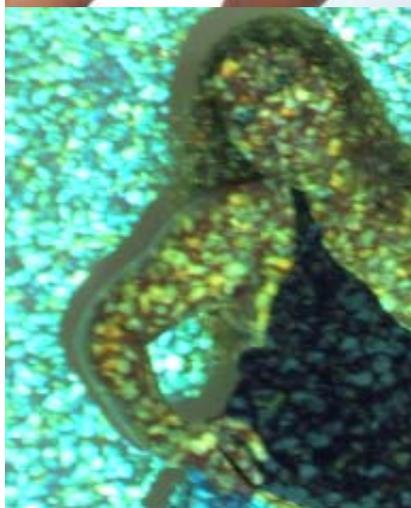
Capítulo 2

VENDO VERTICALMENTE: AS MULHERES

2.1 Bianca: Quando os Bonecos do Pebolim Deveriam Ser Mulheres

*Deve-se escapar à alternativa do fora e do dentro;
é preciso situar-se nas fronteiras.*

Michel Foucault



Comparando com as travestis, as mulheres produziram quantidade menor de fotografias, e Bianca, em relação às outras colaboradoras que fizeram a seleção final, foi a que menos fotografias fez: 270, das quais selecionou 29.

Assim como muitas profissionais do sexo do Itatinga, Bianca, quando chegou ali, era menor de idade, e hoje, imagino, deve ter 27 anos (só vi sua Carteira de Identidade em nosso primeiro encontro, para ter certeza da idade e do nome “verdadeiro” para constar nas autorizações de uso de imagem e nos recibos, procedimento efetuado com todas elas). Veio do interior de Minas Gerais, de onde saiu por falta de “serviço” e onde não se prostituía. Passou por Uberaba, atendendo ao chamado de umas amigas: “*Não sabia que era pra prostituição. Já no primeiro dia lá, rachei de ganhar dinheiro*”. Ficou nessa cidade um mês, e de lá veio para o Itatinga. Durante alguns anos, trabalhou em outras casas. Hoje tem a sua, que divide com a namorada, Luciana, também profissional do sexo e colaboradora da pesquisa. Junto à casa abriram um bar, no qual vendem bebidas, aperitivos e onde acolhem outras profissionais do sexo (mulheres). Contou que ainda faz programas quando o movimento do bar não permite o pagamento de todas as contas. Perguntei se teria alguma coisa a ver com a pesquisa o fato de estar tentando parar de se prostituir, e ela respondeu que não, que ainda encontra na profissão um bom meio de garantir dinheiro para as suas necessidades, e não pensa parar por enquanto.

Bianca acha que ONGs que tentam “resgatar” as profissionais do sexo ou “salvá-las” da profissão não passam de uma bobagem:

Eu não acredito que existe ONG que quer ajudar. Ixe! ficam fazendo entrevista e mais entrevista, mas não vejo mudar nada. Vai ajudar a gente no quê? Porque, se você não vai lá pro portão batalhar, você não ganha o seu. Vai ajudar no quê? Na camisinha? Isso a gente já ganha de monte. Vêm aqui, fala que vão arrumar um negócio que não vem a menstruação... Eu não quero que me deem nada pra não descer. Ah, uma babaquice, o que importa é a legalização. Tem um lugar, fora do Brasil – acho que na Holanda –, que as meninas têm carteira assinada e ainda têm o apoio da polícia. Porque, aqui, a polícia tem é preconceito com a gente: maltrata, bate; é só falar que é garota de programa que fazem até chantagem. [...] Se uma menina adoecer aqui, liga pro Samu, nem vai. Cadê a ONG?

Apesar de ter falado sobre o preconceito que sofrem, acha que a visão das pessoas sobre a prostituição e sobre o Itatinga mudou. Ela, inicialmente, não gostava do bairro, mas hoje o

vê com bons olhos, como um lugar divertido porque tem altos “*bafos*”. Sente que domina mais o local, possui amizades e o convívio social melhorou muito. Quando viaja, fica com saudade; gosta da falta de horários e regras.

Sua relação com a família “*é legal*”. Sempre telefona para os pais, que, apesar de não conhecerem Luciana, sabem de seu relacionamento. Quanto à família da namorada, Bianca conhece e se dá bem com sua mãe e sua filha, e se veem sempre que possível.

Gênero, para ela, não quer dizer absolutamente nada; sexo evoca a imagem de Luciana e a do Itatinga, afinal este é o “*point do sexo*”. Sexualidade é quando se “*arruma toda*” para “*ir lá pra fora batalhar*”, quando coloca “*um salto*” – se arruma para si mesma, porque, se gostar, certamente os outros gostarão. É da opinião que fotografia é uma maneira de ver, enxergar e olhar o mundo, e que não há diferença entre o olhar de uma mulher e o de uma travesti: “*Esse negócio que mulher é mais sensível, pra mim... Cê vê, a Denise, a Fanny, é igual a gente. A Denise é sensível. Eu nem acho que ela é homem*”.

Acha que mulheres profissionais do sexo não necessariamente têm preferência por namorar mulheres:

Não, não acho. Mas pode ser que o trabalho da gente acabe ajudando nisso. Homem é muito chato, nossa senhora! Mas, não, é porque você gosta mesmo, porque tem muitas que namoram mulheres, e tem muitas de fora que namoram mulheres sem ser puta, garota de programa. [...] Uma vez eu levei um tapa na cara de um cliente. Eu quis parar. Chorei horrores, fiquei com raiva dos homens. Mas tem gente que protege a gente. Se depender da polícia, argh! Nossa!

Bianca participou do desfile da Daspu realizado na Praça Roosevelt, em São Paulo, em 2008, e se sentiu “*uma celebridade*”. Lá conheceu Andréia (a que diz ter passado a noite com o jogador Ronaldo Fenômeno), e a achou “*muito metida, tá se sentindo*”. Em relação à arte, esta, para Bianca, “*antes não era nada [...] mas agora é tudo. [...] Ainda mais, depois que eu vi as fotos*”³¹.

³¹ Refere-se às fotos (entre as quais, algumas de sua autoria) premiadas no 8 Fazendo Gênero, evento realizado de 25 a 28 de agosto de 2008 pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em Florianópolis. Parte dessas imagens pode ser vista no Anexo, que traz, também, outras imagens realizadas pelas colaboradoras apresentadas em congressos e exposições.



Acho que fiz essa foto pra dizer que lá tem de tudo, junto: prostituição, negócios, armazéns. Antes era tudo casa; agora, não. Eu acho que o preconceito diminuiu, não tá tanto agora.



SEGURANÇA

Não sei, mas acho que dá pra ver, é o supermercado lá do bairro Itatinga. Mas, essa bola, lá não adianta, viu?



RODA DA VIDA

Padaria é só o nome, mas ele pôs esta placa aqui no meio. Tá lá faz tempo. Acho que é a árvore que cresceu e, porque tá muito grande, não dá pra ver. Nesse dia ele tinha cortado um pouco as folhas, e eu aproveitei e fiz a foto.



Ah, tanta coisa, porque tem um tijolo pendurado, tem um buraco quase no meio – eu nem sei mais onde é isso. Gostei das cores.



VENDO

[Você reparou que na parede está escrito VENDO, que pode ser de vender e de olhar?] Nossa! tirei sem perceber isso. Tão pertinho. É a Dayse.



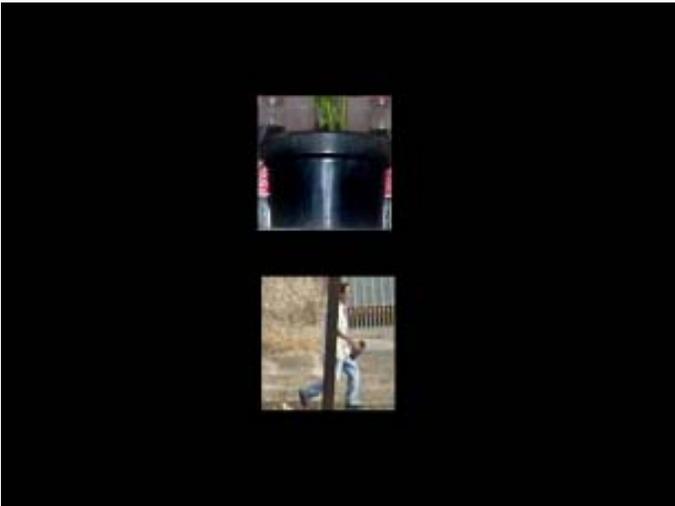
AR

Tá estourada. Acho que por isso que ficou bonita, porque dá pra ver só a forma do nariz. Ela [Luciana] tinha feito esse nariz de massinha. Não parece que tirou do rosto de alguém?



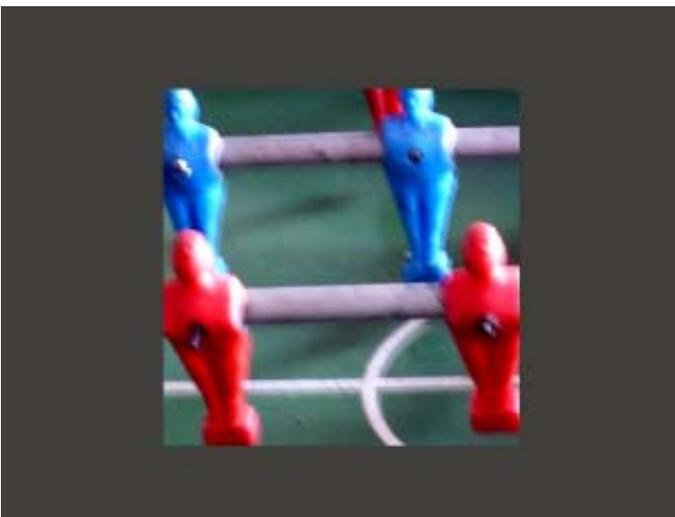
SOMBRA

Nossa! minha sombra. Nossa senhora! quanto lixo. Tem uma geometria por causa da cadeira que a Beth chegou lá e jogou, ficou uma perto da outra.



ESCONDER O JOGO

Parece que o moço tá saindo de dentro do poste. Um entre coisas.



JOGO DA VIDA

Não, não acho que seja um jogo masculino, todo mundo joga. Por que não fazem pimbolim com mulheres, né?



FÉ

O que me chamou atenção foi que era tudo vela de macumba, mas parece camisinha usada, que tem muito nos terrenos do Itatinga.



É engraçado: tem catador de lixo e o povo continua jogando lixo nos terrenos. Mostra que o Itatinga não é tão descuidado assim, precisa é de consciência.



TECNOLOGIA QUE BROTA DO CHÃO

Você sabe que eu adorei ficar fotografando os lixo do Itatinga? Mas esse é engraçado, porque parecia que a tecnologia, essas máquinas, brotavam do chão.



UM DIA TODO MUNDO SOBE

Quando eu fiz essa foto, não sabia que ele ia ficar assim, no escuro; depois, achei legal – e fiquei pensando que um dia nós todos vamos subir pro céu.

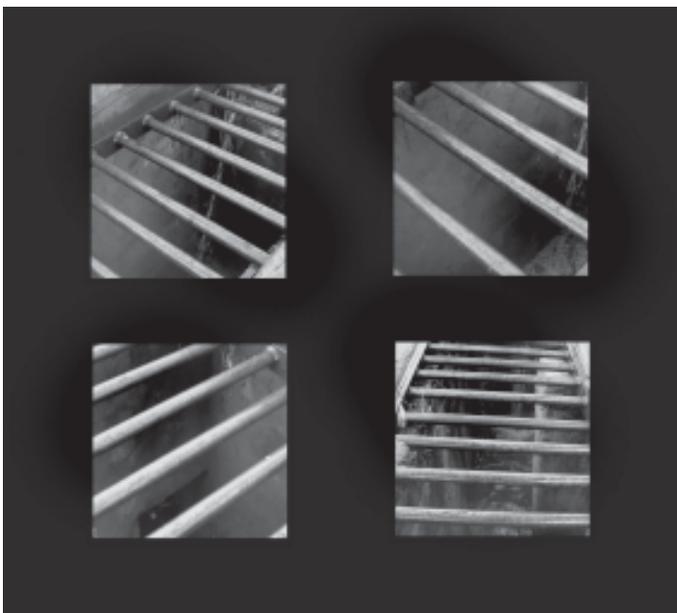


Sei lá o que falar dessa foto, eu sei que eu gostei. Esse buraco na parede... A porta, que devia estar no buraco, na verdade tá no chão. Sei lá, tem a ver com os lixos de lá. Queria ter feito a manta bem no meio do buraco.



AINDA VIDA

Lembrei que você tinha falado que a vida pode sair dos lugares mais esquisitos, então é isso. Como essas flores conseguiram viver nesse muro? Ainda pode viver em pé. Eu acho que, às vezes, os descuidados pode ser interessante; mesmo que não seja pensado, ainda tem vida. É, esse é um bom nome pra essa foto: Ainda vida. Outro dia, eu ia tirar umas plantas de uma parede, e, aí, resolvi deixar.



O QUE VAI E O QUE VEM

Lembra que eu fiz um monte de fotos de bueiros? [Essa montagem eu fiz com algumas fotografias de Bianca para discussão nas oficinas; a montagem acabou ficando na sua pasta digital e ela não abriu mão da escolha, assim como aconteceu com algumas outras colaboradoras] Achei legal a montagem que você fez. [Se você fosse falar da composição, o que diria?] Ah, sei lá, dá uma ideia de movimento, de ir e vir; bueiro leva e traz, né? Depois dessa montagem, fiquei pensando em várias outras. Mas gostei, também, por ser em preto-e-branco. Acho que eu chamaria de O

que vai e o que vem. Bueiro tá embaixo da gente. Quanta coisa passa por debaixo da gente, hein?



Na hora, eu fiquei confusa, queria entender o que era; depois, fiz a foto sem saber mesmo, mas acho que é o fundo de um colchão. Achei legal a mistura.



CAMINHOS

Se eu te falar que eu não pensei em nada quando fiz essa foto... Mas, agora, pensando na escolha, achei ela legal: essa parede branca saindo do nada, e o caminho pareceu estranho, confuso, né? Lá no Itatinga tem muitos caminhos assim, e só quem conhece o bairro todo sabe onde eles estão: às vezes você pode cortar caminho ao invés de dar a volta toda. Chamaria de Caminhos.



Gostei das cores e a água caindo. Quanta água que cai numa chuva, hein? A gente deveria aproveitar mais essas águas.



O QUE PRENDER?

É um varal sem roupas. Legal, porque sempre que tem prendedor, tem roupa, e aqui tá sem. Essa mistura de muros também é legal. Quis falar mais disso, um sobre o outro.



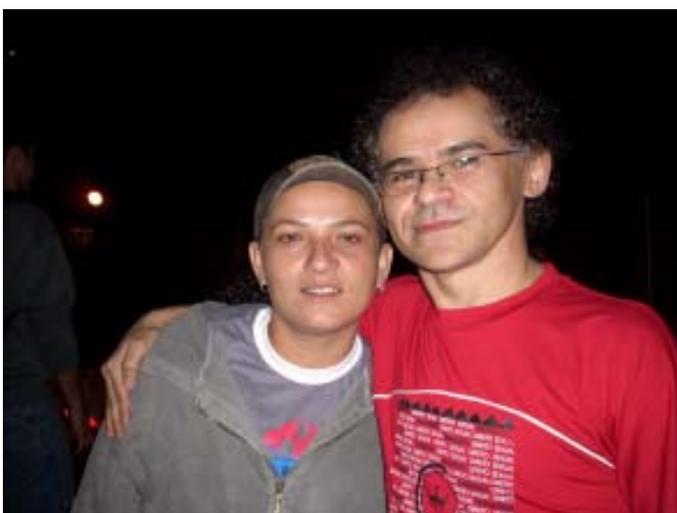
VAGINA

Pensei, na hora, que podia ser uma vagina, mas, depois que você falou da textura e forma, fiquei achando mais legal ainda, mesmo porque vagina tem forma, textura e cor. Agora, sempre que eu olho pra lá vejo isso.



OUTRA VAGINA

Ah [risos], você vai achar que eu sou tarada, né? mas também pensei em vagina. Eu adoro essa foto, em pensar que esse buraco tava sempre lá. Tem, também, volume, sei lá.



Achei legal, não tinha certeza quem ele era [o ator Gero Camilo]. A Lu conheceu ele no dia do desfile. Ele ficou amigo dela, deu ingresso pra ela assistir um filme, aí eu aproveitei e fiz a foto. Ele é muito legal, adorei. Bem, dela não preciso falar nada, né?



Eu

Foi difícil acertar essa foto até que ficasse boa, tentei um monte. Mas ficou do jeito que eu queria mesmo, sou eu mesma. Acho legal fazer autorretrato – nunca tinha feito tantos assim –, a gente se vê como nunca se viu. Acho que me vejo bem, penso em mim mesma, como eu sou ou como gostaria de ser ou de me ver. Tô gorda, né?



ALGUÉM

Ixe! de novo lixo – eu gosto mesmo. [Você arrumou a calça para fazer a foto?] Não, por incrível que pareça ela tava desse jeitinho. Alguém jogou fora, alguém usou, alguém tava aí, nela. Um nome? Alguém.



LAR, DOCE LAR

Você falou da placa. Isso é legal na fotografia: depois que você faz, vê um monte de coisa que não tinha prestado atenção na hora. Mas essa cadeira tá no fundo do terreno vizinho do bar. Cê sabe que é uma briga pra ver quem senta nela? Quando fiz a foto, pensei que mesmo sendo um lugar de muito lixo, tem um cantinho legal, muita gente vai lá pra fumar um. Então, o nome dela é Lar, doce lar.



Ah, fiz porque tava todo mundo fazendo; é a travesti que ficou com o Ronaldinho: Andréia. Ela é muito metida, tá se sentindo. Mas tem hora que ela não parece travesti, não é?



Olha, não é porque fui eu que fiz, mas essa foto é do cacete, você não acha? Eu gosto das cores dela, essa coisa da água. O que esse balde faz aí?



Nossa senhora! só escolhi foto de lixo. Ah, não tenho nada pra falar dela, só que eu gostei. Tem um monte de sapato nos terrenos – eu mesmo, acho que fiz umas vinte fotos de sapato. Todo mundo fez, né?

Como coloquei, entre as colaboradoras que fizeram a seleção final, Bianca foi a que menos produziu fotografias. Porém, seu conjunto de imagens é o que mais me chama a atenção, devido ao forte caráter de abstração dos conteúdos e formas. Os títulos que deu às imagens também revelam essa capacidade de abstração, os quais são intrigantes por si sós, considerando sua formação e seu repertório. Ela não era atenta às oficinas e, até o final da pesquisa, fazia perguntas sobre procedimentos técnicos que foram repetidamente mencionados naquelas. Mas, pela qualidade de composição de suas imagens, é como se possuísse repertório imagético de antemão. Talvez a prática fotográfica anterior, realizada via celular, tenha permitido o desenvolvimento desses conteúdos.

Bianca tem um jeito de menina que chegava a me desconcertar quando lhe era exigida postura mais responsável frente ao fazer fotográfico. É, ao mesmo tempo, meiga, chorona e desbocada. Numa saída fotográfica pelo bairro, discuti com o segurança de uma das casas, sendo necessários minha intervenção e o apagamento de todas as imagens da sua máquina para evitar que ele sequestrasse o equipamento. Tem para com a profissão (prostituição) postura afirmativa, chegando a referir-se a si mesma como puta, embora tenha me pedido, várias vezes, para não publicizar seu verdadeiro nome. Adora roupas, festas e dançar: em um churrasco de confraternização do grupo da pesquisa, dançou a noite toda com amigas e convidados. Durante a pesquisa, brigou várias vezes com Luciana, mas, ao mesmo tempo, era capaz das mais explícitas declarações de amor por ela. Disse que quer continuar a fotografar e pensava em fazer um curso mais aprofundado sobre a matéria. Sempre que estávamos no carro, indo a algum lugar, atentava para questões fotográficas de cenas do dia a dia, coisas corriqueiras como as vitrines, os carros incrementados, *outdoors* com pessoas famosas. De todas as colaboradoras, era a que mais mencionava a vida dessas celebridades estampadas nas ruas, e tinha na ponta da língua os nomes de cantores famosos e dos “*big brothers*”. Apesar de Bianca e as demais colaboradoras não terem forte interação com a televisão, dada a dinâmica de suas vidas, percebi que, mesmo não parando para assistir a programas específicos, em suas casas a paisagem sonora era constituída, em grande medida, pela TV, principalmente na de Bianca, onde, pelo menos na hora do almoço, a voz que ressoava no ambiente era de personagens de programas, filmes e novelas³².

³² No Itatinga, no final da tarde, a máquina de música (presente em quase todas as casas) era ligada em volume bastante alto, o que fazia com que a música de uma casa se misturasse com a de outra.

Bianca, que disse querer continuar no Itatinga por muitos anos, tem com o bairro uma relação positiva, de entendimento, como se percebesse que ele é, de fato, uma microrrede relacional de acolhimento e articulação, nos moldes daquela desenhada por Perlongher (2008), o qual afirma que é nessa unidade/rede local que se dá a reprodução das relações sociais, ao mesmo tempo em que ela é lugar de resistência à ordem social dominante. É a partir de uma foto que Bianca fez no Itatinga que pensei o título desta dissertação: ela fotografou uma profissional do sexo (mulher) sendo abordada na rua por um potencial cliente (este, dentro de um carro), e, na parede vizinha à ação, que dá para um terreno baldio, está escrita a palavra VENDO (ver p.36), e refere-se à venda do terreno, mas possui outros desdobramentos além daqueles que a própria polissemia de uma imagem “misteriosamente” pode revelar. *Vendo*, conjugação da primeira pessoa do presente do verbo vender (“eu *vendo* o terreno”, “eu *vendo* o corpo”); *vendo*, gerúndio do verbo ver (ver uma ação em curso). O que essa palavra faz é desdobrar o que esta pesquisa busca: um olhar fotoetnográfico sobre uma rede de prostituição, e, mais do que a representação de um entorno da prostituição, a interpretação poética das colaboradoras sobre essa rede socializadora que as faz sentirem-se parte constitutiva de um complexo sistema de trocas. O trabalho que rende troca monetária também rende trocas sociais, e a fotografia, por sua vez, as ajudou a entender e ver essa rede socializadora. *Vocês estão VENDENDO?* Talvez, o que Bianca (assim como as demais) procura indicar é que o Itatinga não é um não-lugar, ou ela própria um sem-lugar; que a desterritorialização do negócio da prostituição sucumbe ali; e que ela não é, mais, nômade como as profissionais do sexo de outros territórios. Com as fotografias, parece dizer, a toda hora: “Aqui estou, aqui ficarei e daqui não saio; este é o meu negócio”.

Nesse sentido, as imagens-registro de antigos atores sociais que passaram pelo Itatinga deixam entrever uma mais-valia que reside para além da transitoriedade corpóreo-financeira, própria da prostituição. O bairro permitiu, além do acolhimento, a permanência de alguns de seus antigos atores, entregando, em certa medida, particularidades e continuidades próprias do negócio da prostituição. Isso parece que vai ao encontro desta ideia colocada por Martins (2008, p.51) sobre a fotografia:

A fotografia, na cotidianidade, é uma das mediações materiais e simbólicas do vivido. O que antes estava separado por classes sociais, a uns o trabalho e a outros

o desfrute e o ócio, tende cada vez mais, na sociedade contemporânea, a estar junto. E num vivencial em que a visibilidade da condição social se apóia na exacerbação do aparente e, até mesmo, na sua transformação em meta da vida acima das distinções de classe, a forma subjugando o conteúdo.

Na abstração formal presente em muitas das imagens de Bianca (aproximadamente 60% do seu material), é perceptível a ação da forma em detrimento do conteúdo. Podem ser detectados, nelas, aspectos sociais de classe do objeto fotografado, mas raramente a classe do fotografante. É perceptível, no objeto e no fotografante, a identidade de gênero? Como exemplo, tomemos duas fotografias de Bianca: *Vagina* e *Outra vagina*. A primeira ela fez de um buraco da parede de sua antiga casa: ao fotografá-lo de “forma abstrata”, o propõe como a “representação” de uma vagina, forjada pelo descaso do espaço-tempo; a segunda, fez de um entulho no fundo de uma casa do Itatinga. A primeira, embora abstrata, não demanda título, legenda ou explicação. O buraco esteve ali por muito tempo até que ela assim o(a) visse. A não ser pela decrepitude do conteúdo da imagem, não é possível falar em classe “desfavorecida”. Porém, tomando o conjunto total de imagens de Bianca, pode-se dizer que este se refere a temas ou fotografante de classe “desfavorecida”. Por outro lado, pensando a mesma imagem pelo viés da forma, fica difícil designar a classe tanto do objeto quanto do fotografante. Já o gênero formal da imagem (mas não o do fotografante) me parece que, a partir da definição de gênero de Strathern (2006), é possível designar.

Mesmo que Bianca estivesse, durante todo o tempo de captação, imbuída de caráter meramente documental, o que vigora em suas fotografias é mais da ordem do imaginário tangenciando o poético do que do imaginário tangenciando o documental. Isso, em meu entendimento, quebra, de certa forma, a ideia de que a fotografia possui, inequivocamente, caráter sociologizante. Com as imagens de Bianca, essa quebra documental da fotografia enriqueceu a pesquisa em um outro sentido, adverso ao do valor sociologizante que esta poderia ter. Já uma análise que se mantivesse fiel apenas a esse valor como guia de interpretação circunscreveria o seu conjunto de fotos a mera narração, um espelhamento do social que não se abre ao poético. “A fantasia é um dado fundante da identidade, mesmo que dela não existam evidências factuais”, como postula Martins (2008, p.49) – sem esquecer que identidade, assim como diferença, é matéria deslizante.

2.2 Luciana: Onde Reside o Perigo? Qual é o Perigo, Eu ou o Outro?

O que em mim sente está pensado.
Fernando Pessoa



Luciana produziu 636 imagens e selecionou, ao final, 43; destas, considerou quatro de cunho ultrapessoal (fotos de Bianca), que decidimos não incluir. No seu conjunto de fotografias, praticamente 20% são fotos de Bianca. Foi a única colaboradora que perguntou se a seleção deveria obedecer a um critério pessoal, mais afetivo, ou se ela deveria pensar mais em termos de pesquisa, ou seja, no que outras pessoas iam ver e procurar entender. Isto suscita uma questão: quando ela escolheu suas imagens, pensou mais em si ou nos outros? Em vista dessa colocação de Luciana, vale reiterar que eu sempre disse a elas que deveriam elaborar suas escolhas como bem quisessem – imagens que gostassem ou que tivessem importância afetiva, estética ou outra orientação. De qualquer maneira, ao formular a questão, Luciana trouxe, para dentro da pesquisa, uma outra: o que eu quero como escolha pessoal? O que eu escolho a partir do referencial que é o outro, aquele que irá ver minhas fotos? Depois de colocada essa nova questão, perguntei às colaboradoras que já haviam feito sua seleção se alterariam suas escolhas frente a essa diferenciação, e elas responderam que não, porque tinham escolhido aquilo de que mais gostavam, que de fato tinha importância estética ou afetiva.

Luciana, 28 anos, é cearense. Morou em São Paulo por cerca de oito anos, retornou ao Ceará, onde ficou por dois anos e meio, e, aos dezenove anos, veio para o Itatinga. Conseguiu trabalho na casa de uma cafetina, como faxineira, onde logo começou a se prostituir. Sua mãe e sua filha ainda moram no Ceará, e todos os meses ela lhes envia dinheiro, para ajudar nas despesas. No dia de sua seleção das fotos, pediu-me que parasse no Banco do Brasil, pois ia mandar um dinheiro extra para a filha, para ajudá-la na compra de material escolar: *“Ela é supercaprichosa com os cadernos e excelente aluna. Esteve aqui em Campinas no ano passado, com minha mãe. Conheceram a Bianca e se deram superbem”*. Junto com Bianca, administra um bar, o segundo que administram juntas, e, somando com o primeiro, já faz quatro anos que são *“botequeiras”*. Estão pensando em ampliá-lo e, principalmente, em construir, nos fundos, um quarto-e-sala, para morarem. Antes do início da pesquisa, planejavam diminuir o ritmo dos programas, mas, segundo ela, o dinheiro que entra no bar ainda é muito pouco, por isso continuam a fazê-los. Entende que a prostituição é uma opção, mas não para *“muitas das meninas”*.

Quanto às fotografias, disse que gostaria que fossem reconhecidas como tal, e não porque foram *“putas que fizeram. Sei que muita gente vai ver com esses olhos. Vai ter um pouco de discriminação também”*. Arte, segundo Luciana, *“é um instante”*, *“aquilo que vem*

na cabeça”, “um clique”, “um tiro no escuro”; e entende que a arte pode “resgatar as pessoas”.

Ser mulher, disse, é ser “genuína”, “guerreira”, “objeto”, “afinidade”, “emoção” e “amor”. Travesti é ser como ela é: “*uma travesti feminino. Em termos, sou uma mulher, mas me travisto de homem*”. Mas acha que continua sendo mulher mesmo vestindo-se como um garoto: “*Por dentro dessa roupa, eu sou mulher; sou tanto mulher que gosto de outra mulher*”; e que nem toda travesti quer ser mulher:

Às vezes, sim; outras, não. Eu conheci o Rafinha, ele se veste de mulher pra poder ficar na zona (tava na casa da cafetina). Ele gostava de outra travesti que era homem completo, mas colocava peruca; se vestia de mulher mas gosta de travesti também. Tem umas que são femininas mesmo, o dia inteiro; tem outras que se travestem só pra poder trabalhar.

Considera que muitas travestis se tornaram travesti só para ganhar dinheiro, mas isso porque, “*muitas vezes, a família não entende; se tivesse um apoio da família talvez não fosse ser travesti, ou talvez não fosse se prostituir*”. Explicou que, no Itatinga, ainda existem ruas para mulheres e ruas para travestis. Como disse: “*A gente vive junto, mas, na hora de trabalhar, cada um na sua. A concorrência é geral*”.

Gostei dessa foto por causa da luz. Demorou pra eu conseguir equilibrar as luzes: ou ficava estourado ou escuro. Ele é um amigo, semanas depois foi preso por tráfico. A gente jogava bilhar. Ele é amigo da dona Beth, a catadora de reciclagem.



Essa foi uma das primeiras fotos que fiz. Foi por ocasião da invasão que teve lá no Itatinga. O rapaz ficou meio cabreiro, achou que eu era do jornal. Fiz andando, por isso ficou fora de foco. Essas pessoas não tinham moradia, esse terreno tava desocupado muitos anos. Retiraram o pessoal e puseram gado no lugar. O engraçado é que eles tinham carro, equipamento e tudo mais. Gostei por causa da luz de final de tarde.



Escolhi porque achei legal o tipo de lixo. Não dá pra ver muito bem, mas tem um monte de guardadores de fichas, de máquina de música e pimbolim. Legal, porque você vê a desenvoltura das coisas, peças modernas no meio do lixo: tecnologia e entulho.



Fiz a foto do Caiuã, filho da Kelly [profissional do sexo que trabalha no bar de Luciana e Bianca]. Ele sempre tá muito sozinho, a mãe fica pouco com ele. Ele é meu afilhado, fica mais com a gente do que com ela. A expressão do olhar dele me chamou a atenção: é um pouco triste. Essa foto me traz esperança.



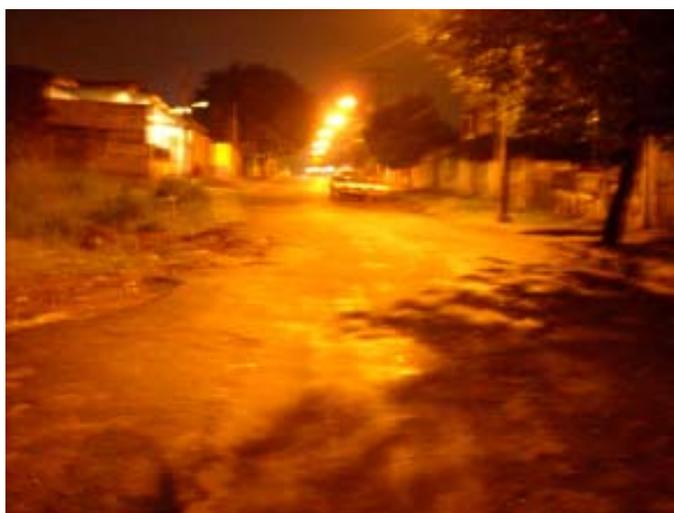
Essa também foi na invasão. Achei legal o jeito que eles faziam fogo pra cozinhar. Juntava todo mundo com as panelas e faziam tudo junto – pensei que nem se usava mais esse tipo de fogo. Ele era meio líder lá; tavam vindo de Sumaré, não sei pra onde foram. A Marcela [ex- vereadora do PSOL, que nos encontrou algumas vezes] foi lá dar uma força pra eles. Acho que tem muita ambição no meio deles – tem gente que nem precisa da terra.



Na verdade, a história desse cachorro é engraçada: ele apareceu no bar antes de eu viajar pra minha casa, no Ceará, ficou por lá uns três meses. Foi acostumando e ficou – a gente já tinha o Bilê e o Dudu. Depois ele morreu atropelado.



Na verdade, eu tava tentando fotografar um raio, caía muito naquela noite – lá na frente tem um, as luzes acompanham a rua, no momento que o carro passou. Eu gosto mais é do efeito da noite, a tonalidade. Sombra à noite.



Fiz a página do caderno dentro do guarda-roupa. Eu não tinha luz. Abri só uma brechinha e bati a foto. Focou no formato de L. Não foi proposital, tentei várias formas de tirar. É a luz do quarto que tá batendo nela. [Você desenha, não é?] Desenho, sim. Nesse caso aí, é a caricatura do Caiuã.



Bom, essa é a cortina que ficava na pia. Eu achei legal a estampa, se quiser fazer um quadro tem como, né? Ninguém fala o que é. Fiz durante a noite.



Foi bem na hora que a gente tava levantando pra abrir o bar; a bagunça de bar. Tem que ter organização, né, Nenê? Senão, não consegue tirar o dinheiro, certo? Tem dia que a gente tira uns 300 reais; às vezes, só trinta, quarenta ou setenta reais. A cor verde no prata da cestinha que eu trouxe do Ceará (é feita de saquinhos de salgadinho, tipo Fandangó). Acho que essa foto conta é o começo de nossos dias no bar. As cores se organizam.



Ah, queria tanto pôr uma manequim dessa no bar, quase comprei quando a gente foi pra São Paulo – a Bianca que não deixou. [Como você entende essa coisa das diferenças dos corpos entre travestis e mulheres?] Bom, corpo tem várias maneiras: ele expressa quando a pessoa tá feliz, ele comunica; você vê através do corpo. [Como você enxerga o corpo de uma travesti?] Olha, sinceramente, tem umas que você jura que é mulher, tem umas lindas. Olha, eu vi um, em São Paulo, no hotel que a mulher da Kelly trabalhava, ele fez a cirurgia. É perfeito, igualzinho. Dizem que não tem tesão, num sei não... Acho que não é igual mulher. [Você transaria, sabendo que é transexual?] Não, nem que fosse muita bonita. [E se você não soubesse?] Ah, aí você tá me comprometendo. Mas que eu queria uma igual essa manequim, eu queria. Quando eu brigasse com a Bianca...



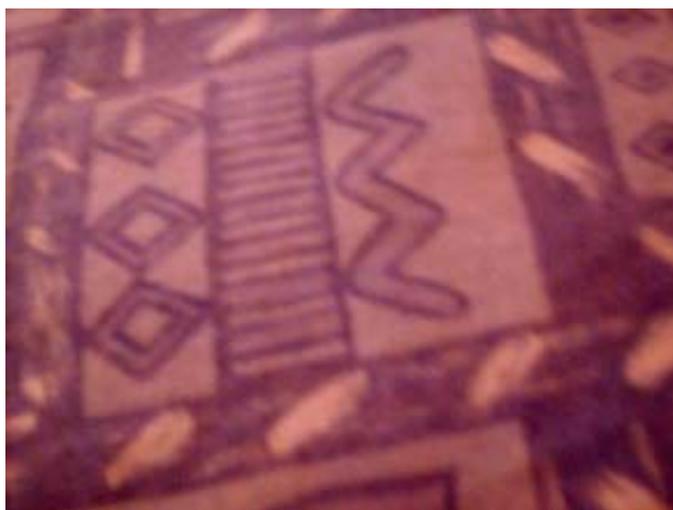
Essa é a Britney Spears.



Voltamos de uma festa, dá pra ver o dia nascendo, na janela. Eles se conheceram lá no bar. Um deles é cantor de forró, o outro é amigo meu. Mas o relacionamento não deu certo. Gosto muito do movimento que a foto sugere.



É a fronha de um travesseiro que eu tenho há anos. Parece uma tela, né? [Você acha que a fotografia tem a ver com o desenho?] Tem, sim, tanto um quanto o outro você retrata um pouco do dia a dia.



Gostei porque foge do padrão. Gosto desse jeito mesmo, horizontal. Foi uma sacanagem que eu fiz com a Bianca dormindo; foi durante o dia, sem flash. [Você fez pouco autorretrato, fez mais foto da Bianca, não foi?] Olha, boa parte das fotos que estavam na máquina da Bianca, eu é que dei a ideia; ela não tinha muita ideia. Agora, se eu tivesse bebido bastante, eu fotografava ela a valer.



É o lado da Bandeirantes. Parece uma tela. Os pontinhos dos prédios, vamos supor, parecem um trem, lá no fundo, tá vendo? Na hora que eu tirei, pensei nisso. Dá pra ver que são prédios, mas dá também pra imaginar. Você voa longe com a imaginação, isso que é legal.



[Às vezes eu falava pra vocês que a fotografia não é representação real do mundo. O que você diria sobre esta foto, pensando nisso?] Bom, eu diria que, na maioria das vezes, ela é, sim. [Mas, e se a gente isolasse os bonequinhos da foto, não poderíamos pensar se tratar de coisas reais, da escala humana ou real?] É, eu montei pra fotografar: peguei o isqueiro, que é a caixinha de som, coloquei a cortininha, o piso, que é de papelão. É possível ter um bar assim, as caixas de música têm tamanhos variados hoje em dia.



Bom, muitas pessoas pensam que [o Itatinga] é um lugar só de prostituição, como fala, que a mulherada não tem coração, mas, pelo contrário, a maioria tudo tem filho, tá ali não porque quer, entendeu? No caso, lá vai rico, pobre, a cachorrada, como nessa foto aí. No caso aí, ela tava descendo a rua pra conversar com esse homem de bicicleta. [Quando você diz que tá lá por falta de opção, não tem gente que está por opção mesmo? Dá para perceber isso como um trabalho como outro qualquer ou não?] É, realmente, tem pessoas que tá ali por opção, que



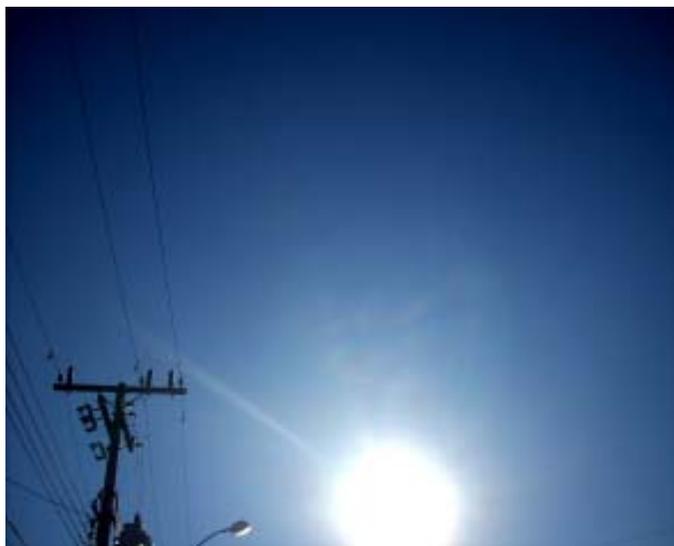
não encarou outros trabalhos mais duros. Realmente é um trabalho duro: chegar, sair com um cara, se você não conhece o cara, tá ali por causa daquele dinheiro. Às vezes acaba se envolvendo com o cara. [Há quanto tempo você exerce a profissão?] Nenê, olha... [sem resposta]. [Hoje você não se prostitui mais?] Ah, sim, às vezes, com clientes mais antigos. Quando eu vim, não consegui trabalhar, fiquei limpando a casa da cafetina. Pra mim, o Itatinga era uma boate só, porque a mulher ligou e disse que era uma boate, não falou que era um bairro todo. Eu nunca tinha trabalhado com isso.

Eu tava passando de ônibus, no centro, e, na hora, eu vi. Tá legal porque confundi: é como se a perna do homem tivesse em vários lugares. Isso que é legal dela: é uma calça ou uma tabuleta da tele-sena? Mixou, confundiu.



AMANHECER

Tinha acabado de levantar, peguei a bicicleta e saí pra tirar foto – era dia de oficina. Tirei o flash e fiz a foto.



SORRISO SOMBREIRO

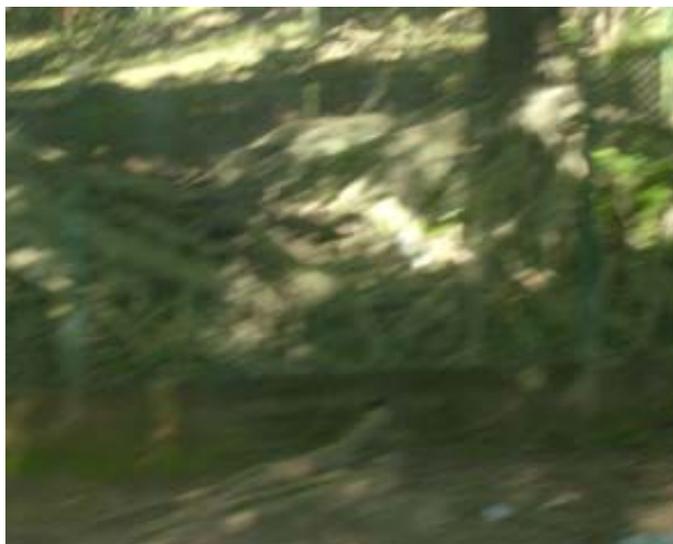
Às vezes a gente pensa uma coisa de uma foto e, depois, outra. Essa era sobre prostituição. Eu tava no antigo bar, na calçada. Eu conversei com ela – essa aí é casada com um negão, dono do prédio. ‘Posso tirar uma foto sua?’. Só que ela disse que ia virar o rosto. A gente fez a foto, só que ela tava sorrindo. A outra é a irmã dela. As duas riram.



A Bianca tava indo pro banheiro e deixou a calça no chão. Do jeito que ela caiu, eu fiz a foto. [Achei que você tivesse arrumado a calça] Não parece que a calça tá andando? O piso com o jeans dá um contraste legal também. Se eu tivesse tempo, eu pintava: a cor, a textura.



Na entrada do condomínio, aqui onde você mora. Eu fiquei deslumbrada. [A que a raiz te remete?] Ah, raiz, um pouco de família: tá lá durante anos, enraizada; sustentação.



Essas correntes foram usadas no desfile da Daspu. Estavam no canto. Me chamou a atenção o volume. E um pouco de curiosidade: que elas estavam fazendo ali?



Essa foto tem um significado porque, querendo ou não, a gente acaba se prendendo ao dinheiro. [Você pensou isso na hora da foto?] Foi. Aliás, fui eu que montei tudo. As cédulas estavam em um outro saco, do lado, então eu pus elas em cima e fiz a foto.



SOBREPOSIÇÃO



Bom, não tenho palavras, porque é, como eu falei pra você, uma pessoa [Denise, a coordenadora da pesquisa no campo] que luta muito pelos outros e acaba esquecendo dela. Eu achei muito engraçado ela com essa calça. Nossa! ela tava se sentindo com ela. Ela ficou louca pela calça, queria porque queria ela.



A Bianca, a Isa e a Camile. Aqui elas tavam bebendo pra ter coragem de desfilarem. [O que você achou da ideia da Daspu?] Pra ser sincera, achei a ideia legal, a marca, tudo, mas as roupas, nada a ver.



Essa tá chique, hein? A foto que ela falou que, se tivesse dinheiro, faria uma cirurgia no nariz. Adoro o nariz dela, de batatinha.



Bom, essa foto parece umas pintinhas, né? ou pedras jogadas na areia. Tirei essa foto bem perto da passarela [desfile da Daspu]. Já pensou quantas coisas aí grudadas?



Essa foto foi quando a gente foi na Unicamp. Lembra? eu esqueci o celular no carro, você me deu a chave e, quando fui buscar, na volta vi isso. Olhei para cima e pum!



Se a gente pensar que essa foto é um registro da Fanny... Se a gente pensar na composição, não tem muita coisa pra dizer, mas eu fico, assim, pensando como uma pessoa tão grande foi derrotada por uma coisa tão pequena.



Bom, essa foto sou eu, minha sombra – é lá na Unicamp também. Se eu disser pra você que fotografia é luz e sombra. Eu concordo com você. Parece uma estátua assim.



EXPECTATIVA

Foi na Unicamp. É que, aqui, como você tá entrando em um lugar estranho, ao encontro do que você não sabe do quê, com quem, aí você tá indo ao encontro do desconhecido.



SOLIDÃO

Essa daí, o que eu posso falar? É que, ao mesmo tempo, tem momentos que a gente tá bodiada das pessoas e, ao mesmo tempo, a gente tá sozinha. Solidão. É. Você vê, ali é uma bituca de cigarro.



PISANDO NO DESCONHECIDO

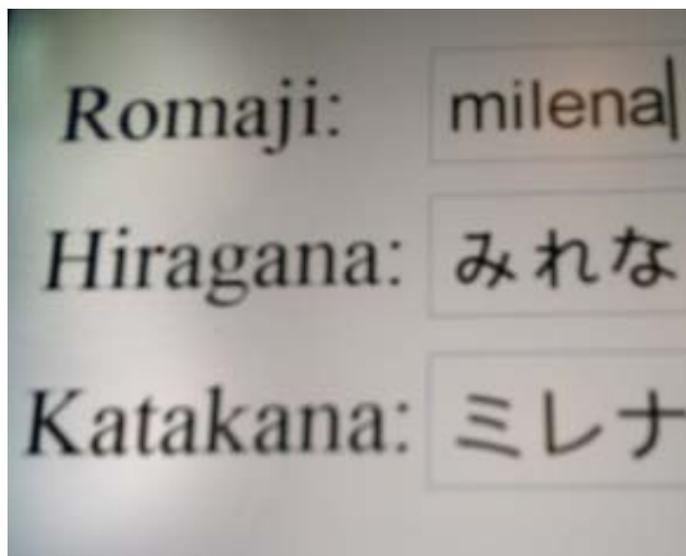
Meus pés. Bom, essa, eu gostei das cores dela, se vê o apagado com o colorido, né? O chinelo, a camiseta, a bermuda. [Quando você fez a foto – eu esqueço que nas máquinas de vocês precisa olhar o monitor, não é pelo visor, o viewfinder –, você conseguiu ver o que tava fotografando?] Essa eu consegui, deu sim. Dá pra chamar Pisando no desconhecido.



Essa aí eu achei mais incrível, tava numa porta de banheiro [um casulo]. Tanta gente passa por ela e nem vê. Tem muitas lutando pra sobreviver. Que é o caso: entre milhares, ela conseguiu.



Esse aparelho transforma o nome da pessoa do português para o japonês. Milena é o nome da minha filha. Tava lá na Estação da Luz, eu acho.



Isso, achei muito legal, na Rua das Noivas. [Você já pensou em casar?] Não, não gostaria. Mas, de qualquer maneira, acho bonito, mas não pra mim. Achei a luz da foto linda.



Luciana teve participação bastante responsável e pontual na pesquisa. Mesmo quando Bianca faltou a duas oficinas, ela foi. Disse não gostar de drogas mas que não consegue ficar sem beber, e que realizou muitas das imagens sob efeito do álcool, o que (segundo ela) ajudou na aproximação com desconhecidos.

Mesmo possuindo segurança e seriedade, visíveis em sua postura, mostrou, nas fotografias realizadas fora do Itatinga, insegurança frente ao desconhecido. Se atentarmos para as imagens que fez na Unicamp, vemos que transparece essa insegurança, quase que medo por estar fora de seu ambiente, seu porto seguro. O intimismo dado pelo ângulo fechado em seus pés sobre

ruas e pavimentos parece deixar entrever um estado psicológico da fotógrafa, que entrega, com essas imagens, uma “percepção do mundo como um lugar perigoso e proibido [...]” (LASCH apud MEDEIROS, 2000, p.97), porém equidistante do Itatinga, que muitos julgam ser um lugar de perigo iminente. É interessante observar, nas suas fotografias e falas, a percepção do perigo existente fora daquilo que lhe é familiar – o perigo está alocado fora do Itatinga, não neste.

Ao utilizar a câmera focando calçadas, guias e ruas, ela revela um desvendar cuidadoso desses espaços, perceptível em seus títulos: *Expectativa*, *Solidão*, *Pisando no desconhecido*. Essas fotografias sugerem muito do perfil da produção de Luciana, tanto no que se refere à sua escolha final quanto ao material restante. Como ela disse, a bebida parece trazer-lhe, em algum grau, maior liberdade de ação fotográfica. As três imagens citadas foram realizadas em saídas coletivas em que não houve consumo de álcool. Se nos atemos às fotografias que produziu no desfile da Daspu ou no próprio Itatinga, percebemos que revelam a inclusão de pessoas e/ou um ângulo maior de visão – efeito, talvez, de uma interação mais livre entre fotógrafo e fotografado. Ela chegou a travar conhecimento com o ator Gero Camilo, que a convidou para assistir um filme (segundo Bianca, ele e Luciana “*ficaram amigos*”). Ressalto esses aspectos porque na fotografia de Luciana parecem vicejar alguns indícios da psicologia da imagem, tão referenciada na leitura desta e, principalmente, na do cinema.

Durante a fase inicial de captação de imagens, Luciana, num “esforço aventureiro”, foi a uma ocupação vizinha ao Itatinga para fotografar. Ali, ela representava o perigo. Um dos ocupantes preocupou-se com a possibilidade de ela ser jornalista ou representante de algum órgão municipal; que, de alguma forma, pudesse lhes prejudicar. Isso me faz pensar que o estereótipo da profissional do sexo pode estar dissolvido, bem como o de diferenciação de classes. Porém, no caso de Luciana na ocupação, a possibilidade de dissolução de certos marcadores talvez se deva ao fato de que, antes de adjetivarem, o que os ocupantes viram foi uma pessoa com uma máquina nas mãos, ou seja, a fotógrafa.

Entre perigos, incertezas e inseguranças, é na volta ao seu lar, bairro e trabalho que ela se abre e, por conseguinte, sua fotografia. É a partir de sua ancoragem em terreno seguro que vemos seus horizontes/panoramas. Ela nos mostra um pôr-do-sol, um sol ao amanhecer, a sua rua, e, depois, nos faz repousar na sua intimidade; em uma fronha, no detalhe de uma cortina, nos utensílios

2.3 Isabela: o Inconsciente Óptico e o Inconsciente Pulsional

*Somente as pessoas superficiais não julgam pelas aparências.
O mistério do mundo está no visível, não no invisível.*
Oscar Wilde



Isabela (Isa), que acabou ocupando o lugar de Soninha, produziu 373 fotografias, e selecionou, ao final, 34. Em uma das minhas idas ao Itatinga, Rany me disse que ela havia voltado ao bairro e que gostaria de fazer a seleção. Pensando em um número equilibrado de três colaboradoras para cada grupo, concordei.

Isa, como já expliquei, fez apenas uma oficina, no dia em que foi exibido o filme *Nascidos em bordéis*, e, devido a uma gravidez de risco, foi para Campo Grande, para ter o bebê junto aos pais. Infelizmente, a criança morreu três dias após o parto. Esse fato, segundo Isa, pesou bastante para que voltasse a colaborar com a pesquisa (referindo-se à seleção final das fotos), pois as fotografias que realizou representam muito para ela; seriam “*uma memória de alegria*”. Ela se diz supermãezona e que sente em relação aos sobrinhos “*o maior afeto e amizade*”. Diferente de outras mulheres profissionais do sexo do Itatinga, ela se cuida (“*Engravidei quando eu quis, porque queria, foi planejado*”), mas não vê a hora de engravidar novamente: “*Mesmo que eu não tenha certeza do meu namorado estar do meu lado, eu estou preparada pra ser mãe sozinha*”.

Geralmente trabalha junto com a irmã (que tem cinco filhos), mas, na época da seleção das fotos, estava só, pois aquela ficou no Mato Grosso. Elas nunca disseram aos pais, claramente, que são prostitutas, mas “*elas sabem*”, e todo mês os ajudam com dinheiro. Quem lhes falou do Itatinga foi uma amiga de Campo Grande, que passou por ali quando ia para o Sul e ligou dizendo ser um lugar “*muito bom de trabalhar*”. Ela e a irmã decidiram vir e, “*desde então aqui ficamos, entre idas e vindas*”. Sobre o seu trabalho, disse que o faz “*com muita honestidade e sinceridade. Tenho uma grande responsabilidade, vejo ele como uma profissão mesmo*”.

Isa pensa em juntar dinheiro para comprar uma casa. Acha que há separação entre o sexo que faz como profissional e o sexo como escolha pessoal – este implica amor. Não soube responder o que é gênero, mas acha que “*o travesti*”, quando fotografa, tem percepção mais aguçada das coisas, procura se aperfeiçoar mais: “*são mais caprichosos e nos ensinam muitas coisas – aí, sim, a gente acaba vendo que são totalmente diferentes*”. Mas não sabe responder o porquê da grande aproximação, no Itatinga, entre mulheres e travestis. Acha que arte é algo que “*faz parar e pensar*”; fotografia é “*lembrança, recordação. Não existe alguém que não goste de fotografia, existe? Ainda mais agora, com o celular. Eu tenho muitas fotos no celular, às vezes eu tiro elas de lá*”.

Como as demais colaboradoras, ela escolheu algumas montagens/séries que eu havia realizado a partir de suas imagens para pensarmos, nas oficinas (das quais não participou), certas questões da fotografia. Disse que não chegou a ver tais montagens e que realizou as séries a partir de suas próprias ideias, fotografias pensadas sequencialmente (as montagens das cadeiras, dos cintos, das portas e as da Rany sob o guarda-sol). Vale notar que, mesmo que as tenha visto, ela processou, à sua maneira, as suas próprias. Isso é interessante, uma vez que cheguei a pensar que o conjunto de representações dessas colaboradoras pudesse ser, em alguma medida, mediado ou contaminado por outras visualidades que não aquelas dadas nas oficinas, ou que fosse mediado por ideias “criativas” constantes em seus (in)conscientes ópticos. Nesse sentido, pode o discurso verbal que propalei nas oficinas, sobre outras visualidades/produções, ter alargado a abordagem de outras colaboradoras ou elas já possuíam abertura imagética? Essas questões referentes à recepção e ao processamento de novos conteúdos imagéticos talvez valham a própria continuidade da pesquisa, mas, por ora, são pensadas em termos de fotografia e do fotográfico.



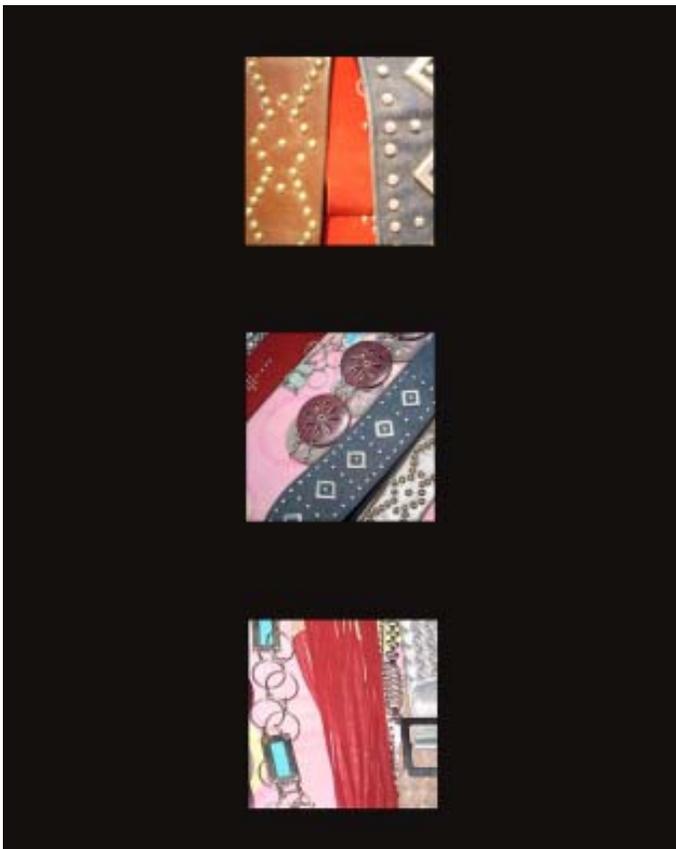
FUTURO

Eu peguei uma ideia, vi a cadeira lá e decidi colocar sozinha, porque, normalmente, uma cadeira tá ocupada, né? Eu decidi colocar sozinha. Eu achei interessante assim; coloquei uma, depois pensei e pus as outras. Uma cadeira vazia me lembra pensamento. [Disse a ela que somente muito depois eu havia percebido que cada cadeira tinha um nome escrito na lateral, e perguntei se isso queria dizer que aquela determinada cadeira pertencia ao nome correspondente, se na hora de ficar esperando clientes sentadas na cadeira haveria que se respeitar a cadeira de cada uma] Tem, sim [risos], mas, em termos, é uma brincadeira, uma pode pegar a cadeira da outra. Quando alguém vai embora, a cadeira é lavada e se põe o novo nome.



TECNOLOGIA

*[Você, quando fez esta foto, percebeu que seu reflexo estava na máquina?]
Não, não percebi. Eu fiz essa foto pra tirar, mesmo, da máquina, pra mostrar a máquina que a gente tinha dentro da casa, assim. [Pra tocar é preciso colocar moedinhas, não é?]
Isso. [Você percebeu que tem uma gravura próximo à máquina?]
É. Algo moderno junto com o antigo.*



Eu adoro cintos, todos que eu uso.



Eu quis mostrar as bebidas da casa, o fundo azul; tem uma certa organização das garrafas.



[Essa reprodução ainda está na casa?] Não sei. É muita linda.



CORES DE SONHOS

Então, a ideia era mostrar a cadeira que eu tinha feito sem ninguém, o guarda-chuva colorido, né? O fundo parece coisa de sonho. [Você compôs, na hora, as fotos?] Isso, falei pra Rany se sentar e segurar o guarda-sol. Eu tinha pedido pra ela ficar séria, mas ela fez bico. Eu gosto muito do azul com o rosa.

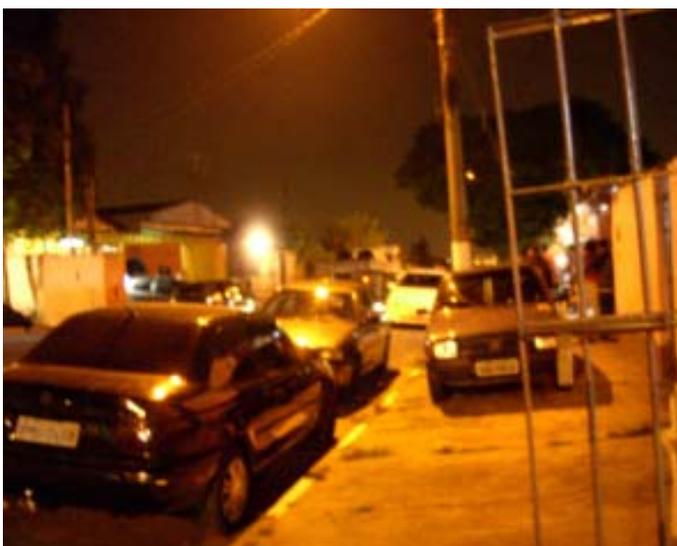


Essa aí eu tirei pra mostrar o ambiente, um pouco mais do particular da gente. Sempre me lembrava da casa dos meus pais. Não sei por que, mas me lembrava.



VERDE

Essa aí é uma plantinha que ficava quieta lá no cantinho dela. Achei bonita.



MOVIMENTO

[Qual a sua visão do Itatinga?] O que é, pra mim, o Itatinga? Ah, é o ambiente onde as pessoas vão procurar pessoas pra se... é pra transar, né? [Mas qual é o astral do Itatinga?] Assim, eu tô no Itatinga profissionalmente mesmo, então é mais trabalho, né? É um lugar que eu levo a sério pra mim. Tem amigos também. Eu não me divirto muito lá, não.



São meus ursinhos. [Quando foi para Campo Grande, você os levou?] Não, só levei o do canto, é o Camilo. Quando eu voltei, recuperei o de toquinha; os outros estão com a Rany. [Você compra ou ganha?] Eu compro.

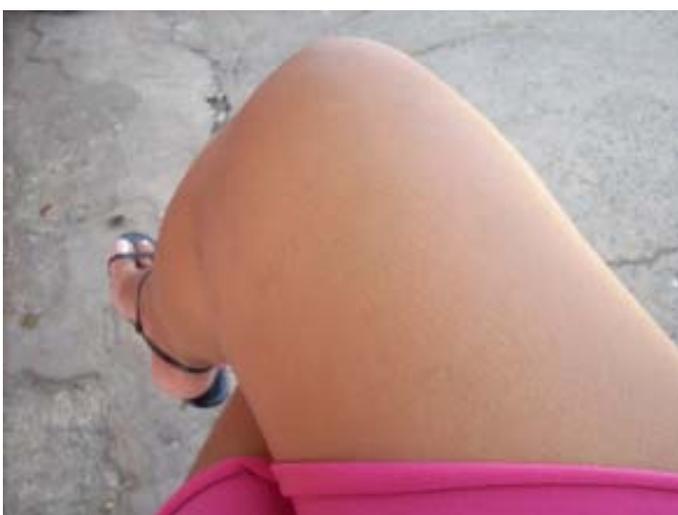


É, eu gosto muito de vestido. É a minha roupa. Eu queria muito vê ele pela fotografia, como ele era na foto. Tentei imaginar o que ele tem de atrativo. Parece que quando eu uso ele, eu faturó mais.



LIBERDADE

Essa grade mostra, assim, grade representa prisão, né? Mas ela tá aberta, então ela mostra a liberdade também.



MISTÉRIO



Hum... Então, ela é linda, tem todas as cores, as folhinhas. É algo bem interessante; é uma árvore conhecida, mas tem o colorido.



Não, não dá pra dizer que é um autorretrato. Eu não programei a máquina, mas pensei na foto. Fiz outras, mas essa aí eu pedi pra Rany fazer. É um autorretrato feito por outro.





Aí eu tava descendo a rua. Eu falei pra minha irmã que eu queria fazer uma foto interessante, olhei pro céu e fiz. Queria eternizar aquele momento.



GRAMA, GRANA

Eu quis mostrar o verde organizado. [Você lembra onde era?] Não lembro, não. A gente queria pôr grama no quintal lá de casa, mas é caro que dói! Disseram pra gente ir pegando mudas e ir plantando que ela fecha. Então, penso que poderia ser Grama, grana [risos].



VIDA

Eu brinco com a minha irmã: como ela tem cinco filhos e nenhum tem pai, eu sou o pai deles todos. As crianças são tudo pra mim, eu também amo muito ela. [...] a gente começou lá em Campo Grande com a profissão, e depois viemos aqui pro Itatinga.

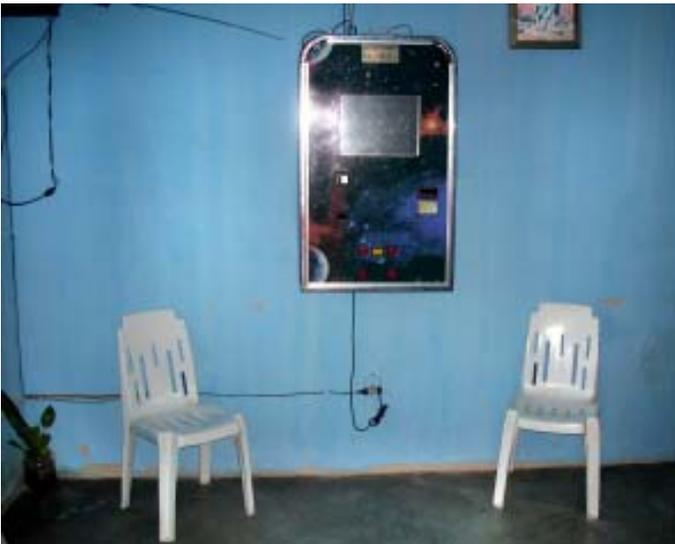


FOFURA



LIMPEZA

São as toalhas lá da casa. O cuidado, colorido, é... organização.



À ESPERA DE UM CONVITE

Ah, a cadeira tá convidando a escutar música. A cadeira tá só, mas pensa que ela vai ser ocupada por alguém.



A Rany é a pessoa mais especial, muita boa, trata bem a todos que estão ao lado dela – ela sabe que eu penso isso. Às vezes, alguém atrapalha ela com outras falas. Fiz a foto sem flash pra ver como ficava, aí eu gostei. Eu nunca briguei com ela, mas ela já brigou comigo.



ESTAMPA

Olha, foi a luz. Tem um ar... não sei dizer o quê, mas eu sempre via isso, tava lá sempre, e eu nunca atentei como era bonito. O laranja, o vermelho, a porta...



QUALQUER COISA

Uma bobeira. Pedi pra ela pôr o vaso na cabeça e bati.



DETALHE MESMO

São detalhes da vida da gente.



IR E VIR, ABRE E FECHA

Essas fotos me interessaram as sombras. Eu saí e vi as portas assim. Queria mostrar aquelas partes da porta fechada.



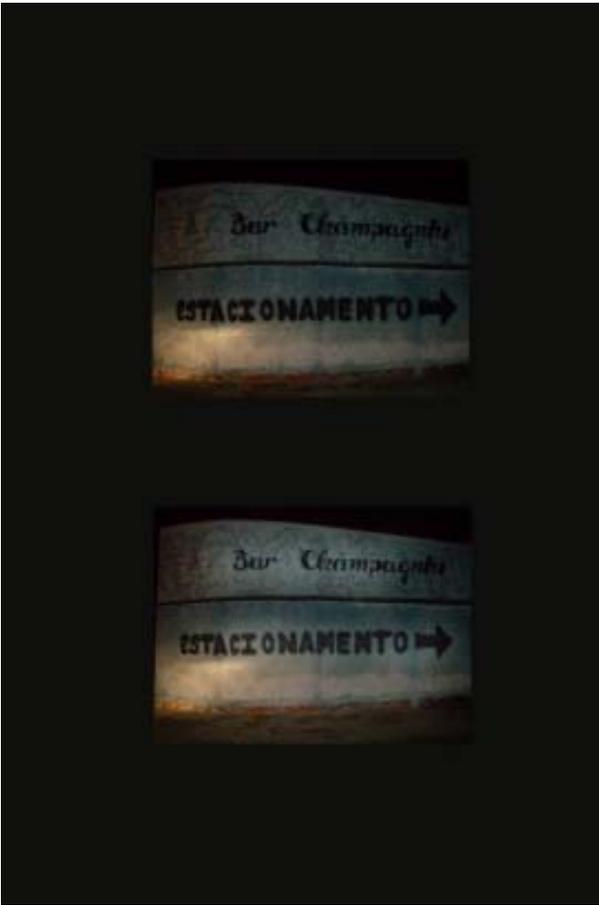


SENSUAL

Ah, eu acho, sim, que sapato tem um efeito sobre os homens. Chama a atenção.



A DOR DOS OUTROS



É interessante notar, como contraponto à ideia de que a ingerência da técnica fotográfica tramaria a favor das representatividades, que as fotografias de Isa, técnica e poeticamente, não se diferenciam, em grande medida, das fotos das demais colaboradoras. Isa participou apenas de uma oficina, mas suas fotografias apresentam componentes de entendimento tanto do que pertence à fotografia quanto do que se refere ao fotográfico, e se mostram bastante sofisticadas, a exemplo das séries *Portas* e *Cadeiras*. A ideia de fazer suas próprias sequências revela um pensar fotográfico enquanto narrativa poético-visual, e que ganha força dada a recorrência dos temas que lhe são caros: luz *versus* sombra, dentro *versus* fora, ausência *versus* presença. Os títulos dessas sequências revelam entendimento entre conteúdo e forma, também perceptível no diálogo por ela travado entre texto verbal e imagético.

O diálogo que travou entre essas duas linguagens se coloca, em meu entendimento, como peça de resistência ao desejo incessante que temos de ordenar aquilo que está dentro do espectro da representação como signo, como se esta não admitisse, como coloca Brea (2008),

haver muitas outras explicações no interstício entre significado e significante. As fotografias de Isa e os títulos que lhes deu, antes de se constituírem enquanto linguagem (verbal ou imagética), podem ser entendidos como escrituras, a produção não intencional de um inconsciente maquínico; porém, para ela, é como se não houvesse clara distinção entre o que o olho humano vê e o que o olho mecânico vê. Afinal, são apenas sombras projetadas sobre as portas. Mas, para efeito de análise, não são simplesmente “sombras projetadas nas portas”, mesmo porque a discussão sobre inconsciente óptico e inconsciente pulsional vale um breve desenvolvimento.

Pensar as fotografias de Isa a partir do conceito de inconsciente óptico de Benjamin (1985) traz nova dimensão ao entendimento da percepção e dos sentimentos, tornando possível outra visualidade, até então “escondida” ou nunca revelada ao olho nu. Isa, ao fotografar a série de portas, nos remete conscientemente àquilo que quis mostrar, as sombras, mas, pelo viés do inconsciente, as fotografias sugerem outras coisas que podem estar por trás dessas portas. Não por acaso, sabemos tratar-se de portas que se localizam em uma área de prostituição – portanto, poderiam revelar, se abertas, tanto atos obscenos como atos não obscenos. Ao não revelar o que escondem, podem nos fazer pensar sobre o que escondem. Para Isa continuam sendo apenas sombras projetadas nas portas.

Eu não chegaria ao extremo de afirmar que essa operação “estética” ou “maquínica” é modular ou que modularia nossas sensibilidades, ou que há conteúdos universais pré-dados. Há que se lembrar que podemos completar, conscientemente, raciocínios, narrativas e formalizações estéticas, mas, se o fazemos, é sempre e impreterivelmente a partir de um repertório próprio, informados e revestidos que somos por uma cultura. Pressupor que exista algo pulsional “puro” – inconsciente instintivo e coletivo, como postula Freud – é diferente de cogitar que a fotografia tenha nos permitido ver aquilo que, pela própria especificidade do aparelho fotográfico, não nos era dado a ver, e que certamente veio a conformar repertórios, visualidades e memórias coletivas que podem ter gerado inconscientes ópticos coletivos.

Krauss (1993, p.179) pergunta: “Pode o campo visual – o mundo do fenômeno visual: nuvens, mar, céu e floresta – *ter* um inconsciente?”³³. Neste sentido, acredito que a autora, mesmo

³³ No original: “*Can the optical field—the world of visual phenomena: clouds, sea, sky, forest—have an unconscious.*”

se valendo do inconsciente pulsional, entende que a representação é permeada também pelo inconsciente óptico pensado por Benjamin, ambos operando a favor das representatividades. Parece que eu, ao procurar me distanciar da psicanálise, coloco minhas próprias dificuldades e trago os limites de um entendimento que pode ter dado conta de determinadas questões na época de seu desenvolvimento e conformação, mas que agora não ajudam a pensar a grande circulação das imagens no mundo contemporâneo, pouco me ajudando a pensar as imagens de Isa. Quando esta diz que fotografou as portas porque as sombras lhe interessavam, isso me remete mais às sugestões de Benjamin do que às de Krauss no que se refere ao inconsciente óptico.

Se para Benjamin a câmera é como um bisturi médico que, destituído de paixão, nos permite adentrar no inconsciente óptico, para Freud e, depois, Lacan, ela implicaria nossa entrada no inconsciente pulsional. Mas Benjamin não chegou a se abster da correlação entre o inconsciente óptico e o pulsional, ele traz essa possibilidade para aquilo que poderia pertencer apenas ao âmbito técnico. Talvez por isso Krauss se atenha a ele, desenvolvendo e aprofundando sua própria ideia de inconsciente óptico muito mais orientado pela *psi*. Segundo ela, é “por isso que, para Freud, uma sentença como a de Benjamin ‘A câmera nos introduz no inconsciente óptico, assim como a psicanálise nos introduz no inconsciente pulsional’ [...] seria simplesmente incompreensível” (KRAUSS, 1993, p.179)³⁴.

Penso que aquilo que Isa deixa escapar faz confluir um pouco de cada um desses inconscientes e, concluindo, destaco as palavras de Schultze (2009, p.3):

Para Benjamin, os aspectos que o equipamento técnico pode registrar ocorrem principalmente fora do espectro de percepção sensível e consciente. Assim, o que o olho (humano) percebe não é da mesma qualidade e natureza que aquilo percebido pelo olhar tecnológico. Ainda na comparação com a psicanálise, para o filósofo ‘os procedimentos da câmera correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se associa aos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador’ [...]. Diferentes naturezas: uma velada, interna, inacessível e indiscernível, que só pode ser evidenciada e manifesta a partir de um meio externo, um agente mediador, que irá apresentá-la como uma *diferente* natureza, em detalhes e vieses imperceptíveis a olho nu.

Para Isa, as sombras continuam sendo apenas sombras e as portas, portas.

³⁴ No original: “This is why for Freud a sentence like Benjamin’s ‘The camera introduces us to unconscious optics as does psychoanalysis to unconscious impulses’, [...] would simply be incomprehensible.”

Capítulo 3
VENDO VERTICALMENTE: AS TRAVESTIS

3.1 Rany da Silva Brito, Pós-José da Silva Brito

O sujeito é o que resta quando o corpo é retirado.
Marcos Doel



Rany, de 46 anos, produziu, durante a fase de captação/oficinas, 929 imagens, e escolheu, ao final, 37. Ela nasceu em São Paulo, e perdeu os pais muito cedo. Os irmãos a colocaram “no olho da rua” tão logo perceberam que era “veado”, embora afirme ter sido sempre muito discreta. Lembra que, numa ceia de Natal, foi cortada com uma faca por um dos irmãos, quando “nem era travesti ainda, era uma pessoa normal”.

Não tendo onde ficar, “ainda homem” foi morar com uma tia, que a acolheu em sua casa de dois andares, de muitos quartos, mas, para seu azar e desgosto, a colocou no andar de baixo, em um minúsculo quartinho nos fundos, próximo à lavanderia. Ali, entre aquelas quatro paredes, começou a “sacar” o quanto seria discriminada. A tia a colocou para lavar, passar e limpar a casa, em troca de alimentação e cama. Num desses dias de “ralação”, tropeçou, quando segurava uma bacia cheia de roupa (que ia estender), e caiu sobre o próprio braço. Ficou hospitalizada por quase dois meses até se recuperar – como resultado desse tombo, seu braço é torto. Nesse período, “sacou” que sua vida deveria ser traçada por ela mesma, sozinha e sem ajuda da família.

No hospital, a assistente social ligou para a sua família e disse que ela estava muito mal, que viessem vê-la – não me contou quem foi visitá-la, mas alguém foi. Algum tempo depois, o médico lhe disse que não poderia mais segurá-la no hospital, precisava do leito para pacientes em estado mais grave, e a assistente social conseguiu para ela uma vaga em um albergue, mas só para pernoite: “Eu achei aquele povo todo lá muito estranho”. Após uns dez dias no albergue, alguém do hospital levou-lhe um sabonete de presente. Dali foi para o Itatinga, levada por uma cafetina (Rany tinha 27 anos), onde perdeu a virgindade e virou travesti – acabou se prostituindo porque não queria mais passar pela “humilhação de ser doméstica”:

[...] fui ser o que queria ser. Se eu tivesse dinheiro, agora eu faria uma boceta, porque eu não tenho essa coisa que muitas travestis têm, de querer meter o pinto; pra mim é dar, eu não gosto de comer; pra mim num vira. Eu gosto é de me ver mulher na foto, não como homem, eu não me vejo como homem. [...] Todo mundo fala que o travesti tem opção. Tem nada! Se eu pudesse escolher uma opção, eu não escolheria ser travesti, não ia ser veado, não. Eu nasci assim, e, porque eu nasci assim, passei por psicólogos, vários médicos. É uma coisa, que nem se diz [...] numa família, quem nasce a mais diz que é sapatão, quem nasce a menos diz que é veado.

Disse que sua família é “bem de vida” e que poderia tê-la ajudado. Perguntei se, no caso de um dia acontecer uma exposição com esse material fotográfico, ela convidaria familiares

para ver. Respondeu que nem saberia como achá-los: não sabe se ainda moram no mesmo lugar e eles não têm o número do seu telefone. Acha que a família não se interessaria por nada que fizesse.

Rany entende a fotografia como uma gravação daquilo que “*you felt*”: “*You can't demonstrate, no one can. TV can, she films everything that passes through your mind. A photograph can show you what you dreamed of there, in the past, right?*”. Segundo disse, essas imagens “*will be like memory*”. E acha que as fotos feitas por travestis são diferentes das realizadas por mulheres profissionais do sexo. Não soube precisar no que exatamente, mas acredita que existe diferença. Assim como muitas travestis do Itatinga, Rany começou fazendo programas e, agora, além de fazê-los, administra uma casa em parceria com um sócio, Ivan³⁵, que a “*protects*” (ela chegou a me dizer que eu estaria protegido no Itatinga). Comprou uma outra casa, uma rua abaixo da rua onde mora, pela qual pagou 25 mil reais. Pretende reformá-la, e não sabe se a aluga ou vai morar lá. A casa que ela dirige possui, em média, quatro meninas, que trabalham no portão, e é frequentada por amigos e/ou clientes que se tornaram amigos. Mulheres que antes trabalhavam para ela tornaram-se suas comadres, como Sabrina, a amante do padeiro. Esse casal vai ter uma filha, e foi Rany quem escolheu o nome: Iara. Disse que pretende tirar muitas fotos da menina, vai passar “*um carinho*” para ela, uma vez que não pode ter filhos.

Sua casa é cor-de-rosa, e ela acha que cada marca, cada rabisco da casa “*counts a little*”, por isso tem receio de pintá-la novamente, pois pode apagar essas memórias, e quer que fique conhecida como “A Casa Rosa” ou “Rany Sabor do Pecado”. Frequenta a umbanda, mas foi “*feita*” no candomblé, em São Paulo, e quer fazer um trabalho “*about the language of candomblé*”. Disse que no candomblé não “*virava*” e que na umbanda “*vira*”³⁶. Considera o sexo “*uma coisa muito boa*”, se sente “*well, doing*”. Gosta de ser dominada pelos homens e não gosta de se relacionar sexualmente com mulheres, como alega acontecer com travestis lá no bairro. Acha que as mulheres profissionais do sexo, em sua maioria, acabam “*virando sapatão*”, isso porque consideram que as mulheres fazem sexo melhor que os homens, e complementa: “*There in the neighborhood is like this: during the day it's sapatão and at night it's puta*”. Arte “*is everything good, it's about the person. Some people see one thing; others already see others, right? It's difficult to talk, to define what is art*”.

³⁵ Rany, em vários momentos, me falou que Ivan é ligado a uma organização de poder paralelo.

³⁶ “Virar”, segundo ela, é “receber” entidades como Boiadeiro, Pombagira, etc.

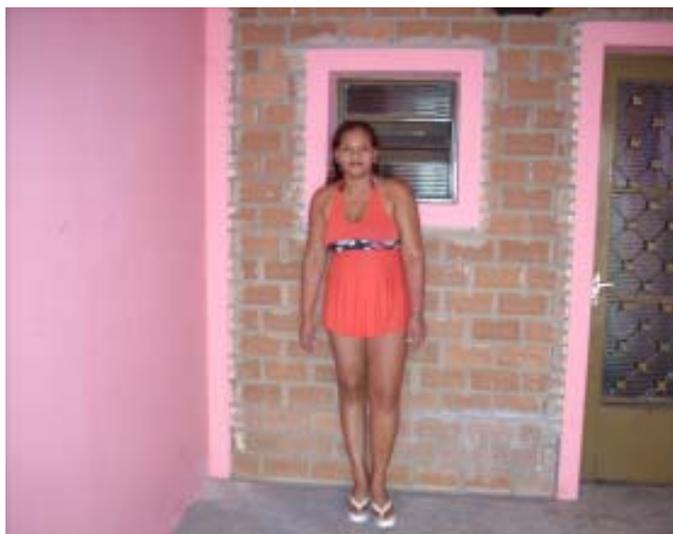
Essa é a Isa, minha amiga; ela é muito importante pra mim. Ela trabalhou comigo e já trabalhou pra mim. Nós brigamos – na época ela preferiu acreditar no que os outros diziam. Eu tirei a foto dela porque eu acho ela muito bonita, atraente. ‘Quero tirar essa foto do jeito que você tá aí’. Ela não fez o cabelo pra foto, não, fez pra trabalhar mesmo.



Ela faz minhas unhas há quatorze anos. Vai sempre lá no bairro, só pra trabalhar; mora em outro bairro. Já foi cafetina muitos anos, o nome dela é... fugiu. Ela tem um filho.



Ela tinha se trocado pra ir pro portão, então pensei assim: vamos tirar uma foto. ‘Mas, assim, do jeito que eu tô?’. ‘Assim mesmo que eu quero que você apareça’. ‘Ah! mas não tô com o cabelo feito’. ‘Mas eu quero tirar a foto assim mesmo, natural’. [Fala um pouco da composição dessa foto] Falar da composição, como assim? [Sobre o enquadramento] Não, foi ela mesma que se colocou ali. [Como é o relacionamento entre as mulheres e as travestis?] É legal; elas se dão melhor com as travestis do que com as mulheres mesmo.



Agora, todo dia que eu gasto cinco reais com pão, ele [padeiro] traz pra mim. Ela, a Sabrina, não trabalha pra mim. Ela tá grávida dele, vai ser minha comadre – eu que escolhi o nome de Iara e vou batizar. A padaria dele é no outro bairro, fora da zona. Eles namoram, ele tem uma paixão muito grande por ela, mas ela não demonstra, ela esconde. Ele aceita ela ser prostituta na boa. Ele é casado e tá esperando outro filho com a esposa (cinco meses), um menino. Eu acho que vai ser o xerox dele. Mas eu acho, no meu modo de pensar, que o filho não é dele.



Pra mim, ele é um anjo. Filho da Elen, irmã da Isa. Elas não estão mais comigo: viajaram, voltaram e foram pra outra casa. Tudo bem [até pouco tempo atrás, se uma profissional do sexo saísse de determinada casa e fosse para outra, tinha que pagar uma multa; agora, segundo consta, o PCC aboliu essa regra]. Então, pra mim, é um sonho ter uma criança; não uma criança minha. Mas, agora, como vou ter a Iara, vou ter uma criança pra tirar bastante foto, passar um carinho. Então, como eu comprei



uma casa lá na rua de baixo, tô pensando, como eu não tenho família, em deixar pra ela.

Uma herdeira. Vou pensar. [Então, foto, para você, tem esse valor afetivo?] Tem, sim.

Memória. Eu penso em ir pra frente.

Ela tava grávida sem saber; ela foi embora pra ter o filho lá em Campo Grande. Ela começou a trabalhar muito cedo. Eu não sou uma pessoa que criticava, sempre ajudei o lado delas – eu via mais o lado delas do que o meu. Esse é o quarto da Isa. [Essas fotos na parede, foi ela que escolheu?] Não, já estavam na parede. [O que você acha da junção das fotos da parede com os ursinhos?] É, isso sim que elas gostam...



[Ele que é dono da casa, né?] É, a casa agora é dele e minha, né? Ele tem a casa dele própria, lá no Maria Rosa. Ele é como um anjo pra mim, me ajudou e ajuda muito. Ele não deixa ninguém encostar a mão em mim. [Você conheceu ele no Itatinga?] Foi, fazia tempo que eu via, mas faz um ano que a gente veio a se encontrar. Eu sempre via ele na rua, entrando no Las Vegas, mas nunca tive conversa. Todo mundo acha que a gente tem um caso. Não, a gente não tem. Tenho amizade com a mulher dele e ele me considera como alguém da família, sem



relação de corpo.

Morreu, teve uma... Foi espancada, aí mandei dar uma injeção nela e morreu em paz.



Eu acho essa negra muito bonita. Eu pedi pra fazer a foto, mas foi ela que escolheu o lugar e a pose. Ela já foi embora do Itatinga. Me lembrou quando eu usava cabelos negros.



Ele sempre me cobra essa foto, quer ver e quer uma cópia; é o Heraldo, sempre me liga. Ele mora fora da zona, sempre ajuda o homem dono da casa logo acima, sempre tá pra lá e pra cá. Eu tirei sem pensar: ele baixou na rua e eu fiz. Ele me respeita muito, como travesti e como gente; nunca faltou ao respeito. Se alguém fala mal, ele vai lá e briga.



É a cachorrinha da filha da Nice, uma amiga muito querida. Ela já estava tingida antes da foto, e eu queria que ela ficasse nesse fundo colorido. [Você percebeu que a estampa do fundo é cheia de cachorros?] Hum-hum. Pensei tudo isso antes de fazer a foto.



Ah! eu me lembro do passado. [Por quê?] Não sei, me traz uma coisa do passado. Eu sei que é um quadro que eu sempre gostei. Eu queria tirar uma foto assim, desse jeito dela. [Essa reprodução está na sua casa?] Não, eu não tenho, foi tirada na casa da moça da cachorrinha rosa.



Ele tá sempre por lá, faz som em festa. Toca todo tipo de música, qualquer um que você quiser. É uma pessoa muito querida.



Ela me pediu pra eu tirar essa foto. Sempre que vou lá, ela me pede a foto.

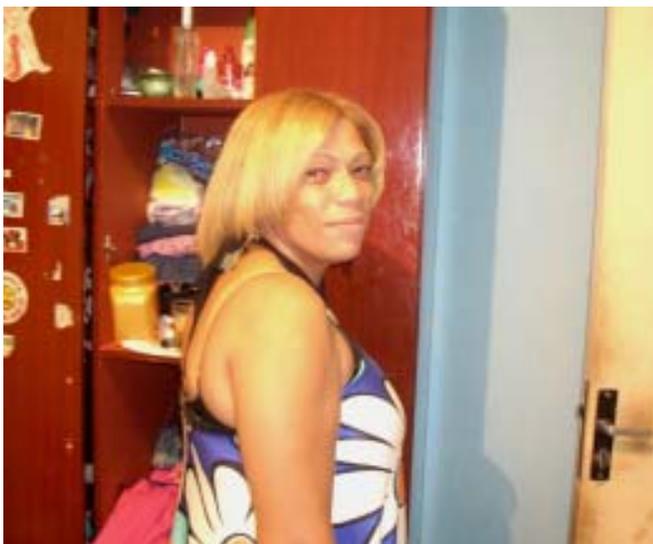
[Você percebeu que fez muitas fotos que os outros pediam pra você fazer?]

É, sim, mas é o meu jeito de fazer, eu é que faço a foto. Quando, muitas vezes, as pessoas não gostam, eu não tiro. Eu sempre pergunto.



Agora ela mora no trailer, saiu de casa. Eu acho que essa foto conta um pouco sobre o que já teve na casa. Se eu pudesse voltar no passado, eu voltaria.

Tem muitas casas antigas, eu queria ver como é que era, voltar muitos anos atrás. Então, fica sendo como uma memória, né?



Ele é... Esqueci o nome dele. [Você disse que ele faz programa também?]

Ele faz. Eu já saí com ele; ele tem vergonha das meninas. [Que meninas?] As meninas da casa. Sabe daqueles que têm vergonha de assumir o que é, que faz programas? Faz tudo por debaixo dos panos. [No Itatinga não tem garotos de programa?] Não, num tem não. [Por que essa divisão entre garotos de programa, travestis e mulheres, você sabe dizer?] Olha, eu acho que é pra... Nunca parei pra pensar nisso. Eles têm os espaços deles, lá no centro.



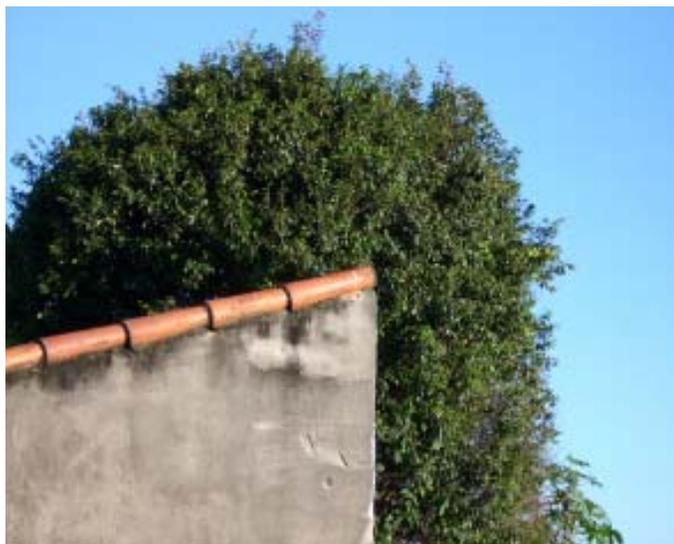
Esse é um homem que já foi lá em casa, amigo daquele outro, depois eu te mostro. Eu tirei essa foto porque ele é muito bonito, o desenho das costas dele é demais. [Ele é cliente?] É. Ele falou que podia fotografar, então eu fiz. Ele tem um rosto muito bonito também, e essa recaída das costas, na altura do bumbum, é tudo de bom. [Você acha que tatuagem também tem a ver com memória?] É, sim, uma memória que fica no corpo, né? Ele é bonito demais.



Esse é o amigo que te falei, eles sempre estão juntos. [Puxa! eu não te reconheci morena aqui. Você se prefere loira ou morena?] Loira, mil vezes. Ela tá casada com o outro rapaz. [Mas ela vai com eles na zona?] Ah, nesse dia eles não foram fazer programa, só foram visitar.



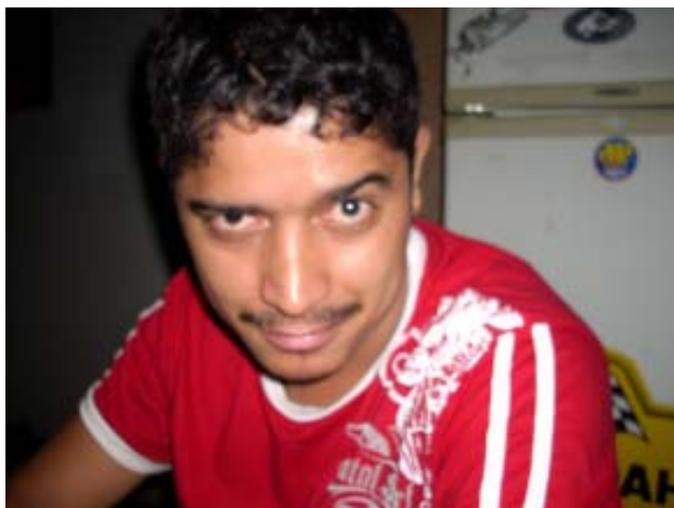
Ah! eu queria que o passarinho tivesse saído, ele tava bem na ponta do telhado. Eu fui correndo tirar a foto, achei interessante ele sentadinho bem na ponta, parecia de mentira.



A foto não ficou boa, mas é importante pra mim, são meus bordados. Esse trabalho eu fazia com as irmãs, num lugar que eu trabalhava, lá eu dava aula. [Você dava aula também?] Dava, sim, de crochê, pintura. Esses crochês aí, fui eu que fiz. Era um trabalho na escolinha, aí eu fui até lá e fiz umas fotos.



Esse é o Ivan. Eu acabei me apaixonando por ele [Ele foi seu namorado? Vocês não estão mais juntos?] Não. Nessa semana da foto ele foi lá em casa. É uma pessoa muito especial pra mim, sabe? Não chegamos a ter um namoro, tivemos um relacionamento, dormimos umas vezes. Ele, eu não sei se se apaixonou, sei que tem um carinho muito especial por mim. Nunca falou 'Eu te amo'. Eu também não, mas sei que ele sentiu que eu gostava dele.



Esse cinzeiro [fotografado na Estação da Luz, em São Paulo; também fotografado e escolhido, na primeira seleção, por uma das mulheres] me lembra passado, porque a gente não pode falar passado, coisa antiga, muitos anos atrás... Hoje eles fazem de cinzeiro. Isso não era um cinzeiro. Então te remete a passado, memória.



A máscara [do acervo do Museu da Língua Portuguesa, de São Paulo] me lembra do candomblé, por isso que eu gosto. No próximo trabalho, quero fazer sobre a linguagem do candomblé. [Você é do candomblé?] Não, agora eu tô na umbanda, mas eu era feita no candomblé, era feita lá em São Paulo; aqui em Campinas sou umbanda, que é misturada com o candomblé. Aqui eu quero lecionar. No candomblé eu não virava; na umbanda eu viro. Virar no Boiadeiro, virar na



Pombagira, entendeu? Quando se diz virar, pode ser virar tanto homem quanto mulher, isso não tem a menor importância, porque homem que é homem, casado e tudo, vira Pombagira. Ah! eu tava a fim de um oco lá, lindo, bellissimo – ele é ogan, e o que baixa é tabô [?] –, aí ele virou Pombagira, e eu falei: ‘Ah, não, comigo não!’ [risos]. Já fiquei meio encabulada, sabe? Cê sabe que já me apaixonei por uma entidade também?

Essa foto [feita de uma foto do acervo do Museu da Língua Portuguesa, de São Paulo], eu queria tirar uma foto vestida assim. Eu tava assim, na sexta passada, que fiquei lá, no trabalho de final de semana. É uma coisa que me emociona muito. [O que você acha que a umbanda te traz?] Porque agora é pela lei, muitos anos atrás... a escravidão... você assistiu A escrava Isaura? Então, você puxa como era o candomblé, a umbanda. É por aí que eu penso, sabe?



[Foto tirada de uma imagem do acervo do Museu da Língua Portuguesa, de São Paulo] Esse rádio, pra mim... Porque, hoje, a gente vê TV; aí eles estavam escutando novela, notícias, sem ver a imagem, só o som. Ah, a coisa da história, memória...



Me chamou a atenção pelas manequins, pelas roupas também. [Não te parece estranho manequim não ter rosto?] Isso, é estranho mesmo, mas é um formato de mostrar os vestidos que a pessoa goste. Eu, que nem, eu gosto muito de roupa indiana, africana. Eu uso, adoro. Eu tinha muita coisa lá na Denise, se não sumiu ainda, né?



Esse bar é de uma amiga minha. Hoje a gente se fala, mas... Eu tinha pedido pra ir no banheiro lá, e ela falou que não podia, que eu ia pegar uma doença e tal. Tinha um banheiro dos homens... Eu ajudava ela em tudo lá; eu trabalhei lá por uns três anos. Quando eu não ia, ela me chamava: 'Vem pra cá. O dia que você vem aqui, parece que lota' [parece que a dona do bar sugeriu que Rany roubava coisas de lá].



De repente, eu tava querendo mostrar meu corpo, só que eu engordei muito. Eu tinha um corpo muito bonito, acabei, então... Você vai ver, nas fotos que eu te trouxe. [Por que a máscara?] Ah, a máscara tava lá, eu queria fazer algo com ela, acho que eu queria mostrar que eu era um macaco, mas que atrás do macaco tinha eu, né? [Você acredita que nós viemos dos macacos?] Tem disso, sim, lógico que sim, com certeza. [Você programou a máquina, arrumou a cortina? Esse é o seu quarto?] Não, esse era o quarto da Isa. As coisas tavam ali, e eu usei.



[Por que você fez esse autorretrato? É um autorretrato, não é?] Eu queria mostrar que, na época das cavernas, quando os homens batiam nas mulheres, puxava elas pelos cabelos pra fazer amor com elas... Eu achava que os cabelos das vaginas delas eram desse tamanho [risos], que crescia assim também no suvaco. Foi muito engraçado fazer.



Minha antena parabólica tava jogada lá no fundo, então a Denise teve a ideia – a minha ideia era outra. A Denise fez essa ideia aí, mas pra falar que eu tinha feito, mas eu não gosto disso. Porque, praticamente, ela quem fez a foto, mas me mandou fazer depois. [Mas, enfim, o que você acha que a foto pode contar?] Mostra, pela antena parabólica e pela memória, o jeito que a moça está aí. Ela é muito bonita, pelo corpo que ela tem. É como se a antena irradiasse essa coisa do corpo dela.



Aqui eu coloquei ela assim, meio que pra lembrar da escravidão – conta como que era nos tempos dos escravos, que puseram ela ali –, pra tirar a foto como se fosse uma escrava.



Essa daí é outra mulher, né? Pra mim, esse vaso é muito bonito e importante; ele foi quebrado. Ele lembra proteção; espada-de-são-jorge, comigo-ninguém-pode, é uma proteção em casa. Pus ali pra tirar inveja, olho gordo. Eu ia fazer a foto só do vaso, aí ela pediu pra tirar junto. Eu disse: 'Tudo bem'.



Tijolo. Eu pensei que, em algum momento, eu vou precisar comprar mais, por causa da minha outra casa, né? Eu penso assim: é uma coisa que eu vou precisar, pra poder fazer meus muros; eu quero fechar tudo, e tijolo tem a ver com proteção, construção. É isso.



Essa foto eu escolhi por causa da Fanny, por tudo que ela fez; nós trabalhamos juntas. As fotos que ela fez, eu achei interessante. Porque ela pode ter achado que não ia tirar nada que interessava, prestava, mas eu achava que prestava, sim. Tanto, que Deus levou ela. Desejo um bom caminho pra ela.



Isso já mexeu comigo: sobre a macumba, sobre os fios. No candomblé, fala fios; na umbanda, guias. Foi por isso que eu fiz. Essa aí sou eu? Ai, que diacho! não me reconheci.



Olha, essa câmera era horrível [câmera que substituiu a roubada na casa da Rany, que me disse estar perto de descobrir quem a havia furtado para trocar por crack], só não quebrei no chão porque não era minha [risos].



Denise e uma moça que ela conhecia, lá da Unicamp. Não sei como falar dela. Todo mundo me achava parecido com a Denise; eu tava de costas e todo mundo berrava: Denise! Na hora que eu virava... Acho que por causa do cabelo, que colocou igual ao meu [Denise diz que foi Rany quem comprou uma peruca igual à dela. Quando conheci Denise, esta usava uma peruca ruiva].



Das travestis, Rany era a mais quieta e a que menos colocava questões. Cheguei a pensar que ela desistiria já no segundo encontro. Sempre desconfiada e esquivada, me parece que custou a entender o que fazíamos. Várias vezes, tivemos que esperá-la para começar as oficinas, e, na exibição dos filmes, era comum que desse umas “pescadas”, chegando mesmo a cochilar. Ela nutria certa irritação em relação a Denise – dizia que esta definia o que podia ou não ser fotografado³⁷.

No decorrer da pesquisa, Rany demonstrou pouco interesse na técnica, embora tenha conseguido usar o *flash* e o disparador automático para realizar autorretratos. Não se preocupava muito com contraluz e elementos em excesso ou poluentes da imagem – nas oficinas, denominei de elemento poluente todo corpo ou objeto que não era de interesse na foto. Demorou um pouco para ela entender isso, e mesmo no final da fase de captação trazia fotos com alguns desses elementos extras, que ela própria julgava desnecessários.

Das três travestis que fizeram a seleção final, Rany é a que menos pensou a fotografia, ou o fotográfico, quer como prática social, quer como “arte média”. Parecia que, em muitos momentos, fotografava por obrigação, e que do compromisso de fotografar não poderia se abster, uma vez que havia concordado com a pesquisa. Em sua fala na seleção final, deixou escapar que, muitas vezes, eram as pessoas que pediam para ser fotografadas, o que, a meu ver, é tão rico quanto o inverso. Esse viés transautoral de suas imagens me coloca frente a algumas questões incensadas pela pós-modernidade, que, no seu caso, passa pela crise das representações, identidades, limites do Eu e sexualidade. Muitos seriam os exemplos de autores fotográficos (Cindy Sherman e Diane Arbus, por exemplo) que “possuem” uma visualidade “*queer*” ou de identidades, mas gosto de pensar que as fotografias de Rany, assim como o seu travestimento, são resultado de uma operação que vem sendo performada desde a virada do modernismo para o pós-modernismo, e que essa performatividade tem caráter eminentemente cultural, para além da biologia classificatória e de toda a mítica androgênica. Rany, enquanto *self-madewoman*, parece trazer, em suas imagens, um pouco desses elementos pós-modernistas, quebrando, em alguma medida, com o pessimismo alocado em seu início, de que a fragmentação, individuação, o exílio de si mesmo ou a perda de sentido fariam

³⁷ A esse respeito, esclareço que, logo no início das captações de imagens, em conversa particular com Denise, dei a entender que estava receoso de que viessem apenas imagens de “putaria”. Acredito que, em cima dessa minha observação, ela procurou estabelecer, ou mesmo impor, alguns parâmetros sobre aquilo que poderia ou não ser fotografado, mas, depois, isso foi sendo deixado de lado e os mais variados temas se fizeram presentes.

com que nos tornássemos solitários nas grandes cidades. Não me parece haver, em suas imagens e falas, clara distinção sobre o que pertence ao estatuto da ideologia, ao da economia ou ao da cultura. Os efeitos da rede socializante por ela engendrada no Itatinga estão sugeridos nas superfícies planas de suas fotografias.

Em Kracauer (2009), é possível depreender a ambiguidade presente na concepção pessimismo/modernismo e otimismo/pós-modernismo frente à cultura de massa. Nos pressupostos colocados pela Escola de Frankfurt, segundo Alambert (2009), a análise da forma, mesmo naquilo que é mais insignificante, traz, de alguma maneira, a “matéria social decantada”. Rany, assim como as demais colaboradoras da pesquisa, não parece informar mais qualitativa ou quantitativamente a respeito da distinção entre o que é cultura e o que é economia. Ainda de acordo com Alambert (2009, p.D6), o marxista norte-americano Frederic Jamenson (crítico cultural) “definiu os tempos ‘pós-modernos’ como uma lógica eminentemente ‘cultural’, na qual economia e cultura não se diferenciam”. Mesmo partilhando em termos a sua afirmação, entendo que não se deve incensar demais a definição do que é pós-moderno.

Nas fotografias de Rany, assim como nas das demais colaboradoras, talvez marcas de gênero sejam mais perceptíveis do que de classe e de raça, no entanto essa percepção se dá de forma anamnética, e tais marcas podem ser desmanchadas ou desconstruídas conforme o repertório de quem as vê. Nesse sentido, trago à luz a expressão modernista “tudo que é sólido se desmancha no ar”, propondo que suas imagens não permitem afirmar precisamente a qual classe social pertencem, uma vez que já não é possível determinar classes pela quantidade de bens materiais consumidos ou capital cultural adquirido. Eu não iria tão longe procurando esfarelar ou relativizar tudo o que se apresenta nos álbuns, mesmo considerando a travesti um efeito de práticas e pressupostos pós-modernistas.

A crise das representações, rescaldo do modernismo e um dos enunciados mais caro à pós-modernidade, é

[...] o drama de como compreender realidades sociais absorvendo as contradições e incertezas que regem um mundo onde cada vez mais ‘tudo que é sólido se desmancha no ar’: falência das grandes narrativas históricas, dos projetos hegemônicos de sociedade, das macroideologias econômicas ou partidárias, da racionalidade científica como caminho unívoco para o progresso das sociedades, do espaço público como lugar privilegiado do consenso social etc. (Vagner SILVA, 2008, p. 146)

A essa crise das representações gostaria de justapor algumas imagens produzidas por Rany, levando em conta a sua “natureza” de *self-madewoman* e seu modo de operar a câmera fotográfica. Parece inexistir, entre a fotógrafa e os objetos/pessoas fotografados, intermediação presumida, pensada ou elaborada.

Rany, no momento inesperado ou “impensado” do clique fotográfico, parece operar uma relação direta com as coisas/pessoas. Em seu depoimento final, ficou claro que, muitas vezes, fotografou pessoas que pediram para ser fotografadas, como se a escolha do objeto a ser fotografado não fosse sua, quase que uma câmera autônoma ou de vigilância, destituída de desejos próprios, entregando aí, quem sabe, uma das discussões mais acaloradas sobre o fazer fotográfico, que diz respeito à não intencionalidade ou à autonomia da imagem. É depois de operacionalizada a imagem que Rany elabora alguns conceitos e ideias, como se, somente após analisada, a imagem pudesse entregar alguma forma de matéria social decantada ou algum sentido. Tomemos como exemplo não genérico, mas contundente, as duas imagens que ela disse ter feito por impulso, como se a forma ou o conteúdo nelas presentes fosse anterior à mediação. Em uma delas, disse que achou legal fazer uma foto com a máscara de macaco, era o que ela tinha ali, em mãos; na outra, colocou a peruca entre as pernas porque achou legal a ideia. Simples assim. Quando ouvimos seu depoimento sobre essas imagens, percebemos que as realizou sem conceber ou pensar em outras mediações que não aquelas de um fazer “espontâneo”.

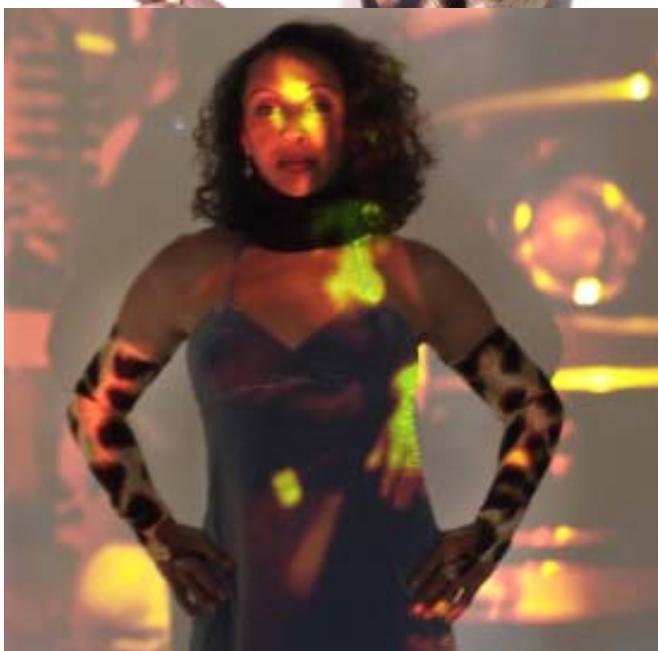
É na interpretação dessas imagens – ora dizendo tratar-se, no caso da máscara, de uma brincadeira com a nossa “simioancestralidade”, ora dizendo tratar-se, no caso da peruca entre as pernas, de uma representação da maneira como ela imaginava serem os pelos pubianos de uma mulher pré-histórica – que aparece outra característica localizável no pós-modernismo, colocada por Efland (2008): a menção, a citação ou a referência ao passado, promovendo-o como uma reciclagem ou uma reapropriação de imagens e conceitos de períodos e movimentos artísticos anteriores. No entanto, “as tradições do passado não são necessariamente reverenciadas como tradições consagradas, mas podem ser exploradas por meio da sátira e da paródia” (EFLAND, 2008, p. 178). A visão burguesa moderna sugeria que o futuro haveria de ser melhor que o presente e o passado, que o progresso seria dado através dos avanços científicos, mas isso não aconteceu; já a visão pós-moderna é menos confiante e menos orientada em relação ao futuro. Segundo Efland

(2008, p.176-177), “o modernismo não teve sucesso em construir uma visão de realidade que conseguisse ter significado para um grande número de pessoas, em sociedades que tenham sofrido rápida industrialização. Talvez o reconhecimento desse fato tenha introduzido o pós-modernismo”. Neste, a arte ganha novo estatuto, proporcionado pela explosão dos usos da imagem, que borrou as fronteiras entre arte erudita e arte popular.

Outro entendimento desse pressuposto pós-modernista é o de Butler (2003), que trabalha a ideia de paródia nas performatividades de gênero: em alguma medida, a travesti, ao parodiar aquilo que pressupostamente é dado como sexo natural, masculino ou feminino, institui uma outra (ou nova) versão de sexo original e verdadeiro. Parece que o pressuposto modernista de que os avanços da ciência trariam o progresso se cumpriu, em alguma medida, também nas novas tecnologias de gênero colocadas pela pós-modernidade

3.2 Jocasta: Gênero em Paralaxe

*Verdade é a adequação da coisa com o conhecimento. [...]
Verdade é a adequação do conhecimento com a coisa.*
Martin Heidegger



Jocasta (que prefere ser chamada de Jô) produziu 1.384 fotografias, e escolheu 22. Mora no Parque Oziel, antiga ocupação que agora conta com saneamento e algumas ruas em fase de asfaltamento, e que se localiza no outro lado da pista da rodovia Santos Dumont, a mesma que passa pelo Itatinga, onde ela já morou e trabalhou. Reside com a irmã, que administra a casa, e a filha desta, ambas estudantes do ensino fundamental. Jocasta é quem sustenta a casa. Aliás, casa que ela mesma está construindo: “*É a terceira que faço*” – o pai, desde muito cedo, “*ensinou tudo sobre administração, inflação e a profissão de pedreiro. Pedreira, né?*”. Acha graça quando alguém passa em frente à obra e se surpreende, por achar que uma mulher a está construindo, e completa: “*Não é serviço só de homem; isso é serviço de homem, mulher e travesti, como no meu caso. Eu trabalho muito bem com isso*”. Uma vez, o pai lhe disse que, para aprender, tem que “*apanhar*”, “*ralar*”, “*dar duro*” – acha graça dessa última expressão e ri.

Durante a semana, trabalha na rodovia Dom Pedro I: toma um ônibus até o trevo de Barão Geraldo e lá pega carona até o Km 5 daquela rodovia, onde está localizado o posto de gasolina em que faz ponto todos os dias da semana, de segunda a sexta-feira, das cinco da tarde até a madrugada – o ponto foi criado por Denise, que recebe por ele uma quantia mensal. Quando uma mulher ou travesti aparece nesse ponto, as profissionais do sexo que ali trabalham fazem uma reunião para ver se aceitam ou não a novata, mas só permitem que a pessoa fique se estiver muito necessitada, e apenas por algum tempo – depois, tem que “*circular*”. No final de semana, Jocasta fica em casa, descansando ou terminando a obra. O pai, que faleceu em 1993, sempre soube de sua “*opção*”, e “*só achava que não precisava ser muito escandalosa. Se for natural, é melhor*”. Durante a entrevista, deixou transparecer algumas tristezas. Quando evocava a memória do pai, punha a mão na cabeça e, pausadamente, dizia: “*Ele era legal. Muito legal*”.

Não revelou como chegou ao Itatinga, mas sugeriu que foi para lá junto com o marido, viciado em drogas e muito violento, que ela, em legítima defesa (segundo disse), matou – falou sobre isso no início da pesquisa, em uma oficina. Como responde a um processo pelo crime, para se deslocar para outras cidades tem que ter permissão, por isso acabou não participando da saída fotográfica em São Paulo, o que achou uma pena – disse que teria adorado ir ao Museu da Língua Portuguesa. Por essa razão, é a mãe que vem visitá-la, à irmã e à sobrinha.

É travesti há muito tempo, e faz, eventualmente, as próprias aplicações de silicone

(“bombar”): *“No rosto, vira e mexe dou uma retocada. Agora mesmo, acho que o lado direito tá mais fino que o esquerdo”.*

Adora fotografar flores, dada a variedade de cores e formas; também adora fotografar a terra e materiais orgânicos. Antes das oficinas, já manjava uma máquina digital, mas acredita que sua *“inteligência sobre fotografia”* aumentou bastante depois dos encontros e oficinas.

Acha que uma foto sugerindo sexo é muito mais legal que uma explícita, mesmo tendo realizado algumas explícitas com clientes, que as autorizaram. Afinal, segundo ela, o termo já diz tudo: *“sugerir”*. Se dá bem com as outras profissionais do sexo, mas raramente se encontram para outras atividades, e disse que tem *“muito pouco a dizer”* sobre seu trabalho. Embora saiba *“tudo sobre construção”*, às vezes confundia os nomes das ferramentas, preferindo, quase sempre, denominá-las por *“ferramentas de energia elétrica”, “ferramentas de quebrar e pregar”*.

Sobre o que é a fotografia, nunca prestou *“muita atenção”* ou pensou *“sobre isso”* – em sua opinião, é um meio de armazenar imagens numa máquina. Disse que *“sexo é tudo”*, que ser travesti é ser o que ela é, e que *“a vida é tudo”*. Em relação à pesquisa, acha que aprendeu como se posicionar para tirar melhores fotos, e que o que não funcionou foi a desistência de algumas participantes.



Essa foto foi na prefeitura de Campinas, um filme sobre travestis. Foi uma pena a Soninha não ter terminado o projeto. Posso falar claramente? Por pura ignorância.



[Com o gorro, você se acha mais Jocasta ou mais Jô?] Acho que estou bem Jô aí, né? Bem masculino. [Quando você se vê masculino assim?] Nunca me vejo masculino, mas tem foto que eu me vejo bastante masculino. [Quando você se vê assim, você se pergunta o que é preciso fazer?] Olha, essa foto foi antes da minha plástica, hoje meu rosto tá bem melhor. [Fala dessa plástica que você fez] Foi um pouquinho de tudo. Coloquei silicone no rosto – eu mesma me apliquei –, no total foi 8 cc [?], 4 de cada lado. [Você põe todo o silicone de uma vez só?] Olha, no meu caso, eu coloquei tudo de uma vez. [Tinha dado uma diferença?] Não, na verdade não foi uma diferença, foi falta de massagem. Quando você aplica, tem que fazer uma boa massagem, pra espalhar. [Foi a primeira vez no rosto?] Foi. Acho que vou colocar um pouco mais, pra arredondar mais um pouco. Minha mãe adorou.



Construção, pra mim, é o começo de tudo; depois de uma boa montagem, a construção. [Quem leva dinheiro pra casa é você?] Isso. É a terceira casa que eu tenho, construo. Falta acabamento. Eu faço tudo sozinha, por isso demora um pouco. A Sula [irmã] me ajuda dentro de casa. [Como você faz para cuidar das mãos?] A mão? Luva, ué! Luvas e cremes. Tem cliente que nem acredita, só acredita quem passa na rua e vê: 'Meu Deus! aquela mulher ali, construindo uma casa!'. Eles ficam loucos [risos]. Compro tudo no

depósito ali perto de casa. É mais barato que comprar em grandes lojas.



Olha, pra cortar ferro tem a ferramenta própria, uma serrinha presa numa madeira; pra cortar madeira, o serrote. Você coloca a ferragem entre as colunas, porque elas precisam de sustentação. [A madeira já vem no tamanho certo?] Não: algumas, maiores; outras, menores. [Pensando sobre a questão da fotografia, o que você diria?] A cor do ferro, da madeira, com o chão, elas combinam. Ficou uma foto perfeita, são elementos que se completam. [Você acha que predomina algo mais masculino?]

Não, não acho. Porque, às vezes, assim, como muita gente me vê fazendo a casa, pensa: 'Um gay fazendo a casa'; 'Uma mulher'. Então, não tem isso, não é serviço só de homem: isso faz mulher, homem, travesti. No meu caso, eu trabalho muito bem com isso.



Ah, meu Deus, meu fetiche! Essa foto me sugeriu vontade, desejo; a cor, sensualidade. [O que te passou na cabeça quando eu disse que podia fotografar revistas, bunnars e publicidade?] Ah, que ia copiar o que já tinha sido feito. [O que esta foto te diz?] Ela me dá vontade, mostrando, assim, só um pouquinho do homem que ele é. [Você acha mais legal sugerir do que mostrar o pau, por exemplo?] O termo já diz, né? fala tudo: sugerir.



Ai, que delícia! O que eu falo dessa foto? Acho que não é chuva mesmo, é um plástico que parece água. Ele é um ideal de beleza. O jeitinho dele, o sorriso bem gostoso.



Essa vai pelo mesmo caminho da outra. Uma montagem: uma parte de uma folhagem e outra parte de outra folhagem.



Oh, meu Deus! uma cuequinha branca molhada é tudo de bom [risos]. [Aparecem uns clientes assim, às vezes?] Aparece. Tem de tudo: garoto, velho, rico, pobre. [Fala um pouco do trabalho no posto] Tenho muito pouco a dizer do meu trabalho.



[Por que o detalhe do quepe?] O quepe, pra mim, é uma coisa bem masculina, e feminina ao mesmo tempo. Não só homem pode usar, mulher também. Não tenho mais o que dizer dessa fotografia.



Essa é uma das ferramentas que ajudam bastante na construção, reboco. Queria mostrar um pouco do que eu conheço e faço. [Por que o vermelho de fundo?] Porque o vermelho me trouxe mais a cor original da ferramenta. [O vermelho, para você, é uma cor...] Quente.



Uma ferramenta pra energia; outra, pra quebrar e pregar – ferramentas especiais na construção. Eu cuido delas, guardo, afio, lavo. Isso vem do meu pai, que era pedreiro, aprendi com ele. Eu ficava vendo ele fazer, depois foi me ensinando essa profissão de pedreira.



Colher joga-massa, prumo, niveladores. Quando meu pai morreu, eu já sabia de tudo.



Minha criação, meus pupilos; são três. Eu compro ração todo mês pra eles. Tom, Brigitte e Bilú. Afeto demais.



A flor é tudo de bom, o campo... É raro ver flores lá no bairro. A cor é interessante. Você tem que procurar o melhor ângulo, a melhor luz. Me chama bastante atenção as flores. Não só as flores, é mais o tema, entende?



Prefiro flores com cores diferentes. [Você sabe nomes de flores?] Não sou muito ligada em nomes.



Uma das montagens que eu fiz com camisinhas. A foto não tá muito boa, mas camisinha é amor, é sexo, é vida, é tudo.



O que vou dizer dessa série, dessa foto? [Você fez bastante autorretrato] Foi uma coisa que eu aprendi a manipular o equipamento. Eu já sabia fazer, mas você insistiu, e acho que aprendi bem. Já sabia fazer montagens, tipo pôr o lenço na cabeça, uma fita no pescoço, tirar a roupa. Não tinha essa inteligência, agora tenho. Acho que o que me chama mais atenção é a cor que a máquina focou. Foco, né? [Aqui você está mais Jô ou mais Jocasta?] Mais Jocasta, né?



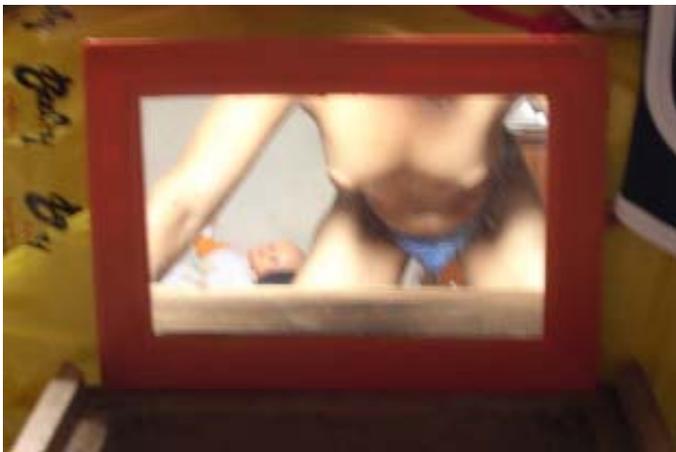
[É o capô do carro, não é? Você trabalhou bastante a ideia de reflexo, não foi?] Aqui foi mais a cor.



Uau! Nossa! Sexo! Se todo pinto fosse desse tamanho! Que macho, hein? Essa imagem, escolhi não sei por que; isso é agradável. O jeito da foto ficou legal. Só que é uma coisa de se pensar: não faça sem camisinha. Tá bem visível que tá sem camisinha. Então, é importante usar a camisinha. [Foi o cliente que pediu sem camisinha?] Não, isso é pra mostrar que o pênis não penetrou na boca, só encostou. Uma coisa que nem poderia estar fazendo. Mas é uma pessoa saudável, com saúde, me inspirou confiança.



Ah, vício tem em toda profissão. Eu gosto dessa foto porque um lado tá claro e outro, escuro. Compôs com a cor do cigarro.



[Há muitas fotos suas em que aparece uma boneca. Você já pensou nisso?] É, pensei ter um filho gerado por mim, mas...

Nas fotografias de Jocasta parece haver a confluência de dois temas caros à contemporaneidade: os diários, mais especificamente os diários de fotografia, subsidiando o autorretrato; e as questões de gênero ligadas à imagem.

Jocasta é a travesti que mais mostrou interesse na técnica fotográfica e mesmo em relação ao fotográfico. Durante as oficinas, gostava de falar, sugerir e mostrar as fotos antes mesmo que lhe fosse pedido. De humor cáustico, adorava fazer brincadeiras relacionadas aos clichês das travestis – interjeições, caras e bocas. Não tinha o menor pudor em fazer jogo de sedução com todas as participantes, e inclusive comigo. Foi a colaboradora que mais trabalhou a ideia de *still* (fotos de objetos) e o autorretrato. Gostava de pensar, produzir e montar suas imagens, principalmente os autorretratos, que revelam essa preocupação de composição e produção. Na sua seleção final há, também, fotos afetivas, mas menos do que nas das demais colaboradoras. Suas imagens estão mais orientadas para seus animais de estimação do que para familiares e amigos. Conseguiu elaborar fotos em *close*, trabalhou bem com a máquina apoiada sobre tripé – recurso que foi oferecido a todas as participantes – e chegou a realizar fotos em preto-e-branco (PB), embora tenha selecionado, ao final, apenas uma destas: a reprodução da foto de uma revista de homens nus cuja original também era em PB.

Nos filmes e exposições de materiais de outros fotógrafos, ela sempre perguntava como determinada imagem tinha sido realizada. Adorou os filmes exibidos, vibrando em cenas de apelo emocional, conquista ou superação de dificuldades. Seu olhar é bastante plástico e orientado para a forma, a composição e a cor, chegando, por vezes, à abstração de algumas formas, o que indica um pensar fotográfico bastante apurado. Em um trabalho *freelancer* a mim encomendado, foi minha assistente de fotografia, e fez muitas perguntas sobre tudo o que se relacionava à técnica e à produção.

Durante a pesquisa, observei que saía exclusivamente para fotografar. Não aproveitava uma saída para *também* fotografar; não via esse trabalho como obrigação nem considerava importante o pagamento dos cartões preenchidos. É analfabeta, mas era quem ficava mais tempo com os livros sobre fotografia que eu emprestava.

Se, como exercício, destituíssemos sua produção fotográfica de sua biografia, poderíamos pensar que se trata de alguém que transita entre gêneros, porque, embora não estejam presentes em sua seleção final as fotografias que poderiam indicar esse trânsito, ela produziu imagens

nas quais vemos algumas de suas peças íntimas femininas em fundo de veludo vermelho, assim como fez com as ferramentas que utiliza na construção de sua casa. Seus autorretratos também podem revelar um forte viés identificador enquanto sujeito gênero-performativo. Mas, me pergunto, enquanto pesquisador impregnado pelo campo, quão contaminado devo estar em relação a esse sujeito, já que não consigo mais vê-lo como híbrido de masculino e feminino – daí, talvez, a dificuldade de sugerir, explicitamente, que seus autorretratos pudessem, de fato, revelar esse híbrido de sexo, às vezes bastante perceptível em algumas travestis, em outras, nem tanto. Deixo em aberto essa questão até mesmo para indicar possíveis limites de (im)parcialidade emanados pelo próprio campo de pesquisa.

O fetiche, ou o poder de uma imagem veiculada em uma revista, talvez seja, para Jocasta, mais radical em sua significância do que o próprio objeto ou conteúdo real por ela vivido. Trago as suas reproduções de nus masculinos de revistas que ela escolheu em sua seleção final para esta ideia do poder fetichizante da imagem sobre aquilo que chamamos de realidade. Se lembrarmos que ela lida diária e presencialmente com os mais variados “tipos” de homens e seus pênis, por que, então, a escolha de imagens impressas em revistas, em vez daquelas que realizou em campo? Poder-se-ia dizer que se trata da mesma orientação de sentidos e significações de suas escolhas de objetos afetivos fotografados (cães, roupas, amigos, etc.), mas o que essas reproduções parecem revelar é um outro *status* cognitivo e constitutivo. Para além de ser uma escolha numericamente maior frente às demais, são reproduções que, para ela, possivelmente, assumem posição de destaque e qualificação, pois são fotografias que foram impressas, circuladas e repercutidas em alguma medida. O que Jocasta parece sublinhar é que essas imagens que ela vê, admira e reproduz são imagens que muitas outras pessoas também veem e admiram. Não é apenas a imagem do pênis e do corpo de um cliente trancado em um veículo (um caminhão), menos veiculada do que a imagem impressa no veículo revista. É, no mínimo, significativo o fato de que, para Jocasta, a fotografia deve ser circulável, e não apenas uma imagem colocada em um pingente pendurado no pescoço ou guardada em uma gaveta ou num computador .

As identificações efetuadas via difusão das imagens fotográficas propiciam pontos de apoio imaginários para com o outro. Entre as colaboradoras, principalmente para Jocasta, ficou claro que o discurso imagético tem ascendência sobre o verbal – basta lembrar que alguns de seus

clientes são corriqueiramente referenciados nas revistas. O cliente bonito e “bem dotado” tem ascendência sobre o rico “bem dotado”, mas é certo que todos pagarão pelo seu serviço. Enfim, há uma hierarquia, eles são material e matéria propulsores de *status* adquirido em campo que encontram apoio imaginário nas revistas – ainda mais se o cliente for uma celebridade, a exemplo do jogador Ronaldo Fenômeno e a travesti Andréia, a qual diz ter passado uma noite com ele e, graças a essa divulgação, foi alçada à categoria de celebridade. No desfile da Daspu realizado na Praça Roosevelt, em São Paulo, em 2008, muitos e muitas se fizeram fotografar ao seu lado. O fetiche do objeto ou do sujeito é tomado de empréstimo por aquele que o consome ou que por ele é consumido, e, em especial, cultivado e revestido pela imagem fotográfica, necessariamente circulável e identificável. É como se, ao estar próximo daquele objeto ou sujeito, fosse possível ser contaminado por sua aura, e, aí, nada melhor do que a fotografia para dizer “lá estive” ou “nele toquei”. Se a fotografia é destituída de aura, como quer Benjamin (1985)³⁸, ela pode ser o registro de uma operação realizada próximo à aura do objeto ou do sujeito que a emana ou porta. Assim, a imagem fotográfica é elevada à categoria de fetiche. No entanto, penso que o autógrafo de uma celebridade em uma fotografia (uma certificação) e a sua presença, atestada no momento do clique, dão à fotografia uma porção aurática.

Outra questão, a título de exercício conceitual em relação ao trabalho de Jocasta, estendível ao das outras colaboradoras, diz respeito ao que é verídico, ao que é simulação ou não em uma fotografia. Entendo que a fotografia não é uma representação verídica ou fidedigna da realidade; talvez possa ser uma abordagem, um matiz ou, ainda, um indício da realidade, nunca a própria realidade – mas existe acalorada discussão acerca de tal dialética. Duas das suas imagens remetem a essa dialética: em uma, vemos Jocasta sugerindo a prática de sexo oral em um pênis real; na outra, há a mesma sugestão, mas com um pênis de borracha. Se pensado fotograficamente, este último pode ser assumido como real, dada a sua verossimilhança. Depois do depoimento de Jocasta, ficamos sabendo que se trata da representação tridimensional do órgão masculino, que, ao ser imagicizada, já não é passível de aferição – da mesma forma, podemos pôr em dúvida a (re)apresentação daquilo que um dia foi real e que já não é mais, porque, agora, é fotografia. Tanto

³⁸ Benjamin (1985) propôs que a obra de arte, quando reproduzida, perderia sua aura, a exemplo da fotografia, que sempre é uma cópia do original ou o positivo de um negativo. Penso que a fotografia não perde sua porção aurática.

a imagem dissimulada quanto a documental tornam-se revestidas por, ou portadoras de um imbricado jogo de apresentação *versus* representação, conotação *versus* denotação, ação ou “dissimulação”, próprio da imagem fotográfica. Durante a pesquisa, foi oferecido às colaboradoras um arsenal de objetos, de escalas variadas, que poderiam ser tratados como reais dependendo da maneira de fotografá-los. Alguns eram bem próximos aos reais, porém de tamanho menor, e, quando observados “ao vivo”, perdiam sua força enquanto objeto real. Embora fossem representações tridimensionais do modelo real, eram suas representações icônicas ou indiciais, assim como a fotografia também pode ser. Será que o significante está para a representação assim como o significado talvez esteja para a apresentação? A fotografia pode nos fazer perder o significado em detrimento do significante. Jocasta optou por não usar os objetos cedidos, criou outras imagens a partir de outros objetos, “brincando”, dessa maneira, com o jogo entre ficcional e real, representação e apresentação, significante e significado via linguagem fotográfica – o que, segundo ela, não foi proposital.

É nessa ficção não “controlada” do que poderia ser um plágio, um dublê, uma mimese ou mesmo seu equivalente real que essas duas imagens de Jocasta entregam tais tratativas próprias ao jogo interno da questão fotográfica. Essa mesma relação dicotômica me parece bastante rentável quando pensada a partir de uma outra imagem que ela selecionou. Quando viu, projetado em *datashow*, o autorretrato em que está refletida no espelho de sua casa (usando um gorro), disse: “*Acho que estou bem Jô aí, né? Bem masculino*”. É mais o que não queria fazer parecer do que aquilo que de fato lhe pareceu no momento da seleção. Esse entrever – uma visão em paralaxe –, que em fotografia é entendido como um desvio de enquadramento, presente nas antigas câmeras não *reflex*, ou seja, aquilo que o fotógrafo via pelo visor (*viewfinder*) era levemente diferente daquilo que a lente capturaria, para Zizek (2008) pode ser um jeito de ver as coisas. Essa imagem deixa entrever esse jogo: ela acredita que pertence mais ao Jô, o seu masculino, do que a Jocasta, seu verdadeiro e creditado ego realizador, que sempre se quis feminino. Devir?

Do efêmero momento do clique dessa imagem até a sua escolha na seleção final, talvez lhe tenha escapado aquilo que ela não havia pretendido ou percebido. Minha interpretação de pesquisador, exógeno ao campo e ausente no momento em que fez essa imagem, também se confunde nesse jogo de perceptos e afetos da leitura dessa imagem. Ainda que outros autorretratos de Jocasta borrem os contornos da diferença entre gênero e sexo, coloca estes em trânsito, e detectar tal

performance, enquanto registro imagético ou biográfico, não significa eliminar essa diferença. Por isso, entendo que uma imagem, por si só, pode não ter um gênero, um ego realizador perceptível em uma primeira olhada, mas um conjunto analisado e biografado pode trazer as marcas e significantes pertinentes a tal ego. Esses conceitos e ideias me levam a concordar com uma afirmação de Swain (2008, p.37): recortes históricos não são expressões de uma realidade total, “de uma materialidade explícita e evidente. As narrativas históricas, de fato, imprimem um sentido e uma coerência ao caótico movimento do real, afastando, no mesmo movimento, a construção que a ordena”. E isso, segundo a autora, “não significa [...] redução da realidade ao discurso, mas apenas a constatação de que os indícios – impressos ou imagéticos – do real são incontornavelmente textuais, apesar de suas linguagens específicas” (SWAIN, 2008, p.37).

Ao pensar as questões iniciais da pesquisa, queria saber se as imagens fotográficas das minhas colaboradoras seriam marcadas por gênero, e o que parece vicejar é que o conteúdo é muito mais marcado do que a forma das mesmas. Se eu utilizasse unicamente os recursos psicologizantes da forma, talvez chegasse a outro entendimento, mas acredito que estes poderiam esgotar os repertórios, fadando-os ao fracasso dos jogos redundantes das opções dadas pela *psi*, na qual, grosso modo, a cor rosa e a sensibilidade remetem ao feminino, a cor azul e a razão, ao masculino. Esses esquematismos ou modelos não me parecem ser pressupostos inequívocos e unívocos para uma análise da imagem.

No mais, ressalto que se as imagens de Jocasta fossem destituídas de sua biografia e de suas falas, elas poderiam mostrar que são marcadas por gênero.

3.3 Denise: Paisagem, Memória e Ambiente, *Landscape/Bodyscape*

[A fotografia] é o instantâneo do que dura em uma pessoa.
Marcel Proust



Denise Martins produziu 1.507 fotografias e escolheu 40. Ela coordenava a agenda das oficinas e dos encontros (e, quando necessário, os reagendava), cuidava da troca das câmeras, das baterias e dos recibos – era a ponte entre mim e as colaboradoras no campo.

Denise me contou que desde cedo já tinha propensão para organizar coisas e cuidar dos outros, faz isso “*sem pensar muito*”; quando alguém precisa, lá está ela, pronta para ajudar. Durante a seleção final, não quis falar muito de sua vida pregressa – considerava que já havia dito tudo o que tinha para dizer, que só importava o que teria para dizer sobre as fotos.

Falei, anteriormente, que me ateria apenas às memórias evocadas durante a seleção final, mas transcrevo, aqui, o depoimento de Denise sobre a sua primeira experiência na prostituição, aos dezoito anos, em Goiânia – o qual nos reporta ao ingênuo ambiente dessa primeira experiência frente às questões gênero-performativas na prostituição –, dado a Paulo Reis dos Santos³⁹. Na época, ela trabalhava em uma feira de artesanato em Goiânia (seu primeiro trabalho), e conheceu duas travestis, que insistiram em montá-la para seu primeiro programa:

Aí eu fui lá um dia e eles me vestiram, por coincidência me vestiram de cor de rosa... e eles me vestiram e eles me levaram pro ponto onde eles trabalhavam, e daí eu achei que iria fazer o papel feminino... e foi aí que eu tive outro conflito... Você sabe por quê? Assim que eu entrei naquele carro... [...] Assim que eu entrei no carro, o homem colocou a mão, entendeu? Na parte que eu queria esconder de mim, foi direto já pegou lá, entendeu?... Eu desci do carro xingando o homem, falando pra ele me respeitar, quem ele pensava que eu era, e eu desci do carro xingando o homem, quem ele estava pensando que eu era pra ficar pegando em mim, ficar querendo pegar em mim? Falei que não era mulher, mas ele queria pegar mesmo assim! ... E foi aí que desci do carro fui lá contar pra elas e elas falô, cê quer saber de uma coisa? Eu acho que você tem que continuar fazendo artesanato mesmo, porque se você for pra rua você vai morrer de fome, que aqui, a gente faz é isso... E foi assim que eu comecei a ter minhas primeiras relações sexuais ... na prostituição, umas no papel feminino, outras no papel masculino e assim foi ... fiquei na prostituição desde os 18 anos... (MARTINS apud SANTOS, 2008, p.52-53)

³⁹ Esse depoimento foi dado a Paulo Reis dos Santos, em 2000, em entrevista publicada no site da ONG campineira Identidade – Grupo de Luta pela Diversidade Sexual, o que sublinha a circulação do perfil de Denise na Internet.

Essa foto me remeteu à ecologia, o cuidado com a beleza que é o meio ambiente. [Você lembra se foi exatamente isso que te passou pela cabeça na hora de fazer a foto?] Foi isso, sim, o cuidado com a natureza. Senti, nesse gramado, esse cuidado.



Quando eu fiz essa foto, fiquei pensando algumas coisas do Jardim Itatinga que deveriam ser preservadas como patrimônio da cidade, por sua característica própria, a vida própria do bairro, pela fama, glamour. [Não é curioso todas aquelas imagens pintadas nos muros do Itatinga?] É. Parece que, às vezes, falta alguns cuidados. Se vem um dono novo, ele vai apagar o que tá lá, e, assim, vai se apagando tudo.



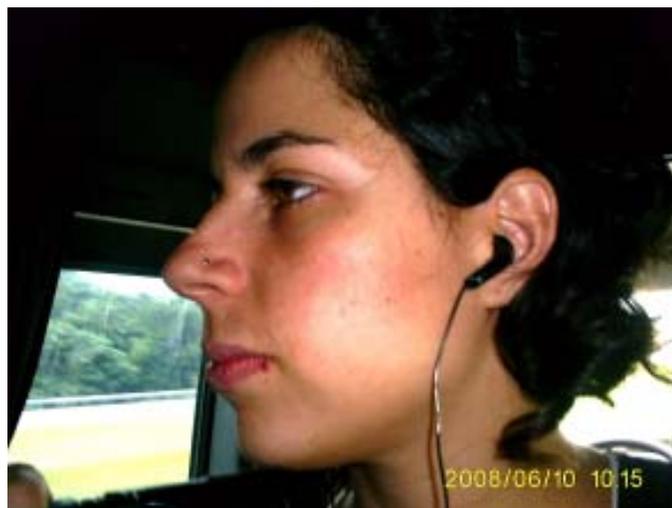
A lente da câmera, ela me transporta. A lente faz com que você olhe onde as pessoas não costumam olhar, valoriza o que as pessoas não costumam valorizar. A fotografia pode fazer isso também.



[Você tinha feito uma conexão entre o ônibus e a lente?] É, a lente me transporta, ela é veículo. O ônibus também transporta.



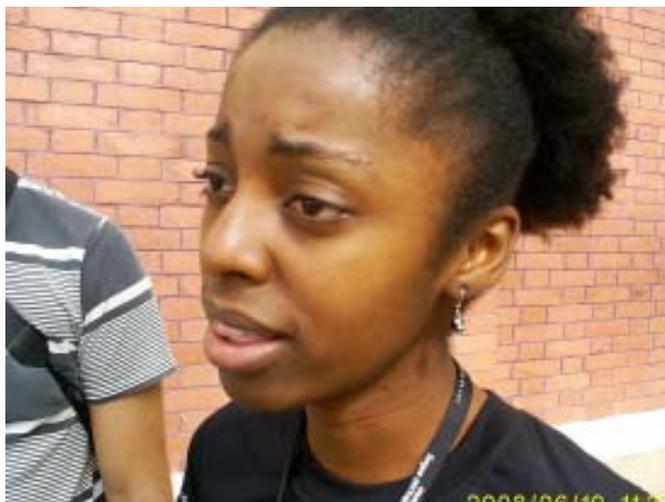
Quando eu escolhi a Cora [Coraci, minha colega de mestrado que concordou em ir junto ao Museu da Língua Portuguesa para fazer captações em vídeo], foi pela delicadeza, beleza, carinho e a disponibilidade de ir junto com a gente, registrando tudo. Percebi que ela tava despida de preconceito. Ela estava bem naquele grupo, me pareceu à vontade.



Tirei essa foto no sentido de registrar e guardar mesmo. [O que você imaginou do museu foi além do que pensava?] Olha, me passava pela cabeça alguma coisa do que era o museu. Por mais que eu tentasse, eu não conseguia entender o que era, para que servia. Mas o que mais forte me ficou foi a inteligência da guia [Rita].



Ela é, pra mim, o próprio retrato da cultura da língua portuguesa.



A grade. Fiquei pensando no aprisionamento que, às vezes, as pessoas sentem por estar no Jardim Itatinga. Algumas pessoas se sentem prisioneiras de si mesmas. [Você acha que é um bairro mais fechado que outros de Campinas?] Ah, eu acho que é, sim, mas fechado no sentido das pessoas mesmo se fecharem, não de ser violento. São as pessoas que se fecham, não o bairro.



Uma coleção de livros. Foto bonita, né? Eu fiquei pensando na questão do saber mesmo, da troca de saberes que foi esse projeto em si, na possibilidade da gente trocar conhecimentos; o universo da fotografia e os próprios saberes que as meninas trouxeram pra dentro da pesquisa. [E, tecnicamente, o que esta foto te diz?] Lembrei que, no começo, você falou o que é a fotografia: ela é sombra e luz. Então, quando eu vi essa luz entrando pela janela, e ela deixou visível o meu objeto de desejo, eu, aí, tentei fazer a foto em um ângulo que a luz pudesse entrar iluminando o objeto. Livro é luz, e luz é livro.



ESPERANÇA

[Você pode falar alguma coisa sobre o conteúdo desta foto, a forma, questão estética?] Então, essa foto é na creche, no playground, mas eu fiquei pensando... Ela tem o verde por baixo, sobreposto por várias cordas, e um... areia em volta – bem, as crianças deixam pegadas. Tem um jogo, um registro das crianças que não estão aí.



Aí é na capela do Ceprom [Centro de Estudos e Promoção da Mulher Marginalizada]. [Denise, fala um pouco sobre essa coisa de religião] Fiquei pensando na palavra transcender, nessa foto. A luz, ela rompe, ultrapassa, então...



ARQUIVO HUMANO

Essa foto foi tirada no Centro de Saúde. Estavam enfileiradinhas e, quando eu vi, vi que tinha uns números. Eu pensei que a gente deixou de ser pessoa pra se tornar números. Em alguns lugares, deixou de ser Denise Martins, Jô, Jeolás, pra ser números.



ACASO

O que é a fotografia? Luz e sombra.



Essa moça tava rebolando à beça. A sensualidade da mulher brasileira. [Como trazer essa sensualidade para uma foto?] Eu tava tentando fazer isso, do quanto a pessoa é sensual, foi isso que eu quis mostrar. Quando eu vi a moça, vi também a sombra. Eu quis registrar aquela sombra, naquele momento.



Estavam quebrando a calçada, aí eu pensei em construção, reconstrução, fiquei pensando que nesse país a gente precisa reconstruir o direito; as pessoas falam muito na questão do resgate do direito. Eu gosto muito da palavra reconstrução, e aí juntou a coisa de imaginar quantas pessoas passaram por esse piso, deixaram marcas, cigarros, chicletes – tudo ali, impregnado.



AH, SIMETRIAS!

Porta. Romper barreiras. Me lembra muito, nas aulas de Educação Artística, quando a professora pedia pra gente trabalhar com retas simétricas, trabalhar composição.



A coisa de quanto a raiz tem que ser forte pra sustentar a árvore e o quanto nós, seres humanos, temos que estar centrados em nossas raízes pra não perder o nosso próprio referencial. Tem a coisa da textura também, que entranha ao mesmo tempo que sustenta.



FRAGMENTOS HUMANOS

Rua das Noivas. Eu fiquei pensando de como tem ainda a coisa do corpo perfeito vendido, a imagem do corpo perfeito. Os manequins estavam lá, todos perfeitos, cinturinha e peitinhos no lugar. De como é vendido este padrão de beleza do corpo, de como as pessoas sofrem por esse modelo todos os dias. [Quando você fala em corpo perfeito, o que é, para você, este corpo perfeito, se considerarmos interferências feitas no corpo? Você já pensava nisso quando



tinha vinte anos?] Olha, esse não é o corpo que eu imaginava pra mim, mas passa isso, sim.

Hoje, isso pra mim já não tem tanta importância, mas, assim, a gente fica buscando essa coisa do corpo perfeito: a gente faz ginástica, não come tanto, mas é uma coisa provocada na gente todos os dias. Muita gente não busca mais o corpo perfeito, busca mais qualidade de vida.

Essa é uma foto muito íntima: meu banheiro, minha intimidade, uma coisa bem pessoal.



[Na foto, Bianca, uma das mulheres colaboradoras da pesquisa] Tem a ver com a questão da beleza; ela é muito maior, mais do que um corpo perfeito.



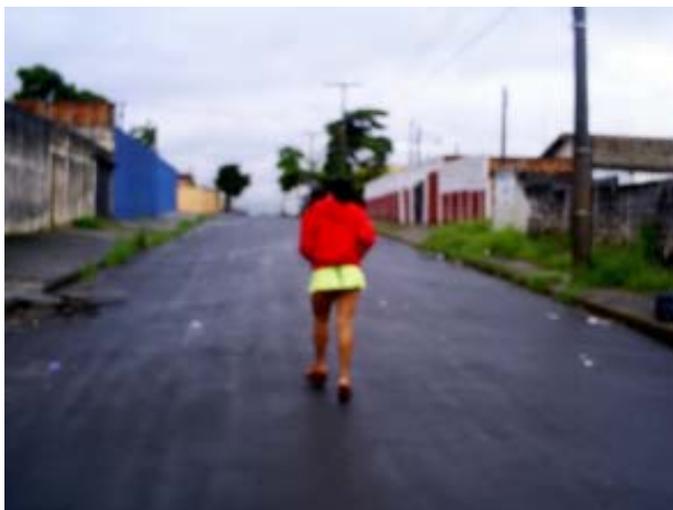
Na mesma ideia de fragmentos humanos. Como imagem é forte, né?



Mesma coisa: fragmentos humanos.



Eu queria documentar a presença de pessoas do bairro onde eu moro – era de manhã, bem cedo. De manhã o bairro é meio assim: vazio, deserto. Mas lá também não tem muito disso dos horários certinho, pode acontecer tudo a qualquer hora.



ACIDENTE DE TRABALHO

Assim: lá no bairro, às vezes a gravidez acaba sendo um acidente de trabalho. Não é uma gravidez desejada. Na verdade, é o registro de um acidente.



É o trabalhador mesmo. O Itatinga é cheio de pessoas de todos os tipos: garçom, a faxineira, a garota de programa, todo um entorno que se mistura.



Achei legal registrar essa coisa da Daspu: pegar prostitutas pra desfilarem, serem os modelos da coleção. Ela foge do padrão de beleza. Ali desfilam todas as pessoas, mostram suas barriguinhas, suas gordurinhas a mais, e isso é valorizado. O que é valorizado é a pessoa humana.



SIGNIFICADO POLÍTICO

Essa é a Gabriela Leite, uma das idealizadoras da Daspu e da ONG Davida. É com ela que começa a Rede Brasileira de Prostitutas do Brasil. Ela é a fundadora.



É a Dandara, uma travesti. Não foi com a gente mas tava no desfile. Achei a foto muito legal.



É nós na foto.



LIBERDADE

A menina tava se trocando e eu perguntei se ela deixava eu fazer a foto dos seios. Eu gostei dessa foto porque ela me fala de liberdade.



A Dandara é pura energia. Então, ao mesmo tempo que ela se trocava pro desfile, ela brincava muito.



Me fez pensar o quanto a gente não cuida do meio ambiente. A gente vive num lugar que as pessoas ainda não pensam sobre isso. Tão fazendo da nossa casa um grande lixão.



Foi um flagra, super-rápido. Pensei na palavra solidão, o quanto esse abraço fala disso. [Essa foto foi antes ou depois das duas tentativas dela embarcar para a Europa?] Bem antes.



SUSTENTABILIDADE

Ah, esses são meus pés. Maravilhosos, lindos – eles são perfeitos. O pé é a parte do corpo que sustenta, né?



Me faz lembrar o quanto esse projeto trouxe benefícios pra ela. A Duda é uma travesti que tava em um processo de usar muitas drogas e tal. Ela usava aquele espaço do grupo pra poder desabafar, contar suas experiências, extravasar e, assim, eu acho que ela se sentia valorizada pelo grupo. Fazia fotos muito legais, boas e inteligentes. Trazia um conteúdo tão bom para o grupo. Achei que a participação dela foi muita rica, e sei o quanto isso ajudou ela.



É a mesma moça grávida, só que sem roupa. Acho que elas podiam estar juntas.



Patrimônio, foi isso que eu pensei. Alguns pontos de Campinas vão ser preservados porque foram tombados; outros, não. Fiquei pensando que o bairro onde eu moro e trabalho também deveria ser um patrimônio dessa cidade.



*Também a mesma coisa,
patrimônio.*



Idem.



Denise foi rápida no entendimento sobre o fotográfico, porém não se ateve muito ao uso dos recursos técnicos do equipamento. Uma vez, chegou a me entregar um cartão inteiro com vídeos, em vez de fotografias. Volta e meia me perguntava acerca de alguns procedimentos sobre os quais tínhamos acabado de falar nas oficinas. Penso que, por assumir muitas responsabilidades em relação aos outros, sua atenção sempre estava voltada para as colaboradoras e para o bom funcionamento das oficinas: preocupava-se com a temperatura do refrigerante, se havia bolacha suficiente para todos... Ela sempre apresentava boas ideias para execução, embora as realizasse esporadicamente; chegava a ceder ideias para as colegas. Durante as oficinas, nos desentendemos duas ou três vezes, e cheguei a pensar em procurar outro lugar para os encontros, pois, uma vez, aos berros, disse-nos que estava fora e que não suportava mais coordenar os equipamentos e encontros – o que nos fez acabar a oficina mais cedo. Quando esses desentendimentos aconteciam, ela me ligava uma ou duas horas depois, pedindo desculpas, dizendo que eu haveria de entender o seu lado. Fui aprendendo a lidar com isso e, sempre que eu percebia que a coisa tensionava, procurava “aliviar”.

Acho que, inicialmente, eu mesmo tomei uma postura muita dura frente a elas, no intuito de fazer a coisa andar; e, algumas vezes, chegamos a discordar acerca de algumas proposições. Eu sentia que, para dar procedimento às oficinas, deveria flexibilizar algumas condutas – fazer uma saída fotográfica pelo Itatinga ou visitar um museu em São Paulo, como fizemos, por exemplo. Até hoje, não sei o grau de negociação entre ela e os líderes locais do Itatinga para a realização da saída fotográfica pelo bairro, dada a dificuldade em fazer imagens ali, pois ela não abriu o jogo – ou teria sido algo mais simples, que minha percepção não evocou? Quanto ao museu, firmei posição: mesmo sabendo do risco de ser considerado um programa chato por elas, insisti na visita ao Museu da Língua Portuguesa – Denise queria ir a um parque e ao Masp (Museu de Arte de São Paulo). Falo sobre esses desentendimentos para explicitar que a relação pesquisador/pesquisado é dinâmica e demanda negociação.

As fotografias de Denise trafegam entre o “puro” registro de eventos sociais e políticos, as afetividades locais e as conceituações formais de significação e expressão. Em sua escolha final, consegui fazer um *mix* dessas distintas produções. Ela tem forte personalidade, assim como as outras colaboradoras, mas seu entendimento sobre o outro é bastante peculiar.

Em várias imagens que realizou, e em algumas que selecionou (prédio do Correio, Catedral, prefeitura de Campinas e casas do Itatinga), parece que está evocando a ideia de patrimônio. Ao fazer uma série de imagens do bairro (casas, boates e muros), sugere que, assim como se volta para as construções representativas dos poderes institucionais da cidade, a memória deveria se voltar para o Itatinga; e todo o tempo está chamando nossa atenção para a importância do bairro como espaço-ambiente arquitetônico e geográfico que deveria ser reconhecido como tal, uma topografia que traz a possibilidade de liberdades e felicidades para elas e para os muitos clientes que ali circulam diariamente. Ao fotografar, ela sabia da importância desse registro. Foram várias as vezes em que mencionou, durante as oficinas, a importância dessa memória, que estaria para além do afetivo – a memória sexo-libertária de uma cidade.

As pastas dos pacientes, numerados em vez de nominados, no Centro de Saúde, os livros da biblioteca, o vitral da capela, o conjunto de pedras impregnadas de chicletes removidas das calçadas, a escassa memória dos rastros nelas deixados, os decalques das camisinhas usadas e nelas abandonadas, muito mais do que conotar, denotam uma visão preocupada e nada furtiva, referente à memória e ao registro de um bairro que deveria ter seu lugar no inventário patrimonial da cidade. Um bairro que, assim como ela, outras e outros escolheram para viver/morar, trabalhar, e, segundo disse, onde pagam seus impostos, mesmo que indiretamente, os quais deveriam ser usados para reverter a precária infraestrutura de lazer, saúde e cultura, perceptível quando se trafega por ali. É nesse sentido, de reconhecimento, que suas imagens são “imagens de mundo”. Segundo Oliveira (2002, p.191): “Os mitólogos do mundo costumam chamar de *imagens de mundo* certas estruturas simbólicas pelas quais, em todas as épocas, as diferentes sociedades humanas fundamentaram, tanto coletiva quanto individualmente, a experiência do existir”. Além de uma memória destituída da moral vigente e cientificamente excludente, Denise busca, com essas imagens, em alguma medida, colocar-se em um cogito filosófico que contempla outras formas de conhecimento do espírito humano, e, em última análise, aspira a “verdades últimas”, uma vez que as ciências só podem pretender formular verdades transitórias, sempre inacabadas ou equivocadas (OLIVEIRA, 2002).

Ela parece reconhecer e identificar o “natural” – aquilo que os saberes científicos se prontificaram a qualificar como natural – quando fotografa a amiga grávida, denunciando, dessa maneira, um “acidente” recorrente na profissão (a gravidez indesejada), mas, já na sequência, nos

remete ao cultural. Suas fotos dos manequins (fragmentos) da “Rua das Noivas”, de São Paulo, nos levam para o campo do corpo como memória (des)construtiva e performativa, não só as de gênero, mas o corpo entendido como paisagem cultural (*bodyscape*)⁴⁰. Essas imagens, independente das suas falas, remetem a um entendimento do corpo como *locus* depositário de outras inscrições ou como híbrido de fragmentos culturais. Denise não só se abre a esses entendimentos como se abre a outros.

Sua fotografia das portas (estas, deslocadas de suas funções originais), uma lembrança das aulas de Educação Artística em Goiânia (segundo ela), remete ao jogo aberto/fechado, dentro/fora, simétrico/assimétrico, decantando, de maneira poética, conhecimentos sobre questões referentes ao público/privado, a ordenações/desordenações de seu mundo. Denise sugere, também, que grades das casas do bairro, em plena colocação, não estão ali para proteger as moradoras da violência “vulgar” dos pequenos assaltos de outros locais, mas para que estas se protejam de si mesmas – e que, a despeito das grades e da ausência dos “poderes constituídos”, no Itatinga ainda gozam de bastante liberdade. Em seu conjunto fotográfico, ela não abriu mão da denúncia, mas, em alguma medida, o fez de maneira poética ou abstrata (a rede, a grade, as pedras), entregando, assim, que os saberes não estão, mais, retidos nas fileiras dos bancos escolares – é notável, em seu repertório, a circulação de informações, sejam estas imagéticas, verbais, expressivas ou documentais.

⁴⁰ Segundo Canevacci (2008, p.30), *bodyscape* “é o corpo panorâmico que flutua entre os interstícios da metrópole comunicacional. O sufixo *-scape* se junta ao prefixo *body* para acentuar um conceito flutuante de corpo, que se estende à observação alheia e própria enquanto panorama visual denso dos códigos fetichistas. A construção temporária do próprio corpo em *bodyscape* é uma pragmática que o sujeito (multívduo) exprime para deslizar entre os espaços intersticiais que a metrópole comunicacional constrói e dissolve na sua indisciplinada flutuação, que escapa às constantes tentativas das administrações municipais de colocá-la em ordem com regras rígidas”. O autor afirma, ainda, que *bodyscape* pode ser entendido como cenografia e assumir o papel de contexto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: VENDO HORIZONTALMENTE

O futuro da antropologia está em sua capacidade de exorcizar a 'diferença' e torná-la consciente e explícita.

Roy Wagner

Se a antropologia deve procurar “exorcizar a ‘diferença’ e torná-la consciente e explícita” (WAGNER apud STRATHERN, 2006, p.18), a fotografia, em meu entendimento, deveria ter a tarefa de exorcizar a igualdade, tornando-a (in)consciente e (não)explícita. Nesse sentido, procurei, no segundo e no terceiro capítulo, trazer o entendimento das colaboradoras (endógeno) sobre as suas representações, mesmo que, depois, eu tenha feito as minhas próprias análises. Aqui, a exclusividade é do olhar exógeno ao campo: o meu olhar sobre a superfície do material e sobre o objeto/sujeito da pesquisa, mesmo havendo o risco de que já esteja impregnado pelas interpretações que elas fizeram.

Supondo ter pontuado verticalmente particularidades de cada ego realizador nos dois capítulos anteriores, busco, agora, alinhavar algumas convergências e divergências entre colaboradoras de um mesmo grupo e entre os grupos, assumindo que, para elas, a fotografia, mais que expressão plástica, é matéria social decantada. Embora, nesta olhada horizontal sobre a superfície dos conjuntos de imagens, eu me utilize, por vezes, de dados quantitativos, ela não deve ser entendida como um modelo redutor ou fechado, considerando que o método comparativo, em especial tratando-se de fotografia, não é uma ciência exata e quantificável. Assim como a dos dois capítulos anteriores, a panorâmica que apresento aqui é, mais do que a objetificação dos dados imagéticos da pesquisa, um exercício empírico sobre esses álbuns.

Proponho olhar o conjunto de imagens de cada grupo como sujeitos relacionais, abertos a outras interpretações, nas quais a dinâmica representacional não se feche em modulações estéticas e conceituais. Mesmo que eu procure tratar essas imagens de forma autônoma, externa ao campo, é preciso lembrar que tomo emprestadas as “lentes sociais”⁴¹ das colaboradoras, e que essa

⁴¹ Termo utilizado por Tacca (1993, p.77) a partir do conceito de Adam Schaff: “a percepção e a cognição de uma dada realidade pelo indivíduo produz-se através de *óculos sociais* que remontam até para as gerações passadas através das ações e experiências acumuladas socialmente”.

pressuposta autonomia vem carregada daquilo que elas reiteraram muitas vezes: uma substância plástica social, em vez de apenas formal. O que pode justificar essa tensão entre sujeito/objeto, autonomia/vínculo talvez pertença à própria natureza ou à cultura da fotografia, ou, ainda, à antropologia visual compartilhada e desenvolvida no campo.

Pode parecer contraditório, também, buscar via método comparativo aquilo que é convergente ou divergente entre elementos de um mesmo grupo ou entre os grupos. Tal método pressupõe “a separação entre nós/eles”, como coloca Strathern (2006, p.489), separação que está “longe de ser vaga”. Frequentemente, o risco em utilizá-lo está em não contemplar aquilo que é interno e próprio a cada um dos sistemas ou grupos analisados. Entendo que o método comparativo é, em boa medida, um sistema relacional, assim como a fotografia. No entanto, é preciso deixar clara a inclusão das partes envolvidas; o *nós* e o *eles* devem estar visíveis. O perigo reside, como sugere Strathern, em descrever e “entender” o outro a partir de parâmetros sociais e morais que lhes são externos.

Ao comparar, com o cuidado que o método exige, junções e disjunções representacionais entre os dois grupos e dentro de cada um, vale lembrar a distinção feita por Radcliffe-Brown entre “‘estrutura (social)’ – papéis e posições que constituem uma sociedade” e “‘cultura’, os símbolos e sinais através dos quais seus membros adquirem conhecimento de si próprios” (STRATHERN, 2006, p.35). Aqui, quando falo em estrutura social, refiro-me ao Itatinga e ao negócio da prostituição (PERLONGHER, 2008), com todos os seus atores, roteiros, papéis e negociações, assim como à minha posição dentro dessa estrutura de análise; quando falo em “cultura”, refiro-me à diferença estético-existencial que circunscreve cada um dos corpos dos dois grupos de gênero implicados na pesquisa, não obstante a minha própria.

Numa primeira olhada sobre o conjunto total das imagens dos dois grupos, é possível não detectar diferenças nominais e substanciais, ou mesmo unidades advindas dessa diversidade. Porém, após atenta análise das imagens e falas dos atores implicados, é possível perceber, nas suas representações, diferenças pontuais, sejam elas iconográficas ou simbólicas.

No que diz respeito à distinção de gênero entre grupos, é marcante a disposição das travestis em reproduzir imagens de “belos homens” de revistas, coisa que as mulheres não fizeram. Entre as travestis, que em boa medida performaram outros corpos possíveis, percebe-se distinção entre o bom, o belo, o feio e o ruim (não necessariamente nessa ordem), tanto no que se refere aos

clientes quanto às reproduções das revistas – distinção que é extremamente rentável na análise das suas representações imagéticas e verbais, funcionando como “moeda” entre elas. Não que se absteriam de cobrar de clientes belos, ricos e famosos, mas, comparativamente às mulheres, parecem dar maior espaço às manobras simbólicas decorrentes dessas adjetivações – exemplo disso é a importância dada à travesti Andréia (ver p.44), após esta ter afirmado que prestou serviços sexuais ao jogador Ronaldo, e o aumento do faturamento da travesti Evelyn, do Itatinga, depois que esta tornou público que fez um programa com dois jogadores do Guarani Futebol Clube, conforme ela me contou. Dizer que uma mulher profissional do sexo não capitalizaria tal feito seria um equívoco (caso da fotografia de Luciana com o ator Gero Camilo), porém o que se destaca aqui é uma maior liturgia, por parte das travestis, referente a essa adoração das imagens daqueles que são estampados nas páginas das revistas, que possuem outro capital além do monetário – se não é o belo, o rico, é, pelo menos, o famoso. Em escala local, pode ser alguém menos ou mais identificável ao grupo, caso do padeiro, amigo de Rany. Isso me faz lembrar que a profusão de imagens veiculadas na mídia substituiu a liturgia da alma pela do corpo. Como coloca Shaw (apud MORIN, 1989, p.v): “O selvagem adora ídolos de pau e pedra; o homem civilizado, ídolos de carne e sangue”.

Das mulheres desse microcosmo, que compartilham de um mesmo *habitus*⁴², emerge um vínculo mais orientado ao comercial, haja vista a imagem das notas de dinheiro (ver p.59), do que qualquer outra articulação dentro do estatuto hierárquico proposto acima – é o dinheiro e ponto. Com isso, quero dizer que, para além do crédito material (mais-valia), o que está em negociação são créditos imateriais que têm o poder de realocar o indivíduo, ou indivíduo, nessas redes socializantes a que pertence e que não são necessariamente dadas *a priori* pela moeda dinheiro.

Com as travestis, o que deveria ser entendido como eminentemente comercial não se descola do que deveria ser entendido como capital simbólico, e a imagem, em especial a fotográfica, tem muito a ver com isso. Talvez, dado o investimento em suas construções corpóreas, o retorno

⁴² Segundo Maria A. S. Silva (2008, p.91), *habitus*, conceito desenvolvido por Pierre Bourdieu, “é o produto da internalização, pelo indivíduo, das condições históricas e sociais realizadas ao longo de sua trajetória pessoal e social. As estruturas que caracterizam um campo específico ou as condições que caracterizam uma condição de classe são apreendidas sob a forma de regularidades, que, associadas a um meio social, produzem sistemas de disposições duráveis que estão predispostas a funcionar como estruturas estruturantes. Tais estruturas funcionariam como princípio gerador de práticas. [...] o *habitus* é importante para a análise de atitudes subjetivas que são capazes de estruturar as representações e a geração de novas práticas”.

que almejam seja a maior aceitação enquanto profissional do sexo, e, ao mesmo tempo, o reconhecimento como travesti, possibilitando sua “normalização” (o que é diferente de “naturalização”). É valioso perceber, em discursos de clientes (um DJ, um “motoboy” e um motorista da prefeitura de Campinas, com os quais conversei), o entendimento que eles têm acerca dessas construções corpóreas, como se pensassem que são efeito de práticas socioculturais adquiridas. Aliás, quanto mais efeito, melhor, assim eles as entendem como não naturais e passam a valorizá-las não porque simulam mulheres, mas porque é justamente essa outra qualificação que passa a ser objeto de negociação. Hoje já acontece de certos atributos serem elevados à categoria de apelidos/*nickname/username*, tipo “Márcia 200 ml”, “Verônica 120 ml”. Evelyn falou de clientes que antes circulavam apenas pelas ruas de cima (sexo heterossexual) e que quiseram, em determinado momento, “experimentar” aquela que prestou serviços sexuais a jogadores do Guarani.

Vale lembrar que, no Itatinga, a possibilidade comercial com travestis que não correspondam àqueles atributos físicos exagerados (seios grandes, por exemplo) ainda é escassa. Não me parece ser outra a explicação para que travestis mais novas, próximas ao perfil da ninfeta, da boa menina, não encontrem (ainda) ali campo promissor às suas atividades – duas delas, com as quais tive contato durante a pesquisa, depois de curta temporada no bairro foram para a Europa (uma delas, a Natasha; ver p.23).

Aproveitando a “deixa” dada por Evelyn, sobre “as ruas de cima”, é interessante notar que, nas imagens das colaboradoras, a proximidade entre travestis profissionais do sexo e mulheres profissionais do sexo é, certamente, substância social decantada nas ruas do bairro, e, em razão dessa proximidade geográfica, um cliente pode “contratar” novas experiências e diferentes práticas sexuais. Essa oferta também pode ser encontrada nos meios de comunicação virtuais. A proximidade territorial do Itatinga e a proximidade dada por esses meios tramariam a favor de novas práticas, novos desejos e fetiches? Acho que não é necessário discorrer muito sobre o quanto a sexualização da imagem opera a favor de algumas comunidades. Sejam elas virtuais ou presenciais, uma não subassume a outra, trabalham juntas. Afinal: Tostini vende mais porque é fresquinho ou é fresquinho porque vende mais?

Não é difícil imaginar a quantidade de interjeições emitidas, em especial pelas travestis, quando fotografias de homens bonitos, másculos, eram projetadas nas oficinas. O inverso ocorre

quando uma fotografia bem produzida de uma travesti é veículo de desejo e fetiche, como atesta Evelyn, que apresenta aos clientes fotografias suas realizadas em estúdio.

Vale ressaltar que, embora produções e reproduções fotográficas de homens “belos” constem apenas da seleção final de Jocasta, Rany e Fanny também as realizaram. Nesta mirada sobre a superfície do conjunto de 5.633 imagens, é latente a representatividade hierárquica daquilo que se cola à distinção do macho belo, forte e “bem dotado”, como já coloquei, por parte das travestis, o que, em meu entendimento, reitera a manutenção da norma heterocentrada, que subjaz tanto no imaginário das travestis como no de homens e mulheres do Itatinga. Também coube às travestis, mesmo que apenas uma imagem apareça, na seleção final de Jocasta, a dezena de pênis retratados presencialmente (“lá estive”), além daqueles reproduzidos das revistas. Entretanto, confirmando a hipótese, só foi selecionado aquele que carrega, em seu depoimento imagético e verbal, a ideia de tamanho, potência e virilidade do “macho”.

Em relação a Jocasta, colaboradora extracampo (não residente no Itatinga), suas imagens, diferentemente das demais, trouxe quantidade significativamente maior de conteúdos pornográficos/eróticos, e é difícil afirmar se isso se deve ao seu distanciamento do campo, tanto no que se refere à moradia quanto à atividade profissional. Afinal, todas as suas imagens que reportam a esses conteúdos vivenciados (“lá estive”) foram realizadas no posto de gasolina onde ela se prostitui, não no bairro em que reside. Além disso, devido à sua “dificuldade” de locomoção, ela não pôde fazer a visita ao Museu da Língua Portuguesa e à Estação da Luz. Essas visitas permitiram, às colaboradoras que as fizeram, preencher seus cartões de memória. Assim, imagino que ela tenha se voltado mais para seu universo particular (autorreferenciado), suas revistas, seu trabalho e a construção de sua casa. Quando ela retrata o Itatinga, o faz destituída de conteúdo pornográfico/erótico – talvez se morasse ali, o utilizasse. O fato é que, mesmo quando andávamos fotografando pelas ruas do Itatinga, ela não procurava estabelecer muito contato com os moradores, e as fotos que fez no bairro se referem mais a flores, muros, à pintura das casas, etc.

Uma questão que pode ser pensada em termos de gênero surge em muitas das imagens realizadas pelas travestis; tais imagens nos permitem perceber o tráfego no sistema binário da cosmologia masculino/feminino. As travestis, não somente Jocasta, ora dedicavam-se a fotografar objetos “próprios” ao universo masculino como tijolos e automóveis, por exemplo, ora aqueles “pertencentes” ao universo

feminino: flores, utensílios domésticos, bordados, tricô e crochê. Com as mulheres, lembrando que duas são lésbicas, não houve representação quantitativa e/ou qualitativa que pudesse entregar, em alguma medida, o trânsito entre diferentes cosmologias de gênero, mesmo considerando que os objetos citados estavam disponíveis a elas. Talvez seja possível afirmar que as mulheres da pesquisa, lésbicas ou não, se voltaram mais para uma representação “feminilizante” (apesar de que esta também pode ser percebida entre as travestis). Exemplo disso são as imagens que as mulheres fizeram de utensílios do lar, de tecidos que evocam reminiscências afetivas do passado, e mesmo imagens com sugestões formais pertencentes à “psicologia feminina” da forma. Talvez isso confirme, em certa medida, a norma heterocentrada das e nas autorrepresentações tanto das travestis como das mulheres da pesquisa.

A autorrepresentação imagética realizada pelos dois grupos pode também vir carregada de grande carga abstrata, que remete, se não ao trânsito entre gêneros, talvez ao sexo pensado enquanto morfologia feminina – caso das duas fotos de Bianca em que não sabemos, à primeira vista, se se tratam de vaginas ou, uma, de um buraco na parede, outra, de entulhos; de uma realizada por Jocasta (que não está na sua seleção final), do sinal de trânsito “Preferencial” (triangular), que ela acredita não precisar de maiores comentários; e das imagens em baixa velocidade que Soninha fez de uma vagina, tornando quase imperceptível sua morfologia (restando, quem sabe, mais o seu significado do que o seu significado).

As travestis, no conjunto total das imagens, realizaram mais representações de produtos de maquiagem, roupas e acessórios do que as mulheres, o que sugere a potencialização, por parte daquelas, dessas tecnologias de gênero, tidas como pertencentes ao universo feminino. No entanto, os dois grupos realizaram, de maneira equânime, fotografias de manequins, vestidos ou não de noiva; efetuaram verdadeiras sequências fotográficas sobre a mimética representação assexuada desses “corpos”. Modelos? Não, manequins. Essa observação foi feita por Denise, que destacou a amorfia genital dessas representações corporais – portanto, manequins, e não, modelos. Manequins que, ao não mencionarem muito sobre as representatividades de sexo e gênero, entregam cuidados que se tem com esses objetos expositores e expostos, mas que não deixam de ser modelos de um padrão de medidas repercutido nas imagens circuladas nas mídias impressas de moda, beleza, estilo e comportamento.

Se a travesti, como sugere Butler (2003), performa uma paródia do feminino enquanto

ente natural, o que, em meu entender, está perdendo sua força frente às novas representatividades de travestis mais jovens, o mesmo poderia ser dito sobre as mulheres que parodiam a ideia de “natural” *versus* “artificial”. Na “Rua das Noivas”, as mulheres testaram várias perucas em uma loja, de maneira a evocar outras construções corporais possíveis em si mesmas. Já as travestis, levando tudo aquilo mais “a sério”, testaram as perucas cogitando a compra e o uso corrente das mesmas – e eu acabei dando uma de presente para Denise.

Desde que a conheci, Denise já havia usado peruca loira, ruiva e morena, mas apenas ela e Rany fotografaram e escolheram, na seleção final, imagens em que esse objeto está presente – objeto/acessório que diz muito a respeito das performatividades de gênero e que poderia também ter sido utilizado pelas mulheres, uma vez que ele sempre esteve ao alcance das mesmas. Luciana, que muitas vezes desenvolveu imagens evocando jogos entre o “natural” e o “artificial”, acabou não fazendo uso da peruca em suas fotografias⁴³.

Retomando a ideia da subjetividade inerente ao jogo das construções de gênero e à representação fotográfica, pergunto: se cada grupo de colaboradoras fosse representado como uma única fotógrafa, se os autorretratos fossem encarados como retratos de terceiros, se os entendimentos desenvolvidos referentes a técnica, conteúdo, gênero e estética pudessem ser sintetizados em um único e breve perfil, as imagens poderiam entregar características de cada grupo? Onde se localizaria o “grau zero” da imagem?

Confesso que, até o momento de começar este texto, não via possibilidades reais de distinção entre os grupos, e que talvez tivesse, ao final, de dizer (mesmo contradizendo o que eu havia pressuposto inicialmente), que o olhar não é substancializado nem materializado por gênero, a não ser que determinadas informações sobre quem fotografou fossem dadas *a priori*, ou seja, o “tipo” de gênero envolvido no ato fotográfico. Mas, novamente, pergunto: o que seria uma imagem eminentemente constituída por gênero? No pequeno universo empírico desta pesquisa, talvez eu pudesse até mesmo afirmar que o olhar não é marcado por raça e, forçando bastante, tendo-se em

⁴³ Butler (2003), ao lançar mão do conceito de paródia do feminino, performada pela *drag* Divine no filme *Hairspray*, de 1988 (dirigido por John Waters), também herói/heroína do filme, papel que coube a John Travolta na refilmagem de 2007 (direção de Adam Shankman), me faz pensar no fato de que as personagens femininas encenadas por mulheres negras usavam peruca loira com penteado bem estruturado. Menciono isso por acreditar que o acessório em questão, mais do que objeto, é não só sujeito a performances de gênero como também a simulações, apropriações ou, ainda, empréstimos performativos de raça e classe.

conta a análise da forma enquanto matéria social decantada, que não é marcado por classe – essas formulações hipotéticas se prestam como exercício para pensar o próprio campo, pois, às vezes, o que está fora deste ajuda a circunscrevê-lo. Mas considero que marcas de gênero são bem mais perceptíveis nos conteúdos, temas e assuntos das fotografias do que nas formas.

Outro fato que emerge do conjunto de fotografias das travestis é que elas realizaram muito mais autorretratos do que as mulheres. Quando não propunham construções “puramente estéticas” de composição, colocavam-se frente às câmeras e encenavam verdadeiras construções narrativas. Não só realizaram mais autorretratos como os selecionaram em maior quantidade. Quando as mulheres os realizaram, o fizeram quase que obedecendo a uma orientação instantânea, ou seja, não demonstraram preparação ou pré-produção de conteúdo ou técnica; pareciam buscar o acaso, o momento sub-reptício de um outro momento, um instante fortuito. Entre as travestis, mesmo Rany buscou, em seus autorretratos, por elementos que já lhe chamavam a atenção há algum tempo, como se eles a sondassem – a peruca e a máscara de macaco, por exemplo. As mulheres, ao se autorretratarem, inclusive Soninha, focavam partes do corpo mais do que este em sua totalidade. Isso pode sugerir que as travestis, devido ao maior interesse em dominar o equipamento (principalmente o *self-timer*), conseguiram, através da técnica, operacionalizar melhor a autorrepresentação de corpo inteiro.

Em contrapartida a essa “maior” operacionalidade do aparelho fotográfico por parte das travestis, as mulheres elaboraram mais imagens abstratas e de melhor qualidade – talvez justamente em decorrência dessa pressuposta “inoperância” do equipamento. Essa afirmação só pôde ser confirmada quando lancei mão dos dados quantitativos, e, mesmo assim, é feita a partir de uma breve contagem sobre a superfície desses conjuntos. É claro que são encontrados, a todo momento, exemplos ou contraprovas pontuais que poderiam desqualificar tal proposição, mas é a partir de uma maior intimidade com o material que a faço, longe de pretender que seja unívoca e objetificadora.

Que graça pode ter a fotografia de uma pegada na areia? Pode ser mero registro estético de alguém que passou pelo local. Agora, se sabemos que é uma pegada na Lua, muda muito? Pode ser que, hoje, não muito, pois temos o registro do seu desenho em nossa memória. Mas, e se sabemos que é a pegada de um “desconhecido”, e não a de Neil Armstrong? Pensaríamos

em simulação, colagem ou outras intertextualidades que estão para além da estética. Parece que a fotografia, justamente por estar “mais próxima” do real do que a pintura e a escultura, necessita ser contextualizada pela antropologia visual. Posso entrar em uma galeria nas Docklands, em Londres, e não procurar saber quem fez as obras ali expostas, sejam pinturas, esculturas ou fotografias, mas, provavelmente, elas perderão um pouco de sua força. Particularmente, concordo com Edwards (1996), que afirma que a fotografia pede contexto, não explicação⁴⁴. Isso traz, novamente, a fotografia para o centro de uma questão que vem sendo cotejada desde o início desta pesquisa: o olhar é marcado por gênero?

Quanto a essa questão, podemos dizer: “Ah, é claro que fulana vai representar de um jeito e, ciclano, de outro”... e já estamos falando de *fulana* e *ciclano* – assim, é inescapável o conjunto semiótico que a própria linguística carrega. Posso estar incorrendo em erro ao generalizar que, se por um lado, as travestis elegem um nome feminino, por outro, gostam de manter-se ou autodesignar-se como travestis mesmo, pelo menos as que colaboraram com esta pesquisa. Talvez um transexual prefira ser entendido como mulher e assim ser tratado. Não quero dizer com isso que atuei politicamente através da experiência fotográfica desta pesquisa, mas, com efeito, seus resultados podem ter desdobramentos políticos, mesmo que eu não pretenda eliminar as diferenças. Ao contrário, é justamente por entender, respeitar e aceitar tais diferenças que acho que um olhar e seus desdobramentos representacionais são marcados por gênero – como diz Sousa Santos (apud MANIR, 2008), é preciso “defender a igualdade sempre que a diferença gerar inferioridade e defender a diferença sempre que a igualdade implicar descaracterização”. Não estou propondo que as falas das colaboradoras funcionem como explicação de suas fotografias nem que suas falas e fotografias advoguem causas políticas; talvez elas possam ser entendidas por si sós.

No desenvolvimento desta fotoetnografia, percebi que uma cumplicidade histórica se apresentava: a solidariedade entre a técnica fotográfica e a etnografia – ambas praticamente

⁴⁴ Edwards faz um apanhado geral da cumplicidade histórica entre fotografia, história e antropologia, e conclui que a interpretação fotográfica, assim como qualquer fonte histórica, pede contexto, o qual “não é sempre necessariamente definitivo, mas provocativo e sugestivo (Levine 1989:x). [...] A fotografia se torna sedutora por sua capacidade de ser direta e por sua realidade aparente. O problema é, na sua essência, mais histórico e ideológico do que fotográfico ou foto-histórico, pois as fotografias nunca são simplesmente evidência. Elas são históricas em si mesmas (Tagge, 1988:65), e a complexidade dos contextos de percepção da ‘realidade’, enquanto manifestada na criação de imagens, cruza-se com a complexidade da natureza da fotografia em si, de várias formas” (EDWARDS, 1996, p.13; 15).

contemporâneas em suas origens, efeitos de práticas e anseios técnico-sociais que ajudaram no desenvolvimento e na conformação daquilo que passamos a entender como indivíduo.

Penso que a fotografia enquanto exercício de alteridade é um dos fatores que permitiram a homens e mulheres circunscrever em seus corpos a noção de masculino e feminino. Há, sem dúvida, nessa cumplicidade tramada ainda nos teares da primeira revolução industrial, a convergência de anseios que no modernismo encontrariam, se não uma ideologia democrática, pelo menos uma política que se queria democrática em seus postulados por uma imprensa livre e pelo sufrágio universal, entre vários outros desdobramentos de individuação.

A circulação de imagens fotográficas e dos estudos antropológicos, em grande medida já no início do século XX, encontrou o seu ápice nos estudos feministas e, depois, desdobrou-se nos estudos de gênero. Assim, nem faz 100 anos que o encontro entre fotografia e gênero vem ocorrendo – por isso, mais do que colocar como conclusiva algumas ideias desenvolvidas na pesquisa, este texto é, na verdade, um esforço em delimitar o que pode ter sido próprio do campo proposto.

Se a modernidade permitiu a poucos o acesso a bens de consumo, na pós-modernidade há certa “democratização” desse acesso. Na modernidade, começamos a deixar de lado a clara distinção entre baixa e alta cultura, entre pornografia e erótico. É possível perceber, a partir dos discursos imagéticos e verbais das colaboradoras, certo apagamento dessa distinção, pelo menos do seu ponto de vista. Como proponente da pesquisa, procuro também me distanciar por completo dessa distinção, ao mesmo tempo em que não me distancio daquilo que depreendi do campo. Do meu ponto de vista – imbuído talvez do mesmo otimismo alocado no modernismo, onde o futuro haveria de ser melhor que o presente e o passado, pois a ciência traria o progresso –, parece que as colaboradoras podem “gozar”, com direito ao trocadilho, das possibilidades abertas pela democratização dos ganhos advindos de seus “meios de produção”, que produzem, por sua vez, sentidos e felicidades, muitas vezes presentes em suas imagens. Se, dado meu otimismo, me posiciono no modernismo, é na pós-modernidade que me coloco para entender esses corpos possíveis e livres, transgenerificados ou não.

Como pesquisador, influí sobre os modos operantes de suas autorrepresentações ao sugerir que fotografassem tudo que fizesse parte do seu dia a dia, menos aquilo que a imprensa dá a conhecer diariamente sobre o campo da prostituição (crimes, mazelas, espancamentos, rixas, por

exemplo). Assim, é certo que, em suas escolhas finais, elas entregaram aquilo que lhes era mais efetivo e significativo. O que quero “concluir” com isso é que, enquanto proposta de uma fotoetnografia que contemplou uma possível separação de olhares – endógeno e exógeno ao campo, mesmo que contaminados um pelo outro –, em minha seleção de fotos talvez essa influência esteja menos visível, e, por isso, entendo que a melhor expressão de uma conclusão seja a leitura silenciosa das fotos que escolhi. Não obstante, alguns desenvolvimentos podem ser arrolados enquanto discurso verbal naquilo que entendo como conclusivo.

Ao questionar se o olhar e a representação fotográfica são marcados por gênero, e se a técnica fotográfica pode mudar ou (re)alocar sujeitos e suas subjetividades, é possível depreender que a separação entre técnica e conteúdo efetuada pelo modernismo trouxe alguns desdobramentos para a pesquisa. Nesta, o domínio da técnica fotográfica não implicou, necessariamente, melhor e mais clara autorrepresentação das colaboradoras em diferentes momentos (antes e depois da apropriação da técnica); os conteúdos, desde o início, estavam dados. O que é perceptível reside na forma como eles foram apresentados nos diferentes momentos. Assim, posso afirmar que a posse da técnica não implicou maior ou melhor visibilidade no que tange à representação fotográfica (mesmo que o uso do *self-timer* tenha propiciado mais autorretratos, à maneira das imagens captadas pelos celulares das colaboradoras). Não que os conhecimentos e entendimentos estejam pré-dados, mas as visualidades são circuláveis e já não são privilégio de poucos. Mais do que o domínio de uma técnica, o que pode tramar a favor de “novos” sujeitos e redes socializantes é o acesso à mesma. Mais do que a técnica fotográfica, são as tecnologias de gênero ou o domínio dos biopoderes que permitem afirmar que há, pelo menos entre as colaboradoras desta pesquisa, marcas de gênero impregnadas nas superfícies das imagens por elas elaboradas quando estas são vistas em seu conjunto, como já pontuei.

Se uma conclusão definitiva existe, ela reside nos desdobramentos que foram, imagino, desenvolvidos ao longo desta explanação – mesmo que, para tanto, as palavras e expressões mais usadas tenham sido, *talvez, entretanto, contudo, possivelmente, acho, parece e pode ser*. Em vista dessa concreta evaporação de substâncias nem tão sólidas assim, me aventuro mais um pouco e faço, como exercício final, algumas afirmações que, de minha parte, certamente se desmancharão já numa segunda leitura. Entretanto, porém e contudo, gostaria de fazê-las para que algo de materializável possa restar.

Coincidentemente, quatro das nove colaboradoras possuem Silva no nome. As travestis são mais velhas do que as mulheres – talvez por isso tenham abordado mais questões da memória. A técnica adquirida não confirmou a hipótese de fotos com melhor qualidade, embora muitas tenham conseguido variações formais (PB, sépia, *blur*). As travestis tiveram mais interesse e vontade de aprendizado, e mesmo as mulheres perceberam isso. Todas as colaboradoras concordaram não haver diferenças substanciais na produção dos dois grupos. Elas consideram a arte uma coisa difícil de definir, e têm, com a fotografia, uma relação de registros e guardados de afetos. As mulheres têm mais contato com familiares do que as travestis, o que não quer dizer que estas não estabeleçam outros tipos de vínculo afetivo.

A fotografia é entendida como matéria social decantada, podendo ser expressão do sensível – aliás, parece que fotografia e matéria social decantada não estão dissociadas uma da outra. As colaboradoras desta pesquisa se sabem marginais, mas marginal é mesmo a via de acesso ao bairro. Marginais, mas não à sombra: se você pode, eu posso também.

A estética não é imanente, mas resultado do desenvolvimento interno dos próprios códigos locais e é relacional com o mundo circundante. A ética, como a estética, é desenvolvida e praticada no próprio território. Existe uma lei que é interna ao campo da prostituição, em contraposição a uma que lhe é externa.

O campo da prostituição feminina não é diferente do campo da prostituição das travestis. A prostituição não implica, inequivocamente, vitimização da profissional – a vitimização não é maior ou menor do que a que ocorre em outras áreas; também não implica, necessariamente, postura áspera frente à vida. E a prostituição já não é um segredo a ser mantido frente à família e à sociedade.

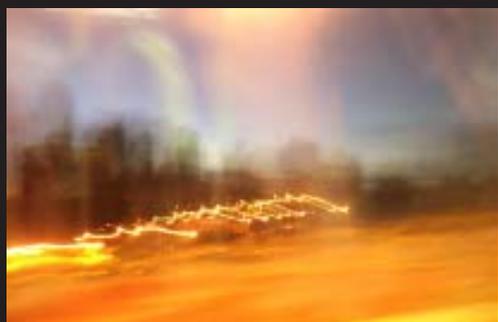
O discurso das colaboradoras, mesmo a maioria não tendo completado o segundo grau, revela que o conhecimento já não é privilégio de poucos. Há circulação de conhecimentos gerais como ambiente, direito, cidadania, lazer, bem-estar, etc., e estes não são dados apenas pela TV – também são dados pela oralidade e pela publicidade. Ignorar não é um privilégio das profissionais do sexo. Sabe-se que o mundo é inexoravelmente mediado pela imagem, e, mesmo que não sejam compradoras diretas de “bens culturais”, o incremento e o acúmulo de informação se dão no contato direto com eles. A imagem é um bem consumível, amigável, circular, e trama a favor das representatividades e sociabilidades.

Não existe, mais, uma única imagem de putas e travestis. A religião católica não é contraditória com os termos da prostituição e o sincretismo não é privilégio das travestis. A estética da “loira burra” é igual em todo lugar. O amor, assim como o dinheiro, é um bem a ser alcançado; a casa própria também é um sonho a ser concretizado.

Todas elas se sentem melhor em seus territórios, assim como nós nos sentimos no nosso. A violência, lá como cá, é um dado concreto. A passividade frente à política é a mesma que a nossa. Travestis e mulheres ainda performam as relações nos moldes heterocentrados, embora as fronteiras estejam cada vez mais borradas também por lá. Nem toda mulher profissional do sexo acaba namorando mulher. O travestimento está longe de ser encarado como doença. O tráfico de drogas não é privilégio do campo da prostituição. O devir/felicidade é a busca maior, uma promessa que nunca se cumpre, mas que pode estar presente num simples churrasco com os amigos. Representação não existe: travesti gosta mesmo é de se apresentar. Talvez, mais do que o dinheiro, o reconhecimento e o respeito sejam o maior *approach*. Existe um gênero de fotografia de gênero, mesmo que seja para fazer gênero.

**FOTO ETNO
GRAFIA**

**OLHAR
EXÓGENO**





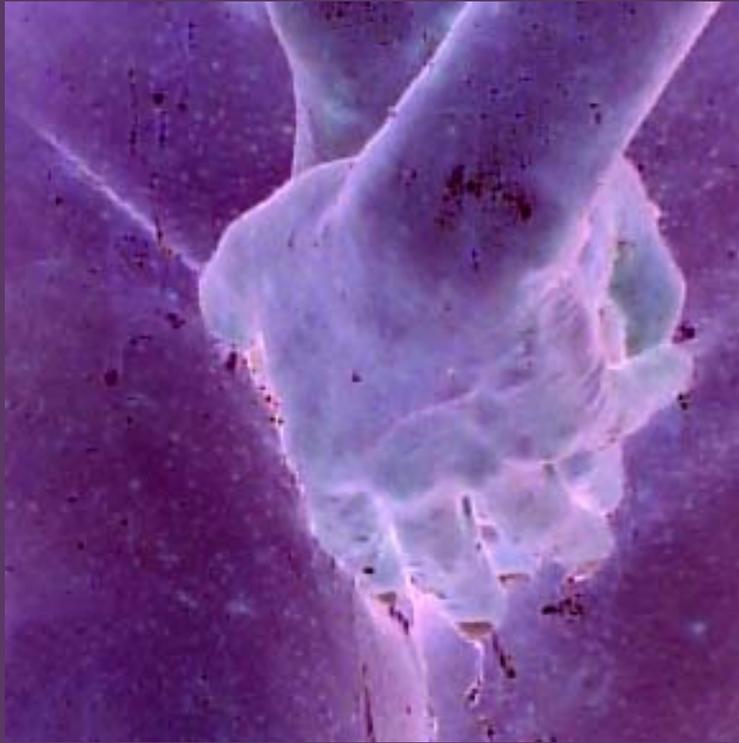














2000 – nossa língua,
nossa melhor retrato





REFERÊNCIAS

- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Porto Alegre: Tomo Editorial/Palmarinca, 1997. 208p.
- _____. *Fotoetnografia da Biblioteca Jardim*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS/Tomo Editorial, 2004. 318p.
- ALAMBERT, Francisco. Arqueólogo da verdade escondida. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 12 abr. 2009. Caderno 2, p. D6.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1, p.165-196.
- BOURDIEU, Pierre. A escola conservadora: as desigualdades frente à escola e à cultura. In: NOGUEIRA, Maria Alice; CATANI, Afrânio. (Org.). *Escritos de educação*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1998. p.39-64.
- BREA, José Luis. *El inconsciente óptico y el segundo obturador*. La fotografía en la era de su computerización. Disponível em: <<http://aleph-arts.org/pens/ics.html>>. Acesso em: 4 dez. 2008.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim. 34.reimpr. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006. 355p.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda: Peter Bürger*. Trad. José Pedro Antunes; il. São Paulo: Cosac Naify, 2008. 272p.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. 236p.
- CANEVACCI, Massimo. *Fetichismos visuais – corpos eróticos e metrópole comunicacional*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. 329p. (Azul)

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Trad. Roberto Machado et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. 183p. (Estéticas)

DIOGO, Ana Catarina. *Os deuses e heróis na Odisseia: Tirésias*. 12 maio 2007. Disponível em: <<http://deuseseheroisnaodisseia.blogs.sapo.pt/1045.html>>. Acesso em: 22 jan. 2009.

DUBOIS, Philippe. A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz encenação. In: SAMAIN, Etienne. (Org.). *O fotográfico*. 2.ed. São Paulo: Hucitec/Ed. Senac São Paulo, 2005. p.201-222.

EAGLETON, Terry. História do anonimato. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 7 set. 2008. Caderno Mais!, p. 10.

EDWARDS, Elizabeth. Antropologia e fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, n. 2, p.11-28, 1996.

EFLAND, Arthur D. Cultura, sociedade, arte e educação num mundo pós-moderno. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. (Org.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.173-188.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque; rev. téc. José Augusto Guilhon Albuquerque. 11.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984. 232p. (Biblioteca de filosofia e história das ciências, 15)

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Trad. Rosa Freire de Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 454p.

GONÇALVES, Marco Antonio. *O real imaginado: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. 239p.

HUNT, Lynn. Introdução: obscenidade e as origens da modernidade, 1500-1800. In: _____. (Org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. Trad. de Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999. p.9-46.

KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa: ensaios*. Trad. Carlos Eduardo Jordão

- Machado e Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009. 384p.
- KRAUSS, Rosalind E. *The optical unconscious*. Cambridge (Ma)/London: MIT Press, 1993. 353p.
- MANIR, Mônica. Com fervor e autonomia. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 25 mai. 2008. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/suplementos/not_sup177540,0.htm>. Acesso em: 25 maio 2008.
- MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008. 206p.
- McCLINTOCK, Anne. *Imperial leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*. New York: Routledge, 1995. 449p.
- MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000. 177p. (Arte e produção, 20)
- MISKOLCI, Richard; PELUCIO, Larissa. Prefácio à nova edição: aquele não mais obscuro objeto do desejo. In: PERLONGHER, Néstor. *O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2008. p.9-25.
- MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. 162p.
- NASIO, J.-D. *Meu corpo e suas imagens*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. 183p.
- OLIVEIRA, Luiz Alberto. Valores deslizantes: esboço de um ensaio sobre técnica e poder. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *O avesso da liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.191-227.
- PERLONGHER, Néstor. *O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2008. 271p.
- PSEUDOHERMAPHRODITISM. In: STEDMAN dicionário médico. Trad. Cláudia Lúcia

- Caetano de Araújo et al. 25.ed. il. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1996. p.1065.
- REAY, Barry. *Watching Hannah: sexuality, horror and bodily de-formation in Victorian England*. Londres: Reaktion Books, 2002. 200p.
- ROUANET, Sergio Paulo. O olhar iluminista. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *O olhar*. 11.reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.125-148.
- ROUCH, Jean. The camera and man. In: _____. *Ciné-ethnography*. Ed. and trans. Steven Feld. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. p.29-46.
- SAMAIN, Etienne. Apresentação: um espelho surpreendente. In: _____. (Org.). *O fotográfico*. 2.ed. São Paulo: Hucitec/Ed. Senac São Paulo, 2005. p.13-16.
- SANTOS, Paulo Reis dos. *Entre necas, peitos e picumãs: subjetividade e construção identitária das travestis moradoras do Jardim Itatinga*. 2008. 110p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- SCHULTZE, Ana Maria. *O olho técnico: uma leitura da obra dos artistas João Maria Gusmão e Pedro Paiva à luz de Walter Benjamin*. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/.../R3-0259-1.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2009.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. 448p.
- SILVA, Maria Aparecida de Souza. A utilização do conceito de *habitus* em Pierre Bourdieu para a compreensão da formação docente. *Revista Extra-Classe*, Belo Horizonte, v. 2, n. 1, p.90-105, ago. 2008.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. Entre a poesia e o raio x: uma introdução à tendência pós-moderna na antropologia. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. (Org.). *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.145-158.
- STRATHERN, Marilyn. *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Trad. André Villalobos. Campinas: Ed. da Unicamp, 2006. 531p.

SUMMERS, Claude J. (Ed.). *The queer encyclopedia of the visual arts*. São Francisco: Cleis Press, 2004. 373p.

SWAIN, Tânia Navarro. História: construção e limites da memória social. In: RAGO, Margareth; FUNARI, Pedro Paulo A. (Org.). *Subjetividades antigas e modernas*. São Paulo: Annablume, 2008. p.29-46.

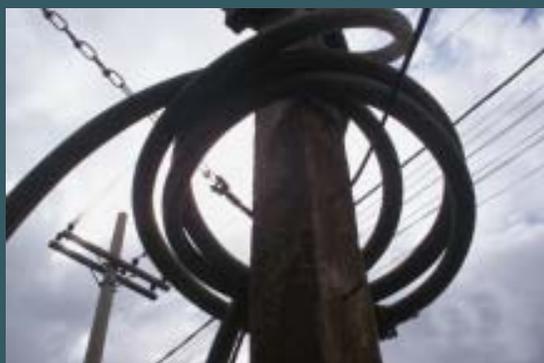
TACCA, Fernando de. Sapateiro: o retrato da casa. *B.M.C.U.*, Campinas, v. 5, n. 10, p.67-88, jul./dez. 1993.

ZIZEK, Slavoj. *A visão em paralaxe*. Trad. Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2008. 507p.

ANEXO

Alguns desdobramentos do trabalho de campo

**PARTE DA SELEÇÃO DE IMAGENS PREMIADA NO
8 FAZENDO GÊNERO - UFSC - FLORIANÓPOLIS - 2008**



Prancha 3



Fotomontagem 32/40 realizada para exposição coletiva na Galeria Unicamp - setembro 2007. Montagem realizada a partir de fotografias da travesti Evelyn e da atriz Evelyn, que interpretou uma travesti em um espetáculo. À esquerda, a atriz; à direita, a travesti.

Ver:

<http://www.iar.unicamp.br/galeria/loading/loadingExpo/index.html>

www.centopeia.net/galeria/galerias/loading/loading/index.htm

Prancha 3



Foto 4/8

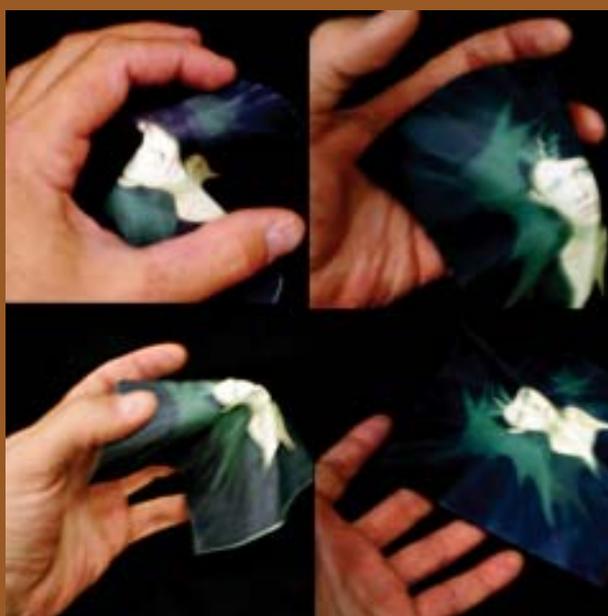


Foto 1/1

Montagens realizadas a partir de fotografias de travestis impressas em tecido emborrachado e trabalhado com fios de cobre. Exibidas na noite fotográfica do XXX Congresso da INTERCOM (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação), realizado em Santos, em setembro de 2007.

Prancha 2



Fotografia da travesti Natasha impressa em tecido emborrachado e novamente fotografada. Este material é parte integrante de uma série de seis ensaios produzidos. Foi projetado no Urban Space Exhibition/2007, no Rio de Janeiro e em Berlim, simultaneamente.

Prancha 4



Foto 4/6



Foto 5/6

Fotografias selecionadas para a mostra da 26 Reunião Brasileira de Antropologia, realizada em Porto Seguro, em junho de 2008. Impressão digital, 24x30 cm.