



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

ULULAÇÃO – um eco da (r)existência.

A trivialidade da existência como um gesto de visibilidade.

Relatório de Projeto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Cinema

Ari Mouroa

Porto, setembro 2025



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

ULULAÇÃO – um eco da (r)existência.

A trivialidade da existência como um gesto de visibilidade.

Relatório de Projeto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de Mestre em Cinema

Ari Moura

Trabalho efetuado sob a orientação de

Diogo Costa Amarante

Porto, setembro 2025

Dedicatória

Projeto dedicado à Pilar, El e ao Pedro.

A todos os que vieram antes, os que virão depois e os que são agora.

Agradecimentos

Em primeiro lugar, ao meu orientador Professor Diogo Costa Amarante. Aclarou-me, sempre, o pensamento e a metodologia. Em particular, por não me ter deixado fugir para o que era ainda terreno desconhecido e guiado dentro da minha visão documental.

Ao Rodrigo Areias, pela sua disponibilidade e por ter acompanhado artisticamente todo o processo do filme.

A todo o corpo docente e não docentes da Escola das Artes que contribuíram para o desenvolvimento do filme.

À Maria Fonte, pela amizade e por ter assumido a produção e conduzido todo o processo de forma incansável.

À Pilar, ao Pedro e El, por toda a amabilidade.

Aos que me receberam nas suas casas de forma tão gentil.

Ao Frank, por se disponibilizar de forma tão graciosa para realizar os gráficos e o cartaz do filme.

Ao Diogo Falcão e ao Tiago Ferreira, pela dedicação e delicadeza com que trataram a cor e o som.

Ao amigo Tomás Basílio, por me ouvir e pelas oportunidades que me deu.

À Mafer por todo o amor.

A todos os que contribuíram com doações monetárias para a realização do filme, sem os quais não seria possível realizá-lo - Ana Margarida Janeiro, Ana Rita Pinto, Anita Faria, Artur Guimarães, Carlos Sobrinho, Catarina Alves, Christiani Assis, Cristina Galiza, Diana Monteiro, Diana Santos, Gustavo Barroso, Hugo Ferreira, Idalina Costa, João Artur Guimarães, João Inácio, João Pedro Souza, João Silva, José Rui Rodrigues, Ju Azevedo, Lea Lopez, Leonor Cunha, Luís Correia, Luísa Marinho, Manuela Fonseca, Manuela Reis, Maria de Fátima Guimarães, Maria Fonte, Maria Guerreiro, Mariana Capote, Marta López, Norberto Valente, Nuno Matos.

Finalmente, aos meus Pais, Noémia Azevedo e Carlos Alves, por me ajudarem a ser e por apoiarem todo o meu percurso.

Índice

Lista de Figuras

Lista de Tabelas

Resumo

1. Introdução	11
2. Documentário de Observação	13
2.1 Tipos de Documentário	13
2.2 Implicações estéticas e éticas no documentário de observação	15
3 Representações do corpo trans no cinema e nas artes plásticas	17
3.1 Um corpo trans, uma mente trans – Paul Preciado	17
3.2 Representação Transgênero – cinema e o tempo.	18
3.3 Chella Man – corpo de trabalho	21
3.4 A viagem de Maggie Nelson em Argonautas	23
3.5 <i>Amor Fati</i> de Cláudia Varejão e <i>Orlando, ma biographie politique</i> de Paul B. Preciado	25
4. Projeto Ululação	28
4.1 Gênese do Projeto	28
5. Conclusão	35
Referências e Bibliografia	37
Anexos	38

Lista de Figuras

Figura 1 – <i>Autonomy</i> performance by Chella Man	21
Figura 2 – <i>Amor Fati</i> Cláudia Varejão	27
Figura 3 – <i>Young British Naturists, Young Love</i> Laura Pannack	27
Figura 4 – Cartaz de <i>Ululação</i> , Ari Moura (2025)	33
Figura 5 – Captura de ecrã do orçamento do projeto.	34

Lista de Tabelas

Tabela 1 – cronograma previsto em novembro de 2024.	30
Tabela 2 – cronograma cumprido.	30

Resumo

O presente relatório de projeto estrutura-se em quatro secções principais. A primeira parte procede à contextualização das motivações que estiveram na origem da conceção e realização do projeto *Ululação*, um documentário de natureza observacional que acompanha o quotidiano de três pessoas transgénero: Pilar, El e Pedro. O segundo capítulo debruça-se sobre a especificidade do documentário de observação, desenvolvendo as suas implicações estéticas e as questões éticas que lhe são inerentes. A terceira secção corresponde a uma revisão crítica do estado da arte no que diz respeito às representações do corpo trans, quer no contexto cinematográfico, quer noutras práticas artísticas contemporâneas. Neste âmbito, destacam-se dois filmes, *Amor Fati* (2020), de Cláudia Varejão, e *Orlando, ma biographie politique* (2023), de Paul B. Preciado, referências que se revelaram particularmente significativas no desenvolvimento conceptual e formal do projeto *Ululação*. Por fim, a quarta e última parte descreve e sistematiza as diferentes fases do processo de realização do projeto, desde a formulação da ideia inicial e redação do tratamento (pré-produção), passando pelas etapas de produção e montagem, até à finalização do filme.

Palavras-Chave: cinema queer, representação de género, corpo trans, documentário de observação, identidade LGBTQIA+;

Abstract

This project report is structured into four main sections. The first part provides context for the motivations that led to the conception and development of the project *Ululação*, an observational documentary that follows the daily lives of three transgender individuals: Pilar, El, and Pedro. The second chapter focuses on the specificity of the observational documentary, exploring its aesthetic implications and inherent ethical considerations. The third section corresponds to a critical review of the state of the art concerning representations of the trans body, both in a cinematographic context and in other contemporary artistic practices. Within this scope, two films are highlighted: *Amor Fati* (2020), by Cláudia Varejão, and *Orlando, ma biographie politique* (2023), by Paul B. Preciado. These references proved particularly significant in the conceptual and formal development of the *Ululação* project. Finally, the

fourth and last part describes and systematizes the different phases of the project's elaboration process, from the initial idea formulation and treatment writing (pre-production), through the production and editing stages, up to the finalisation of the film.

Keywords: Queer Cinema, gender representation, trans body, observational documentary, LGBTQIA+ Identities;

1 Introdução

No livro *Pessoas Lésbicas – Material para um Dicionário*, Monique Wittig descreve a “ululação” como o choro prolongado de uma coruja que acompanha os amantes que se encontram na floresta, à noite, durante a lua nova. Esta imagem poética ressoou, desde sempre, profundamente em mim. Encontrei nela uma metáfora para um som que apenas existências marginalizadas parecem ser capazes de escutar. Um chamamento silencioso, sutil, que atravessa corpos dissidentes e, no meu caso, evoca uma sensação de pertença a múltiplos lugares identitários não binários.

A associação que Wittig estabelece entre o som das corujas e a experiência do desejo e da intimidade revelou-se, para mim, uma chave de leitura sensível, uma linguagem possível para expressar o tipo de ligação que pretendia construir entre a câmara e os corpos que queria filmar. Desde o início, este projeto nasceu de um impulso político: criar um filme que não dramatizasse nem objetificasse a existência trans, mas que oferecesse um olhar alternativo, afastado dos enquadramentos estereotipados, das lógicas espetacularizantes e das narrativas vitimizantes que ainda hoje dominam a representação mediática das identidades transgênero.

Ululação surge, assim, da vontade de contribuir para uma imagem descolonizada da representação do corpo trans, uma abordagem ancorada na observação íntima, no cuidado ético da relação com os sujeitos filmados, e no reconhecimento da diversidade e complexidade das vivências trans. Foi com este compromisso ético e estético que decidi acompanhar três pessoas: Pilar, El e Pedro. Três vidas que pertencem a uma comunidade que me é próxima e da qual, eu próprio, faço parte, e que, por isso, carrego comigo não apenas como personagens, mas como presenças partilhadas, afetos cruzados, vínculos reais.

Tal como eu, também Pilar, El e Pedro nunca se conformaram com os modelos normativos de género que lhes (nos) foram impostos. Essa recusa tornou-se para mim não apenas um posicionamento existencial e político, mas também um princípio metodológico. Assim, considerei que a própria forma do filme deveria resistir e questionar os formatos reconhecíveis, recusando a reprodução acrítica das convenções hegemónicas que estruturam a prática cinematográfica.

Neste sentido, não se tratava apenas de rejeitar os modelos narrativos standardizados, mas de problematizar os dispositivos de produção que determinam aquilo que é socialmente validado como “cinema” — ou seja, aquilo que, pela obediência a determinadas normas de escrita e de produção, é legitimado institucionalmente como obra cinematográfica. A decisão de prescindir

de um guião fixo, de um calendário rígido de rodagem e de um espaço previamente delimitado constituiu, por isso, uma estratégia consciente de resistência às lógicas disciplinares que pretendem organizar e controlar a criação.

Mais do que um gesto de recusa, esta opção inscreve-se na tentativa de repensar o processo cinematográfico como espaço de abertura, indeterminação e experimentação, onde a forma do filme emerge da relação orgânica entre as vidas filmadas, os encontros imprevistos e a interação contínua entre corpos, câmara e tempo. Ao não solicitar a estas pessoas que encenassem uma ideia previamente idealizada por mim, procurei deslocar a autoridade autoral, promovendo antes uma prática colaborativa de “filme-processo” em que a *mise-en-scène* não é a execução de um plano pré-concebido, mas um campo de negociações, improvisações e descobertas partilhadas.

Assim, a recusa do guião fechado e da lógica de planificação total não é apenas uma escolha estética, mas sobretudo uma tomada de posição ética e política: afirmar que o cinema, tal como as identidades e os corpos que o habitam, pode existir fora das formas normalizadas e das convenções que regulam a sua legitimidade.

2 Documentário de Observação

2.1 Tipos de Documentário

No livro *Introduction to Documentary* (2001), Bill Nichols propõe uma cartografia dos principais modos de representação no género documental. No capítulo intitulado *What types of documentary are there?*, o autor identifica seis modos – poético, expositivo, participativo, de observação, reflexivo e performativo – que funcionam como subcategorias no interior do género documentário. Estes modos estabelecem convenções formais e discursivas que orientam a produção, mas também criam expectativas específicas no espectador acerca da experiência que irá encontrar. Como sublinha Nichols, “they set up conventions that a given film may adopt; and they provide specific expectations viewers anticipate having fulfilled” (2001, p. 99). No caso do meu filme *Ululação*, a categoria mais relevante é a do documentário de observação, cujas características dominam a estrutura global do filme. No entanto, é importante destacar que o filme não se esgota nesse modo, abrindo-se ao diálogo com outros tipos de representação. Esta possibilidade de cruzamentos é, aliás, reconhecida pelo próprio Nichols, que sublinha como as características de um modo podem assumir-se como dominantes sem, contudo, determinar de forma absoluta todos os aspetos da organização do filme. Nas suas palavras: “The characteristics of a given mode function as dominant in a given film: they give structure to the overall film, but they do not dictate or determine every aspect of its organization. Considerable latitude remains possible” (Nichols, 2001, p. 100).

A minha escolha pelo modo de observação como dominante em *Ululação* deve-se, sobretudo, à intenção de filmar as pessoas retratadas a partir de uma lógica não impositiva, assente na escuta atenta e na abertura ao imprevisível. Este modo de captação do real beneficiou das transformações tecnológicas que, a partir da década de 1960, tornaram possível registar som e imagem de forma portátil e autónoma, apenas por uma pessoa. Como sublinha Nichols: “The camera and tape recorder could move freely about a scene and record what happened as it happened” (2001, p. 109). Este avanço técnico abriu caminho a um ideal estético e epistemológico que inspirou diversos cineastas e continua a interpelar a prática documental contemporânea: captar o real no momento em que acontece, sem recurso à encenação ou à repetição, procurando uma transparência que, embora sempre mediada, preserva a potência do instante. É nesse espírito que o modo observacional se consolidou como um traço distintivo do cinema documental, em estreita relação com o legado do *cinéma vérité* francês.

Contudo, esta aspiração a uma “verdade” absoluta tem sido amplamente problematizada. Stella Bruzzi (2000) lembra que a pureza proclamada pelo documentário de observação é inalcançável, dado que qualquer registo audiovisual implica sempre escolhas, mediações e formas de intervenção. Albert Maysles reforça esta ideia ao distinguir duas dimensões de verdade: a do registo imediato, comparável ao diário literário, e a da montagem, onde a seleção e a justaposição das imagens constroem outra camada de sentido (Levin, 1971: 277). Identifico-me, neste ponto, com a perspectiva de Nichols, que considera o modo de observação menos como uma tentativa de aceder a uma “verdade pura” do que como uma forma de interpelação ao espectador, convocando-o a atribuir sentido ao que vê e ouve: “We look in on life as it is lived. Social actors engage with one another, ignoring the filmmakers (...) The filmmaker’s retirement to the position of observer calls on the viewer to take a more active role in determining the significance of what is said and done” (Nichols, 2001, p. 111).

A abordagem observacional em *Ululação* pretende, assim, em primeiro lugar, descentralizar a minha presença enquanto realizador e oferecer às pessoas filmadas o espaço para simplesmente existirem diante da câmara, sem a pressão de encenar uma ideia pré-definida por mim. Em segundo lugar, porque considero que os corpos, através de gestos, expressões e silêncios, comunicam de forma mais eloquente do que qualquer explicação verbal. Trata-se, por isso, de um filme em que a mera existência é já um ato de resistência, um posicionamento estético e ético.

Neste sentido, é fundamental estabelecer um paralelo com a obra de Chantal Akerman, em particular com *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975). Apesar de abordarem temáticas distintas, tanto o filme de Akerman como *Ululação* partilham a ambição de transformar a banalidade do quotidiano em expressão política. Através de uma observação rigorosa e repetitiva da rotina da sua protagonista, Akerman revela silenciosamente as formas de opressão inscritas no espaço doméstico e nas normas de género. A sua câmara, quase sempre estática, recusa a interferência direta e assume-se como testemunha do desgaste e da violência invisível que habitam a repetição. De modo análogo, em *Ululação*, procurei evitar qualquer enobrecimento ou dramatização, permitindo que a simplicidade da vida filmada se tornasse, por si só, uma forma de afirmação e denúncia.

Tal como em Akerman, a câmara em *Ululação* não procura explicar, mas criar uma experiência. O espectador é convocado a entrar na intimidade dos gestos, a reconhecer a sua beleza e a confrontar-se com a dimensão política da simples existência. À semelhança de *Jeanne Dielman*, o filme parte da observação silenciosa para transformar o trivial em espaço de resistência. A repetição, a duração e a recusa da imposição narrativa configuram uma poética que não

reivindica verdades absolutas, mas abre espaço para que o público se torne cúmplice de uma ululação coletiva: silenciosa, íntima e política.

2.2 Implicações estéticas e éticas no documentário de observação

Tal como sublinha Nichols, o ato de observar o outro no contexto do documentário implica inevitavelmente um conjunto de dilemas éticos e estéticos que não podem ser negligenciados. Um dos riscos mais evidentes é o de transformar a observação num exercício de voyeurismo, em que os sujeitos filmados são expostos e explorados como objetos de consumo visual:

The observational mode poses a series of ethical considerations that involve the act of observing others go about their affairs. Is such an act in and of itself voyeuristic? Does it place the viewer in a necessarily less comfortable position than in a fiction film? In fiction, scenes are contrived for us to oversee and overhear entirely, whereas documentary scenes represent the lived experience of actual people that we happen to witness. This position, 'at the keyhole', can feel uncomfortable if a pleasure in looking seems to take priority over the chance to acknowledge and interact with the one seen. (Nichols, 2011, p. 111)

Grande parte da produção audiovisual que aborda questões relacionadas com identidades trans tende precisamente a cair nesse registo grandioso. Os corpos são frequentemente representados como excentricidades, construídos a partir de uma lógica próxima do *freak show*, em que a diferença é explorada como espetáculo a ser consumido por quem observa à distância, protegido por uma posição de poder semelhante à metáfora do “buraco da fechadura”. Em contracorrente a essa tendência, a proposta de *Ululação* foi centrar-se na banalidade quotidiana das pessoas filmadas, revelando que as suas rotinas e formas de estar no mundo não diferem estruturalmente das de qualquer outra vida.

Nichols chama ainda a atenção para a complexidade destas questões éticas, que não se colocam apenas do lado do realizador, mas também dos próprios sujeitos representados:

Do people conduct themselves in ways that will colour our perception of them, for better or worse, in order to satisfy a filmmaker who does not say what it is he wants? Does the filmmaker seek out others to represent because they possess qualities that may fascinate viewers for the wrong reasons? This question often comes up with ethnographic films that observe, in other cultures, behaviour that may, without adequate contextualization, seem exotic or bizarre, more part of a 'cinema of attractions' than science.” (Nichols, 2001, p. 111)

Consciente destes riscos, a estratégia adotada em *Ululação* foi recusar qualquer aproximação ao “cinema de atrações” e, em contrapartida, privilegiar a observação das rotinas triviais como espaço de afirmação ética. A câmara não procura dramatizar nem glorificar os corpos trans, mas sim criar condições para que o espectador aceda a fragmentos de vida quotidiana a partir de uma relação de proximidade e empatia. Em vez de transformar os participantes em objetos de fascínio ou em instrumentos de entretenimento, o filme propõe-se a reconhecê-los na sua

integridade, validando a sua existência através de um olhar que observa com respeito e dignidade.

3 Representações do corpo trans no cinema e nas artes plásticas

3.1 Um corpo trans, uma mente trans – Paul Preciado

Paul B. Preciado constitui uma referência incontornável no pensamento contemporâneo sobre questões de género, sobre o corpo trans e sobre as problemáticas da sua representação. O seu trabalho tem desempenhado um papel central na desconstrução da patologização histórica das identidades trans, propondo novas perspetivas para compreender a subjetividade e os regimes políticos, epistemológicos e estéticos que a enquadram.

Em *Dysphoria Mundi* (2022), Preciado recorda como, há apenas duas décadas, foi forçado a declarar-se “louco” para poder afirmar a sua experiência trans. Esta evocação torna visível a violência simbólica e institucional de um sistema médico e jurídico que associava a transgeneridade à insanidade, legitimando-a apenas através da patologização. Embora este contexto se tenha transformado, Preciado sublinha que ainda hoje as pessoas trans são obrigadas a demonstrar “disforia de género” como condição de acesso a cuidados médicos ou a direitos legais, perpetuando a ideia de que a sua existência carece da validação de um diagnóstico.

É precisamente contra esta lógica que o autor formula uma das suas interrogações mais importantes: “¿Y si la “disforia de género” no fuera una enfermedad mental sino una inadecuación política y estética de nuestras formas de subjetivación en relación con el régimen normativo de la diferencia sexual y de género?” (Preciado, 2022, p.21)

Com esta pergunta, Preciado desloca o problema do campo clínico para o campo político e estético, reformulando radicalmente o conceito de disforia. Em vez de a compreender como experiência individual de desajuste, propõe pensá-la como um fenómeno coletivo e político — uma *dysphoria mundi*. Trata-se de um estado resultante do desfasamento entre dois regimes epistemológicos: por um lado, o regime petrosexorracial herdado da modernidade ocidental, estruturado na binariedade e na hierarquia sexual; por outro, um regime emergente, ainda em processo de formação, que se constrói através de práticas de crítica e desobediência. A disforia, nesta perspetiva, não é patologia, mas condição somatopolítica generalizada, expressão das fraturas de um sistema normativo que regula as categorias de sexo e género.

Em *Un Apartamento en Urano* (2016), Preciado reforça esta ideia ao afirmar a “inexistência” do corpo trans nos registos legais, médicos e sociais. Apesar do reconhecimento formal através da documentação, persiste um vazio: o corpo trans só existe, nesses sistemas, como deficiência, desvio ou prótese a corrigir. Contra esta lógica, Preciado insiste: “Mi cuerpo trans existe (...) su inexistente existencia pone todo en jaque: la nación, el juzgado, el archivo, el mapa, el

documento, la familia, la ley, la psiquiatría, la frontera, la ciencia, dios. Mi cuerpo trans existe.” (Preciado, 2016, p.218).

Esta afirmação, simultaneamente política e ontológica, foi fundamental para orientar as opções estéticas em *Ululaço*. Ao reconhecer que o corpo trans existe plenamente fora das categorias normativas que o procuram capturar, tornou-se claro que o filme não deveria inscrevê-lo numa narrativa dramatizada de sofrimento, de transição ou de espetacularização. Pelo contrário, a influência de Preciado levou-me a privilegiar a banalidade do quotidiano como espaço de legitimação: filmar gestos, rotinas e silêncios como formas de existência em si mesmas completas, recusando a necessidade de explicação, justificação ou validação.

Assim, a teoria de Preciado forneceu um quadro conceptual para pensar a representação trans em termos de presença e não de falta. O corpo filmado em *Ululaço* não é o corpo da disforia enquanto patologia, mas da *dysphoria mundi*: corpo que existe para além das categorias normativas, corpo insurgente, cuja simples visibilidade desestabiliza as fronteiras impostas pelo regime binário. Representar o corpo trans “como ele é” significou, por isso, assumir que bastava ser — que a mera existência diante da câmara já constituía um ato político, estético e ético de resistência à dramatização e à exotização.

3.2 Representação Transgénero – cinema e o tempo.

Karla Bessa (2017) destaca o poder do cinema enquanto dispositivo político e estético capaz de tornar visível aquilo que historicamente foi relegado para a esfera do privado, do íntimo ou do oculto.¹ Ao transportar para o ecrã experiências e modos de vida que permaneciam invisíveis, o cinema expõe-nos a um olhar coletivo e heterogéneo, transformando a intimidade em matéria política. Tal como refere a autora, o cinema desempenha um papel essencial na validação de existências marginalizadas, ao dar-lhes visibilidade e, consequentemente, legitimidade social. Neste sentido, o cinema não se limita a produzir representações idealizadas de realidades possíveis: ele participa ativamente na construção das formas como as minorias se percebem a si próprias e como projetam os seus futuros. Ao mesmo tempo, constitui uma ferramenta de luta e de afirmação política, capaz de impulsionar processos de reivindicação de direitos. Para

¹ “It considers film as an integral part of the great media device of making (in)visible existing and/or idealized ways of life. One of the political potentials that stands out from the very start is precisely to bring to the big screen the visibility of what seemed intimate and restricted to the interiors (of houses, bodies, institutions), disclosing this intimacy to the gaze of a heterogeneous audience, and thus exposing it in a political way.” (Karla Bessa, 2017, p.291)

Bessa, ao desvelar sombras e retirar máscaras, o cinema cria uma espécie de ancestralidade cultural e afetiva: eterniza um passado que havia sido silenciado e oferece às minorias a possibilidade de se reconhecerem numa história comum, fortalecendo assim a continuidade das suas lutas.

Neste ponto, a reflexão de Walter Benjamin (1988)², recuperada por Bessa, torna-se pertinente: a experiência cinematográfica deve ser pensada simultaneamente nas suas dimensões estética e política. Para além de um produto da indústria cultural, o filme é também testemunho e memória de um momento histórico, guardando vestígios de mentalidades, fantasias, desejos e representações coletivas de temas como o amor, o sexo, a família, a religião ou a moral. O cinema, enquanto arquivo do sensível, contribui para a compreensão das transformações culturais e sociais e, no caso da representação queer, desempenha um papel crucial na criação de uma experiência partilhada que ultrapassa os limites da sala de exibição.

O impacto da representação queer no cinema contemporâneo amplia-se ainda mais no contexto atual, marcado por tecnologias de circulação e partilha constantes. Um filme pode reverberar para além do momento da sua projeção, ecoando em múltiplos espaços — desde o teatro e a sala de aula até à intimidade de um lar — e fomentando a criação de comunidades de identificação. Como Bessa observa, este ciclo de conexões inspira o próprio cinema a recolher influências de múltiplas formas de arte e de objetos quotidianos, potenciando o seu carácter imersivo.

A questão do tempo no cinema adquire aqui uma relevância particular quando pensada em relação às vidas transgénero. O cinema tem a capacidade de projetar corpos e subjetividades num passado, num presente e num futuro, inscrevendo-os numa continuidade histórica e política que frequentemente lhes foi negada. A visibilidade fílmica contribui, assim, para desconstruir o peso histórico das representações queer das décadas de 1960, 70 e 80, que, como lembra Bessa, tendiam a retratar estas vidas como marginais ou perigosas. Essa construção discursiva alimentou narrativas de exclusão e justificou políticas de controlo, medicalização e ocultação de corpos queer e trans.

² “Despite the important transformations that occurred throughout the 20th century, it is still important to stress what Benjamin (1988) pointed out in the first half of the century: the need to think the experience of film/cinema as inserted simultaneously in the aesthetic and political dimensions. Rather than a mere industrial production of signs, the film is also a testimony/memory of a moment, of a lived experience. In this sense, it also allows questionings typical of cultural History because it contains the traces of how some topics like love, sex, family, social life, rules, morality and religion become visible, referring to the fertile field of mentalities, fantasies, desires and visual references in displaying them.” (Karla Bessa, 2017, p.295).

A partir da década de 1990, o *new queer cinema* contestou essa herança, recusando tanto as estratégias afirmativas simplistas como as representações patologizantes. Influenciado por autores como Richard Dyer³, este movimento apostou numa estética autorreflexiva, marcada pela ironia, pela celebração do abjeto e pela problematização das categorias fixas de identidade. O *new queer cinema* abriu, assim, espaço para formas de representação que reconhecem a instabilidade e a fluidez do desejo, recusando enquadrar a experiência queer nas oposições rígidas hetero/homo ou cis/trans.

É neste horizonte que se insere o projeto *Ululação*. Tal como problematiza Preciado, o corpo trans continua a ser inexistente perante a lei e as instituições normativas, reconhecido apenas dentro da lógica da patologização ou da anomalia. No entanto, ao ser representado no cinema, diante de uma audiência heterogênea, esse corpo ganha visibilidade e supera, ainda que simbolicamente, a sua inexistência institucional. A representação fílmica cria, deste modo, uma existência coletiva que resiste à invisibilidade social e política.

Neste sentido, ao inscrever as figuras de Pilar, El e Pedro no fluxo quotidiano da vida, *Ululação* afirma a sua plena existência — não enquanto exceção, desvio ou patologia, mas como presenças legítimas e dignas. A visibilidade que o cinema lhes confere transforma-se, assim, num gesto político de inscrição destes corpos num tempo coletivo e partilhado, no qual deixam de ser relegados à invisibilidade e passam a existir para além das fronteiras impostas pelo regime normativo.

³ “Post-affirmative cinema was produced during a period of great retaliation against lesbian and gay sexuality, when the debate on the law of sodomy was resumed by the U.S. Supreme Court (Regan Bush (1989-1993) and George Bush (2000-2009) era) and the dispute around Clause 28 in Britain, created during the AIDS epidemics, gained momentum. Still connected to Dyer’s interpretation, we see this other lesbian/gay culture linked to an ironic vision of the self and of others (those who are straight), with full consciousness of the superficiality and the play of appearances as a survival strategy. This attitude (of post-affirmative cinema) was doubly rooted in political realities and cultural traditions. “It is a kind of art for which what is important still matters” (Dyer, p. 263). The new queer cinema that emerged in the 1990s somehow goes against these filmic experiences of the 1970s, criticizing political strategies/ aesthetics of gay and lesbian affirmation cinema, proposing a more self-ironic approach, an aesthetics that celebrates the abject, gender trouble, uncertain sexualities (which cannot be framed as the gay/hetero/homo triangle) and the unassumed desires (even those that are wicked) of the queer subcultures (Dyer, p. 279)”. (Karla Bessa, 2017, p.294).

3.3 Chella Man – corpo de trabalho

Na sua obra mais recente, *Autonomy* (2024), Chella Man propõe uma reflexão performativa em torno da materialidade e da visibilidade do corpo trans. Antes mesmo da performance, a instalação apresenta uma réplica integral do corpo de Chella. Embora a reprodução escultórica do corpo não constitua um método inédito na história da arte, neste caso assume uma relevância singular: trata-se da inscrição e eternalização de um corpo trans em constante transformação, tornado acessível ao olhar público.

As marcas corporais — cicatrizes, órgãos sexuais, texturas da pele — são preservadas na sua concretude e apresentadas como testemunho visível e permanente. Não se trata de uma escultura idealizada, mas da reprodução fiel de um corpo trans que, ao ser exposto, resiste à invisibilidade e inscreve-se numa genealogia mais ampla. Este gesto não apenas celebra a singularidade da experiência individual de Chella Man, mas também evoca a memória dos corpos trans que o precederam e antecipa os que virão.

Nesse sentido, *Autonomy* pode ser lido como uma performance que materializa a *dysphoria mundi* proposta por Paul B. Preciado⁴. A réplica do corpo de Chella Man torna-se um lugar de resistência e de pertença coletiva, carregando consigo não só a experiência pessoal de Chella, mas também a das múltiplas existências trans que habitam o presente, o passado e o futuro.



Figura 1 – *AUTONOMY* performance by Chella Man
Fonte: <https://www.chellaman.com/autonomy>

⁴ All of who I am now lies on a continuum—I no longer operate to fulfill roles that were illusions to begin with. (Chella Man, *Autonomy*, 2024).

Este corpo trans, fixado no tempo através da réplica escultórica, funciona como a câmara de cinema ou, nas palavras de Roland Barthes, como um *punctum*: um ponto de intensidade que fere o olhar e obriga à reflexão. Para quem observa de fora — legisladores, médicos, instituições científicas e políticas, mas também outras pessoas trans ainda relegadas à sombra — a presença silenciosa deste corpo não é neutra. A sua vulnerabilidade e integridade operam como ação política, afirmando o direito fundamental de existir no próprio corpo, com todas as suas marcas, transformações e diferenças.

Ao deslocar o foco da transição ou da espetacularização do sofrimento, Chella Man centra-se na beleza e na poesia inerentes à experiência trans, reconhecendo o corpo como casa e não como fardo. Esta abordagem ecoa a defesa de Judith Butler ⁵sobre a materialidade dos corpos enquanto resultado de relações de poder, externas e anteriores à sua própria existência, mas que, ao mesmo tempo, podem ser reconfiguradas e subvertidas. A performance de *Autonomy*, ao inscrever as marcas do corpo como testemunho histórico e estético, expõe precisamente essa tensão: entre o corpo moldado por normas e o corpo que resiste e se reinscreve como presença insurgente.

É nesta perspetiva que encontro uma afinidade direta com as opções estéticas de *Ululação*. Tal como a réplica do corpo de Chella Man se afirma pela sua presença silenciosa e pela recusa da dramatização, também no meu filme optei pelo modo observacional como estratégia de representação. O que em Chella Man se cristaliza numa réplica escultórica, em *Ululação* ganha expressão através da temporalidade do cinema de observação: um dispositivo que privilegia a duração, os gestos, os silêncios e a intimidade não encenada. Em ambos os casos, trata-se de uma recusa consciente da exotização e da espetacularidade, propondo, ao invés, a assimilação da beleza e da poesia da existência trans como ato de resistência.

⁵ “Dizer que todo o género é como o *drag*, ou que é *drag*, é indicar que a “imitação” está no cerne do projeto heterossexual e dos seus binarismos de género, que não se trata de uma imitação secundária pressupondo um género preexistente e original, mas que a heterossexualidade hegemónica é em si a tentativa repetida e constante de imitar as suas próprias idealizações. (...) No entanto, parece ser aqui importante fazermos uma qualificação importante: o privilégio heterossexual atua de muitas maneiras, e duas delas são naturalizar-se e apresentar-se como o original, a norma. Mas não atua só assim: é obvio que há domínios em que a heterossexualidade pode conceder a sua falta de originalidade e naturalidade sem com isso perder poder. Assim, há formas do *drag* que a cultural heterossexual produz para si próprias. Pensemos em Julie Andrews em *Victor/Victoria*, ou em Dustin Hoffman em *Tootsie – Quando ele era ela*, ou ainda em Jack Lemmon em *Quanto Mais Quente Melhor*: na trajetória narrativa destes filmes, produz-se e desvia-se a ansiedade sentida numa possível consequência homossexual. Estes filmes geram e contém o excesso homossexual de qualquer performance do *drag*, o medo da possibilidade de um contacto aparente heterossexual e, sendo filmes decerto importantes numa leitura de textos culturais que negoceia a homofobia e o pânico homossexual, eu hesitaria dizer que são subversivos.” (Judith Butler, 1993, p.175).

3.4 A viagem de Maggie Nelson em Argonautas

“Um dia ou dois depois da minha declaração de amor, agora de uma vulnerabilidade brutal, enviei-te o excerto do Roland Barthes por Roland Barthes em que Barthes descreve como o sujeito que pronuncia a expressão «amo-te» se assemelha ao «argonauta que renova o seu barco durante a viagem sem lhe alterar o nome». Assim como as partes da Argo podem ser substituídas ao longo do tempo sem que o barco deixe de se chamar Argo, sempre que quem ama profere a expressão «amo-te», o seu significado tem de ser renovado sempre que é enunciada, pois «a missão do amor e da linguagem consiste em dar a uma mesma expressão inflexões que serão sempre novas».” (Nelson, 2015, p.17).

Nelson apropria-se desta metáfora para estruturar *Argonautas* (2015), explorando o processo de transformação constante que atravessa a sua vida pessoal, a maternidade e a relação com o parceiro trans. O “Argo” não é apenas uma figura literária, mas um dispositivo conceptual que lhe permite pensar a renovação contínua do amor, da identidade e da experiência familiar. A ideia de que o navio permanece o mesmo apesar das mudanças sucessivas sugere uma visão da existência enquanto percurso em permanente reconstrução, sem perda de essência.

Essa perspetiva foi determinante para a conceção do meu projeto, uma vez que desejava criar um espaço cinematográfico que não operasse a partir de juízos normativos, mas antes de uma escuta atenta, onde cada corpo pudesse afirmar a sua presença sem necessidade de justificar-se. A vivência trans, à semelhança do navio Argo, não é marcada por uma rutura absoluta, mas por uma continuidade atravessada por transformações. A identidade, longe de ser um destino fixo, revela-se como processo de atualização constante.

“Na última noite que passámos no Sheraton, jantámos num restaurante mexicano descontraído e espantosamente caro que ficava ali perto, o Dos Caminos. Tu passas por homem, eu, por grávida. O nosso empregado fala-nos da sua família, exprime alegria pela nossa. À superfície, pode ter parecido que o teu corpo se tornava mais e mais «masculino», o meu, mais e mais «feminino». Mas não era o que sentíamos por dentro. Por dentro, éramos dois animais humanos a passar por transformações, lado a lado, testemunhas tácitas um do outro. Por outras palavras, estávamos a envelhecer.” (2015, p.109).

O termo “envelhecer” adquire aqui um peso particular, pois desloca o olhar do género para a experiência universal da passagem do tempo. Exteriormente, Nelson e o seu parceiro poderiam ser lidos através de categorias normativas, contudo, interiormente, eram apenas dois sujeitos em transformação. Essa simplicidade de existir enquanto processo temporal, sem necessidade de rótulos, foi algo que procurei transpor para *Ululação*, representando as personagens como presenças em devir, inscritas no tempo e nas suas mudanças.

“Guardei muitas recordações para o Iggy, mas confesso que deitei fora um envelope com cerca de vinte imagens ecográficas que mostravam o pénis e os testículos que uma técnica de diagnóstico loura, jovial e de rabo-de-cavalo me imprimia de cada vez que eu fazia uma ecografia. Caramba, que orgulhoso que ele é do seu material, comentava ela antes de carregar no botão para imprimir. Ou: Ele gosta mesmo de o exibir! E se o deixassem em paz no saco dele?, pensava eu enquanto dobrava os trípticos dos genitais e os enfiava na mala, semana após semana. Deixe que

ele se mantenha alheio - pela primeira e última vez, quiçá - à tarefa de representar um eu para os outros, ao facto de que nos desenvolvemos, inclusivamente no útero, em resposta a uma sucessão de projecções e reflexos que em nós fazem ricochete. Acabamos por chamar a essa bola de neve um eu (Argo). Suponho que a maneira alegre de olhar para esta bola de neve seria dizer que a subjectividade é intensamente racional, e que é estranha. Somos para outro ou em virtude de outro. (2015, p.123)”.

Neste excerto, Nelson questiona a forma como a subjectividade se constitui desde o início da vida, sujeita a expectativas sociais e a projecções externas. Ao refletir sobre este processo, sublinha a dimensão relacional da identidade. O meu projeto partilha desta visão: ao filmar, procurei suspender as imposições externas, para que as personagens pudessem existir na sua singularidade, libertas da necessidade de corresponder a expectativas prévias.

“Como explicar que «trans» pode funcionar bem como abreviatura, mas que a narrativa dominante - e em rápida evolução - que evoca («nascido no corpo errado»), a necessitar de uma peregrinação ortopédica entre dois destinos fixos) é inútil para algumas pessoas, mas parcialmente, ou até mesmo profundamente, útil para outras? Que para algumas, «transição» pode significar abandonar por completo um género, ao passo que para outras - como o Harry, que gosta de se identificar como butch que toma T - não é assim? Não vou a caminho de lado nenhum, diz o Harry às vezes a quem lhe pergunta. Como explicar, numa cultura frenética por resoluções, que acontece a merda continuar a ser merdosa? Não quero o género feminino que me foi atribuído à nascença. Também não quero o género masculino que a medicina transexual pode fornecer e que o Estado me poderá oferecer se me portar da maneira certa. Não quero nada disso. Como explicar que, para algumas pessoas, ou para algumas pessoas em determinadas alturas, esta irresolução está muito bem - é inclusivamente desejável (por exemplo, os «gender-hackers») - ao passo que para outras, ou para outras em algumas alturas, não deixa de ser fonte de conflito ou dor? Como dar a entender que a melhor maneira de saber o que alguém sente em relação ao seu género ou à sua sexualidade - ou a qualquer outra coisa, na verdade - é escutar o que a pessoa nos diz e tentar tratá-la em conformidade, sem espancar a sua versão da realidade com a nossa?” (2015, p.73-75.).

Estas interrogações revelam a complexidade da experiência trans e a impossibilidade de a reduzir a uma narrativa linear ou universal. Inspirado por esta abordagem, *Ululação* procurou evitar a imposição de um discurso totalizante, criando espaço para que cada personagem pudesse articular a sua própria experiência. A fragmentação da escrita de Nelson encontra eco na estrutura do filme: tal como *Argonautas* é construído a partir de fragmentos que se entrelaçam, a curta organiza-se em instantes captados do quotidiano que, posteriormente, pela montagem, se conectam num tecido coletivo.

A metáfora do Argonauta, que viaja num barco constantemente renovado, mas sempre reconhecido como Argo, oferece um quadro poderoso para pensar a identidade. No filme, as personagens não são apresentadas como entidades fixas, mas como processos em movimento, sempre em construção. O corpo, longe de ser destino, surge como território de descoberta e reinvenção. Tal como no livro de Nelson, também em *Ululação* a identidade não é revelada como resposta final, mas como viagem contínua em que a existência se afirma pela possibilidade de transformação.

3.5 *Amor Fati* de Cláudia Varejão e *Orlando, ma biographie politique* de Paul B. Preciado

Paul B. Preciado, filósofo e escritor, é conhecido por obras como *Testo Junkie*, *Manifesto Contra-sexual*, *Dysphoria Mundi* e o filme *Orlando, ma biographie politique* (2023). O seu trabalho desafia as normas de género e propõe uma visão radicalmente nova da identidade sexual. Em *Manifesto Contra-sexual*, Preciado propõe um pensamento sobre uma nova sociedade livre de uma série de predefinições que inibem a liberdade corporal e a conexão entre corpos, tendo por base a existência e plasticidade do dildo.

O dildo desvia o sexo da sua origem «autêntica» porque é alheio ao órgão que supostamente imita. Estranho à natureza, enquanto techne e arte, comporta-se como uma máquina que não pode representar a natureza sem correr o risco de a trans-formar. O dildo é o outro malvado. É a morte que persegue o pénis vivo. Apavora. Relegado até agora para o estatuto de imitação secundária, estes novos genitais de plástico abrem uma linha de evolução tecno-somática como uma alternativa à do pénis. (2001, p. 113)

Em *Orlando, ma biographie politique*, todos são vários Orlandos, todos são um passado que não se imaginava existir e que no mundo contemporâneo está presente em toda a parte. Ao serem todos Orlando, todos são um pouco uns dos outros, todos vivem da existência do outro, todos se ecoam. Todos são Orlando à sua maneira. Conceptualmente, é importante mencionar o filme *Orlando* e a forma como é desenvolvido. A forma como trata o tema será, em certa parte, referenciada na forma como representarei as minhas três personagens. Do mesmo modo que se vê o filme de Paul B. Preciado e se sai de lá a saber que pode ser-se, também, um Orlando, também se fica a conhecer múltiplos Orlandos, várias formas de estar, ser e parecer, isto é, diferentes modos de assimilar a diferença. Já com o título *Ululação*, procuro estabelecer este vínculo, um chamamento, uma união invisível que liga as três personagens entre si e entre quem as vê.

A segunda grande referência estética e narrativa para a conceção de *Ululação* foi o filme *Amor Fati* (2020), de Cláudia Varejão. A influência manifesta-se, sobretudo, na forma como a realizadora estrutura a montagem, articulando diferentes personagens e histórias através de uma lógica paralela que privilegia a intimidade e a proximidade afetiva. Mais do que explicar ou interpretar os acontecimentos, Varejão cria um espaço onde os gestos, os movimentos e as presenças falam por si, permitindo que a narrativa se construa pela justaposição de fragmentos da vida quotidiana.

Em *Amor Fati*, a câmara acompanha pares de indivíduos, explorando a relação entre eles e o modo como pequenos detalhes – olhares, silêncios, rotinas – revelam vínculos de cumplicidade. A ausência de diálogos explicativos ou de discursos mediadores enfatiza a força da imagem e

da montagem como elementos estruturantes. Esta abordagem, profundamente enraizada no modo de observação, foi determinante para a elaboração de *Ululação*, onde também se procurou dar tempo a cada plano, para que o espectador pudesse aceder à intimidade das personagens e, simultaneamente, reconhecer ressonâncias com a sua própria experiência.

A estética cromática de Varejão constituiu igualmente uma inspiração. Os tons suaves e pouco saturados, que conferem ao filme um ambiente de delicadeza e vulnerabilidade, permitem intensificar a dimensão afetiva e aproximar o espectador do universo emocional dos retratados. Essa escolha estética, próxima também do trabalho fotográfico de autoras como Laura Pannack, revelou-se uma referência importante no processo criativo de *Ululação*, orientando as opções visuais na direção de uma representação que valoriza a sensibilidade e a proximidade.

Assim, a influência de *Amor Fati* não se limitou ao campo formal, estendendo-se à dimensão ética do projeto. A câmara silenciosa, mas poderosa, com que Varejão aborda as suas personagens, convoca o espectador a entrar num espaço de partilha e de reconhecimento. É precisamente essa relação de confiança, construída pela observação atenta e pela montagem paralela, que serviu de modelo a *Ululação*. Tal como em *Amor Fati*, procurou-se aqui articular diferentes vidas através de um fio narrativo que emerge não da imposição de uma voz exterior, mas da coexistência das personagens e do entrelaçar dos seus gestos no tempo cinematográfico.



Figura 2 – Amor Fati Cláudia Varejão



Figura 3 – Young British Naturists, Young Love Laura Pannack

4. Projeto Ululação

4.1 Gênese do Projeto

Informação recolhida

O projeto *Ululação* teve início após a realização de um dos primeiros exercícios da unidade curricular de Projeto Final I, no primeiro ano de mestrado, que consistia na elaboração de um pequeno vídeo alusivo a uma rotina. Nesse contexto, produzi um trabalho que se centrava na repetição diária do cuidado com as cicatrizes resultantes de uma cirurgia de masculinização do peito. Esse exercício, embora simples na sua forma, abriu um espaço de reflexão sobre a relação entre corpo, memória e repetição, e funcionou como ponto de partida para um interesse mais amplo em pensar a representação das vidas trans através da imagem em movimento.

Paralelamente, já me encontrava a consultar o Arquivo Digital Trans, procurando sobretudo narrativas que perdurassem no tempo e que fossem capazes de deixar um registo material da sua existência. Foi nesse percurso que tive contacto com *Body Alchemy – Transsexual Portraits* (1996), de Loren Cameron⁶, obra que se revelou particularmente significativa. Pela primeira vez, deparei-me com um espaço onde a representação de corpos trans surgia de forma ampla e plural, captando diferentes modos de existir. Embora o livro se concentre sobretudo em homens trans, o que me marcou foi a diversidade de estilos de vida e fases da experiência trans retratadas. Apesar de algumas abordagens não coincidirem com a estética e ética que eu imaginava para o meu projeto, *Body Alchemy* constituiu um momento de conexão: um reconhecimento de que esses corpos existem, persistem e resistem, e de que essa visibilidade era precisamente o que eu queria transportar para o meu filme.

O impacto de encontrar dezenas de fotografias de diferentes épocas e pessoas intensificou a vontade de criar um projeto que tivesse como premissa a possibilidade de viver — amar e existir em plenitude, sem necessidade de justificar ou dramatizar. Nesse mesmo sentido, o contacto com narrativas nacionais, como "*Quem?*" de Rute Bianca e a obra de Jó Bernardo, tornou-se igualmente relevante. Reconhecer as trajetórias e modos de vida destas autoras aproximou-me de uma realidade mais próxima, que ressoava na minha experiência pessoal e me ajudava a refletir sobre como poderia articular, no presente, um discurso fílmico sobre a experiência trans.

⁶ Anexo B

Este encontro com outras narrativas conduziu-me a uma reflexão mais íntima: não há momento mais arrebatador para uma pessoa transgênero do que olhar e ser olhada por outro corpo trans. Trata-se de uma experiência que dispensa legendas, uma espécie de conexão extracorporal, quase esotérica, que atravessa passado, presente e futuro. Nesse instante, mesmo sem nada saber, tudo se sabe: confirma-se a existência, renova-se a possibilidade de continuar.

Ululação começou, assim, a ganhar forma como projeto. Inicialmente, pensei concebê-lo como uma obra de ficção. Contudo, percebi rapidamente que não era ainda esse o meu lugar. O documentário revelava-se o território mais honesto e adequado para dar conta daquilo que eu queria explorar. O eixo central da minha reflexão era o tempo: de que forma ele atravessa e marca as vidas trans? Onde estão as pessoas trans do passado? Como vivem as do presente? Que horizontes se abrem para as do futuro? Há uma alegria particular quando uma pessoa trans descobre outra que, vivendo há décadas em processo de harmonização, testemunha no próprio corpo o passar do tempo — uma experiência que se torna simultaneamente espelho e promessa. Retomando, então, o primeiro exercício sobre a rotina, percebi que o caminho a seguir seria justamente esse: procurar representar práticas quotidianas e lugares-comuns das vidas trans, tornando visível aquilo que tantas vezes permanece invisibilizado. Foi nesse cruzamento entre a repetição íntima dos gestos, o legado das representações anteriores e a urgência de projetar novas imagens que *Ululação* encontrou a sua direção.

Metodologia e Cronograma

As tabelas seguintes apresentam o cronograma do projeto. A primeira versão foi entregue juntamente com a proposta, no final de 2024, mas sofreu alterações em função da disponibilidade das personagens. A mudança mais significativa ocorreu na fase de filmagens, inicialmente prevista para janeiro de 2025, mas que apenas pôde ser concretizada a partir de março.

Atividade / Calendário	Nov 24	Dez 24	Jan 25	Fev 25	Mar 25	Abr 25	Maio 25	Jun 25
Pré-Produção								
Rodagem								
Pós-Produção e Finalização								
Relatório (investigação + desenvolvimento)								

Tabela 1 – cronograma previsto em novembro de 2024-

Atividade / Calendário	Nove 24	Dez 24	Jan 25	Fev 25	Mar 25	Abr 25	Maio 25	Jun 25	Jul 25	Ago 25	Set 25
Pré-Produção											
Rodagem											
Pós-Produção e Finalização											
Relatório (investigação + desenvolvimento)											

Tabela 2 – cronograma cumprido

Pré-Produção

A fase de pré-produção, entre novembro de 2024 e fevereiro de 2025, foi dedicada à seleção das personagens — Pilar, El e Pedro — e ao processo de aproximação inicial, que permitiu criar familiaridade com a presença da câmara e compreender as suas rotinas e contextos de vida. Neste período, organizei igualmente toda a logística necessária, incluindo orçamento, alojamento, deslocações e equipamento, assegurando as condições mínimas para a produção. Paralelamente, aprofundei a pesquisa de referentes cinematográficos, fotográficos e literários que orientaram tanto as opções estéticas como conceptuais do projeto e sustentaram a redação deste relatório.

Produção

As filmagens decorreram em três blocos, entre março e abril de 2025, acompanhando a disponibilidade das personagens. O primeiro realizou-se em Olhão, com Pilar, entre 1 e 14 de março, após um encontro prévio em Lisboa. Por razões orçamentais, assumi sozinho a responsabilidade pela captação de imagem e som. O segundo bloco aconteceu entre 26 de março e 6 de abril, com El, dividido entre Lisboa nos primeiros dias e Castelo de Vide na fase final. O último bloco, centrado em Pedro, decorreu entre 17 e 25 de abril, em Viana do Castelo. As filmagens foram realizadas com recurso a uma câmara Sony Alpha 7IV, acompanhada por duas objetivas fixas de 35mm e 85mm, bem como por um gravador de som ZOOM H4N Pro. Para complementar o equipamento técnico, foram ainda requisitados à Escola das Artes alguns materiais adicionais de apoio à produção, nomeadamente um tripé, um monitor externo e dois kits de iluminação.

Pós-Produção

O processo de pós-produção teve início em junho de 2025 e desenvolveu-se de forma faseada, acompanhando uma lógica sequencial. A primeira etapa consistiu na visualização integral do material bruto, seguida da seleção criteriosa das imagens com potencial para integrar o corte final. Esta triagem constituiu a base para a criação de *timelines* individuais para cada personagem, estruturadas de forma linear, permitindo a elaboração de montagens preliminares para cada uma das histórias.

Num momento subsequente, estas três linhas narrativas foram entrelaçadas, criando elos de ligação através de movimentos, situações, gestos e olhares que criassem um fio condutor orgânico, capaz de unificar as diferentes trajetórias sem comprometer a singularidade de cada uma. A estrutura resultante obedece à lógica de um dia: inicia-se com momentos de exercício físico e lazer, passa pela esfera do trabalho ou da procura dele e encerra-se com episódios mais íntimos, marcados pela introspecção e pela quietude do final do dia.

No plano visual, a orientação estética foi definida em colaboração com a colorista Andreia Bertini, optando-se por uma paleta de tons frios, ligeiramente dessaturados. A finalização da correção de cor, conduzida por Diogo Falcão, consolidou esta linha, reforçando a coesão cromática e aproximando o resultado das referências visuais centrais do projeto: *Amor Fati*, de Cláudia Varejão, e o trabalho fotográfico de Laura Pannack.

Paralelamente, a montagem incorporou imagens de arquivo de pessoas trans recolhidas no Arquivo Digital Trans, inseridas estrategicamente no início do filme. Este recurso permitiu introduzir a noção de cruzamento entre figuras distintas, estabelecendo um diálogo entre temporalidades e localizações distintas, inscrevendo a narrativa contemporânea num *continuum* histórico de resistência e visibilidade.

A componente sonora seguiu a mesma lógica de contenção e subtilidade. A banda sonora foi construída a partir de duas composições originais de Pedro, uma das personagens do filme, complementadas com elementos sonoros provenientes da plataforma *Freesound*. O desenho e a mistura, da responsabilidade de Tiago Ferreira, evitaram a sobreposição artificial de sons, privilegiando a valorização dos diálogos e uma sonoplastia discreta, concebida para intensificar a dimensão sensorial das imagens. Este trabalho sonoro procurou, assim, criar profundidade e textura, sem trair a lógica observacional que orienta o filme enquanto prática estética e ética.

Equipa

Realização, direção de fotografia, som direto e montagem: Ari Moura

Produção: Maria Fonte

Correção de Cor: Diogo Falcão

Design e Mistura de Som: Tiago Ferreira

Grafismo: Frank

Sinopse

Seguindo a vida quotidiana de Pilar, El e Pedro, *Ululação* entrelaça três percursos trans em geografias distintas. Pela montagem, os seus gestos e silêncios aproximam-se, revelando a simples existência como espaço de amor, partilha e resistência política.

Cartaz



Figura 4 – Cartaz de *Ululação*, Ari Moura (2025)

Orçamento

ORÇAMENTO - DESPESAS					
Below Line					
RUBRICA		PREVISTO (1)	REALIZADO (2)	DESVIO (3)=(1)-(2)	OBSERVAÇÕES
		Valor	Valor	Valor	
8	VIAGENS, ESTADIAS E TRANSPORTES	0,00 €	0,00 €	0,00 €	
8.1	Viagens	1 200,00 €	2 303,95 €	-1 103,95 €	
8.1.1	Produtores	0,00 €	0,00 €	0,00 €	
8.1.2	Realizador	0,00 €	0,00 €	0,00 €	
8.1.3	Equipa Técnica	0,00 €	0,00 €	0,00 €	
8.1.4	Equipa Artística	0,00 €	0,00 €	0,00 €	
8.1.5	Outros (especificar)	0,00 €	0,00 €	0,00 €	
8.2	Transportes de pessoas	0,00 €	0,00 €	0,00 €	
8.2.1	Aluguer de viaturas	0,00 €	0,00 €	0,00 €	
8.2.2	Outros (especificar)	0,00 €	0,00 €	0,00 €	
8.3	Alojamento	500,00 €	565,00 €	-65,00 €	
8.3.1	Hotéis	0,00 €	0,00 €	0,00 €	
8.3.2	Outros (especificar)	0,00 €	0,00 €	0,00 €	
8.4	Refeições	1 064,00 €	300,00 €	764,00 €	
8.5	Ajudas de custo	300,00 €	0,00 €	300,00 €	
10	MEIOS TÉCNICOS	0,00 €	0,00 €	0,00 €	
10.7	Discos	0,00 €	321,70 €	-321,70 €	
17	IMPREVISTOS (até 5% do total do orçamento)	296,20 €	0,00 €	296,20 €	
Total Parcial:		3 360,20 €	3 490,65 €	-130,45 €	
Total:		3 360,20 €	3 490,65 €	-130,45 €	

Figura 5 – Captura de ecrã do orçamento do projeto.

5. Conclusão

O desenvolvimento deste projeto permitiu explorar de forma aprofundada as interseções entre ética e estética no âmbito do documentário de observação, com particular enfoque na representação das vidas transgênero. O objetivo central consistiu em desafiar as narrativas dominantes que, historicamente, têm enquadrado a experiência trans a partir de prismas miserabilistas ou exotizantes, tanto no cinema como no quotidiano.

A reflexão partiu da análise de alguns capítulos da obra de Bill Nichols, sobretudo no que se refere às implicações éticas do documentário observacional, onde se destacam os riscos associados ao voyeurismo e ao “prazer em olhar”. Demonstrou-se que a câmara, mesmo quando aparentemente neutra ou invisível, constitui sempre um instrumento de intervenção com implicações morais significativas. No contexto de *Ululação*, a câmara não se limita a observar, mas ecoa e prolonga o ulular das personagens, tornando-se veículo de sua presença e afirmação. O enquadramento teórico, enriquecido pelas contribuições de Paul B. Preciado, Maggie Nelson, Chella Man e Cláudia Varejão, revelou que a representação do corpo trans não deve ser transformada em espetáculo. Inspirado por estas reflexões e práticas artísticas, *Ululação* optou por uma estética centrada na rotina e nos gestos quotidianos, assumindo tal decisão como uma escolha simultaneamente ética e política. Documentar a vida diária de três pessoas trans constituiu, por si só, uma tomada de posição contra os regimes normativos de visibilidade e de representação.

A receção inicial do filme confirmou a pertinência desta abordagem. Numa primeira exibição, uma crítica apontou que “as personagens não parecem trans”, um comentário que revela o peso persistente das expectativas normativas e estereotipadas. Contudo, tal reação valida o propósito do filme: ao subverter a exigência de “parecer” trans segundo convenções heteronormativas, o filme questiona a própria lógica da representação normativa e afirma que não existe uma forma única ou correta de habitar a identidade trans.

Ululação não procura documentar o que se imagina ser a experiência trans, mas antes revelar a sua realidade vivida — múltipla, complexa e, muitas vezes, quotidiana. O corpo, neste contexto, surge como um lugar de habitação e de autodeterminação, e as personagens do filme afirmam-se nos seus próprios termos, sem ceder às expectativas externas.

Em última instância, *Ululação* configura-se como um manifesto sobre a responsabilidade ética da representação. O filme demonstra que a câmara, quando utilizada com respeito, escuta e

intencionalidade, pode tornar-se uma ferramenta de validação e de resistência. Prova, ainda, que a rotina, longe de ser banal, contém uma dimensão política e estética capaz de afirmar a dignidade e a inegável presença das pessoas trans no mundo.

Referências e Bibliografia

- Akerman, C. (Realizadora). (1976). *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [Filme].
- Produtora. Barthes, R. (1989). *A câmara clara* (M. Torres, Trad.). Edições 70. (Obra original publicada em 1980)
- Bessa, K. (2017, Janeiro). “How i became what i am” An aesthetics of twist cinema in films from the 1960s and 1970s. *Estudos Feministas*, 25(1), 291–313.
- Bianca, R. (2025). *Quem?* (1.^a ed.). Bruzzi, S. (2000). *New documentary: A critical introduction*. Routledge.
- Butler, J. (2023). *Corpos que contam* (N. Quintas, Trad.; 1.^a ed.). Orfeu Negro. (Obra original publicada em 1993)
- Man,C. (2024). *Autonomy* [Performance]. Performance Space NY.
- Nelson, M. (2022). *Argonautas* (E. Antunes, Trad.; 1.^a ed.). Orfeu Negro. (Obra original publicada em 2015)
- Nichols, B. (2011). *Introduction to documentary* (pp. 1–20, 99–139). Indiana University Press.
- Preciado, P. B. (2019). *Manifesto contra-sexual* (L. Leitão, Trad.; 1.^a ed.). Orfeu Negro. (Obra original publicada em 2000)
- Preciado, P. B. (2019). *Un apartamento en Urano: Crónicas del cruce* (2.^a ed.). Editorial Anagrama.
- Preciado, P. B. (2023). *Dysphoria mundi* (4.^a ed.). Anagrama. (Obra original publicada em 2022)
- Preciado, P. B. (Realizador). (2023). *Orlando, ma biographie politique* [Filme].
- Varejão, C. (Realizadora). (2020). *Amor fati* [Filme].
- Wittig, M., & Sande Zeig. (1980). *Lesbian peoples: Material for a dictionary*. Virago. (Obra original publicada em 1976)

Anexos

Anexo A

Entrevistas e outras fontes online:

“The World of Jó”: <https://cargocollective.com/sibilalind/The-world-of-Jo>

Jô Bernardo:

Havia receio de que fosse esquecida, como tantas outras vítimas de transfobia. Todavia, tornou-se um símbolo. A sua vida já deu um poema, uma canção, um livro, uma peça de teatro, um documentário, um documentário animado. Dá nome a um centro de atendimento e há-de dar nome a uma rua. “Não digo que se feche o capítulo Gisberta, mas eu acho que é preciso dar à Gisberta um tempo de repouso. É preciso deixá-la descansar. É preciso ir buscar os exemplos contrários. Tragam os bons exemplos cá para fora.” Compreende que haja quem recuse exposição pública, porque o preconceito continua aí. Chama a atenção para a importância de haver quem se sujeite a isso para que outras pessoas encontrem referências positivas. “Que referências temos de população trans que tenham vingado?”

Rute:

Teria 16 ou 17 anos quando, a caminho de um baile, conheceu Katy Wandolly, nome artístico de Kelly Silva (n. 1957), então também com a aparência de um rapaz afeminado. Os seus olhares cruzaram-se. Reconheceram-se uma na outra. Ela introduziu-a num mundo novo, alternativo, frequentado por homossexuais e simpatizantes. “Senti-me bem. Tanta gente igual a mim!”

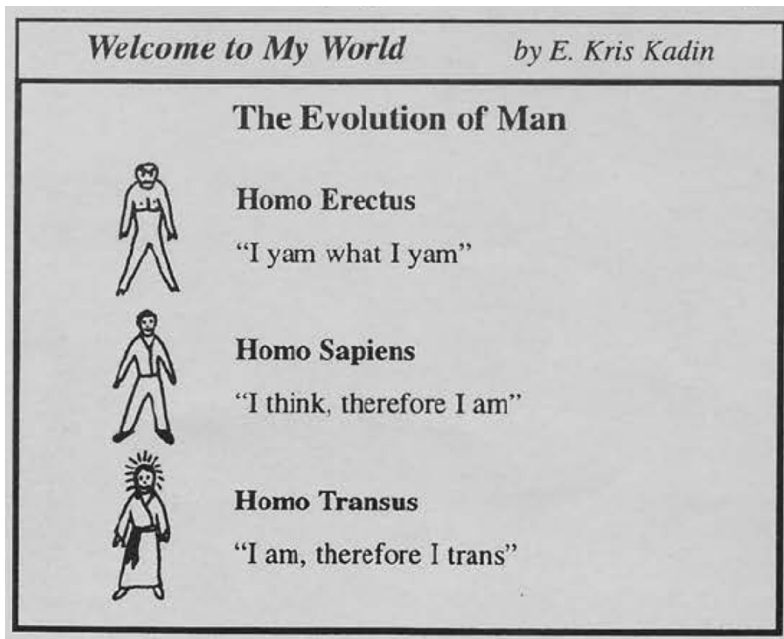
Fonte: <https://www.publico.pt/multimedia/interactivo/pioneiros-lgbt--da-clandestinidade-a-igualdade>

Jude Patton:

*A coworker at the veterinary hospital where Patton groomed dogs gave Patton a copy of Dr. Harry Benjamin’s groundbreaking *The Transsexual Phenomenon*, which helped Patton finally understand his identity. “There was the description of me, and people like me,” he said.*

Fonte: <https://diverseelders.org/2019/07/03/voices-from-the-stonewall-era/>

Imagens e textos recolhidos no *digital transgender archive*:



Fonte: <https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/c821gj80x>

HOW WE KISS

privilege on the dance floor

"It's not just what you know — it's what you never have to know. It's happening every day, at that party or park or potluck, when you can look like what you really are and touch who you really want to touch without feeling like you're violating others' expectations. It's never being forced to examine accepted ideas of gender and sexuality, despite their arbitrary nature. It's never having to realize that people are seeing you as something you know you are not.

Privilege is about safety and belonging. It lies hidden in identities and desires that don't need to be justified or defended or even spoken of, because they reaffirm the identities and desires of most of the people around you. Privilege is assuming, before you even get there, that your gender and your sexuality are welcome and expected wherever you might want to go.

Cisgender• and heterosexual privilege are written into the social world with bodies. Everywhere we go, we expect that men are men and women are women and that the most basic need of each is to touch the other. These expectations are in the air at every social event and party, and then when a body that has never wondered why it is male and a body that feels female beyond question kiss each other in the middle of the dance floor — lightning strikes.

In one searing flash, we all see living & breathing proof of what is normal and expected, and some of us are forced to remember that we aren't expected. Alienation and fear stalk queers everywhere we go in this straight world, and we fall right into their traps when the straight boy bumps us out of the way as he rushes to grab his girl.

Queers can choose safety. We can hide, we can lie, we can be painstakingly careful to never "flaunt our sexuality in people's faces." If we pretend we aren't what we are, if we never live out our desires and identities in public, we don't have to justify them to the cis-hetero world. We can avoid being called out and ostracized if we only hold hands behind locked doors and if we stay quiet when cisgender women and cisgender men grope each other without even thinking that we might exist.

But when desires and identities aren't expressed and recognized for what they are, they aren't fully lived — and we demand nothing less than a full life.

What if there were a space where queerness was right there on the guest list, visible and realizable? What if we could take certain places and cut them out of the "straight" world, the "normal" world, even if only for a little while? What if any people could kiss and touch without even having to think about whether they might violate unconscious expectations, might make themselves unwelcome, might become a target?

At this party, we're creating a safe space for people to be queer in, where there's no normal and no deviation. It doesn't mean that cis women and cis men can't kiss here, but it does mean that all of us have to think about who might see us. It means that we take joy in each others' bodies for hard-fought, joyful reasons of our own, not because everyone is cheering us on or because we're fulfilling the story of attraction and sexuality that we've been told since birth. It means that we don't let our actions, our bodies, or our physical presences claim the space that belongs to everyone. Hopefully it means the wildest, most celebratory, most thoughtful and intentional and generally-awesomest party ever.

Making a space where no one feels on guard, regardless of their gender and sexuality, won't be easy, because it requires us to think about each other's experiences more intensely than we've ever been asked to. The norms of cisgenderness and heterosexuality are so alluring precisely because they offer us the chance to live without thinking; the accepted social narrative does all the thinking for us, and we just have to fit people into their "proper" places. However, we can think, we can listen to each other, we can be aware of the effect we have on others, and we can make each other feel like we belong; it isn't easy, and it means moving past what we know.

Be brave.

And thanks for coming to the party!"

- F. I.E.R.C.E.N.E.S.S.

Friendly Insistence on Emphatically
Reiterating Criticisms of Externally Normal
Experience, Sexuality, and Selfhood

“The term "cisgender" was born on the Internet in the 1990s and came into wide acceptance and scholarly use in the 2000s. It fills a crucial gap in our language when we want to talk about people who are not transgender or not transsexual. A cisgender person has only ever experienced their subconscious gender identity as aligned with their assigned gender, and cissexual describes those whose subconscious sex has always been congruent with the physical sex that their docs & parents told them they were.

We could say "gender-normative", which in our society is considered a synonym for "cisgender" or "cissexual", but then that would be implying that there was an unmarked "normal" state of gender identity... and, um... well... you know what we think about that. So let's take this cool useful prefix and put it to use!

For the language nerds: "cis-" is a prefix of Latin origin, meaning "on the same side [as]" or "on this side [of]" — as opposed to "trans-" which means "on a different side [from]" or "on the opposite side [of]".

PROVIDENCE RHODE ISLAND 2011

Fonte: <https://www.digitaltransgenderarchive.net/files/k930bx188>

Autor: Julia Serano

Leslie Feinberg— Gender Outlaw

Leslie Feinberg, transgender activist and author of Transgender Liberation and Stone Butch Blues, has recently been interviewed in Tapestry, and writes articles for numerous publications, notably the Worker's World Party Newspaper. Feinberg's voice is one of the strongest I have heard in a long while, and I hope you'll enjoy part two of the interview which began in FTM issue #23—Kevin Horwitz.

Leslie Feinberg: I'll tell you what I thought was the single most important thing that happened to me. I got a job working in the art gallery in Buffalo. The *New York Times* came to the art gallery. It didn't take me long to hear about the bloody coup in Chile. The people in Chile had elected Allende president, and ITT and Anaconda and all the American corporations and the CIA organized this bloody counter-revolution in Chile. Once I got to read about it, and hear the CIA deny it, I started thinking, wait a minute, this is clear what the role of the U.S. is in this. This is like U.S. in Vietnam. They have no right overthrowing that government in Chile. It's obvious. But, it wasn't clear to me when I worked in the factories, because no one gave me the information to look at. All of a sudden, the whole world of classes, my relationship to the ruling classes in this city and in this country, and what the rulers of this country were doing in my name, or in our name around the world began to become clear to me...this was a period of tremendous revolutionary upheaval.

Kevin Horwitz: *Were you more or less comfortable or uncomfortable during this period, in your body?*

LF First of all, passing gave me a relative respite from the oppression I faced as a 'he-she'. But what was hard was never getting to know anybody very well, always having to be so superficial with people, it was a very lonely existence. I was a gender outlaw in exile. I was hiding.

KH *And this was before the upper surgery?*

LF No, that was even after. The other main thing besides working at the art gallery was, I never would've known how much I liked guys, until I passed. All my life my experience with men was head-on collision. It wasn't even that I was angry with men, it was that I had warning signals that went off if a guy came, like within like ten feet of me, "bamp, bamp, I'm in trouble, you know, towards the left, over here, you know, go that way." But, when I started working with men as a man, when they were not aware that there was a woman present, or a butch present, I began to appreciate that masculinity was not the enemy. Nor were the guys I worked with. That many of the attitudes they had toward women were really backward, but that didn't mean that they were bad people. It was the

way I had been raised to be racist, and had to really overcome that thinking, and really fight it, and I saw that guys really had to overcome their training, too. But, I began to see that the ways guys play with each other was rougher than women play sometimes, but it was very sweet, too. That there was a lot of tenderness between men, that there was a lot about guys that I really enjoyed. And I enjoyed being with them on that basis, when they weren't relating to me as a woman or as a 'he-she'. So, I think one of the other things I really found out is, I really liked a lot of guys. Not all guys, but I don't like all women, either. I began to be more comfortable with my own masculinity as I began to be more comfortable with men's masculinity, and to see that masculinity really isn't the problem. Nor is femininity. That's not what we're up against. We're up against institutionalized sexism, institutionalized gender oppression. The way people express their gender is not the problem in this world. It's the lack of gender freedom that's the problem.

KH *It sounds like you got in touch with all these things by doing this, and then you decided that you had enough?*

LF I felt that I was a gender outlaw who was underground, you know, who was hiding out. Like many of the people who were draft resisters in the '60's who had to hide and who had to live that kind of existence where you never make very good friends, and somebody asks you where you went to school, and you lie, and it was a kind of loneliness that comes from being in exile, and you can never have a friend, you can never confide, because if you do and you get betrayed somehow, then you have to up and move to yet another place and begin all over again as a stranger.

It began to take its toll on me and I also began to be much more politically-conscious, and feel that I had no impact in the world, anymore, because I could never say who I was, or what I felt about anything, I could never take a very strong stand about anything, because I was trying not to call any attention to myself. So, at that time, that's when I met the World Workers Party- before that, I was so upset about the role of the U.S., and you have to remember at this time- it was one of the bloodiest periods towards the Vietnamese, millions of people were protesting in the streets and the government wouldn't do anything about it. The attacks, the murders of the Black Panther leaders, Wounded Knee, I mean, it was a period of such upheaval, and I felt that there was no way I could take a stand, there was no way I could fight back. I was working as a dishwasher in a restaurant. One of the cooks told me that if you became a merchant seaman, you meet a lot of communists in these port cities when you travel, and they're always having revolutions and stuff, and I heard about what was going on in Latin America and Chile, and I heard about the mass torture and the mass executions and felt that if I couldn't live my life by taking a stand, maybe there was something I could die for.

In other words, maybe I could go fight and die in a revolution that I believed in, like in Latin America, and it would give my life some meaning. I applied for my merchant seaman card, and little did I know that you needed a physical. I just figured, well, look, I've been navigating all this stuff in men's rooms, and the locker rooms.

KH *It sounds like you were especially susceptible to suggestion.*

LF I had felt that I could navigate whatever I needed to. If I had convictions about things, nothing was going to be that much of an obstacle. When I saw that I was gonna need a physical, and the close quarters of the ship, I thought, boy, maybe I can't pull it off. I couldn't get a passport any longer. I couldn't even go to Canada.

KH *So you became a complete gender outlaw.*

LF Literally. In Buffalo, you go to Canada constantly. But now, as a man, I needed to show a draft card, because no man could leave the country without showing a draft card, and I didn't have one. I began to see that I wasn't going to be able to get out. At that point, I met a waitress who was in WWP and I met the party. I didn't tell them that I was a passing woman. I had a full beard, and I joined the party as a man. I realized there were people who were fighting for change here. I found other waitresses and factory workers like myself who were opposed to racism, who fought anti-semitism, who supported gay people. I couldn't believe it, it was everything I was looking for. All these people shared convictions like mine. But I wasn't stupid, I mean, I wasn't gonna come out as a woman, right, or as being transgendered. I didn't have any language for it. And there was no language for it.

I had been in the party for 6 months to 1 year, and it was on International Women's Day. I had never heard of International Women's Day, and all the men in the party were on organizational tasks. The women were giving political reports or whatever. And, you know, there is a way that women relate with each other, whether transgendered or not, that's very different from women and men, and I was watching the women together, and it just became this enormous crisis for me, that I was never able to be me with women or men, or anyone anymore. And I was afraid to lose the party, because I felt like, if I lose the party now, I've lost everything. I've finally found out what it's like to win battles and to feel like my struggling means something, and have other people share my convictions. Now to have known that and lose that, would be

to lose everything. I had this terrible dream that I was in this grey room, and behind one of the walls was a dam. There was this crack in the dam, and you could feel this enormous pressure, and when I woke up, I didn't need a dream horoscope to tell me what that meant. So, I actually sat down with some of the people in the party in Buffalo, and tried to explain my life to them. And they heard me. They said, we



don't exactly understand what it means, or what you want to do, but, A., we know it has to do with oppression, and B., we support you in whatever you want to do. And that was 20 years ago. And for 20 years, through difficult periods when I might not have been able to be part of the women's movement or the lesbian-gay movement, and when there wasn't a transgendered movement, I have been able to be part of a socialist party where I have gotten to work with other generations, people from all different races, people from different countries. That's very much shaped my adult life, that I haven't lived in isolation. I've been able to try to develop a language of persuasion to bring to the movement, of why gender oppression is just as important to fight as any other form of oppression. It's why I've been able to

personally get through what has been a very difficult period, socially.

KH *Sounds like a really horrible situation, and then really turning that around.*

LF I think it's horrible for all transgendered people. We all understand what that's like. What a beautiful baby. Is it a boy or a girl? You know? Pink or blue. If you can't answer those simply, your life is gonna be—

KH *Hell.*

LF *Hell.* That's right. It's a nightmare that I think each of us has lived through. Each of us has done something different with it, and arrived where we are now. We have the potential for a community. We get to develop our own language, our own individual identities, our group identity, so now kids coming up will know there's a place to go, they'll have a word for themselves, or ten words for themselves. But it'll be our own words, not the words that were always used to make us ashamed of ourselves. We can come up with our own language, we can reach out to a whole new generation that's growing up and say, "if you can't answer the question boy or girl very easily, come talk to us."

In the next issue: Part Three—Stone Butch Blues.

Issue 43



December 1998

The Chest Issue!

Soul and Body

by Sean Gardner

How do you describe what being transgendered feels like? One of the best images I ever came up with is this: Through much of my life I felt like just a head. I loved my brain. I relished thinking and reading and writing. I felt at home there. But it was as if my body didn't even exist. If I thought of it at all, I hated it, so I mostly tried not to think of it.

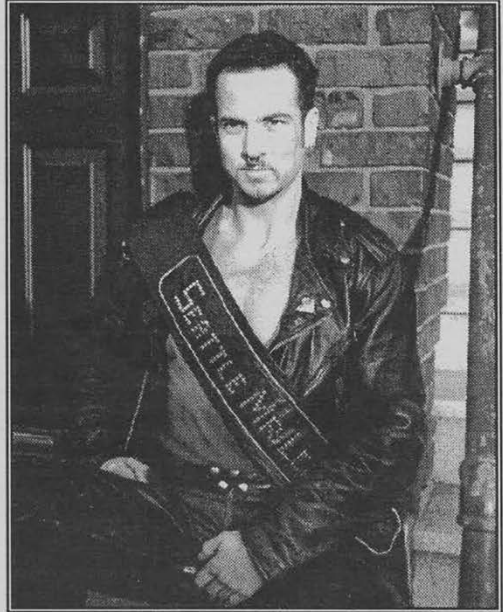
I avoided most forms of exercise because they made me too aware of my body, the effort to move it around, the sweat, the pounding of my heart, the pain in my muscles. I anesthetized myself with food, depending on that dull, heavy feeling to keep me unaware of my physical self. Even using my voice, speaking or singing, was painful because the sound that came out was never the rich, low sound I expected.

So the most startling part of this whole metamorphosis has been feeling like a whole person. Suddenly I have this living, breathing body that is more and more a part of me. My FTM friends and I remain fixated on the physical. We are worse than a whole herd of self-obsessed, bragging, pubescent boys. Our second puberty is a miracle to us, all the changes we thought would happen to our bodies in our early teens now finally, magically, happening. Every facial hair is cherished and celebrated. We laugh with self-conscious joy every time our voices break or crack or go careening wildly from octave to octave. Muscles appear. Bellies get furry. Skin breaks out. The libido erupts. The whole awkward process is quite adorable.

In the last few weeks I've realized again how important physicality has become for me and what a novelty it still is to finally love my body. I'd been losing weight and lifting weights, getting ready for the final stage of my top surgery which was scheduled for August 19 in Montreal. Deltoids! I had deltoids. And these cool, muscley things in my thighs. And pecs bulging above the remaining bulges of my emptied but still visible breasts. Every week I cut the time it took me to walk to work, my body carrying me effortlessly along the Santa Fe streets. I ran up and down the stairs a dozen times a day, only the slightest jiggling reminding me of my feminine past.

Dr. Menard performed the surgery under local anesthetic. The operation was supposed to last about two hours, but ended up going for three and a half. There were complications. A cyst that had formed after the last surgery had to be removed. A "bleeder" blood vessel opened up that wasn't particularly interested in being cauterized. But I got through it and got home. I hated having to wear the binder again, especially having to wear it day and night after five months of near total freedom. I stretched the brief showering period each morning to stare at my chest in the mirror. It was swollen and massively bruised. The right side looked hideous; the left side looked even worse. It hurt a lot.

The left side did turn out to be worse. It swelled and swelled, the skin stretched glossy and black. After almost two weeks of being macho and toughing it out, I went to see my local physician. Dr. Wright



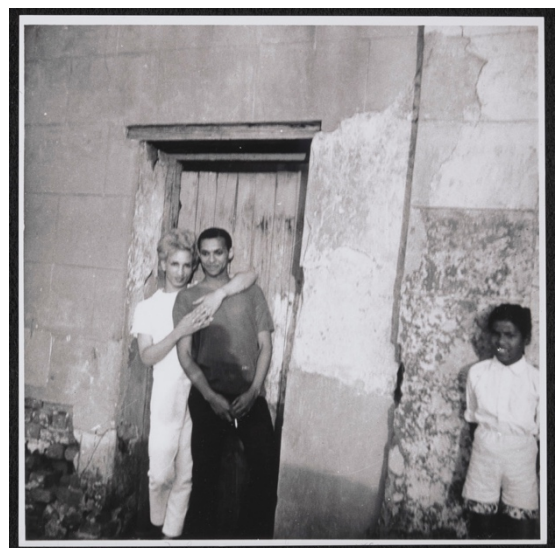
Billy Lane, title-holding leatherman, competes in the ultra-masculine world of International Mr. Leather (page 8). Photo: James Loeuen

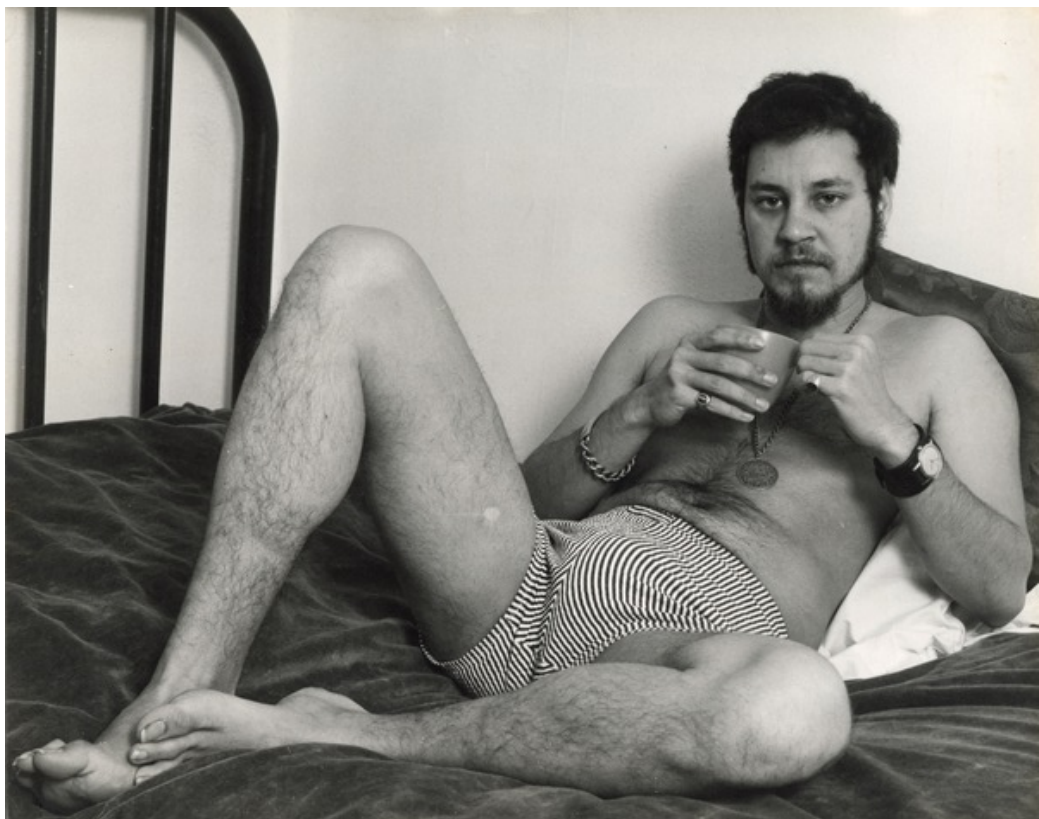
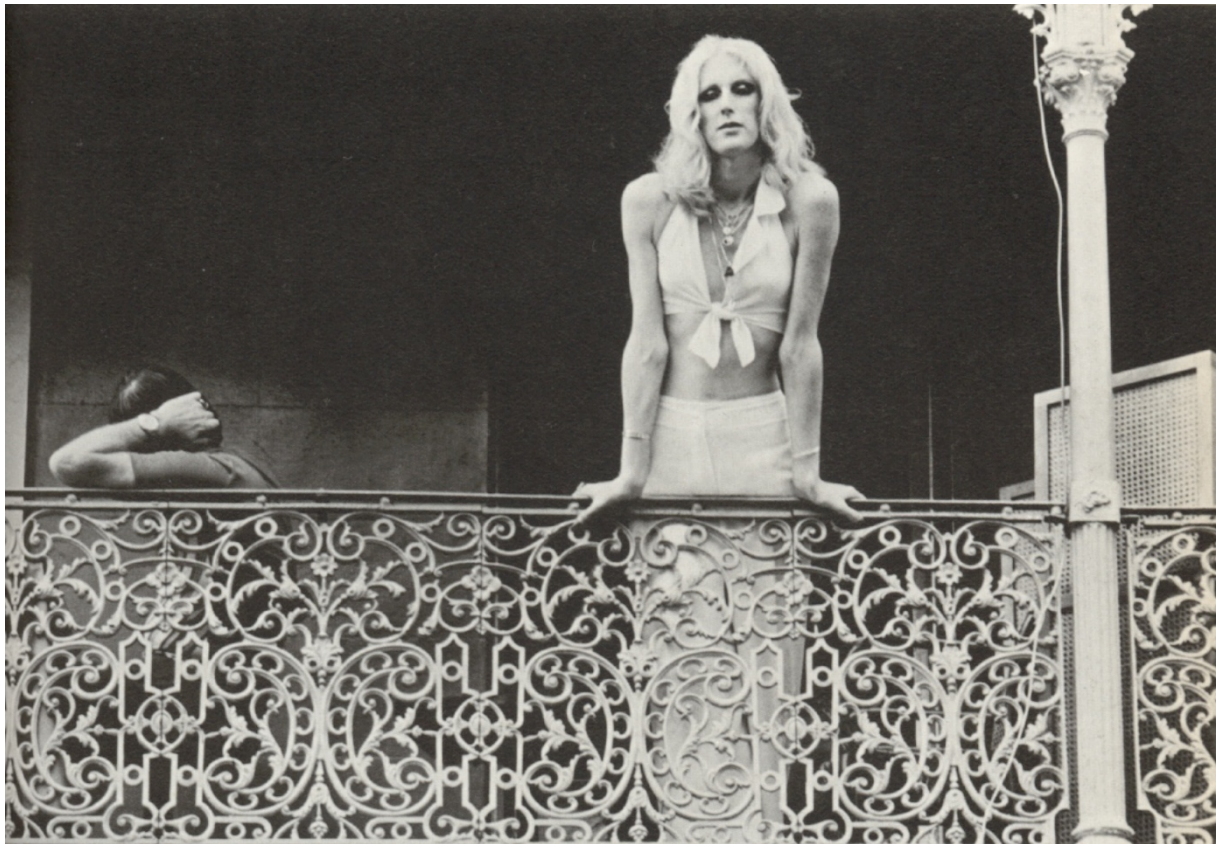


Chocolate Cheesecake Conchita Rodriguez Johnson—a.k.a. FTM Int'l Vice President Yoseño V. Lewis—was official Festival Diva at the second annual Tranny Fest on Nov. 21. S.F. Mayor Willie Brown proclaimed the day "Transgender/Transgenre Cinema Day" in honor of the festival. More Tranny Fest photos inside...

**More chest surgery articles—
see pages 6-7**

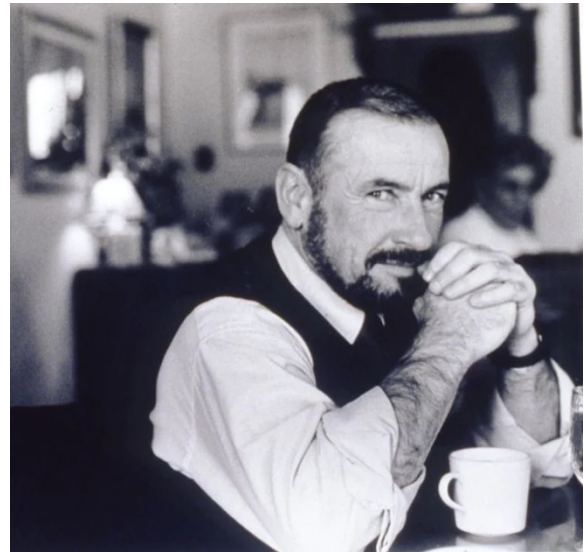
True Spirit '99! (pg. 17) / FTM Conference in L.A. next fall (pg. 2) / March '99 events (pg. 20)





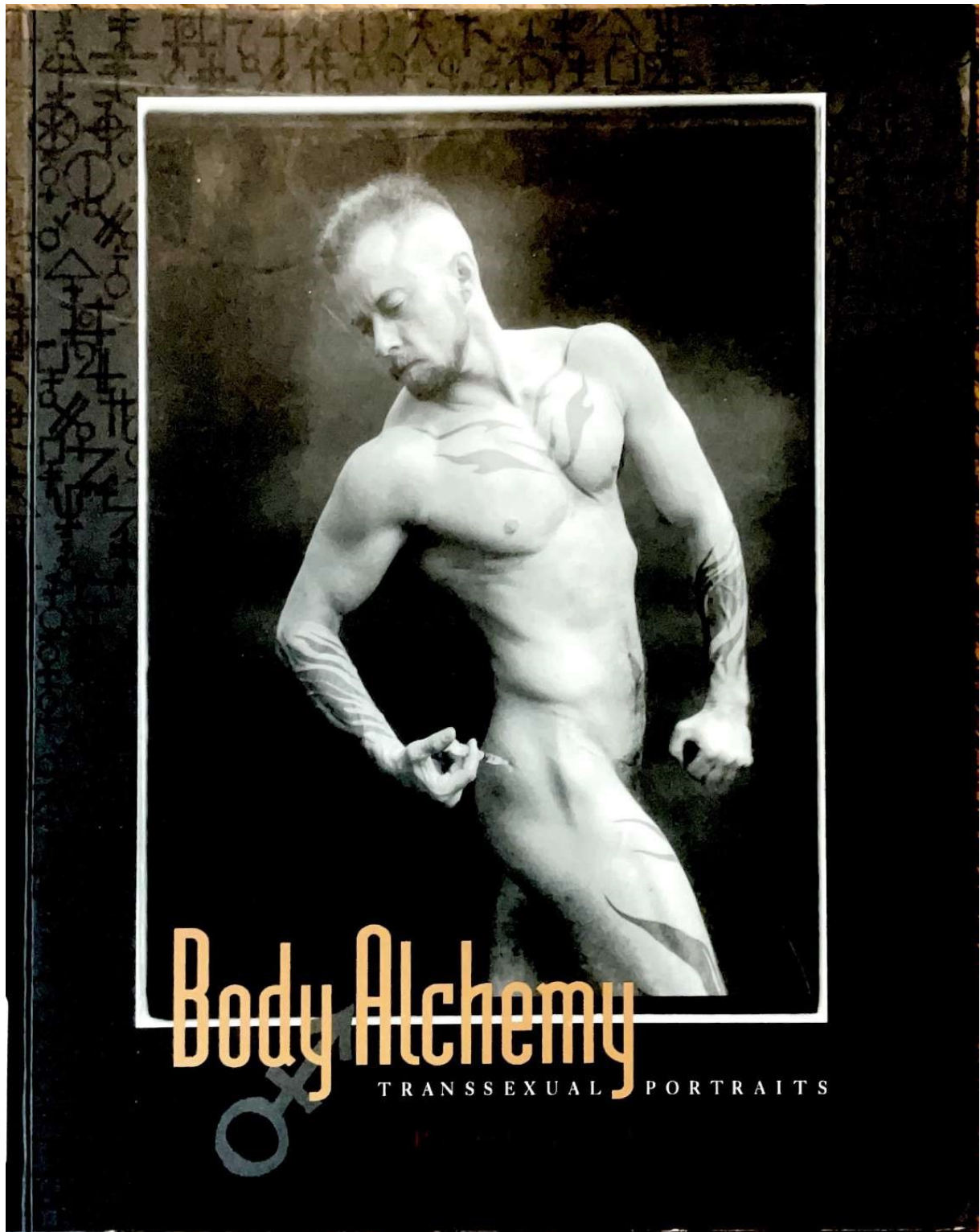






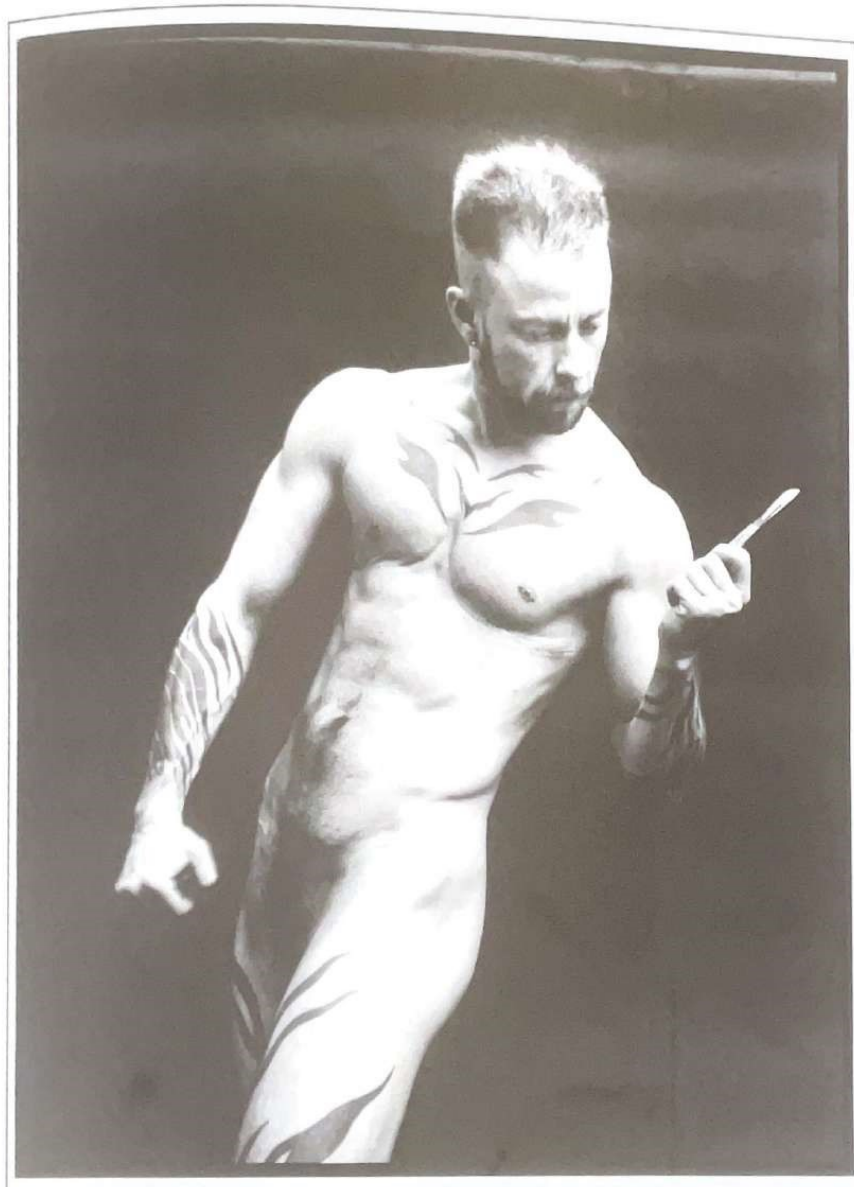
Anexo B

Body Alchemy by Loren Cameron

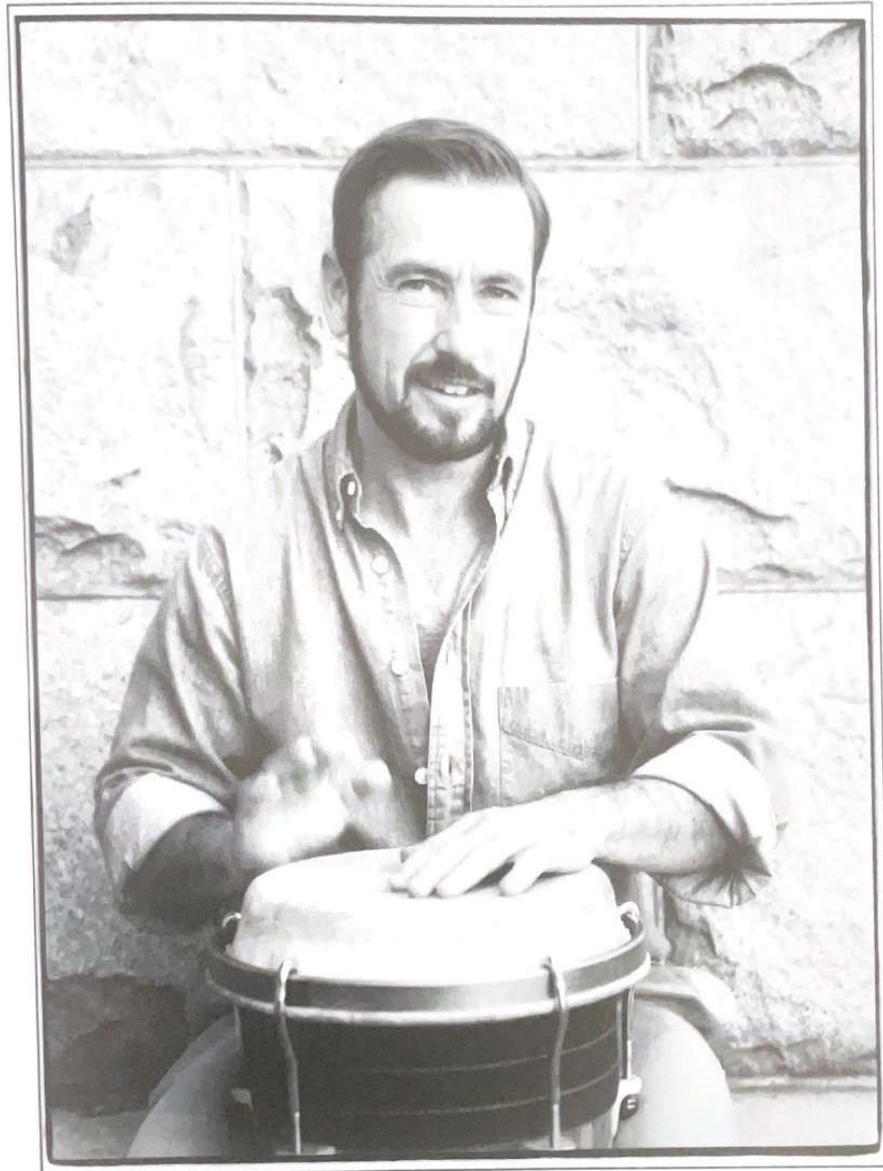


Philosophical alchemy is the art of transforming what stands in misery, conflict, fixation, and confusion (the prime matter or *prima materia*) and allowing it to come to presence freely and completely as itself (the ultimate matter or *ultima materia*).... Transformation is the art of allowing our essential nature, as body-mind-spirit, to manifest completely and freely without conflict and fixation. It is the art of freeing the whole person, body and all. It is not the willful attempt to change who and what we are, but the art of becoming who we are.

– Jeffrey Maitland



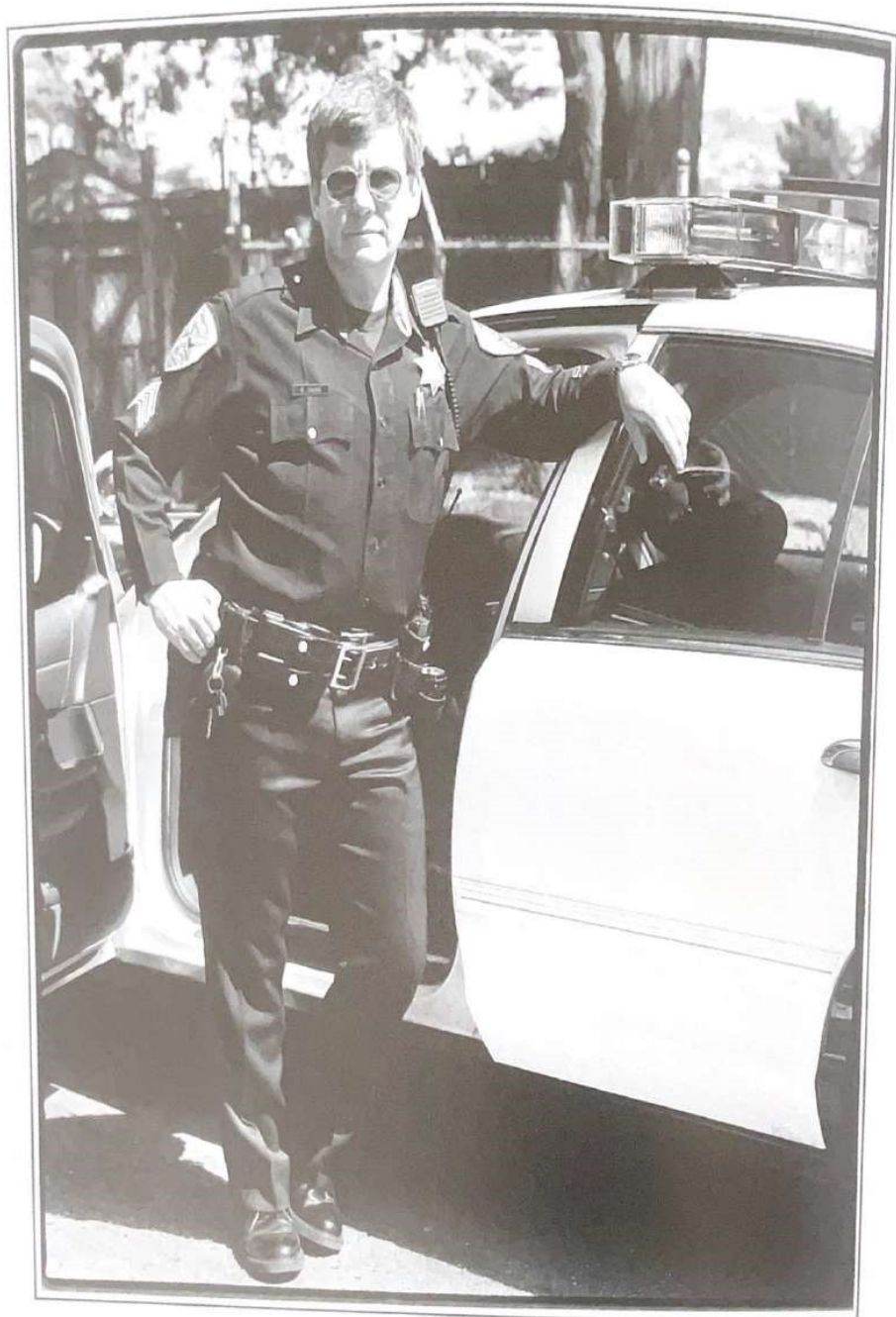




Erik

I am having to relearn how to be around women. You know, it's like being in high school again. How do you ask someone out, or just hang out? It's very different now. I feel the same but I'm seen differently. I've always dressed and acted this way. I'm basically the same person, except before, I looked like a female.

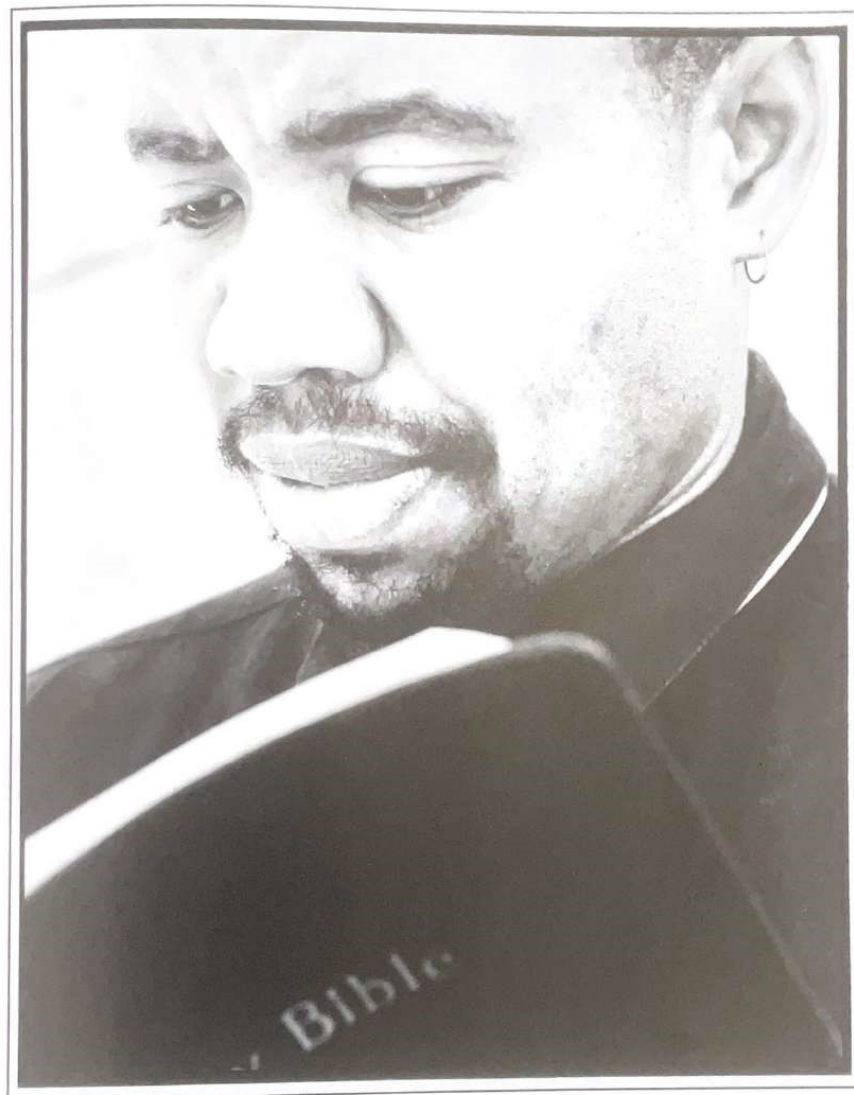
I've heard how women talk about men, and I don't ever want to be that fool. I don't want to be misunderstood or seen as sexist because of what I look like. I like being a guy, and it has nothing to do with power. I just look like how I feel.



Sergeant Stephan Thorne

Sgt. Stephan Thorne has been a police officer for sixteen years. Having received a bronze medal of valor, his record with his department is exemplary. He has been a strong voice in affirmative-action policies throughout his career, and in 1994, he set a precedent in the force by transitioning on the job. Since then, he has been largely responsible for transgender sensitivity training among fellow officers.

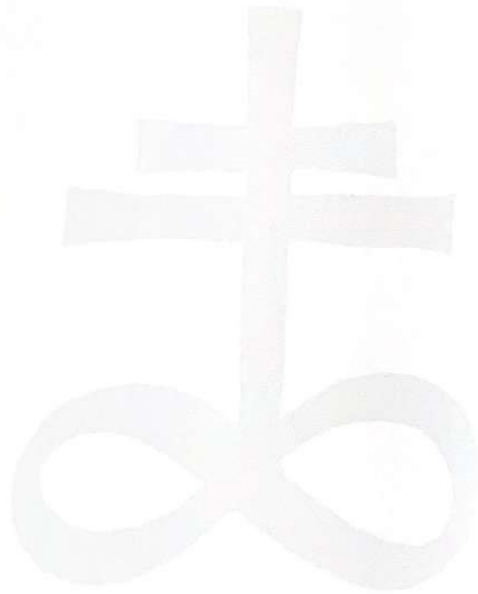




Tony

Tony is a single parent raising two children. He served in the United States Army and is now employed as an electrician. A devout member of the Church of Christ, Tony recently met a woman, and they are about to be married.

62



Anexo C

Outras referências visuais



Tudo o que você podia ser, Ricardo Alves 2023



Catwalk de Quel Pedra de Pauliana Valente Pimentel



So Pretty, Jess Rovinelli

