

UNIVERSIDADE PAULISTA – UNIP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**O UNIVERSO LGBTQIAP+ NO DOCUMENTÁRIO
BRASILEIRO DO SÉCULO XXI**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP para a obtenção do título de Doutor em Comunicação

JAMILSON JOSÉ ALVES-SILVA

SÃO PAULO
2023

UNIVERSIDADE PAULISTA – UNIP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
DOUTORADO

O UNIVERSO LGBTQIAP+ NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO
DO SÉCULO XXI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação – Doutorado – da Universidade Paulista – UNIP para a obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva

Área de Concentração: Comunicação e Cultura Midiática

Linha de Pesquisa: Configuração de produtos e processos na cultura midiática

JAMILSON JOSÉ ALVES-SILVA

SÃO PAULO

2023

ALVES-SILVA, Jamilson José.

O universo LGBTQIAP+ no documentário brasileiro do século XXI / Jamilson José ALVES-SILVA.
- 2023.

226 f. : il. color.

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Paulista, São Paulo, 2023.

Área de concentração: Comunicação e Cultura Midiática.
Orientador: Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva.

1. Documentário. 2. Gênero-sexualidade. 3. Performance.
4. Trauma. 5. Memória. I. Silva, Gustavo Souza da (orientador).
II. Título.

JAMILSON JOSÉ ALVES-SILVA

**O UNIVERSO LGBTQIAP+ NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO DO SÉCULO
XXI**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Paulista – UNIP para a obtenção do título de Doutor em Comunicação

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Souza da Silva
Universidade Paulista – UNIP

Profa. Dra. Simone Luci Pereira
Universidade Paulista – UNIP

Profa. Dra. Clarice Greco Alves
Universidade Paulista – UNIP

Prof. Dr. Jamer Guterres de Mello
Universidade Anhembi-Morumbi

Profa. Dra. Maira Mariano
Universidade São Judas Tadeu – USJT

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Olorum, o criador, em primeiro lugar. Agradeço a meu pai Xangô, a Iemanjá, a Oxum e a todos os orixás, que me protegem e me dão caminho. Olorum modupé!

À Amaury, primeira travesti que conheci na vida, ainda na minha infância, de quem me ensinaram a fugir e ter medo e a quem homenageio e peço desculpas.

Ao Alípio e ao Miguel, meus esteios, minha base, meus amores.

Ao orientador e amigo querido, professor Gustavo Souza, pessoa admirável, orientador presente, parceiro inestimável.

A todos os professores do PPGCOM da UNIP, especialmente àqueles com quem tive a sorte e o prazer de ter aulas: Antonio Adami, Barbara Heller, Malena Contrera e Maurício Ribeiro.

Aos professores Jamer Guterres e Simone Pereira pelas preciosas observações feitas na qualificação e pela participação na banca de defesa.

Às professoras Clarice Greco e Maira Mariano pela presteza, pela leitura atenta do trabalho e pela participação na banca de defesa.

Aos amigos que me incentivaram com sua torcida, paciência e dicas: Ana Lúcia Lambiase, Angélica Carlini, Carolina Ventura, Christiane Ayello, Christiane Mazur, Cristiane Magalhães, Gláucia Jacuk, Gláucia Terzian, Ivan de Campos (*in memoriam*), Jiro Takahashi, Kátia B. Machado, Marco Moretti, Rosiane Silva, Sílvia Sena, Tânia Sandroni e Viviany Carreira.

Aos funcionários do PPGCOM da UNIP, pela presteza e pelo carinho. Especialmente à Christina, pela paciência com as minhas perguntas.

Ao cineasta Lufe Steffen pela amabilidade e pela disposição em ajudar.

À Universidade Paulista, pela concessão da bolsa-docente.

A todos os animais de estimação que passaram pela minha vida – esses seres encantados, anjos encarnados.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todo mundo que veio antes, que sofreu, que tomou porrada, metafórica e literalmente, que suportou tudo o que as protagonistas dos filmes aqui analisados suportaram. Pessoas assim pavimentaram o meu caminho para que hoje eu pudesse ser quem eu sou e estar onde estou. Mas ainda é tempo de luta. Sigamos.

“Eu não tinha medo de nada. Eu queria ser bonita e feliz”
(Eloína dos Leopardos).

RESUMO

Este trabalho pretende elucidar a maneira como personagens com “sexualidades ou gêneros dissidentes” têm sido retratadas ao longo das últimas duas décadas deste século na produção brasileira de documentários e por que essas pessoas, em grande parte do período estudado, ganharam mais visibilidade. Para isso, analisa os documentários *Kátia* (Karla Holanda, 2012), *Bixa Travesty* (Claudia Priscilla e Kiko Goifman, 2018) e *Divinas Divas* (Leandra Leal, 2017), todos protagonizados por travestis. A hipótese é a de que os filmes estudados estão alicerçados em três aspectos principais, relacionados a questões de gênero e de sexualidade, que se materializam por meio: 1) dos traumas nas narrativas das personagens – individuais na vida dos sujeitos envolvidos, porém coletivos por se repetirem de forma cíclica e muito semelhante na vida de todos eles; 2) das performances, cotidianas ou artísticas, que embasam as narrativas pelas quais as histórias vão sendo contadas, instância que dá acesso à intimidade das personagens dos filmes; 3) das muitas memórias que as histórias contadas trazem à tona, que evocam recordações especialmente traumáticas. Quanto aos aspectos metodológicos que envolvem este trabalho, os filmes estudados revelaram a dimensão verbal como preponderante. No entanto, não falaremos apenas “do texto” dos filmes: questões de ordem visual, sonora, gestual, dentre outras, serão acionadas para trazer mais consistência e pertinência às análises empreendidas. Ao longo das análises, muitos conceitos e autores foram acionados, sendo alguns: documentário (Bruzzi, Nichols, Aumont e Marie), teorias *queer* (Butler, Preciado, De Lauretis), performance (Goffman, Schechner, Féral, Carlson, Colling), memória, trauma e tradição da vítima no documentário (Souza, Alexander, Smelser, Seligmann-Silva, Halbwachs). As narrativas dos filmes, principalmente em sua dimensão verbal, deram margem para que viessem à tona os traumas das protagonistas e das demais pessoas envolvidas nos filmes. Tais traumas, decorrentes de situações de estigma e de preconceito motivadas pelas características de gênero e de sexualidade das protagonistas dos filmes, evocam memórias: individuais, coletivas, coletivizantes, às quais o espectador tem acesso pela forma como os atores sociais performam nos filmes, seja em suas vidas cotidianas ou em seus números artísticos, independentemente do grau de consciência da presença da câmera.

Palavras-chave: Documentário. Gênero/Sexualidade. Performance. Trauma coletivizante. Memória.

ABSTRACT

This doctoral dissertation intends to elucidate how characters with “dissident sexualities or genders” have been portrayed over the last two decades of this century in the Brazilian documentary production and why these people, in most of the period studied, have gained more visibility. For this, it analyzes the documentaries *Kátia* (Karla Holanda, 2012), *Bixa Travesty* (Claudia Priscilla and Kiko Goifman, 2018) and *Divinas Divas* (Leandra Leal, 2017), all starring transvestites. The hypothesis is that these films are based on three main aspects, related to gender and sexuality issues, which are materialized through: 1) traumas in the characters’ narratives – individual in the lives of the subjects involved, but collective because they are repeated in a cyclical and very similar way in the lives of all of them; 2) everyday or artistic performances that underlie the narratives through which the stories are told, an instance that gives access to the intimacy of the characters in the films; 3) memories that the stories bring up, which evoke especially traumatic events. As for the methodological aspects involved in this dissertation, the films studied revealed that the preponderant dimension is the verbal one. However, we will not describe only “the text” of the films: visual, sound, and gestural issues, among others, will be used to bring more consistency and relevance to the analyses. Throughout the analyses, many concepts and authors were used, such as documentary (Bruzzi, Nichols, Aumont and Marie), queer theories (Butler, Preciado, De Lauretis), performance (Goffman, Schechner, Féral, Carlson, Colling), memory, trauma, and tradition of the victim in the documentary (Souza, Alexander, Smelser, Seligmann-Silva, Halbwachs). The narratives of the films, mainly in their verbal dimension, allowed for the traumas experienced by the protagonists and other people involved in the films to surface. Such traumas, resulting from situations of stigma and prejudice motivated by the protagonists’ gender and sexuality characteristics, evoke individual, collective, and collectivizing memories, to which the spectator has access through the way in which the social actors perform in the films, whether in their everyday lives or in their artistic shows, regardless of the degree of awareness towards the presence of the camera.

Keywords: Documentary. Gender/Sexuality. Performance. Collectivizing trauma. Memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Essex Hemphill recitando poesia, tipo de cena recorrente em <i>Línguas Desatadas</i>	42
Figura 2– Kátia na cena inicial do filme.....	45
Figura 3 – Kátia alimentando os animais	62
Figura 4 – cai a chuva torrencial prevista por Kátia.....	62
Figura 5 – Kátia lendo e lembrando que teve de provar que não era analfabeta	63
Figura 6 – a filha de Kátia indo à escola	63
Figura 7 – a filha de Kátia com suas amigas da escola	64
Figura 8 – Kátia conversa com o juiz acerca da legalização da adoção da filha	64
Figura 9 – Kátia aceita ser legalmente pai de sua filha	65
Figura 10 – Kátia tem consciência da câmera e dá instruções.....	66
Figura 11 – as instruções de Kátia são atendidas	67
Figura 12 – Kátia mostra seu RG para a câmera	85
Figura 13 – lojista de Oeiras elogiando Kátia	87
Figura 14 – amigo de Kátia contando fatos da vida dela.....	88
Figura 15 – Dona Maria de Souza falando de Kátia para Karla Holanda	90
Figura 16 – mulheres dançando e cantando em um ritual de umbanda.....	91
Figura 17 – Linn e Jup conversando em uma sauna	106
Figura 18 – Linn conversando com a mãe e as amigas na cozinha de sua casa	107
Figura 19 – Linn promete à mãe que vai tatuar o pronome pessoal “ela” na testa.....	116
Figura 20 – Linn tomando banho com sua mãe.....	121
Figura 21 – Raquel e Linn discutem procedimentos de feminização.....	124
Figura 22 – cena inicial do documentário <i>Bixa Travesty</i>	132
Figura 23 – Linn encara a câmera para “ameaçar” a hegemonia masculina.....	136
Figura 24 – Linn e sua “luva da sorte”	137
Figura 25 – Linn hospitalizada e sem cabelo	137
Figura 26 – Linn escreve frases no corpo de um rapaz.....	138
Figura 27 – Linn e Jup no suposto estúdio de rádio.....	142
Figura 28 – Linn, Jup e um bailarino cantando a música <i>Enviadescer</i>	143
Figura 29 – Linn sendo tatuada com a palavra “Ela” na testa.....	153
Figura 30 – Jane Di Castro jovem em imagem de arquivo.....	160
Figura 31 – o rosto de Marquesa em close-up.....	162
Figura 32 – uma fã de Rogéria interrompe a conversa para demonstrar-lhe afeto	164
Figura 33 – as divas cantando <i>Ser Mulher</i>	165
Figura 34 – Divina Valéria contando travessuras da infância	168
Figura 35 – Camille K., de costas, contemplativa.....	169
Figura 36 – uma foto de Camille K. com sua roupa de veludo	173
Figura 37 – Jane Di Castro no encarte do show em que ela era a única travesti.....	175
Figura 38 – Chou Chou e outras travestis famosas na França nos anos setenta.....	183
Figura 39 – Eloína dos Leopardos em sua juventude.....	184
Figura 40 – Jane Di Castro relatando as aplicações de hormônio a que se submetia.....	184
Figura 41 – Fujica contando que uma amiga a fez desistir de fazer cirurgia	188
Figura 42 – Rogéria, com Brigitte de Búzios, falando da vida na Espanha de 1970 ...	189
Figura 43 – Marquesa contando que foi enganada e internada em um sanatório	194

Figura 44 – Marquesa em sua apresentação em Berlim, em 1983.....	196
Figura 45 – manchete com dizeres homofóbicos referidos à Marquesa	197
Figura 46 – Brigitte de Búzios relatando os tratamentos a que foi submetida.....	199
Figura 47 – Otávio Bonfim, marido de Jane Di Castro	209
Figura 48 – Camille K. e seu marido, Fabrício Marotte	210
Figura 49 – o “fervo” na entrada da boate Medieval nos anos setenta.....	217
Figura 50 – o show das divinas divas, mote do documentário homônimo	217
Figura 51 – Marquesa no cartaz do filme.....	219

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	13
2. O CINEMA E O UNIVERSO LGBTQIAP+	26
3. O DOCUMENTÁRIO <i>KÁTIA</i>	44
3.1 Kátia: homem e mulher no sujeito autorrepresentado	44
3.2 Performance e subjetividade em <i>Kátia</i>	49
3.3 Memória e trauma coletivizante em <i>Kátia</i>	75
4. O DOCUMENTÁRIO <i>BIXA TRAVESTY</i>	97
4.1 <i>Bixa Travesty</i> : uma nova categoria?	97
4.2 Lina: as conversas de Linn da Quebrada em sua “linda quebrada”	107
4.3 Linn da Quebrada: as performances da artista e o potencial do corpo	132
4.4 As bichas travestis e os seus traumas	148
5. O DOCUMENTÁRIO <i>DIVINAS DIVAS</i>	159
5.1 Contextualizando <i>Divinas Divas</i>	159
5.2 As divinas divas e o teatro que as protege das ruas	168
5.3 Ditadura e censura contra as divas	176
5.4 As divinas divas: as transformações no corpo e a visão genitalista	182
5.5 Relações familiares, biopoder e finitude em <i>Divinas Divas</i>	194
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	220
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	224
REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS	231

1. INTRODUÇÃO

Os assuntos propostos nesta tese mostraram-se importantes para mim muito antes de minha matrícula no doutorado. Trata-se de um tempo relativamente longo, mas que teve extrema relevância para o resultado que hoje se apresenta.

O meu primeiro contato acadêmico com o assunto “documentário” deu-se pouco mais de dez anos atrás, quando eu já estava nos períodos finais de minha graduação em Jornalismo. Em uma disciplina chamada “Teorias do Documentário”, esse tipo de filme apresentou-se a mim de uma maneira diferente do que eu conhecia até então.

Mesmo sem muito conhecimento teórico a respeito do assunto, pensar no documentário e em seus significados tornou-se algo instigante para mim, e eu ficava intrigado com os “efeitos de verdade” a que os participantes de um filme desses estariam para sempre submetidos, tendo, então, de arcar em suas próprias biografias com tudo o que tivesse sido registrado e exibido ao ter suas realidades representadas, expostas.

A disciplina da graduação me apresentou os documentários por um prisma mais técnico, com seus ângulos e planos menos ou mais adequados a cada situação e efeito pretendido, porém me deixou intrigado quanto às implicações “por trás” das narrativas desses filmes e me fez “consumir” esse tipo de produto com alguma frequência.

Voltando mais ainda no tempo, em um momento entre o final da minha infância e o início da minha adolescência nos anos oitenta, havia um casarão no caminho entre minha casa e o centro esportivo onde eu jogava vôlei, no bairro Vila Carrão, em São Paulo. Nesse imóvel, morava uma figura feminina, morena, estatura entre baixa e mediana, que fazia um tchauzinho e sorria para qualquer pessoa que fosse notada olhando para o casarão com alguma atenção.

Toda vez que eu passava por essa casa, o casarão da Amaury, eu me detinha um pouco, olhava-a atentamente, ficava muito curioso. Algumas vezes, Amaury surgia e acenava. Eu acenava de volta e ia embora.

Algum tempo depois, eu me dei conta de que Amaury era uma travesti – a primeira travesti que eu conheci em minha vida. E, infelizmente, o meu meio social me foi ensinando a substituir a curiosidade que eu tinha por aquela figura solitária, que me sorria e acenava, por medo e desconfiança.

Eu me perguntava, mesmo ainda com pouca idade, por que a presença de alguém “diferente” era tão disruptiva para a vizinhança. Por que a existência de alguém – sua simples existência! – causava tanto medo e repulsa nas pessoas? Essas questões me acompanharam por toda a vida sem eu nunca ter tido a chance (ou a coragem) de conversar com Amaury, a primeira pessoa de que tenho lembrança consciente de que me ensinaram a temê-la.

O tempo foi passando e, nos anos noventa e nos dois mil, questões relacionadas à variedade sexual e de gênero foram fazendo-se cada vez mais presentes nos meios de comunicação. Embora possa haver algo de positivo nisso, frequentemente gays, lésbicas, travestis e outras tantas pessoas com gêneros e sexualidades contra-hegemônicos eram mostrados de forma estereotipada, risível ou, até mesmo, heterossexualizada.

Visto por outro prisma, a mim parecia claro que não se tratava de pessoas contando suas próprias histórias, senão dos sujeitos alinhados às ordens hegemônicas tentando fazer registros das vidas de outros indivíduos, de forma quase sempre exótica e equivocada. A cada novela, a cada seriado, personagens gays eram mostrados das mais variadas formas, quase todas condizentes com projeções e idealizações distantes da realidade.

E, assim, no ano de 2019, quando dei início ao meu processo de doutoramento, essa falta de comprometimento da maioria das produções audiovisuais com o que os gêneros e as sexualidades dissidentes são de fato era o que me movia, o que despertava o meu interesse de investigador.

De início, a ideia era entender as dinâmicas das representações de personagens gays nas telenovelas brasileiras. No entanto, logo no começo, quando minhas ideias ainda eram todas muito incipientes, meu orientador apresentou a proposta de estudar filmes documentários em vez de telenovelas. Então, dentro de mim, fez-se a luz!

Quando comecei a estudar as questões sexuais e de gênero tendo como base documentários, algo mudou muito positivamente dentro de mim: finalmente, eram as histórias das pessoas contadas pelas próprias pessoas, dos

gays contadas pelos próprios gays, das travestis contadas pelas próprias travestis, dos sujeitos contra-hegemônicos performando, tecendo, eles mesmos, suas próprias narrativas. Resgatei, na minha emoção e na minha razão, a Amaury da infância e a disciplina sobre documentários da graduação em Jornalismo.

Os documentários abrem horizontes e inserem-nos em contextos dos quais desejamos ter mais conhecimento; assim, pressupõe-se que “o vínculo entre o documentário e o mundo histórico é forte e profundo. O documentário acrescenta uma nova dimensão à memória popular e à história social” (NICHOLS, 2005:27).

Bill Nichols (2005:205), autor dedicado aos estudos dos filmes documentários, postula que, em casos de documentários de questões sociais (como é o caso dos documentários deste trabalho), esse tipo de filme considera questões coletivas sob uma perspectiva social, com pessoas que ilustram o assunto ou opinam a respeito dele.

Com essa ideia em vista, surgiu o desejo de pesquisar e de entender como questões relacionadas a gênero e sexualidade vinham sendo retratadas ao longo do tempo e quais mudanças relevantes houve na maneira como personagens de sexualidades e gêneros dissidentes são habitualmente retratadas nos documentários brasileiros recentes/atuais.

Assim, este trabalho passou a concentrar-se nos modos pelos quais os membros da comunidade LGBTQIAP+¹ têm sido representados na produção brasileira de documentários nas duas primeiras décadas do século XXI.

Após diversas pesquisas com filmes variados, foram escolhidos três documentários para o *corpus* de análise desta tese por suas semelhanças, por serem protagonizados por travestis, indivíduos da comunidade LGBTQIAP+: *Kátia* (Karla Holanda, 2012), *Bixa Travesty* (Claudia Priscilla e Kiko Goifman, 2018) e *Divinas Divas* (Leandra Leal, 2017).

¹ A sigla é formada a partir das letras iniciais das palavras “Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais ou Travestis, Queers, Intersexuais, Assexuais e Pansexuais”. Recentemente, foi incluída a letra N, em referência às pessoas “Não-binárias”, o que deixou a sigla um pouco maior: LGBTQIAPN+. Mais informações, com mais detalhes, podem ser encontradas facilmente em diversas publicações. Disponível em: <<https://claudia.abril.com.br/sociedade/lgbtqiapn-entenda-a-sigla/>>. Acessado em 8 jun. 2023.

Além do *corpus* de análise, decidimos utilizar também um *corpus* de referência, um conjunto de filmes que não seriam diretamente analisados, mas que poderiam fornecer subsídios, indícios e pontos de comparação para as análises dos três documentários nos quais este trabalho apoia-se. São eles *O Céu Sobre os Ombros* (Sérgio Borges e Manuela Dias, 2011), *A Paixão de J. L.* (Carlos Nader, 2015), *Olhe pra mim de novo* (Kiko Goifman e Claudia Priscilla, 2011), *Dzi Croquettes* (Tatiana Issa e Raphael Alvarez, 2010), *Lampião da Esquina* (Livia Perez e Noel Carvalho, 2016) e *São Paulo em Hi-Fi* (Lufe Steffen, 2013).

Por meio desses filmes, parece-nos importante saber por quê, especialmente desde a década passada, pessoas com sexualidades dissidentes têm despertado o interesse dos cineastas para suas produções audiovisuais. O que há de relevante na trajetória de vida dessas pessoas que faz delas sujeitos com algo importante a dizer?

Considerando os diversos construtos teóricos que envolvem os efeitos dos produtos da indústria audiovisual, especialmente no caso dos filmes documentários, quais seriam os melhores caminhos para entender as aproximações e os distanciamentos entre os desafios vividos pelas protagonistas dos filmes com temáticas LGBTQIAP+ e as instâncias causadoras desses desafios?

Em virtude das contingências das vidas das protagonistas dos filmes do *corpus* de análise deste trabalho, de sua travestilidade e de tudo o que tiveram de enfrentar por conta apenas de serem quem são e como são, será necessário recorrer a autores alinhados com o que se conhece como “teorias *queer*” para que possamos empreender nossas análises (Judith Butler, Paul Preciado, Teresa De Lauretis, entre outros).

Em uma explicação muito sucinta, podemos postular que as teorias *queer* são teorias sobre gênero e sexualidade, que afirmam que a orientação e a identidade sexual ou de gênero dos sujeitos estão apoiadas em construtos sociais. Assim, por conseguinte, sob esse prisma, não existiriam papéis sexuais ou de gênero inatos, mas sim formas social e culturalmente variáveis de performar/desempenhar um ou diversos papéis sexuais e/ou de gênero.

A definição de um comportamento cis-heterossexual compulsório tem sido o suporte fundador de grande parte das desigualdades entre os sujeitos,

processo que tem excluído historicamente pessoas LGBTQIAP+ das mais diversas circunstâncias da vida social e cidadã – em casos extremos, excluído até da condição de seres humanos. E é contra esse “suporte fundador” que o pensamento *queer* se volta, a fim de abalar as arbitrariedades que as normas artificialmente impostas costumam tomar como verdades inquestionáveis.

Assim, portanto, os estudos *queer* representam uma porta aberta para quem quer adentrar no universo da travestilidade, da transgeneridade e da intersexualidade, por exemplo, ademais de todas as culturas sexuais e/ou de gênero consideradas não-hegemônicas por serem vistas como um ato de subversão ou de rompimento com as normas socialmente prescritas para o comportamento sexual/amoroso, por representarem a maneira “correta” de os indivíduos performarem suas condutas de acordo com os “devidos” papéis sexuais e de gênero que se esperam de cada um de nós sob o ponto de vista da cis-heteronormatividade imposta a que os diversos sistemas sociais tentam subjugar-nos.

Após este breve preâmbulo acerca dos filmes documentários e suas implicações, devemos esclarecer que nosso estudo está organizado sob a forma de capítulos com subitens.

Na introdução, em seu texto principal e em seus subitens, trazemos considerações de ordem teórico-metodológica, a fim de explicitar brevemente a problematização que enseja o trabalho, os pontos de vista adotados e os procedimentos metodológicos que se mostraram mais adequados às inquietudes e às indagações suscitadas pelos filmes analisados.

Em seguida, discorreremos acerca do cinema e o universo LGBTQIAP+. No entanto, optamos por não esgotar todas as explicações teórico-metodológicas em um único ponto deste trabalho. À medida que os filmes vão sendo analisados, que vão estabelecendo seu diálogo com nossas análises, vamos acrescentando considerações teóricas entremeadas às constatações de ordem mais prática trazidas pelos filmes.

No terceiro capítulo, trataremos do documentário *Kátia*, que enseja discussões a respeito de performance e performatividade de gênero, performance cotidiana e autorrepresentação, entre outras.

No capítulo seguinte, *Bixa Travesty*, o segundo documentário analisado, suscita indagações a respeito de performance artística (audiovisual ou teatral),

autorrepresentação, centralidade do corpo e travestilidade, além de diversos outros temas.

No capítulo quinto, o documentário *Divinas Divas* será o foco da análise. Por meio das questões às quais esse filme lança luz, os conceitos de performance artística, de memória e de biopoder trarão concretude às nossas constatações, além de conceitos como trauma e a tradição da vítima no documentário, presentes em todos os filmes estudados no *corpus* de análise.

Objeto de pesquisa

A problematização que deu origem a esta pesquisa tem como foco a crescente presença de personalidades da comunidade LGBTQIAP+ na produção de documentários no Brasil, especialmente nas duas primeiras décadas do século XXI.

Os documentários *Kátia* (Karla Holanda, 2012), *Bixa Travesty* (Claudia Priscilla e Kiko Goifman, 2018) e *Divinas Divas* (Leandra Leal, 2017) serão o *corpus* de análise deste trabalho.

O documentário *Kátia*², o primeiro a ser analisado, traz como protagonista Kátia Tapety, primeira travesti a ser eleita para um cargo político no Brasil. Foi a vereadora mais votada de seu município, Colônia do Piauí, por três vezes seguidas, e também exerceu o cargo de vice-prefeita entre os anos de 2004 e 2008.

O segundo documentário, *Bixa Travesty*, retrata a vida da artista Linn da Quebrada, predominantemente em sua turnê como cantora, com destaque para sua incessante luta por desconstruir estereótipos relacionados a gênero, raça e classe.

Divinas Divas, o terceiro filme do *corpus*, mostra a trajetória de oito artistas travestis (Rogéria, Jane Di Castro, Divina Valéria, Camille K., Fujica de Halliday, Eloína dos Leopardos, Marquesa e Brigitte de Búzios) muito atuantes nos anos sessenta e setenta, que se reencontram na atualidade para ensaiar um novo

² *Kátia*, em itálico, o documentário; Kátia, sem itálico, a pessoa que protagoniza o filme, resultado do convívio de 20 dias da equipe de produção do documentário com ela em seu pequeno município, Colônia do Piauí, no sertão desse estado.

show. Nesse reencontro, as memórias que vão sendo evocadas pelo grupo ganham destaque e revelam histórias importantes da vida *queer* dessas artistas.

Objetivos de pesquisa

Este trabalho pretende analisar a maneira como personagens com sexualidades ou gêneros dissidentes foram retratadas ao longo dos últimos anos/décadas na produção brasileira de documentários e como essas pessoas, em grande parte do período estudado, ganharam mais visibilidade.

Buscaremos, ainda, estabelecer pontos de contato, de aproximação e de distanciamento, ressignificações, inserções e rupturas entre os documentários analisados, bem como as características de um possível diálogo com outras obras do mesmo período (como as do *corpus* de referência, por exemplo), nas quais personagens não heterossexuais e/ou não cisgênero passaram de seres “inexistentes” ou coadjuvantes a protagonistas.

Como algumas pessoas homossexuais ou transgênero passaram a ser escolhidas para protagonizar os documentários aqui elencados além do fato de serem consideradas “de uma sexualidade diferente” ou “um outro de gênero”? Os termos “sexualidade diferente” e “gênero”, aqui, entendidos como um grupo diferente da maioria, que está fora de determinada norma ou padrão imposto socialmente, seja explícita ou implicitamente (“sexualidades desviantes” ou “sexualidades não normativas” também são termos dos quais poderemos lançar mão ao longo deste trabalho). Nesse sentido, é de interesse procurarmos entender quais seriam as contribuições que teorias como a *Teoria Queer* (Butler, 2019a; De Lauretis, 1987; Miskolci, 2017; Preciado, 2014) poderiam trazer para a discussão da produção de documentários no Brasil do século XXI? O que há de singular na vida dessas personagens/atores sociais que acaba despertando o interesse de documentaristas para a realização de um filme?

As características do documentário também representam um dos focos desta pesquisa, já que discutir os arranjos e meandros da produção de documentários certamente dará base à gênese dos percursos narrativos dos diferentes sujeitos, das manipulações, das rupturas e das fragmentações que se percebem quando se investigam e se comparam as diferentes possibilidades de leitura e de concretização de uma obra cinematográfica.

Justificativa de pesquisa

Justificamos esta pesquisa pela relevância que os distintos comportamentos humanos, as manifestações e as representações dos diversos tipos de sexualidade, afetividade e gênero têm no contexto audiovisual e cultural brasileiro, pelas reflexões que tudo isso pode proporcionar ao público.

O resgate de parte da história da produção de documentários no Brasil, especialmente quando o assunto envolve discussões como sexualidade e gênero, ainda tão delicadas em nossa sociedade, é de suma importância para a melhor compreensão das dinâmicas sociais, políticas e econômicas que envolvem o indivíduo e a sociedade na qual está inserido.

Assim, a partir das pessoas e das situações retratadas nos documentários em análise neste trabalho, torna-se relevante, do ponto de vista da área comunicação social, pensar em como, em um país tão violento com a população LGBTQIAP+, a travesti Kátia foi eleita vereadora no Piauí em 1992, 1996 e 2000. Como Linn da Quebrada, criada na periferia de São Paulo, conseguiu tornar-se artista influente, tendo participado, no início do ano de 2022, de um dos programas de televisão mais vistos do país, o reality show *Big Brother Brasil*, da Rede Globo de Televisão?

Além disso, outros documentários, dos dois *corpora*, o *corpus* de análise e o *corpus* de referência, suscitam inquietudes semelhantes: como foi possível para artistas travestis como Rogéria e Jane Di Castro, dentre outras, atravessar “incólumes” o período da ditadura militar brasileira? Como se deu o surgimento, em 1978 (também período da ditadura militar no Brasil), de um jornal anárquico e debochado, *Lampião da Esquina*, que travava de assuntos abertamente de interesse de gays, lésbicas e transexuais?

Também, de forma análoga, por exemplo, *São Paulo em Hi Fi* traz à lume histórias da noite paulistana das décadas de 60, 70, 80 e 90 do século XX, com relatos que nos mostram como os diversos grupos gays superaram as perseguições do período ditatorial brasileiro e o estigma de ter sua imagem associada à do vírus HIV a partir dos anos de 1980.

Hipótese de pesquisa

Para elaborar uma hipótese de trabalho, precisamos considerar a existência de uma ampla gama de fatores, tais como: processos históricos,

configuração social, estigmatização de certas características relativas a sexo, sexualidade e gênero, educação etc.

Com esses aspectos em mente, partimos da ideia de que a produção documental com temáticas LGBTs costuma estar alicerçada em três terrenos principais, em uma tríade de conceitos, de ordem relacionada a gênero, sexualidade e suas dimensões políticas, que se entremeiam e retroalimentam pela presença: 1) de traumas nas narrativas das personagens – traumas individuais na vida dos envolvidos, mas coletivos (coletivizantes) na medida em que se repetem de forma muito semelhante e cíclica na vida de todos eles; 2) de performances, ora cotidianas, ora artísticas, pelas quais as histórias vão sendo contadas e que desvelam a intimidade das personagens; 3) de diversas recordações que vão surgindo nas histórias contadas, que trazem à tona lembranças predominantemente traumáticas e que, pela maneira como ocorrem e voltam constantemente a suceder, estabelecem relações com algumas das diversas instâncias do conceito de memória.

Nas duas primeiras décadas deste século, houve mudanças significativas no papel das pessoas não heterossexuais e/ou não cisgênero na sociedade, na forma como são vistas, na configuração das estruturas das famílias, democratização da educação, inovações tecnológicas e de comunicação, enfim, todos esses elementos são relevantes para responder às questões aqui propostas e, obviamente, afetam sobremaneira a produção audiovisual.

Com tais ideias em mente, pensamos que os documentários de nosso *corpus* de análise, bem como a maioria dos outros, do *corpus* de referência, funcionam como uma ferramenta que resgata e reconstrói memórias individuais, subjetivas, e, ao mesmo tempo, coletivas com relação aos traumas sistemáticos sofridos por um grupo historicamente silenciado, estigmatizado, subalternizado.

Metodologia de pesquisa

Questões de caráter metodológico são sempre muito importantes em qualquer que seja a área do conhecimento acadêmico-científico na qual estejamos inseridos. No entanto, nas ciências humanas, questões de escolha metodológica ganham contornos ainda mais relevantes e, muitas vezes, menos óbvios do que em outros campos do conhecimento.

Neste trabalho, a análise a ser empreendida não pôde contar com uma escolha metodológica tomada *a priori*, como ponto de partida para as análises. De forma análoga ao que acontece costumeiramente em diversas áreas das ciências humanas, foi preciso olhar para os *corpora* (o *corpus* de análise e o *corpus* de referência) e, a partir do que os filmes demonstraram, proceder ao melhor recorte metodológico.

Penafria (2009), nesse sentido, alerta para o fato de que, embora não exista uma metodologia universalmente aceita para se proceder à análise de filmes, analisar um costuma implicar duas etapas importantes: decompor, descrever o filme e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, isto é, interpretar. A decomposição tem relação com conceitos como a imagem (enquadramento, composição, ângulo), o som (*off* ou *in*, por exemplo) e a estrutura fílmica (sequências, planos, cenas). Por conseguinte, o objetivo da análise torna-se, então, explicar o funcionamento de um determinado filme, propor um modo de interpretação para ele a partir do desmembramento de suas partes.

Em outras palavras, o que a autora propõe consiste em fazer uma reconstrução para perceber de que modo os elementos componentes foram associados em um determinado filme. O filme deve, necessariamente, ser o ponto de partida e, paradoxalmente, também o de chegada da análise.

Ademais, no caso de um trabalho científico do qual constam vários filmes, as recomendações de Penafria (2009), embora pertinentes, mostram-se insuficientes. Além do que a autora recomenda como procedimentos balizadores de uma análise fílmica, é preciso também encontrar um elo, um ponto de convergência entre os filmes analisados.

A primeira convergência (principal, mais evidente) é o fato de que os documentários aqui em questão retratam pessoas da comunidade LGBTQIAP+ como protagonistas. Esses filmes mostram as contingências das vidas dessas pessoas, suas particularidades, suas forças, suas histórias, os lugares onde vivem, trabalham, divertem-se, têm seus laços de afeto etc.

Além dessa primeira evidência mais facilmente identificável, esses filmes, que fazem parte da memória audiovisual LGBTQIAP+, têm outros elos, guardam mais semelhanças que se inter cruzam (como veremos adiante).

Para exemplificar, podemos mencionar o fato de que *A Paixão de J. L.* e *São Paulo em Hi-Fi* trazem à baila a questão da Aids, que foi motivo de preocupação e estigma à comunidade LGBTQIAP+ a partir dos anos 80. Já a performance artística é a instância fílmica mais presente em *Bixa Travesty*, *Divinas Divas* e *Dzi Croquettes*. Em *Olhe para mim de novo*, um homem transexual faz uma viagem por cidades do nordeste brasileiro enquanto relata fatos de seu passado cheio de discriminação e de traumas, instâncias também presentes no documentário *Kátia* que, entre outras coisas, retrata a difícil relação da protagonista com seu pai e os traumas que a conturbada relação entre eles gerou.

Os filmes do *corpus* de análise chamam a atenção pelas dimensões de caráter social que suas narrativas evocam: há uma dimensão política muito clara em *Kátia*; em *Bixa Travesty*, a dimensão artística é evidenciada de forma bastante nítida; em *Divinas Divas*, além da dimensão artística muito presente, há também uma dimensão histórica que não pode ser ignorada. Nos três documentários, questões de gênero e de sexualidade constituem o “gatilho que dispara” todas essas dimensões.

Ainda dentro do escopo das possibilidades metodológicas para empreender uma análise fílmica, Aumont e Marie (2004) trazem importantes contribuições a respeito das dificuldades e (im)pertinências dessa tarefa. Inicialmente, eles apontam que entre 1965 e 1970 surge um tipo de análise de filmes, mais minucioso e sistematizado, no contexto universitário (onde a precisão da linguagem científica se faz mais necessária que em outros âmbitos), chamada de “análise estrutural” (embora o termo tenha, frequentemente, parecido inadequado e excessivamente utilizado, segundo os autores).

Essa possibilidade de análise “mais precisa” apresentava, ainda assim, muitas variações, dada a diversidade conceitual dos filmes. Para exemplificar, poderíamos exaltar um método que privilegiasse na análise a dimensão sonora dos filmes, o que faria com que as produções do cinema silencioso ficassem de fora, ou poderíamos pensar na importância das cores na análise de uma obra cinematográfica, o que deixaria de fora as produções feitas em preto e branco. Em última instância, o que estamos tentando trazer à luz é o fato imperioso de que o filme “se impõe” (e o melhor método para analisá-lo, também).

Aumont e Marie, ao falar das possibilidades metodológicas para a análise fílmica, afirmam: “não se encontrará aqui (nem em lado nenhum) ‘o’ método que, miraculosamente, permitiria a qualquer um analisar qualquer filme” (Aumont e Marie, 2004:7). Em seu livro intitulado *A Análise do Filme*, os autores “apenas” sugerem abordagens exequíveis com as quais trabalhar.

Diante dos dilemas expostos até aqui, recorrer à análise do que se diz em um filme poderia parecer um caminho bastante plausível e justificável. Não obstante, os próprios Aumont e Marie (2004) chamam a análise textual de “modelo controverso”, criado por analistas de filmes para afastar os riscos de dispersão e de indecisão subjacentes a outros métodos.

De fato, embora possa parecer que tais autores tenham flertado com a esfera das obviedades, a circunstância metodológica que temos diante de nós não é nada óbvia. Se fosse possível analisar um filme somente por sua dimensão textual, por aquilo que as personagens (ou os atores sociais, no caso específico dos documentários) dizem, então não faria sentido analisar um filme, uma vez que um livro, uma música, uma revista ou um *podcast* daria muito mais material de caráter linguístico ao analista. “Decompor fluxos verbais” não circunscreve os filmes de maneira específica ou exclusiva em seu escopo de análise. Além disso, indubitavelmente essa prática iria “deixar de lado toda a riqueza visual de um filme” (PENAFRIA, 2009:6).

Quanto aos documentários que serão diretamente analisados (*Kátia*, *Bixa Travesty* e *Divinas Divas*), há um segundo elo importante de convergência entre todos eles: a construção da narrativa tem como fio condutor a dimensão verbal, predominante nas performances exibidas nos filmes e pela qual os documentários trazem à baila histórias, memórias e traumas vividos pelas personagens – tendo quase sempre como mote questões de gênero e de sexualidade.

Apenas a título de um exemplo pontual, no caso de *Kátia*, a protagonista do documentário homônimo, há uma violência inegável contra ela, mas não explícita. É quase exclusivamente na dimensão verbal que temos acesso à conturbada relação entre ela e seu pai (já falecido à época da realização do documentário) e aos diversos traumas e problemas decorrentes de sua travestilidade. Em todos os demais documentários, conforme ficará claro nos capítulos de análise, também é a dimensão verbal a mais relevante.

Por fim, é preciso que se diga, ainda quanto aos aspectos metodológicos que envolvem este trabalho, que, apesar de o foco estar no que os atores sociais dizem (lembrando que foram os filmes que revelaram a dimensão verbal como preponderante, que não foi um recorte feito previamente), os demais elementos não serão deixados de lado: não falaremos apenas “do texto” dos filmes.

Questões de ordem visual, sonora, gestual, dentre inúmeras outras, serão constantemente acionadas para trazer mais pertinência e consistência às análises que serão empreendidas – e, por tudo o que elencamos até aqui, nem poderia ser diferente. Não deixaremos de lado a riqueza visual dos filmes, em conformidade com a advertência de Penafria (2009), nem quaisquer demais elementos e dados fílmicos que possam contribuir para encorpar as análises de descrição e interpretação.

2. O CINEMA E O UNIVERSO LGBTQIAP+

Nossa base teórica girará em torno dos produtos audiovisuais, especialmente quanto aos documentários performáticos (ou aqueles nos quais a performance dos atores sociais tenha certo destaque), e dos conceitos das teorias *queers* que possam dar respaldo às inquietudes surgidas ao longo das análises dos documentários aqui em estudo.

Hoje, sabemos que gênero e sexualidade são atributos diferentes e que, atualmente, as definições de heterossexualidade e de homossexualidade não são capazes de definir com precisão as inúmeras formas de desejo sexual/afetivo humano. Diversos estudos, como o de Miskolci (2017) e o de Butler (2019a), indicam que a orientação sexual de cada pessoa é algo que se situa em algum ponto em um amplo espectro entre esses dois polos hipotéticos.

Butler (2019a), ademais, associa os papéis e funções que a sociedade costuma atribuir a cada sexo (dentro do binarismo homem x mulher) a uma “significação que ocorre na órbita da compulsão à repetição”. Ou seja, é esperado de cada um de nós, socialmente, que desempenhemos certos papéis sexuais e de gênero, que nos comportemos de determinadas maneiras fixas ou com pouca margem de variação. Assim, são necessárias “novas possibilidades de gênero que contestem os códigos rígidos dos binarismos hierárquicos” (hierarquia marcada predominantemente por um masculino superior ao feminino). Ademais, “então é somente no interior das práticas de significação repetitiva que se torna possível a subversão da identidade” – fato que fica claro nos documentários de temática LGBT, pois são produtos audiovisuais que costumam mostrar uma variedade de configurações, comportamentos, vivências e performances que contrariam hierarquias e padrões fixos.

De Lauretis (1987) aponta que, nas práticas culturais, especialmente entre as décadas de 1960 e 1970, o conceito de gênero como diferença sexual encontrava-se no centro da crítica da representação, das narrativas culturais, do questionamento de teorias de subjetividade, leitura, escrita e audiência, e que serviu de base e sustentação para diversos campos do conhecimento, porém acabou por tornar-se uma limitação – e, até mesmo, uma deficiência, uma vez que, a título de exemplo, autores como Judith Butler (2019a) associam “gênero” muito mais a performances que se repetem com certa constância do que a algo

que possa ser associado apenas à diferença sexual. A própria autora faz referência às performances das *drag queens* para exemplificar que, se elas podem performar no campo da feminilidade, então não é a diferença sexual que dita o que é feminino ou masculino.

Nesse mesmo período a que De Lauretis (1987) faz referência, mais precisamente em 28 de junho de 1969, ocorre um evento que é considerado um marco na história das lutas pelos direitos de gays e lésbicas: a revolta de Stonewall. Segundo Waugh (2011), Stonewall, um levante de gays nas ruas de Greenwich Village contra a polícia, inaugurou simbolicamente a era da libertação gay, que contou com a produção de documentários como instrumento de luta e de visibilidade. A partir de então, a produção de documentários e de outros tipos de obras audiovisuais ganha impulso (no Ocidente, ao menos), em particular a partir do final da década de 1970, tanto nos meios de comunicação de massa quanto nos circuitos mais alternativos.

Aqui, é preciso mencionar a importância das pessoas transexuais nesse processo desencadeado pela revolta de Stonewall. Embora Stonewall tenha ganhado repercussão como um ato de “resistência gay” apenas, as pessoas transexuais foram fundamentais nesse evento. *Antes de Stonewall* (Greta Schiller, 1984), *A Revolta de Stonewall* (Kate Davis e David Heilbroner, 2010) e *A morte e a vida de Marsha P. Johnson* (David France, 2017) são três documentários estrangeiros que se ocupam do tema.

O documentário *A Morte e a Vida de Marsha P. Johnson* (David France, 2017), embora não constante de nossos *corpora* de trabalho, merece menção por tratar do tema da importância das pessoas transexuais em Stonewall. Marsha era uma das mulheres transexuais que atuava no enfrentamento direto da violência, tendo sido uma importante ativista em prol dos direitos das pessoas LGBTQIAP+.

O filme acompanha a investigação pessoal de Victoria Cruz a respeito da morte repentina de Marsha, cujo corpo fora encontrado sem vida no Rio Hudson, em Nova Iorque, em julho de 1992. Victoria, também ativista e amiga de Marsha, busca uma solução para o caso (que foi tratado oficialmente como suicídio – ideia rechaçada por Victoria e por outras pessoas que conviveram com Marsha).

Ao longo da narrativa, podemos verificar que as pessoas transexuais são discriminadas mesmo por outros membros da comunidade LGBTQIAP+. Uma

passagem que exemplifica o que estamos apontando é a história de Sylvia Rivera, mulher transexual, amiga de Marsha por muitos anos, que, ao ser hostilizada com vaias em um evento em prol dos direitos LGBTQIAP+, toma o microfone e desabafa:

Agora vocês podem ir a bares graças ao que as *drag queens* fizeram por vocês. Eu já apanhei, já quebraram o meu nariz, fui jogada na cadeia, perdi meu emprego e a minha casa por conta da liberação gay e vocês me tratam assim?³

Documentários lésbicos e gays (assim nomeados por Waugh) abordaram questões como identidade e consciência, direitos civis e transformação política. Tais filmes abrangem um espectro bastante amplo de questões ideológicas, técnicas e estéticas. Assim, ainda segundo Waugh (2011) esses documentários evocam os esforços de gays e de lésbicas por usar essa modalidade fílmica para representar-se, para mobilizar suas comunidades e para alcançar seus objetivos de mudança social e política.

Para entender essas maneiras recentes de ativismo, resistência e ação com o fim de transformar a sociedade pelo esforço para refutar e desfazer esferas de coerção e de controle, a filósofa Judith Butler propõe o conceito de performatividade, uma “forma social da resistência produzida por grupos vulneráveis e minoritários que incorporam como princípio a ideia de agir junto e em condição de igualdade” (BUTLER, 2018a:98).

A essas práticas artísticas em que o artista não adota uma postura passiva em relação à realidade e usa sua produção para protestar contra padrões vigentes que considera errados, dá-se o nome de arte engajada. Várias abordagens artísticas, especialmente desde Stonewall, assumem uma forma de ativismo político e social, de maneira a trazer à baila pautas identitárias (de construção ou de desconstrução das identidades) e a contestação de questões políticas, econômicas, sociais e ambientais.

No caso dos filmes documentários, Gaines (2018:135) é mais um exemplo consistente de autores e obras que têm esse caráter de documentário

³ Texto em português traduzido (do original em inglês do documentário) pela equipe da *Revista Carta Capital*, como parte da matéria *A vida (e a morte) de Marsha P. Johnson e a invisibilidade trans*, de 22 de outubro de 2017. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/diversidade/a-vida-e-a-morte-de-marsha-p-johnson-e-a-invisibilidade-trans/>>. Acessado em: 30 jun. 2022.

“engajado”. Ela questiona o quê, de fato, faz com que um documentário seja capaz de produzir mudanças sociais:

¿Alguna vez los documentales produjeron cambios sociales? En la primera historia del film documental de habla inglesa teóricamente fundamentada, *Claiming the Real*, Brian Winston nos decía lo que siempre habíamos sospechado: la famosa definición de John Grierson sobre el nuevo modo acarrea errores serios desde el inicio. Recientemente, las ambigüedades de este concepto han comenzado a intrigar a los académicos, y algunos de ellos han organizado una serie de congresos a mediados de los años noventa, en los cuales indagaron la cuestión de qué es lo que hace que una obra fílmica o videográfica sea o no un “documental”⁴ (GAINES, 2018:135).

A autora discorre acerca do potencial do vídeo para ser uma ferramenta, uma arma, uma testemunha nas mãos de gente comum. Assim, uma filmagem tem poder de mimese, tem importância pela virtude de sua conexão com o evento original.

Por outro lado, no entanto, a autora também questiona qual é a importância (e se há) dos documentários se eles não estiverem atrelados a uma luta – o que parece validar, no caso deste estudo, a hipótese de que os documentários aqui em questão podem representar ferramentas de luta para a comunidade LGBTQIAP+, pois voltamos à afirmação de Waugh (2011) quanto aos documentários que evocam os esforços de gays e de lésbicas por usar essa modalidade fílmica para representar-se, para mobilizar suas comunidades e para alcançar seus objetivos de mudança social e política (esforços “dos membros da comunidade LGBTQIAP+”, em uma linguagem mais de acordo com o momento presente).

Assim, aproximando mais a discussão do nosso objeto de estudo específico, os filmes documentários, as obras sobre as quais este trabalho se debruça desempenham um grande papel de representatividade e de visibilidade;

⁴ Alguma vez os documentários produziram mudanças sociais? Na primeira história do filme documentário de língua inglesa teoricamente fundamentada, *Claiming the Real*, Brian Winston dizia-nos o que sempre tínhamos suspeitado: a famosa definição de John Grierson sobre o novo modo continha erros sérios desde o início. Recentemente, as ambigüedades desse conceito começaram a intrigar os acadêmicos, e alguns deles organizaram uma série de congressos em meados dos anos noventa, nos quais indagavam o que faz uma obra fílmica ou videográfica ser ou não um “documentário” (tradução nossa).

no entanto, para pensarmos nos desdobramentos teóricos que a questão demanda, tais filmes não operam como instrumentos para “dar voz” às diversas histórias das pessoas filmadas, mas sim para visibilizar os estigmas e os traumas recorrentes em seu cotidiano.

Com relação a esse aspecto, o da voz no documentário, também é importante ressaltar que o uso da expressão “dar voz”, habitual nos trabalhos que tratavam da produção desse tipo de filme, não nos parece adequado atualmente (motivo pelo qual a grafamos sempre entre aspas). Primeiramente, porque, se alguém dá e outro alguém recebe, isso pode marcar uma relação assimétrica, hierárquica, que acabaria por reforçar a ideia de que as pessoas retratadas nos documentários poderiam ser, de alguma maneira, inferiores àquelas que lhes teriam dado a voz – o que vai claramente de encontro ao que os documentários aqui analisados propõem.

Assim, e de maneira oposta, o que os três documentários constantes do escopo principal deste trabalho fazem é “registrar” a voz, as histórias e os posicionamentos políticos de pessoas que já têm, por si mesmas, relevância e visibilidade sociais, ou seja, não são as pessoas retratadas que ganham visibilidade por participarem dos documentários, mas sim os documentários que, ao retratar a vida de atores sociais importantes, aumentam suas possibilidades de projeção e de visibilidade.

De certa forma, e ao encontro desse argumento, os filmes convocam o espectador a lançar novos olhares e a entender melhor a causa LGBTQIAP+, uma vez que as vidas retratadas nos documentários do *corpus* de análise são de sujeitos que, apesar das dificuldades e dos estigmas, estão em ascensão, dignos de reconhecimento e prestígio.

Por conseguinte, pensando nos documentários aqui em questão como obras em que os marginalizados são os protagonistas, para os quais os olhares dos documentaristas estão voltados, propomos aqui, neste trabalho, uma análise que centra as atenções nas camadas narrativas quanto aos problemas que cada documentário suscita: em *Kátia*, a figura castradora e preconceituosa do pai da protagonista em contraste com o respeito de que ela agora desfruta no campo da política; em *Bixa Travesty*, as questões de Linn da Quebrada em sua luta pela desconstrução de estereótipos de gênero, classe e raça na periferia de São Paulo; em *Divinas Divas*, oito artistas, ícones da primeira geração de artistas

travestis do Brasil, têm suas histórias de vida diacronicamente demonstradas, o que inclui todos os traumas, problemas e violências que sofreram.

Considerando o diálogo direto das obras de artistas contemporâneos de diversas áreas com uma agenda *queer*, ligada às demandas socioculturais e políticas da população LGBTQIAP+, Butler (2019a:26) coloca o seguinte:

Quando o status construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como feminino (BUTLER, 2019a:26).

Essas questões da agenda *queer*, que problematizavam os conceitos de sexo, de sexualidade e de gênero – questões identitárias, portanto – ganharam mais força a partir da segunda metade do século XX, quando vieram à tona com mais força e frequência lutas dessa natureza. Segundo diversos autores, como Stuart Hall, lidamos hoje com mudanças nas concepções de sujeito e de identidade, pois o sujeito pós-moderno não tem uma identidade fixa, permanente, e pode assumir diferentes identidades, dependendo do momento (HALL, 2003).

É preciso pensar, pois, que o sujeito pode assumir diferentes identidades já que, segundo Butler (2019a), o sujeito é um efeito, não uma essência. Pela via da crítica às dicotomias relacionadas a sexo e gênero, a autora acabou por dar uma importante contribuição para o desmonte da ideia de um “sujeito uno”, permanente, mesmo sem recusar completamente a noção de sujeito.

A “mudança de chave” que a autora propõe reside no fato de, no lugar de um sujeito centrado, haver uma ideia de sujeito como efeito (e não como essência, como algo estável e imutável). Nas palavras da autora, essa possibilidade apresenta-se como: “A presunção aqui é que o ‘ser’ um gênero é *um efeito*” (BUTLER, 2019a:58) – grifo da autora. Reconhecer esse caráter de efeito seria reconhecer que a identidade ou a essência são expressões, e não um *sentido em si* do sujeito.

Sob o efeito da noção de sujeito colocada em xeque, o senso de pertencimento a culturas fragmentadas por etnia, gênero, religião, língua e classe, entre outros aspectos, tem provocado manifestações de afirmações e de

negações. Nosso tempo é marcado pelo multiculturalismo, pela descontinuidade, pela fragmentação, pela ruptura e pelo deslocamento. Assim, Butler (2019a) apresenta uma crítica contundente à “identidade”, conceito que ela aponta como um dos principais fundamentos do movimento feminista e que deve sempre ser pensado no plural: “identidades”.

Além dessa questão de uma suposta identidade atrelada ao feminismo ou de identidades fixas inerentes aos gêneros de forma binária, o pensamento de Butler (2019a) visa a desconstruir as ideias de gênero e de sexualidade como naturais. Para ela, a concepção de normatividade de gênero e sexualidade é socialmente construída por meio dos atos performáticos, e o conceito de performatividade é central no pensamento de Butler, que considera que o ideal normativo exclui identidades consideradas “anormais” ou “não naturais”. Cabe ressaltar que sexo se refere às características biológicas do corpo, enquanto gênero se refere às suas características sociais.

A teoria *queer* (da qual Butler é um dos principais expoentes), que se desenvolveu no final do século XX, apoia-se na ideia de que as categorias de gênero são construções sociais, de que são artificialmente “performadas”, portanto. E a palavra “*queer*”, que significa “estranho”, era usada como uma gíria pejorativa para pessoas que não se enquadravam na heteronormatividade cisgenérica. No entanto, no Brasil, tal palavra perdeu seu caráter pejorativo e passou, assim, a ser um termo hiperônimo para englobar todas as identidades não normativas de gênero e de sexualidade.

Sob tal perspectiva, não cabe o binarismo homem e mulher. Na visão da teoria *queer*, as subjetividades individuais não são passíveis de serem contempladas por categorias rígidas ou binárias socialmente construídas de gênero, uma vez que as expressões de gênero são fluidas e até múltiplas.

As teorias *queer*, que rechaçam o binarismo “homem *versus* mulher” como únicas possibilidades de ser e de estar, bem como a presunção de uma cis-heteronormatividade compulsória existente na maioria das sociedades, acabam por aprofundar os estudos acerca das minorias sexuais e dos processos sociais que validam ou invalidam determinadas práticas, discursos, instituições, direitos, e que redundam na subalternização de determinados indivíduos e grupos.

Conforme apontam autores como Hall (2003) e Butler (2019a), somente para citar alguns, o descentramento e a fragmentação do sujeito estimularam as lutas identitárias. Hall (2003), por exemplo, aponta para o fenômeno do “descentramento do sujeito” ou, em outras palavras, do “sujeito descentrado” ou das “identidades singulares” como sinal característico do que ele diz ser a “crise na pós-modernidade”.

Essa nova ideia de sujeito, caracterizado pela provisoriedade, pela ausência de uma identidade permanente, tem aspectos positivos, uma vez que desestrutura as identidades estáveis do passado enquanto, ao mesmo tempo, proporciona o surgimento de novas identidades. Segundo Hall (2003), tomar a identidade como uma instância plenamente unificada, completa, coerente e segura é algo fantasioso.

Hall (2003) aponta basicamente cinco descentramentos importantes do sujeito, sendo que o primeiro refere-se às tradições do pensamento marxista, conforme as quais os homens só fazem história a partir de condições coletivas que lhes sejam previamente dadas. Assim, de acordo com o pensamento do autor, os indivíduos isolados não são capazes de qualquer construção histórica – de onde deriva a reflexão de que as personagens dos nossos documentários aqui em questão passam a estar mais bem integradas quando representadas nesses filmes como uma categoria, a categoria de membros da comunidade *queer* ou LGBTQIAP+. Em outras palavras, o registro dessas pessoas nos documentários aqui em pauta é uma forma de contribuir com esse processo de construção histórica.

O segundo descentramento funda-se na descoberta do inconsciente por Freud, com a ideia de um sujeito cindido por um sentimento de desejo, de gozo e de falta, de uma “interdição” que provoca no sujeito o desejo de busca por uma identidade a partir daquilo que lhe foi proibido, “interditado”. Já o terceiro descentramento refere-se ao linguista Ferdinand de Saussure, para quem a língua é um sistema social e não um sistema individual (Hall, 2003).

O descentramento seguinte tem relação com o trabalho do filósofo e historiador Michel Foucault, que empreende um estudo acerca do que chama de “poder disciplinar”, com o qual as novas instituições disciplinam as populações modernas. Todas as dimensões humanas estão sob o rígido controle das instituições (que se veem “desafiadas” ou “ameaçadas” com sexualidades

diversas e questões de gêneros inumeráveis, pois é mais difícil haver controle na heterogeneidade).

O quinto descentramento – o de maior interesse para este trabalho de análise fílmica – é desencadeado pelo impacto do feminismo. Os movimentos feministas abriram espaço para a contestação política contra elementos calcados em diferenças de gêneros e esperados socialmente de uma pessoa de acordo com o fato de ser homem ou mulher. Os movimentos feministas lutaram, sobretudo, contra a dominação ou prevalência do masculino sobre o feminino, questionando o papel e a importância da mulher como alguém equivalente ao homem em capacidades e direitos.

O quinto descentramento ganha mais complexidade no panorama atual. Hollanda (2020) traz à lume ideias de diversas autoras feministas da atualidade. Uma delas é Yudérickis Espinosa Miñoso, autora feminista inserida no que hoje se conhece como “pensamento decolonial”, no qual são propostos novos olhares para as questões femininas a partir de recortes e intersecções de raça, nacionalidade, classe social, entre outras, que adverte que o feminismo atual esbarra e está inserido em questões de grande complexidade, já que o panorama político da segunda década do século XXI (estamos pouco à frente, no início da terceira) é inesperado e assustador, momento de profunda crise do capitalismo global, de falta de políticas efetivas de controle de uma crise ambiental sem precedentes, e é marcado pelo desgaste inédito das formas da democracia representativa.

Sob a perspectiva do quinto descentramento de Hall e do panorama apontado por Miñoso, podemos crer que o feminismo, ao colocar em xeque papéis sexuais e sociais falsamente estanques, favoreceu o enfraquecimento e a fragmentação das classes e das organizações. Em certo sentido, o feminismo é um movimento precursor, que abriu um flanco para o surgimento de teorias de gênero e, posteriormente, de outras, pós-identitárias, que hoje conhecemos como teorias *queer* e que tentam ir além das pressuposições sexuais e de gênero baseadas na oposição homens *versus* mulheres – e isso teve reflexo nas artes, incluídas, obviamente, as de caráter audiovisual como os documentários aqui tratados.

Em uma tentativa de apreensão muito sucinta, podemos postular que as teorias *queer* são teorias sobre gênero e sexualidade que afirmam que a

orientação e a identidade sexual ou de gênero dos sujeitos estão apoiadas em construtos sociais. Assim, por conseguinte, sob esse prisma, não existiriam papéis sexuais ou de gênero inatos, mas sim formas social e culturalmente variáveis de performar/desempenhar um ou diversos papéis sexuais e/ou de gênero.

Os estudos *queer* também podem ser pensados como pilares de uma forma particular de política pós-identitária, que representam um grande e variado empreendimento com derivações em diversas áreas como sociologia, antropologia, psicologia, comunicação social, educação, estudos culturais, entre outras. Por sua natureza, os estudos *queer* assumem uma perspectiva comprometida com grupos e sujeitos socialmente estigmatizados. Acabam, por conseguinte, dando mais atenção à formação de identidades sociais consideradas “desviantes” e às inúmeras instâncias que tentam validar certas práticas e comportamentos como legítimos ou ilegítimos.

Em outras palavras, as teorias *queer* advogam pela desconstrução ou desnaturalização de um comportamento cis-heterossexual existente *a priori*, de maneira inata, definido compulsoriamente a partir dos sexos biológicos de homens e de mulheres, e, sobretudo, por uma não interpretação das diferenças como “anormalidades”.

Hoje, vivemos sob a égide da desconstrução dos estereótipos de gênero, sexo e sexualidade. Conceitos mais alinhados à fluidez e à multiplicidade de gêneros estão sendo cada vez mais refletidos nas práticas educacionais (o Colégio Pedro II, tradicional instituição de ensino carioca, aboliu a distinção de gênero nos uniformes em 2016, o que permitiu que os meninos pudessem usar saias), artísticas (a música *Mulher*, de Linn da Quebrada, quando diz “E o pau [pênis] de mulher!”, suscita a existência de uma concepção de gênero – feminino, no caso – totalmente fluida e múltipla, desalinhada dos cânones tradicionais e binários) e comunicacionais, como parece ser o caso da produção audiovisual que será analisada neste trabalho científico.

Ao pensarmos nas representações da comunidade LGBTQIAP+, a partir do documentário e ao longo do tempo, surgem importantes colocações a serem levadas em conta. Lembremo-nos, a título de exemplo, de Su Friedrich.

A cineasta Su Friedrich, desde a década de 1970, passou a fazer uso de uma habilidosa mistura de narrativa experimental e formas documentais repleta

de temas feministas e lésbicos provocativos, o que fez dela um membro inovador da comunidade cinematográfica de vanguarda e uma força fundamental no estabelecimento do “*Cinema Queer*”. Muitas de suas obras demonstram um desejo de desafiar e de subverter os pontos de vista convencionais.

Em consonância com o pensamento de Butler (2019a), por exemplo, muitas obras de Su (como *The lesbian avengers eat fire too* e *Rules of the road*, ambos de 1993) demonstram uma ruptura do conceito de identidade (que não é fixa, mas sim mutável e repleta de nuances). Dito de outro modo, para Friedrich não faz sentido falar em “gays” ou “lésbicas” como se fossem identidades simples, binárias e imutáveis, presas a possíveis padrões estéticos particulares.

O desejo de reconhecer, desafiar e expandir o que é considerado convencional presente na filmografia de Friedrich caracteriza também muitos filmes *queer* contemporâneos. E isso não é motivo de surpresa: afinal, ver e ser visto é uma questão não apenas de representação visual, mas também de aceitação social e de influência política.

As identidades sexuais e de gênero, quando tratadas de maneiras mais pormenorizadas, trazem em seu bojo especificidades perpassadas também por questões relacionadas a noções fixas⁵ como raça, classe, geração (no sentido etário), nacionalidade etc.

Segundo Holmlund e Fuchs (1997), diversas publicações acadêmicas tratam da presença, proliferação e importância do documentário *queer*. Por outro lado, muitas publicações de estudos *queer* examinam documentários *queer*, mas normalmente sem preocupação explícita com o documentário.

Além disso, os autores alertam para o fato de que publicações *queer* costumam analisar documentários *queer* e ser amplamente vistas por gays e lésbicas, especialmente por ativistas, mas permanecem desconhecidas por outras comunidades de leitores e espectadores. Nesse sentido, os documentários *queer* têm, ou podem ter, como uma de suas funções, a de

⁵ Conceitos que não se mostram produtivos para o trabalho aqui empreendido (não por escolha do pesquisador, mas sim porque não estão presentes de maneira explícita ou relevante no *corpus* de análise), pois somente em *Bixa Travesty* aparecem temas raciais e de classe social com alguma relevância; no entanto, “raça” e “classe social” não são os temas principais, sendo apresentados sempre em conjunto com questões de gênero e de sexualidade, que são as que guiam primordialmente o eixo narrativo da obra.

difundir e trazer à luz outras formas de ser e de estar no mundo, caso consigam “furar a bolha” e ser vistos por outros que não os seus públicos específicos.

É necessário, portanto, tornar as condições e os efeitos dos produtos da cultura *queer* conhecidos e acessíveis fora de seus lugares típicos de produção e de recepção. Gaines (2018) também aborda esse fato, o de que, historicamente, os documentários, quando comparados com grandes *blockbusters* ficcionais, têm sido filmes com baixa audiência.

Com relação à representatividade que a presença do público *queer* na produção de documentários suscita, Holmlund e Fuchs (1997) aclaram que nos documentários *queer* (também documentários “gays” ou documentários “lésbicos”, nas palavras dos próprios autores) “ser representado” não significa, necessariamente, ter uma “imagem positiva”. Ver e falar “de maneira diferente” requer desafiar suposições culturais a respeito do que possam ser imagens “positivas”.

Assim, lidar com tais suposições consiste em algo árduo especialmente porque os modelos binários de diferença e distinção frequentemente restringem como gênero e sexualidade podem ser pensados, vividos e representados. Por conseguinte, ao lidarmos com os *corpora* deste trabalho, estaremos inevitavelmente imersos nas proposições desses mesmos autores.

É importante ressaltar que ter visibilidade, ser vistos e ouvidos, não apaga, por si só, uma história de silêncio e estigma, nem desafia a estrutura de poder e de dominação simbólica e material que determina o que pode e o que não pode ser visto. No entanto, a visibilidade pode representar um primeiro passo para que os complexos arranjos sociais se modifiquem.

Holmlund e Fuchs (1997) também observam que categorizar com precisão um filme como documentário é algo que acarreta certas dificuldades, uma vez que essa categorização pode ser vista e pensada sob diferentes prismas (trata-se o documentário como uma categoria de material, um gênero ou um conjunto de técnicas?). Ora, se o documentário tem como uma de suas funções retratar a realidade, que realidade é essa? Ela pode ser plenamente “captada” por um “documento”?

A realidade, apesar da aparente objetividade que o termo parece suscitar, nunca é plenamente “captável”. “Realidades” são múltiplas e instáveis, existem como experiências anteriores e independentes da realização de um filme.

Portanto, um documentário vale, antes, por suas dimensões retórica e política. O que constitui “realidade” e “documentário” muda ao longo do tempo, em resposta às mudanças tecnológicas e institucionais.

Nesse sentido, Rabinowitz (1994), por exemplo, examina documentos impressos, fotográficos, televisivos e cinematográficos entre as décadas de 1930 e de 1980, usando a recente teoria feminista do cinema e estudos sobre raça, classe e gênero emergentes da nova abordagem interdisciplinar dos estudos culturais americanos.

Essa autora discute as maneiras por que essas quatro mídias moldaram reivindicações de verdade e de agência política ao longo das décadas: 1930, sobre pobreza, trabalho e cultura popular durante a depressão; em 1960, sobre a Guerra do Vietnã, racismo, trabalho e contracultura; e, nos anos 1980, acerca das críticas feministas e gays de gênero, história, narrativa e cinema. O estudo de Rabinowitz articula um novo modelo de teorização das relações de poder na cultura e na história.

No caso do trabalho aqui apresentado, é importante pensar que a realidade em que os documentários *queer* estão inseridos baseia-se, primordialmente, em representações e “verdades” que são, *a priori* e implicitamente, heterossexuais. Não obstante, desde meados da década de 1980 há cada vez mais documentários com temáticas *queer*. As situações e os assuntos que essas obras buscam documentar são, em grande medida, fluidos – avessos, portanto, a realidades estanques, binárias, simplistas e limitantes.

Mais especificamente, no âmbito cinematográfico, Nichols (2005) propõe classificações (subtipos, modos de representação, subgêneros do gênero documentário) para os filmes documentários: poéticos, expositivos, participativos, observativos, reflexivos e performáticos. Assim, de acordo com o autor (embora suas proposições tenham recebido diversas críticas, das quais falaremos adiante), todo documentário é classificável de acordo com essa tipologia, segundo as características predominantes em seus arranjos narrativos.

Com bases nos argumentos desse estudioso, os filmes constantes do *corpus* de análise deste trabalho circunscrevem-se no modo performático. Segundo tais argumentos, há, nesse tipo de documentário, um conhecimento a ser tratado, mas não com base em generalizações nem no que é típico em certa circunstância ou contexto.

Ademais, e ainda de acordo com Nichols (2005:169), os documentários do modo performático, alinhados à “tradição da poesia, da literatura e da retórica”, tentam demonstrar como “o conhecimento material propicia o acesso a uma compreensão dos processos mais gerais em funcionamento na sociedade”, com “significado claramente subjetivo e carregado de afetos”. Ainda, conforme as palavras do autor, “o documentário performático sublinha a complexidade do nosso conhecimento do mundo ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas”.

O conhecimento que esses filmes apresentam baseia-se nas especificidades da experiência pessoal (como é o caso de Kátia, da obra homônima, de Linn da Quebrada, de *Bixa Travesty*, e das oito artistas que protagonizam *Divinas Divas*), às quais temos acesso pela dimensão performática (subjetiva, afetiva). Além disso, pensando na fusão do político com o subjetivo (uma das bases do modo performático, segundo a taxonomia de Nichols), o caráter performático é intenso e facilmente perceptível nos três filmes do *corpus* de análise.

Conforme aponta Valles (2016:218), “mesmo diante de uma definição com um caráter bastante amplo e insuficientemente específico, é importante observar que Nichols ressalta o valor subjetivo na prática de documentários performáticos”. Nesse tipo de documentários, as licenças poéticas, a maneira emocional e a sensibilidade da narrativa são elementos essenciais para atingir a percepção do espectador.

Sob outra perspectiva, Bruzzi (2006) traz novos pontos de vista quanto a essa definição acerca dos documentários performáticos, deslocando a performance da narrativa para o papel que o diretor exerce. Para ela, não fica claro, no argumento de Nichols, por que documentários que mesclam o subjetivo e o político são performáticos. Para Stella Bruzzi, dentro de um contexto mais amplo, todos os tipos de documentários são performáticos em alguma medida, uma vez que, segundo ela, está na performance a negociação entre a realidade e o realizador/diretor do filme.

Assim como Nichols, Bruzzi crê que o documentário estritamente performático assume uma maneira de exibir a realidade que se recusa a representá-la objetivamente, o que traz, assim, uma noção diferente para abordar o real, mais em conformidade com as tendências atuais.

Bruzzi, de maneira ainda mais específica, e tendo em vista um olhar que desloca a questão da performance da narrativa para o papel exercido pelo diretor/cineasta na obra, subdivide os documentários performáticos em duas categorias: uma que define documentários performáticos como filmes que exibem tópicos performáticos e que são fortemente estilizados visualmente, e outra em que há filmes inerentemente performáticos, que exibem explicitamente a presença do cineasta (Bruzzi, 2006:187) – o que poderia também ser entendido, em português, como “presença intrusiva do cineasta”, a partir da expressão “the intrusive presence of the filmmaker” no texto original da autora.

Colocando as informações de outra forma, para Bruzzi, o ato performático constante dos filmes não é um elemento presente *a priori* nos sujeitos dos filmes ou na narrativa, mas sim nas intervenções (explícitas ou não) realizadas pelo documentarista. Nesses casos, ela usa o termo “performer-directors” para fazer referência aos realizadores dos filmes, e indica que há neles uma essência que mescla o desejo de praticar um ativismo político ou uma visão de cunho investigativo em suas abordagens, em suas intervenções performáticas. Segundo a autora, os “performer-directors” procuram fazer um tipo de cinema documentário em que o caráter autoral fica bastante evidenciado.

Apesar de as considerações de Nichols serem passíveis de crítica e de haver outros autores que discutem possíveis olhares para tipificar documentários, esse autor menciona diretamente um documentário norte-americano que guarda muitas semelhanças com os dos *corpora* deste trabalho por sua temática: trata-se de *Línguas Desatadas*, de Marlon Riggs, de 1989.

Línguas Desatadas é um documentário produzido nos Estados Unidos no ano de 1989. O filme fala abertamente a respeito da experiência de ser gay e negro nos Estados Unidos no final dos anos de 1980, sendo composto por trechos de notícias, histórias narradas para a câmera, saraus, performances de vogue⁶.

⁶ Vogue é um estilo de dança caracterizado por poses, gestos rápidos e expressões faciais, além de um movimento de reafirmação de identidades de gênero e de sexualidades. Surgido nas comunidades negras, latinas, LGBTQs e periféricas dos Estados Unidos, tem a moda das passarelas como referência e tornou-se mundialmente conhecido depois do lançamento da música *Vogue*, em 1990, da cantora Madonna.

O filme traz reflexões quanto à identidade e à autoexpressão dos gays negros norte-americanos, confrontando o racismo, a homofobia e a marginalização dos quais esse grupo é alvo. A tônica do documentário é o combate ao silenciamento, por isso o título *Tongues Untied*, “*Línguas Desatadas*”: é preciso desatar as línguas e falar!

Quanto a esse aspecto, o do “falar” no filme *Línguas Desatadas*, Arcanjo (2021:145) observa que os efeitos de sentido presentes nesse documentário “emergem na linguagem verbal e nas ferramentas da linguagem cinematográfica”. Para tanto, e ainda conforme o autor (ARCANJO, 2021:145), “Marlon Riggs lança mão de sobreposição de imagens e de vozes, além de imagens de fundo que estabelecem um diálogo com o que é proferido pelos atores sociais”.

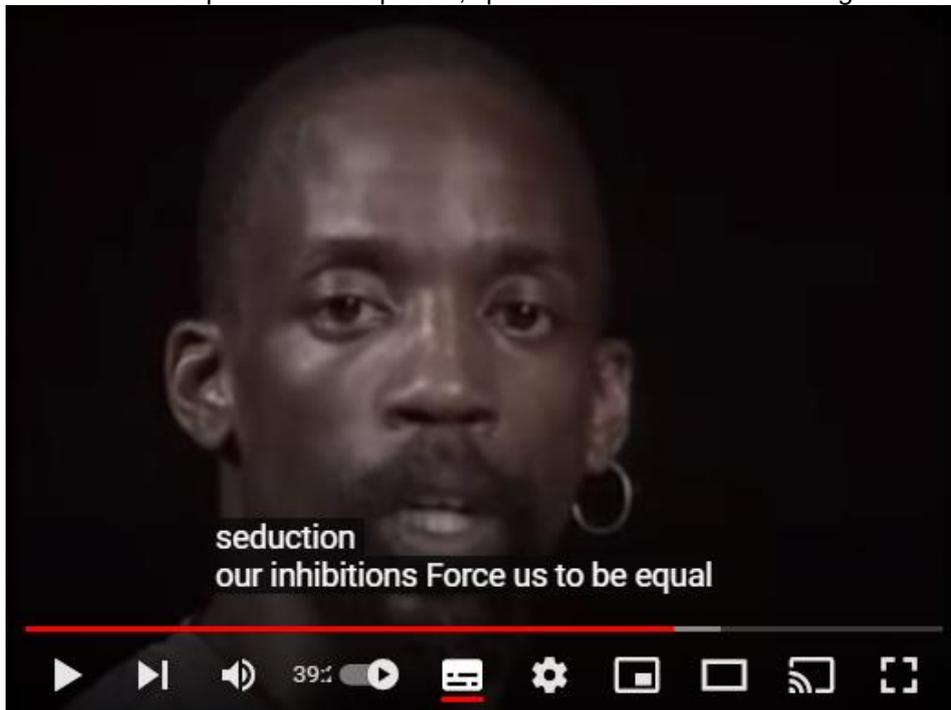
Dessa maneira, Arcanjo (2021:145) indica-nos que o que vemos é “um entrelaçamento das imagens de violência e de escárnio, que servem para justificar a indignação discursivizada pelo documentário”. Em outros termos, “os efeitos de sentido que emergem na linguagem verbal” e “a indignação discursivizada pelo documentário” sinalizam que, assim como nos filmes do *corpus* de análise desta tese, em *Línguas Desatadas* a dimensão discursiva é a preponderante.

De acordo com Nichols (2005:170), obras como *Línguas Desatadas*, um documentário performático, “dão mais ênfase às características subjetivas da experiência e da memória, que se afastam do relato objetivo”. O autor também explica que o cineasta “Marlon Riggs, por exemplo, utiliza poemas recitados e cenas ensaiadas que tratam dos grandes riscos pessoais envolvidos na identidade negra e homossexual”, conforme o exemplificado a seguir.

Love potions solve no mysteries
 Provide no comment on the unspoken
 Our lives tremble between pathos and seduction
 Our inhibitions force us to be equal
 We swallow hard black love potions from a golden glass
 New language beckons us its dialect,
 present, intimate through my eyes
 focused as pure naked light fixed on you like magic, clarity...

I see risks, regrets
 There will be no one
 Let some wonder, some worry, some accuse
 Let you and I know the tenderness only we can bears⁷

Figura 1 – Essex Hemphill recitando poesia, tipo de cena recorrente em *Línguas Desatadas*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=RlbGmSMVK40>

O principal intuito de trazer à discussão autores como Nichols e Bruzzi é o de percebermos (por mais um campo de estudo, dentre outros aqui discutidos) como os documentários dos *corpora* desta tese evocam inequivocamente a questão da performance e da performatividade para as análises.

Por conseguinte, cremos que tanto Nichols quanto Bruzzi, por elucidarem conceitos relacionados aos aspectos performáticos no cinema documentário, são autores que merecem menção, embora assumam, em alguns momentos, visões com definições muito abrangentes, ou, em outros, com delimitações excessivamente específicas a respeito dos documentários performáticos. Mas o

⁷ Poções de amor não resolvem mistérios / não oferecem nenhum comentário sobre o não dito / Nossas vidas estremecem entre *pathos* e sedução / Nossas inibições nos forçam a ser iguais / Engolimos árduas poções de amor preto de um copo dourado / Nova linguagem acena para nós com seu dialeto / presente, íntimo aos meus olhos focados / como pura luz nua fixada em você como mágica, clareza... / Eu vejo riscos, arrependimentos / Não haverá ninguém / Deixe alguns perguntarem, alguns se preocuparem, alguns acusarem / Deixe que você e eu conheçamos a ternura com a qual só nós podemos lidar (tradução nossa).

mais digno de nota, no entanto, é que, de algum modo, o trabalho de ambos os autores acaba evidenciando as transformações pelas quais os filmes documentários vêm passando nas últimas décadas.

3. O DOCUMENTÁRIO *KÁTIA*

3.1 *Kátia*: homem e mulher no sujeito autorrepresentado

O documentário *Kátia* (Karla Holanda, 2012) retrata a vida de Kátia Tapety, cujo nome de batismo é José (como ela mesma informa no filme), primeira travesti a ser eleita para um cargo político no Brasil. Foi a vereadora mais votada de seu município, Colônia do Piauí, por três vezes seguidas, e também exerceu o cargo de vice-prefeita entre os anos de 2004 e 2008.

Kátia construiu uma família nos moldes tradicionais, tendo sido casada com um homem por mais de 20 anos. É mãe de três filhos e, na época da produção do documentário, aparentava ser uma senhora de quase 60 anos de idade. Paradoxalmente, toda essa trajetória de vida acontece em uma região apontada como uma das mais religiosas e conservadoras de seu estado.

A protagonista do filme, Kátia, é alguém que emerge desse contexto, em que marginalidade e pobreza estão muito presentes, para assumir o pleno controle sobre suas escolhas pessoais (e as consequências decorrentes), passando de uma infância de preconceito e estigmatização para uma vida adulta na qual se transformou em figura pública respeitável e admirada.

No documentário aqui em questão, a violência aparece de forma muito mais simbólica que física, em diversos testemunhos e relatos, nos quais o pai de Kátia é a figura central, e em uma cidade muito pequena, de apenas oito mil habitantes, lugar onde ainda há muitas carências materiais que vão sendo mostradas de forma entremeada ao longo de toda a narrativa fílmica, principalmente nos momentos em que Kátia é retratada como figura política atuante, agente que luta contra a pobreza gerada pela escassez de recursos.

Para empreender a análise desse filme, além dos demais que constam do *corpus*, conceitos como performance (em suas diversas vertentes), autorrepresentação, memória, dentre inúmeros outros possíveis, são construtos teóricos dos quais é possível lançarmos mão como operadores de análise fílmica, especialmente em obras mais contemporâneas em que a tradição da vítima esteja presente, na medida em que são campos em que se registram e

elaboram as experiências traumáticas, demonstram-se as emoções e o modo de ser das personagens em profundidade.

Um dos focos sob o qual se pode analisar o filme *Kátia* é o fato de que diversas contingências da trajetória da protagonista levam o espectador a perceber, de maneira inevitável, que sua vida foi marcada por eventos traumáticos desde muito cedo, quando ainda criança ou adolescente.

A cena inicial do filme, com Kátia em plano aberto, sentada confortavelmente em uma cadeira, já traz uma das marcas centrais da narrativa. Ela mesma afirma, olhando firmemente para a câmera: “Meu pai dizia: o homem que vai ser viado tem que morrer”.

Figura 2– Kátia na cena inicial do filme



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=aQok38s7mMA>

A história de Kátia, cuja vida é objeto do documentário homônimo sobre o qual nos debruçamos, vai ao encontro do que Michel de Certeau define como “novos sujeitos”, isto é, trata-se de pessoas que modificam suas condições de existência transformando a necessidade ou a dificuldade em virtude, em força para seguir com suas vidas. São pessoas “normais” que agem e em cujas afirmações é possível reconhecer um princípio de afirmação de identidade (CERTEAU, 1985).

Nesse sentido, há um tipo de documentário que parece jogar luz mais diretamente a questões relativas a afirmações de caráter identitário: o documentário performático. Segundo Nichols, “o documentário performático busca deslocar seu público para um alinhamento ou afinidade subjetiva com sua

perspectiva específica sobre o mundo” (NICHOLS, 2005:171). O autor também assevera que “a dimensão expressiva [de um documentário] pode estar ancorada em indivíduos específicos, mas estende-se para abarcar uma forma de reação subjetiva social ou compartilhada” (NICHOLS, 2005:172).

Em conformidade com o que encontramos em *Kátia* e nos demais filmes dos *corpora*, Nichols (2005:172) nos alerta para o fato de que, em obras recentes, essa subjetividade social (pela qual podemos, ademais, perceber as diversas vozes no documentário) é, muitas vezes, a dos mal representados ou sub-representados, das minorias étnicas, das mulheres, das lésbicas e dos gays:

O documentário performático pode agir como um corretivo para os filmes em que ‘nós falamos sobre eles para nós’. Em vez disso, eles proclamam ‘nós falamos sobre nós para vocês’ ou ‘nós falamos sobre nós para nós’. O documentário performático compartilha uma tendência reequilibradora e corretiva com a autoetnografia – a obra etnograficamente informada, realizada por membros das comunidades que são os temas tradicionais da etnografia ocidental (NICHOLS, 2005:172).

Toda essa conjuntura, de ordem histórica e social, que dá margem para que *Kátia* possa ser classificada e analisada sob um prisma de “vítima”, também demanda questões de cunho diacrônico, de como o *modus operandi* da realização de documentários modificou-se ao longo do tempo, tendo obedecido a certa lógica, critérios e limitações em seus arranjos narrativos, discursivos e estéticos.

Brian Winston (1988), em seu texto intitulado *The tradition of the victim in griersonian documentary* (*A tradição da vítima no documentário griersoniano*, tradução nossa) discute a transformação de personagens em vítimas, tomando como base inicial a produção documental inglesa dos anos de 1930 e, posteriormente, a instância da vítima no cinema direto surgido nos anos de 1960 nos Estados Unidos. Ele analisou vertentes do documentário com características bastante definidas quanto à sua proposta estética, narrativa e ideológica, derivadas dos lugares e dos tempos em que tais documentários foram produzidos. No entanto, hoje, por outro lado, a produção brasileira de filmes documentais é bastante variada, sem regras tão estanques quanto à composição dos filmes. *Kátia*, para muito além da vítima ou da pessoa traumatizada, é fruto dessa liberdade.

Kátia, muito embora possa ser visto como um documentário sobre uma pessoa marginal ou sobre pessoas marginais, foge dessa visão vitimizadora ou vitimizante, conforme se tentará demonstrar ao longo da análise. Pela maneira como retrata sua protagonista, o filme indica, na verdade, um processo de “desvitimitização”: uma pessoa que passou por situações tão complicadas, que enfrentou tanto preconceito e discriminação, é hoje uma figura de prestígio, alguém reconhecido, respeitado, que adotou uma criança, que alcançou cargos políticos.

O filme enseja um processo de desvitimitização como uma de suas tônicas, pois mostra que a protagonista não tem nada de infortunada. Primeira travesti eleita a um cargo político no Brasil, no interior do Piauí, Kátia fez-se grande no campo político, tão avesso à presença das mulheres (mesmo à das cisgênero e heterossexuais), fato tão emblemático e digno de nota.

Essa chave desvitimizadora na qual o filme opera encontra respaldo adicional se pensarmos *Kátia* como um documentário performático, conforme as classificações propostas por Nichols (2005) e Bruzzi (2006), de acordo com alguns dos postulados teóricos desses autores que já apresentamos anteriormente.

A partir dos dados fornecidos por essa obra fílmica, e tomando de forma justaposta os vários conceitos aqui brevemente expostos, notamos que, na atualidade, a “vítima” não pode ser vista unicamente como alguém à margem da sociedade. A vítima não existe em si mesma ou por si mesma, sendo fruto de complexas relações sócio-históricas nas quais instâncias de poder como família, Estado e igreja, com seus discursos, representações e atos, tentam alijar, deliberadamente, pessoas como Kátia do pleno exercício de sua cidadania.

Com relação ao Estado e outras instâncias da vida social, De Lauretis (1994) esclarece que é preciso separar o gênero da diferença sexual e passar a concebê-lo como produto de várias tecnologias (como efeito do imaginário, da linguagem, do desenvolvimento complexo de várias tecnologias políticas produzidas nos corpos). Segundo a autora, os gêneros são produzidos por uma tecnologia, uma maquinaria de produção que forma discursos que se apoiam nas instituições do Estado (como a escola, a família etc.) e que cria as categorias *homem* e *mulher* para todas as pessoas.

O gênero, produto de várias tecnologias sexuais, vem de uma maquinaria de produção atrelada às práticas e aos discursos das autoridades religiosas, legais, científicas, da mídia, da família, da religião, da medicina, da pedagogia, da cultura popular, dos sistemas educacionais, da psicologia, da arte, da literatura, da economia etc., que está apoiada nas instituições do Estado. Todos nós somos interpelados pelo gênero – e a interpelação é “o processo pelo qual uma representação social é aceita e absorvida por uma pessoa como sua própria representação, e assim se torna real para ela, embora seja de fato imaginária” (DE LAURETIS, 1994:220).

Assim, quanto ao conceito de “tecnologias de gênero” cunhado pela autora (DE LAURETIS, 1994:228), ela assevera:

A constelação ou configuração de efeitos de significados que denomino experiência se altera e é continuamente reformada, para cada sujeito, através de seu contínuo engajamento na realidade social, uma realidade que inclui – e, para as mulheres, de forma capital – as relações sociais de gênero. [...] a subjetividade e a experiência femininas residem necessariamente numa relação específica com a sexualidade (DE LAURETIS, 1994:228).

Entender o conceito de tecnologias de gênero nos permite refletir e constatar que a vivência dos gêneros e das sexualidades não se dá da mesma maneira, pois depende dos marcadores sociais de diferença que nos identificam. Esses marcadores são referentes que articulam agenciamentos específicos, particulares, tendo efeitos nos processos de subjetivação dos sujeitos. Podemos pensar, a modo de exemplo, no quanto é esperado socialmente que a faixa etária determine condutas específicas que, se não seguidas, poderão determinar a estigmatização. Uma mulher mais velha que “se atreva” a usar roupa muito decotada ou curta corre o risco de ser tachada de ridícula, inadequada, e isso acontece porque o gênero é representante de relações sociais e culturais.

Ora, se isso de que falamos no parágrafo anterior pode acontecer (e provavelmente aconteceria) com uma mulher heterossexual e cisgênero, o que diríamos, então, de alguém que se expressa e performa femininamente, como travesti, tendo nascido com genitália masculina em uma cidade muito pequena no interior do Brasil e que “ousou desafiar” o sistema binário de sexo e de gênero, com suas funções estanques, apoiadas em tecnologias de gênero respaldadas pelo Estado e pelos discursos e práticas sociais vigentes?

Se, por um lado, essa reflexão a respeito do conceito de tecnologias de gênero nos remete aos aspectos simbólicos de captura e aprisionamento subjetivos que essas “tecnologias” representam na vida de Kátia e também na de todos nós, por outro nos encaminha a reflexões quanto às relações entre gênero e identidade, pois, como postula Butler (2019a), o gênero é nossa identidade primeira, nossa autopercepção inicial, quase sempre associada ao que vemos e notamos em nossos próprios corpos; é o que atribui existência significável aos sujeitos, qualificando-os para a vida no interior da inteligibilidade cultural.

3.2 Performance e subjetividade em *Kátia*

O conceito de performance é fundamentado em conhecimentos, saberes e habilidades de um indivíduo e revela aspectos da dimensão subjetiva do indivíduo que “performa”. A união de corpo, tempo, espaço e receptor formam as bases de uma performance.

O estudo do conceito de performance caracteriza algo de difícil delimitação. O próprio termo “performance”, emprestado da língua inglesa, tem atrelado a si a ideia de “desempenho” para os falantes de português, e disso deriva outra questão problemática: “desempenho” remete a concretude, a algo que se alcança ou se consegue objetivamente, de forma visível e mensurável. Na performance, no entanto, nem sempre alcançar algo concreto ou mensurável é o que está em jogo.

Para além desse possível problema de ordem linguística, sobre o qual não estamos reivindicando o *status* de verdade plena nem indiscutível, o conceito de performance é complexo por variadas razões. Uma delas quiçá tenha relação com os diferentes prismas sob o qual se pode pensar o conceito.

Carlson (2009) faz um estudo em profundidade dos significados e desdobramentos da performance. Segundo o autor, é possível pensá-la à luz de várias áreas do saber ou de nossas vivências cotidianas: performance de cultura, na sociedade, da linguagem, nas artes; performance de resistência, performance e identidade, performance em seu contexto histórico – apenas para citar algumas possibilidades. O autor ainda acrescenta à sua exposição a dúvida quanto a

classificar a performance como uma disciplina, um campo interdisciplinar ou uma antidisciplina, dada a complexidade das discussões que suscita.

No entanto, a toda essa complexidade também subjaz uma força: se, por um lado, o conceito é amplo, complexo, de difícil delimitação, por outro essa característica dá ao analista certo grau de liberdade (algo pouco frequente no meio acadêmico) para escolher o campo em que o conceito faz mais sentido para a sua pesquisa.

Neste trabalho, todas as possibilidades de pensar a performance parecem importantes. Não obstante, as atividades acadêmicas não podem prescindir de recortes (sem os quais um trabalho nunca seria concluído), razão pela qual nossos olhares estão mais voltados a certos extratos e abordagens que o presente conceito nos permite tomar emprestados (a partir da análise dos dados fornecidos pelos filmes): a performance cotidiana e a performance artística, especialmente nos aspectos que delas se depreendem quanto à dimensão verbal da linguagem, à resistência e à identidade.

Assim, com relação a esta última, aproximando a ideia de performance à de *self*, à de “representações de si mesmo”, relacionadas à identidade de cada indivíduo, é possível moldar a impressão que alguém forma a nosso respeito no momento da interação real entre os indivíduos, ou seja, no “face a face” do cotidiano (GOFFMAN, 1967).

Dito de outro modo, essa ideia goffmaniana, tão presente no documentário *Kátia*, sugere que performance é qualquer atividade, de um dado participante em uma dada ocasião, que serve para, de algum modo, influenciar qualquer outro participante (GOFFMAN, 1971). Para esse autor, a performance implica que sempre atuamos para alguém, ou seja, suas ideias jogam mais luz ao papel do receptor de uma performance.

Também é possível pensar a performance como estratégia utilizada a serviço do convencimento de outrem, ou ainda, como defende Kirshenblatt-Gimblett (2007), toda e qualquer atividade humana pode ser entendida como performance, a partir do momento em que “os contextos histórico e social, a convecção, o uso, a tradição, dizem que é” (SCHECHNER, 2006).

De acordo com Diana Taylor (2013) – autora alinhada, em certa medida, à visão schecheriana de performance –, a performance, conceito fluido, amplo e híbrido, pode ser entendida concomitantemente como um processo/objeto de

análise e como uma lente metodológica através da qual temos acesso a um modo de conhecer e de transmitir conhecimento.

Os estudos de Taylor (2013), além de entenderem a performance como um objeto e também como um modo de operar o conhecimento, indicam que, embora haja uma tendência teórico-metodológica de entender a performance como algo relativamente novo, próprio dos séculos XX e XXI, a performance também tem nela contida uma importante dimensão histórica, crucial para a compreensão de inúmeras práticas (performáticas) nas mais diversas sociedades ao longo do tempo.

Colocado de outra maneira, é preciso observar que, no caso da noção de performance, Schechner tem como prisma o agente desse conceito (ou seja, o agente da performance, aquele que “performa”) e os comportamentos que dele (ou nele) se repetem na cotidianidade. Ademais, acionando novamente Taylor (2013), as performances devem ser compreendidas na estrutura do ambiente imediato e das questões que as cercam. Tal afirmação relaciona-se, portanto, a algumas questões-chave pelas quais também é possível pensar a performance, como o papel do corpo na transmissão do conhecimento (Kátia alimentando o gado; realizando, com seu corpo, os mais diversos trabalhos), da espacialidade (o ambiente inóspito e seco do clima meteorológico da cidade de Kátia, as igrejas que frequenta, seu lar, a casa de seus vizinhos) e da temporalidade dos acontecimentos (o começo da segunda década do século XXI, o início da maturidade de Kátia, na faixa etária de 60 anos na época da realização do documentário), fatores que influenciam diretamente na compreensão e nas análises das performances.

Assim, repousando nosso olhar sobre isso, pode-se afirmar que a performance é o fio condutor preponderante em *Kátia*, portanto, uma vez que grande parte das cenas tem Kátia como elemento central, em diversos âmbitos de sua vida, atuando como figura pública da política, mãe, amiga, prima, irmã etc.

Além de todas as observações feitas até este ponto, precisamos acrescentar que autores ligados às teorias *queer* também nos fornecem importantes subsídios para pensar e entender a questão da performance pelo prisma dos papéis de gênero que todos exercemos, performativamente.

Butler (2019a:48) postula que o gênero é “*performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência de gênero” (grifo da autora), ou seja, a identidade de gênero é performativamente constituída, não há um gênero dado *a priori*, a identidade de gênero de cada um de nós está ligada às nossas práticas sociais, à maneira como performamos socialmente. No caso de alguém como Kátia, fica clara essa constatação. Apesar de ter sido designada como homem ao nascer, de acordo com sua genitália, Kátia “performa” apresentando-se socialmente de forma feminina.

Butler apoia-se na teoria dos atos de fala de Austin, surgida nos anos 60 do século XX, no campo da filosofia da linguagem, segundo a qual haveria enunciados constativos, que Austin denomina atos perlocutórios, e enunciados performativos ou atos ilocutórios: os constativos descrevem ou relatam algo, e os performativos realizam aquilo que é dito.

Os enunciados constativos são aqueles que descrevem ou relatam um estado de coisas, e que, por isso, submetem-se ao critério de verificabilidade, isto é, podem ser rotulados de verdadeiros ou falsos (são “constatáveis”). Na prática, são os enunciados comumente chamados de afirmações, descrições ou relatos, como *Eu jogo vôlei*, *A Terra é arredondada* ou *O mosquito caiu no suco* etc.

Já os enunciados performativos (nome derivado do verbo inglês *to perform*, que significa realizar ou desempenhar) são aqueles que não descrevem, não relatam e nem constatam nada. Portanto, não podem ser submetidos aos critérios de verificabilidade (isto é, não são falsos nem verdadeiros). Mais precisamente, são enunciados que “realizam” uma ação: *Eu o condeno a dois anos de reclusão em regime semiaberto*, *Declaro encerrada a sessão* ou *Eu vos declaro marido e mulher*.

Dessa forma, tais enunciados nomeiam e realizam a ação denotada pelo verbo no mesmo momento em que são proferidos. Não servem para descrever nada, mas sim para executar atos (de condenar, de encerrar uma sessão, de casar pessoas etc.). Assim, dizer *Declaro encerrada a sessão* não é informar a respeito do fim da sessão, mas sim finalizar a sessão.

Assim sendo, os atos que regem a formação da identidade do gênero são performativos na medida em que são concretizados tanto por sinais corporais quanto por meios discursivos. Em consequência disso, não pode o gênero ter

um caráter ontológico porque, se a verdade interna do gênero é uma “fabricação” de sinais do corpo e de discursos, o gênero verdadeiro é uma elucubração: “os gêneros não podem ser nem verdadeiros nem falsos, mas somente produzidos como efeitos de verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável” (BUTLER, 2019a:195).

Além disso, Butler utiliza o conceito de performance especialmente aplicado às *drag queens* que performam o gênero, com efeito paródico de qualquer gênero, com atos corporais subversivos. A performance é uma realização mais individual, ao passo que o termo “performativo” é mais aplicável a uma noção de discurso coletivo que constrói os gêneros.

Ora, se o gênero é performado, se o sexo não limita o gênero, então o próprio gênero é uma espécie de devir ou de atividade, e não deve ser concebido como algo substantivo ou marcador cultural estático, mas antes como uma ação incessante e repetida de algum tipo. “Se o gênero não está amarrado ao sexo, causal ou expressivamente, então ele é um tipo de ação que pode potencialmente proliferar além dos limites binários impostos pelo aspecto binário aparente do sexo” (BUTLER, 2019a:195).

Ainda problematizando as questões relacionadas a gênero, sexo e performance (BUTLER, 2019a:240), a autora indaga: “Que *performance* inverterá a distinção interno/externo e obrigará a repensar radicalmente as pressuposições psicológicas da identidade de gênero e da sexualidade”? Será a de Linn da Quebrada, quando compõe uma música na qual afirma ter um “pau [pênis] de mulher”? Ou a de sua amiga Jup, que diz que mulher também tem “chuchu”, que são pelos de barba quando vão ficando aparentes ao crescer?

Butler (2019a:240) também pergunta: “Que *performance* obrigará a reconsiderar o lugar e a estabilidade do masculino e do feminino”? Talvez a de Kátia, que, por exemplo, diz que é mulher, que é macho e que é pau para toda obra? Ou deveremos pensar nas oito artistas travestis do filme *Divinas Divas* para responder ao próximo questionamento da autora? Butler (2019a:240), questiona: “E que tipo de *performance* de gênero revelará o caráter *performativo* do próprio gênero, de maneira a desestabilizar as categorias naturalizadas de identidade e desejo”? – grifos da autora.

De acordo com outro importante autor dos estudos *queer*, Paul B. Preciado, a performance se faz performatividade *queer*, postulando que o gênero

não é simplesmente performativo, isto é, um efeito das práticas discursivas: ele se dá também na materialidade dos corpos (PRECIADO, 2017).

Um dos principais focos das ideias de Preciado (2014) é a materialidade dos corpos, como os corpos podem ser fisicamente modificados, para além dos aspectos performáticos, de forma concreta. Ele aponta, por exemplo, que vivemos a era da “farmacopornografia”, de um “capitalismo farmacopornográfico”. Segundo ele (PRECIADO, 2014), a “invenção” da noção bioquímica do hormônio e o desenvolvimento farmacêutico de moléculas sintéticas, ao longo do século XX, modificaram radicalmente as noções arraigadas de identidades sexuais tradicionais e patológicas. Nesse sentido, não podemos deixar de mencionar que o próprio autor passou por mudanças físicas em seu corpo, uma vez que ele mesmo é um homem transexual que foi submetido à cirurgia de redesignação sexual/afirmativa de gênero.

Retomando Butler (2019a), ela também leva em consideração a materialidade dos corpos, já que afirma que o gênero se constrói como um estilo corporal (algo físico, material, portanto), pois não há uma essência que o anteceda; performativo e intencional, o gênero é uma performance, uma “construção que normalmente oculta sua gênese”. O gênero, que não é estável nem permanente, constitui-se no decorrer do tempo “por meio de uma *repetição estilizada de atos*” (grifo da autora). Se, como postula a autora, o gênero não dispõe de uma substância fixa, então não há falso nem verdadeiro, original nem imitativo.

Ademais, Butler aponta, ainda com relação à performance e à performatividade, que a questão de a realidade do gênero ser criada por meio de performances sociais contínuas significa que as próprias ideias de masculinidade e feminilidade verdadeiras ou permanentes também são “criadas”, são partes constituintes da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação de outras inúmeras configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculina e da heterossexualidade compulsória.

Há, ainda, mais algumas distinções a serem feitas no âmbito da performance e da performatividade, embora seja bastante frequente encontrarmos textos, dos mais diversos campos científicos, em que se usam os dois conceitos como sinônimos. Isso se dá, possivelmente, porque ambos estão

estritamente relacionados, o que explica sua equivocada indistinção em muitos estudos.

Colling (2021:2) indica que, em vez de contrapor performance e performatividade, é mais adequado e produtivo enfatizar o que existe em comum entre esses dois conceitos (ou duas dimensões de um único conceito?), que, especialmente na arte feminista e/ou das dissidências sexuais e de gênero, são indissociáveis. Segundo ele, “na verdade, não existe uma confusão entre performance e performatividade no campo das artes, o que existem são complexas relações entre essas noções que não nos permitem fazer distinções rígidas entre elas” (COLLING, 2021:6). Dito com outras palavras, fazer distinção entre performance e performatividade é tarefa dura porque esta última refere-se ao próprio fazer da primeira.

No âmbito artístico, para diversos autores (Carlson, 2009; Cohen, 2002; Fabião, 2013), uma das características mais fortes de muitas performances é a intensa implicação pessoal do(a) artista naquilo que está sendo performado (o que significa dizer que, ao performar, o(a) artista traz para a performance muito do que ele(a) é fora do palco, em sua vida pessoal). Consequentemente, sob esse prisma, os estudos da performance colocam em evidência as profundas imbricações entre performance e performatividade, o que também destaca a dificuldade de separar a “performance de gênero” da “performatividade de gênero” de um(a) artista.

Nesse sentido, Colling (2021) relata sua experiência quanto ao estudo e à diferenciação dos conceitos de performance e de performatividade no campo das artes, explicando-nos que “acreditava que existia uma confusão conceitual tanto nos estudos do campo das artes quanto nos estudos de gênero em torno das noções de performance e performatividade” (COLLING, 2021:6). O autor segue e elucida, conforme comentamos há pouco, que não há confusão conceitual entre performance e performatividade no campo das artes, mas sim relações complexas entre os dois conceitos.

A respeito de Butler, Colling (2021) explica que a autora propôs uma diferenciação entre performance e performatividade de gênero para responder às críticas que recebeu quanto ao suposto caráter voluntarista da identidade de gênero. Assim, nessa distinção, performance seria o que as *drag queens* realizam: um ato limitado, efeito de um querer, da eleição de quem a realiza; por

outro lado, a performatividade não seria definível pela agência ou eleição do sujeito, mas sim pelo efeito repetido da norma, mesmo quando as repetições não são realizadas segundo as normas estabelecidas.

Segundo Butler (2019b:154), “a performatividade deve ser compreendida não como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como uma prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia”. As normas regulatórias do “sexo”, dessa maneira, trabalham de modo performativo para constituir a materialidade dos corpos e, de forma mais específica, “para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual”.

Colling (2021) aclara que, embora nos estudos das artes não se costume usar o conceito de performatividade da mesma maneira que Butler, foram as discussões dessa autora que ajudaram a proliferar a ideia de performatividade nesse campo de estudo, e que todos os autores que se dedicaram a falar desse tema recorreram, ademais, à noção de atos performativos de Austin. No clássico exemplo de Butler em referência às *drag queens*, a autora, ao pensar nelas, tinha mais interesse na paródia de gênero produzida por elas do que em tomá-las como exemplo de performatividade de gênero.

Navarro (2012) joga luz a essa discussão ao entender a performance como um momento da performatividade de gênero. O autor destaca que, no livro *Corpos que Importam* (BUTLER, 2019b), Butler empenha-se em fazer distinção

entre um modelo de gênero limitado à noção de performance e outro que se desenvolve nos termos previstos na teoria da performatividade de gênero. A distinção é importante posto que, onde a paródia implica um modelo voluntarista, fundamentalmente teatral, da representação genérica, a performatividade recorre a uma ampla – e variada – tradição textual e filosófica que desafia, entre outras pretensões teóricas, o ilusório controle intencional pleno das citações da norma em virtude das quais se constitui o sujeito. Podemos assinalar, em consequência – não só com Butler –, a performance como um aspecto ou momento da performatividade (e não como seu limite), mas, também a paródia como momento de ressignificação e, em consequência, da política (NAVARRO, 2012:32).

Mesmo assim, se contrapusermos essas reflexões anteriores às ideias de Féral (2015) e de diversos(as) artistas da arte feminista e/ou das dissidências sexuais e de gênero, como Linn da Quebrada e as oito protagonistas de *Divinas*

Divas, por exemplo, notaremos diferenças importantes no que cada um(a) entende por performance, que não é paródia e nem pode ser explicada apenas segundo um modelo voluntarista.

Féral (2008) tenta delimitar os conceitos de performance e de performatividade para empreender uma redefinição do teatro contemporâneo e uma análise de seu funcionamento. A partir da síntese das principais características da performatividade, são avaliados espetáculos de diversos encenadores, com ênfase aos aspectos performativos das criações.

A autora, que propôs a ideia de teatro performativo, tentou, inicialmente estabelecer diferenças entre performance e teatro. Depois, apercebeu-se de que um conceito já havia contaminado o outro, e propôs, então, chamar de teatro performativo certo tipo de teatro no qual a noção de performatividade estaria no centro de seu funcionamento. Para tanto, ela retomou a noção schechneriana de performance (SCHECHNER, 2012), segundo a qual a noção de performance tem viés mais antropológico, incluindo todos os domínios da cultura e não somente o âmbito das artes.

As obras performativas, segundo Féral (2015:124) não são nem verdadeiras nem falsas, e colocam ênfase “no processo”, e não “no produto”: “é o processo, ainda mais que o produto, que o teatro performativo coloca em cena”. A performance coloca em jogo um processo sendo realizado, sem lugar para a representação no sentido clássico (puramente ficcional). Valoriza-se a vida real do performer em cena: “é que o performer não representa. Ele é. Ele é isso que ele apresenta” (FÉRAL, 2015:146).

Ora, se o cerne da ideia de performance consiste nas considerações de que as obras performativas não são verdadeiras nem falsas, de que elas sobrevivem, simplesmente, de que o importante nelas é o processo, mais do que um possível resultado, e de que não se busca uma verdade, então estamos diante de outra ideia postulada por Féral (2008:203):

Duas fortes ideias estão no centro da obra performativa: de um lado, seu caráter de descrição dos fatos. Do outro, as ações que o performer ali realiza. A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve, desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador (FÉRAL, 2008:203).

Essas palavras da autora alertam para um fato importante, o de que o conceito de performance, aliado ao de performatividade (em suas inúmeras nuances, seja performatividade na arte ou performatividade como competência e experiência), impede-nos de separar totalmente a arte de sua inscrição no real. Afinal, uma arte completamente desvinculada da realidade poderia ser ininteligível – e perderia, portanto, sua função.

Embora Féral tenha dedicado suas análises ao teatro (arte que conta com a presença física das pessoas), “a performance toma lugar no real”, conforme o que já expusemos. Podemos pensar que qualquer produto audiovisual vale-se, portanto, em maior ou menor medida, da performance (uma vez que o que vemos em uma tela não é a realidade propriamente, mas uma leitura da realidade – algo perceptível em *Kátia*).

Em um produto audiovisual como filmes documentários, nos quais não estamos falando de atores profissionais, mas sim de pessoas que “atuam” (performam) como si mesmas e que continuarão sendo si mesmas fora e depois do documentário (atores sociais), a performance pode ser vista como mais um dos recursos que permitem que o documentário seja considerado como tal.

No caso mais específico dos documentários aqui analisados nesta tese, às performances dos sujeitos que protagonizam os filmes subjaz a performatividade de gênero, instância que permite que atribuamos a esses indivíduos e as suas histórias verossimilhança e verdade em suas ações (mas sem perdermos de vista que o documentário possa representar um lugar instável para a “verossimilhança” e para a “verdade”).

Para além das performances que os filmes registraram, as “atrizes” dos filmes expressam suas identidades (dissidentes) de gênero ininterruptamente. Trata-se não de atores, mas de performers. Se, como diz Féral (2008), o teatro performativo “toca na subjetividade do performer”, não é diferente no caso dos documentários, mesmo que pensemos que o teatro é presencial e, o cinema, não; vale o mesmo estratagema para os dois tipos de arte, ideia que encontra respaldo no que Féral (2008:208) assevera:

“Para além dos personagens evocados, ele [o teatro performativo] impõe o diálogo dos corpos, dos gestos, e toca na densidade da matéria, sejam as do performer em cena ou das máquinas performativas: vídeos, instalações, cinema, arte virtual, simulação” (FÉRAL, 2008:208) – grifo nosso.

A performance e a performatividade são instâncias que se tocam e se unem, e, juntas, são capazes de instaurar uma estética da presença, mesmo no caso de produções audiovisuais.

No universo artístico, conforme Bonfitto (2013), a noção de performance cunhou um novo capítulo na história da arte para romper com a separação entre obra e vida e problematizar a ideia de representação.

Grosso modo, no campo das artes, especialmente no âmbito do teatro e dos produtos audiovisuais, poderíamos pensar a ideia de representação como o fazer de um ator que encena algo ficcional. O que ele apresenta em cena (no palco, no vídeo etc.) é fruto de estudo e de um texto memorizado, no qual fica clara ao espectador a ficcionalidade do que está sendo mostrado.

Em contraposição, a performance, no âmbito das práticas artísticas, recusa a representação (algo ficcional) e coloca a vida, o corpo e a subjetividade da pessoa que performa no centro da prática. Por conseguinte, fica impossível separar a performatividade de gênero de alguém de sua performance (ou seja, a performance, por meio da performatividade, sempre pressuporá algum grau de autorrepresentação). Essa relação é válida para diversas performances, porém ganha contornos politicamente mais nítidos nas performances de cunho feminista, especialmente se ligadas às dissidências sexuais e de gênero.

Paradoxalmente, Colling (2021) adverte que isso não significa que a performance de gênero e a performatividade de gênero de um(a) artista sejam a mesma instância. Mesmo nos casos em que o(a) artista traz sua vida e seu gênero para o centro de sua obra, principalmente nas artes alinhadas ao feminismo ou às sexualidades e aos gêneros considerados dissidentes, como dissemos há pouco, não significa que a maneira como ele(a) performará o seu gênero artisticamente será a mesma em outras facetas de sua vida cotidiana. Colling (2021:12) ainda acrescenta que, “mesmo a própria repetição, dentro ou fora de cena, sempre se dá com alguma diferença”.

Ademais, parece-nos produtora levar em conta que

se toda atividade humana pode ser considerada como performance, a distinção está no fato de que, na performance cotidiana, o sujeito não está sempre consciente do que é nem do que mostra, ao contrário de todas as performances artísticas, rituais, esportivas ou mesmo aquelas que consistem na demonstração de excelência em um campo (FÉRAL, 2009:79).

Desse modo, quiçá seja mais interessante investigar o que está entre performance de gênero e performatividade de gênero, em vez de ter como intuito primordial especificar e definir, de forma rígida, suas diferenças. Até porque, se retomarmos a ideia da performance como a possibilidade de paródia, inicialmente aplicada às *drags* nas análises de Butler, o mesmo não funcionaria com as pessoas retratadas nos documentários sobre os quais nos debruçamos: seria inadequado (e, talvez, até ofensivo) pensar em Kátia, em Linn da Quebrada ou em qualquer uma das protagonistas de *Divinas Divas* como pessoas que estivessem fazendo uma paródia. A performatividade está no cerne da maneira como se apresentam e se autorrepresentam (performam) nos documentários que protagonizam.

Assim, não há paródia, nem representação no sentido puramente ficcional, mas sim performances nas quais as maneiras como elas são apresentadas nos documentários que protagonizam misturam-se com suas vidas reais, externas ao produto audiovisual.

Na tessitura narrativa desses documentários, há uma autorrepresentação subjacente, estreitamente ligada à ideia de performatividade de gênero. As performers continuarão performando seu gênero e sua sexualidade para além do momento do filme (continuarão sendo si mesmas e deverão arcar com quaisquer consequências disso). Dito de outro modo, é a performatividade que embasa as performances que vemos nos documentários do *corpus* de análise deste trabalho o pilar fundamental para atribuir o “suposto caráter de verdade” a que todo filme documentário está, em tese, submetido. Mais do que “verdade”, a performatividade é o que confere verossimilhança ao que vemos nesses filmes, seja nas performances artísticas ou nas cotidianas.

Voltando nosso olhar a como poderiam ser pensados os diversos aspectos que envolvem a performance e a performatividade no documentário *Kátia* (já que Kátia é um exemplo claro de alguém que foge às estruturas restritivas mencionadas anteriormente, da dominação masculina e da heterossexualidade compulsória), Kátia performa no filme, mas é muito evidente que não se trata de algo artificial, ensaiado: Kátia performa o que ela é, e ela continua sendo Kátia para além do filme, por meio, entre outros fatores, de sua performatividade de gênero.

Ao longo de toda a obra, o que mais se vê é Kátia em suas atividades cotidianas, que vão da lida com animais como bodes, vacas e galinhas à sua atuação política, não sem passar diversas vezes por suas relações familiares e laços de afeto. Kátia conversa com trabalhadores rurais, conhecidos, juízes, comerciantes, vizinhos e, em momentos que dão conta mais especificamente de demonstrar ao espectador as memórias pessoais de Kátia, com seus familiares e amigos mais achegados, tema que será mais bem comentado um pouco mais adiante neste trabalho.

Antes, no entanto, cabe aqui acionar novamente a colocação de Taylor (2013) em que a autora observa que as performances só podem ser compreendidas na estrutura do ambiente imediato e das questões que as cercam, ou seja, mesmo uma atividade simples como a lida com bodes, vacas e galinhas desempenha um papel, serve para explicitar uma prática de repertório, um ato que presentifica o “comportamento restaurado” da performance no sentido schechneriano do termo. Desse modo, as performances funcionam, nos termos de Taylor (2013), como “atos de transferências vitais”.

Do ponto de vista das informações narrativas, em *Kátia*, a vida da protagonista vai desvelando-se ao espectador por suas diversas performances, nas quais a dimensão verbal tem bastante peso. À guisa de uma possível classificação dessas narrativas (classificação no sentido de ajudar na compreensão do filme, mas sem que se esteja buscando algo estanque ou indiscutível, uma vez que os conceitos são entremeados e porosos), é possível saber quem é Kátia por suas próprias (e inúmeras) performances e falas, pela fala de outros na presença dela e, também, pela fala de outros quando Kátia não está presente.

Kátia explica como é dura a vida em um lugar de clima quente e seco, com poucos recursos: “O gado ‘tá’ bebendo água da Agespisa [a companhia de água que abastece a região: Águas e Esgotos do Piauí S/A] porque não tem água no tanque. Tem que pagar caro para ele [o gado] beber”. Logo em seguida, falando com quem a filma, Kátia afirma, ainda a respeito da criação de animais em um lugar onde a água é escassa: “Criar, num sertão desse, você ‘tá’ vendo aqui o sofrimento. ‘Tá’ vendo?”.

Figura 3 – Kátia alimentando os animais



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=aQok38s7mMA>

Com relação ao aspecto visual da elaboração do documentário, além dessa cena, há muitas outras semelhantes, em plano aberto, que demonstram o sol inclemente, a aridez do solo e a secura da vegetação. “Tá’ tudo secando, mas Deus é maravilhoso. Ainda vai chover antes de secar”. E, em consonância entre discurso e imagem, na cena seguinte vemos uma chuva torrencial, bastante rara naquela região do país, porém ilustrativa da fé de Kátia e de seu conhecimento relativo à natureza.

Figura 4 – cai a chuva torrencial prevista por Kátia



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=aQok38s7mMA>

Em um trecho um pouco mais à frente, o documentário mostra Kátia lendo as palavras de um quadro pendurado na parede do cartório da cidade. Essa

leitura evoca em Kátia, segundo ela mesma explica a quem a está filmando, a recordação do dia em que teve de submeter-se ao teste à sua candidatura, para provar que não era analfabeta, a pedido de seus opositores políticos.

Figura 5 – Kátia lendo e lembrando que teve de provar que não era analfabeta



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=aQok38s7mMA>

Na sequência imediata, surge uma garotinha de aparência adorável, com uniforme escolar e mochila nas costas. Ela é a filhinha de Kátia, que suscita, de volta ao cartório, o diálogo que é, quiçá, o mais tocante do filme: “O senhor sabe que eu tenho uma filha adotada, que eu crio, e minha filha é tudo na minha vida, que eu amo. Eu quero dar o pontapé de registrar ela como filha legítima”.

Figura 6 – a filha de Kátia indo à escola



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=aQok38s7mMA>

Em seguida, há outra cena da menina, agora na escola, apresentando as amiguinhas e respondendo a perguntas feitas por (supõe-se) Karla Holanda, a documentarista. As meninas, pueris, riem por não saberem dizer qual conteúdo estão estudando atualmente.

Figura 7 – a filha de Kátia com suas amigas da escola



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=aQok38s7mMA>

Volta o cartório à cena. O juiz explica a Kátia que “você poderia fazer esse registro; mas, aí, não como mãe; (...) então, nesse caso, pode muito bem requerer essa adoção e nós estamos aqui, prontamente, para verificar as condições de legalidade para fazer essa adoção”.

Figura 8 – Kátia conversa com o juiz acerca da legalização da adoção da filha



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=aQok38s7mMA>

Essa fala do juiz suscita uma resposta de Kátia, com uma fala na qual ela demonstra que não lhe importa como a vejam, como as pessoas ou o Estado “a classifiquem”. Seu senso de amor ao próximo passa por cima das classificações de gênero “homem ou mulher”: Kátia quer o bem geral, e, em específico, o de sua filha, aceitando ser, perante a lei, e mesmo diante de sua subjetividade feminina, seu pai.

Figura 9 – Kátia aceita ser legalmente pai de sua filha



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=aQok38s7mMA>

Essa parte em que Kátia aceita ser legalmente pai de uma criança apresenta correlação com outra, em momento anterior do filme, em que Kátia diz à pessoa que está gravando (quase indubitavelmente a diretora, Karla Holanda), “sou mulher, sou macho, sou pau ‘pra’ toda obra” enquanto realiza diversas atividades junto aos animais. Em vários momentos do filme, mas nesses dois em especial, o pensamento de Kátia parece ir de encontro ao de Butler, já que a autora afirma claramente a inexistência de “funções de homens” e “funções de mulheres”, papéis de homens e papéis de mulheres.

Quando Kátia diz “sou mulher, sou macho”, fica subjacente a ideia de que, para ela, homens e mulheres têm identidades e papéis supostamente fixos. No entanto, paradoxalmente, ela pode transitar de uma identidade à outra. Agora, ao encontro das ideias de Butler (2019a) e de Preciado (2017), Kátia pode performar como quiser, desempenhar fluidamente o papel e a função que

desejar, de acordo com suas necessidades pessoais e frente ao que a sociedade julga ser atitude (performance) “de mulher” ou “de homem”.

Na sequência da cena em que Kátia aceita entrar como pai na legalização da adoção de sua filha, ela explica, com ar de grande felicidade: “Então, viu, Karla: Kátia nunca mexeu com xereca [vagina], mas vai entrar como pai. Porque tudo para mim na vida é deixar minha filha, é formar minha filha, e os bens que eu tiver, deixar para a minha filha”. Então, Kátia vai saindo, vai indo embora do ambiente, com passos firmes, resmungando alguma coisa e depois dizendo “Estou nervosa”. Até que vira à direita em um corredor, sai de cena, retorna e diz: “Filma eu descendo a escada”.

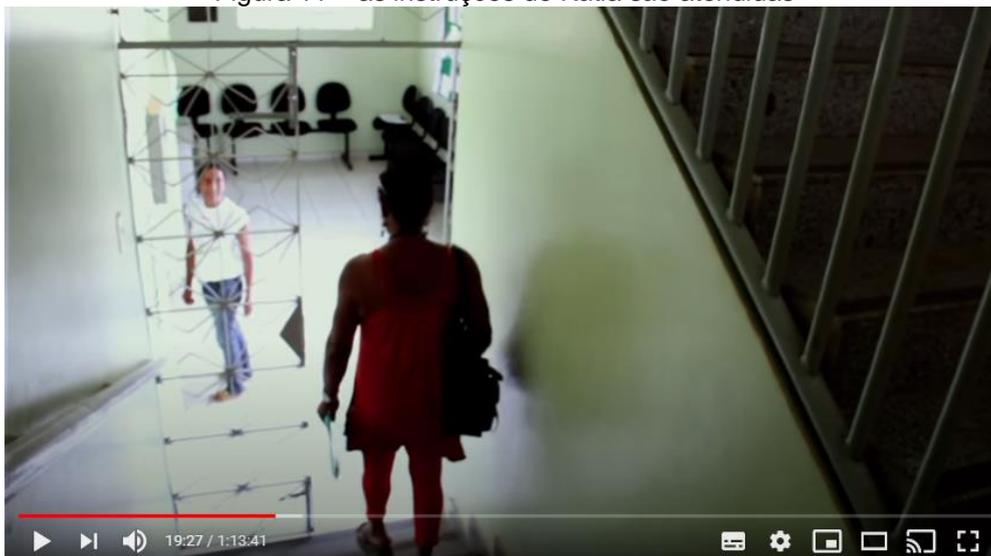
Figura 10 – Kátia tem consciência da câmera e dá instruções



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=aQok38s7mMA>

Não por coincidência, as duas cenas seguintes mostram Kátia descendo por uma escadaria; a primeira, em plano americano e ângulo *contra-plongée*; já a segunda, em plano aberto e ângulo *plongée*, tem como o desfecho Kátia cumprimentando uma amiga, possivelmente funcionária do cartório.

Figura 11 – as instruções de Kátia são atendidas



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=aQok38s7mMA>

Ao ver essas cenas, é inevitável não pensarmos nas diversas dimensões da performance e do papel que o comportamento habitual e a consciência do ator social/da personagem quanto à câmera desempenham na composição da narrativa de um filme.

De certo modo, ao notarmos que Kátia tem consciência plena de que está sendo filmada e de que faz pedidos quanto ao que será filmado, poderíamos aventar a possibilidade de que ela estivesse construindo uma espécie de personagem de si mesma. Concomitantemente, essa personagem é construída a partir de um comportamento habitual calcado na afirmação de uma naturalidade.

Esse comportamento habitual “natural” falseia o que estamos vendo ou, ao contrário, traz credibilidade e acentua a noção de “fato verdadeiro” (no sentido de não ficcional)?

Embora possamos admitir certo grau de artificialidade em algumas cenas, não é possível colocar em pé de igualdade a habitualidade de alguém sendo filmada, apenas flexibilizada pela presença da câmera, e performances baseadas em textos memorizados, totalmente ficcionais, gravadas em estúdio e com pedidos explícitos de um diretor, por exemplo.

Por ora, tendemos a assumir como mais plausível o proposto por Ramos (2008), que enfatiza que não é possível igualar a encenação de estúdio com uma leve inflexão de voz provocada pela presença da câmera, já que o conceito de

encenação perderia o sentido se ampliado uniformemente para toda a história do documentário⁸.

Com isso em mente, pudemos observar que, na cotidianidade de Kátia, há também uma dimensão política bastante importante, imiscuída nos aspectos pessoais de sua vida e evidenciada em diversas sequências do filme. Mesmo antes de Kátia fazer parte da política oficial, partidária, a dimensão política já era muito presente em sua vida, fato mostrado com bastante evidência no filme.

Nesse sentido, vários momentos do documentário demonstram a dimensão política atrelada à consciência da presença da câmera e das escolhas realizadas por Kátia e pela equipe cinematográfica. Há uma sequência em que é mostrada a Parada da Igualdade, evento em prol da diversidade sexual e de gênero. Há um caminhão de som, inúmeras pessoas seguindo-o a pé ou de motocicleta; algumas fantasiadas, outras caracterizadas como mulheres. É uma sequência alegre, com ruídos de conversas, músicas, sons de motores. Kátia, com uma peruca de longos cabelos pretos, um vestido de festa cor de rosa e um microfone em punho, saúda a multidão:

Boa noite, companheiros oeirenses. Boa noite, companheiros de Floriano. Boa noite, companheiros de Picos. Boa noite, companheiros de Colônia do Piauí. Companheiros de todas as regiões, que vieram prestigiar a nossa Parada da Igualdade.

No momento imediatamente seguinte, surge uma vegetação, seca quase por completo, que vai sendo mostrada com a câmera em movimento. Ouve-se uma narração de Kátia, na qual ela diz: “Já nasci vendo meus familiares políticos. A Colônia era um povoado que pertencia a Oeiras. Quando a Colônia se emancipou, eu tive que abraçar a política”.

Logo após, Kátia está na frente de uma casa e abraça uma criança, uma menina de aparentemente uns dez anos de idade. Em seguida, começa a conversar com a mãe da criança, com quem demonstra ter certa proximidade. Conversam sobre amenidades, até que Kátia pede à mulher que lhe dê água e,

⁸ No documentário *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004), que retrata os bastidores da campanha eleitoral para a presidência da república do então candidato Lula em 2002, esse tipo de “encenação” (análoga à de Kátia) é bastante presente, entre outros filmes filiados à tradição do cinema direto – conforme aponta Ramos (2013) em sua tese. Tanto em *Kátia* quanto em *Entreatos*, há uma dimensão política mostrada de forma bastante evidente.

logo em seguida, as duas entram na casa. A amiga de Kátia lhe relata alguns sintomas de um problema de saúde de uma terceira pessoa.

Kátia: E ela sente o quê?

Amiga: Uma dor, diz que vai fazendo um bolo aqui no peito e vai 'pras' costas.

Kátia: É verme.

Na casa de outro vizinho, Kátia encontra um senhor e lhe diz: “Eu queria ‘ver ele’, para saber como é que ele ‘tá’, se ele está desinchado, se está tomando o medicamento que eu comprei, que eu trouxe”, em referência a alguma pessoa doente que está dentro da casa na frente da qual eles conversam.

Vizinho: Sabe que ele tá fumando, né? Uma hora ele tá cansado, tosse muito.

Kátia: É coração.

Vizinho: Se sai, quando vai bem ali, assim, fica cansado, né? Vai chegando a idade e eu cuido dele.

Kátia: É mas também a gente planta, né, para colher [em referência ao fato de a pessoa enferma não ter cuidado bem da saúde quando era mais jovem].

Logo em seguida, Kátia encontra outro idoso, um homem que traz consigo algumas ferramentas de carpintaria.

Kátia: Tu nunca ‘apareceu’ lá em casa pra gente conversar, homem, de noitinha.

Senhor: Eu não sei se você ficou desgostoso com esse negócio de eleição... uma coisa ou outra.

Kátia: Não, ‘tô’ não, sou a mesma pessoa. Não ‘tô’ desgostosa, não. O importante é que nós ‘tá vivo’. Na outra, eu ganho. Com a ajuda de Deus e de vocês.

Senhor: Na primeira eleição [primeiro turno] eu não votei, não.

Kátia: Eu vou ter que ir lá em casa para dar uma treinada contigo a cortada como é [o senhor tem um serrote e outros apetrechos de trabalho nas mãos].

Senhor: Com duas vezes, eu já pego o caminho certo [se ele for duas vezes à casa de Kátia, já será capaz de memorizar o caminho].

Kátia: Pois vai ter que ir lá em casa. Apareça pra gente conversar. Eu ‘tô’ viva.

Senhor: Aqui eu vivo num apuro medonho.

Kátia: Eu também vivo correndo pra dar de comer a bicho do mato [aos animais como cabras, bodes etc.].

Senhor: Eu vivo cuidando aqui, cuido da casa lá embaixo e cuido em ‘muitos lugar’. É difícil eu ter uma folga.

Falando com quem a filma, ouve-se Kátia dizer “ele tem duas pensões, uma fui eu que ajitei”. Ela pergunta ao senhor:

Kátia: Não fui eu que ajeitei uma pensão?

Senhor: Foi.

Kátia: Fui eu que ajeitei os 'papel' dele.

Senhor: Eu falei aqui: pra outro eu não voto, nem 'pra' ganhar dinheiro.

Kátia: Mas 'pra' Kátia...

Senhor: Quando eu vejo cabra safado vender voto... Eu não vendo o meu por dinheiro nenhum do mundo. Se a pessoa merecer, eu voto. Se não merecer, eu não voto. Bom, até logo.

Kátia: Até logo.

Senhor: Eu apareço lá.

Desse modo, se considerássemos possível colocar em pé de igualdade a encenação de estúdio com uma leve inflexão de voz provocada pela presença da câmera, estes trechos do filme em que a dimensão política da vida de Kátia é evidenciada e que contam com a participação de muitas outras pessoas (sujeitos aparentemente simples, a quem não atribuiríamos força cênica capaz de mentir ou simular deliberadamente) fariam nossa ideia cair por terra (em conformidade com o percurso teórico que já esclarecemos alguns parágrafos antes deste, com a proposições de Clara Leonel Ramos, em 2013, e de Fernão Pessoa Ramos, em 2008).

Assim, pelo contrário, essas pessoas simples que são filmadas trazem verossimilhança aos fatos que o documentário suscita. Elas corroboram a ideia de uma habitualidade sendo registrada, na qual a presença da câmera tem pouca ou nenhuma influência. Reforçam a construção da imagem de Kátia com base na afirmação de seu comportamento habitual, de uma naturalidade, de uma cotidianidade que fica evidente na tela, na composição narrativa do filme.

A atuação política de Kátia e a maneira como ela se relaciona com as pessoas à sua volta revelam sua vocação para a liderança. Ela parece ter uma ascendência natural, um talento para liderar, um poder de convencimento e uma real disposição de auxiliar as pessoas.

Logo após a conversa com o senhor que execra a prática de compra de votos, Kátia conversa com um médico, a fim de conseguir desenrolar os procedimentos para a cirurgia de laqueadura de uma jovem que já tem dez filhos:

Médico: agora, essa cirurgia, tu 'pede' para ela vir essa semana aqui, daqui pra sexta. Só não quarta-feira porque quarta eu vou estar em Teresina. É só conversar com ela aqui e ver, aí eu marco a cirurgia dela 'pra' segunda.

Kátia: Porque 'as menina' do filme, elas querem pegar minha vida, todinha a rotina do dia a dia, pegar a menina operada,

eu dando assistência, [ela] saindo do centro cirúrgico, eu ajudando a receber, colocando no apartamento, eu dando assistência.

Médico: E eles começam a filmar já você pedindo, né? Começam a filmar você já pedindo a cirurgia, né?

Kátia: É.

Médico: Hoje mesmo fiz uma [laqueadura] aí que Portela me pediu. Cinco filhos... Cinco filhos, não tem condições. É bem pobrezinha.

Kátia: Essa, coitadinha, tem dez. Não tem marido, não. Tão novinha... É pobrezinha, tadinha.

Médico: Se a gente não fizer, no próximo ano tem outro menino.

Kátia: É que elas não usam camisinha. Parece que gostam que cusparam [ejaculem] dentro. A cuspida que só vale se cuspir fora. Se botar camisinha elas não gostam. Quer saber se o caboclo não 'tá' [tendo relações extraconjugais]...

Médico: Mas, às vezes, é o marido que não quer usar.

Kátia: Mas tem homem sem-vergonha. Vários homens querem tentar relação sexual comigo e não querem usar camisinha. Menino, eu sou uma pessoa organizada, que dou palestra sobre Aids. E que tem que distribuir, tem que transar com camisinha. “– Ah, eu não gosto...”; “pois, então, não vou transar. Eu não sei com quem você transou, sei lá quem diabo é”.

Para além da dimensão política da vida da protagonista, de como ela performa nesse âmbito, e de sua já sabida consciência quanto à presença da câmera, essa cena que acabamos de descrever revela sua participação no roteiro do documentário. Lembremos que ela explica ao médico o que acontecerá no filme e o porquê de seus pedidos a ele: “Porque ‘as menina’ do filme, elas querem pegar minha vida, todinha a rotina do dia a dia, pegar a menina operada, eu dando assistência, [ela] saindo do centro cirúrgico, eu ajudando a receber, colocando no apartamento, eu dando assistência”.

Mesmo assim, no entanto, cremos que Kátia não encena seu cotidiano de diversas atividades para a câmera de Karla Holanda, mas sim que Kátia vive sua vida e que Karla (ou sua equipe) a filma. De todo modo, voltaremos a este conceito da relação entre comportamento habitual e performance no capítulo seguinte, quando trataremos do documentário *Bixa Travesty* – cujo roteiro é assinado pela protagonista do filme, Linn da Quebrada.

De volta à parte teórica do que a performance representa em uma obra fílmica sob outro prisma, a conversão de recursos como o corpo, o tempo, o espaço e o receptor formam a base da performance.

Nesse âmbito, Souza e Alves-Silva (2022:7) exemplificam que, nas sequências de *Kátia*, estão presentes recursos como “o corpo (da personagem principal), o tempo (a lembrança de quando precisou comprovar ser alfabetizada), o espaço (o lugar que sofre com a falta de água) e o receptor (a consciência da câmera por parte de Kátia, que a faz sugerir modos para registrá-la)”. Tais recursos são os componentes primordiais que atribuem materialidade à performance na instância fílmica presente neste documentário.

Dessa forma, por meio de representações de si mesmo (*self*), é possível moldar a impressão que se forma a nosso respeito no momento da interação “real” dos indivíduos, isto é, no face a face (GOFFMAN, 1967).

Ademais, a ação performática acontecerá com o emprego dos recursos disponíveis e se apresentará de maneira semelhante àquela ocorrida no palco de um teatro, ou seja, na performance também está contida a ideia goffmaniana de que ela consiste em ser “toda atividade de um dado participante numa dada ocasião, a qual serve para influenciar, de alguma maneira, qualquer outro participante” (GOFFMAN, 1971).

Assim sendo, as estratégias utilizadas para convencimento de grupo ou indivíduo estão no cerne da prática, uma vez que convencimento é uma premissa relevante para o sucesso da performance.

Ainda no âmbito teórico do que a performance representa em uma obra fílmica, no senso comum, cinema não ficcional (espectro de classificação no qual estão os documentários) deveria ser tudo aquilo que a performance não é, por uma narrativa supostamente objetiva, que descredita em um primeiro momento a possibilidade de encenação dos atores sociais.

Como esse tipo de obra cinematográfica refere-se a pessoas reais, que continuarão existindo após o filme e que estão ali para serem si mesmas, usar expressões como “ator de documentário” pode parecer atípico e até soar paradoxal, e isso faz parecer mais adequado falar de “ator social” para alguém com o papel de Kátia neste documentário de que se trata aqui.

O ator social, entendido em seu caráter mais subjetivo, era algo ausente no cinema expositivo da Escola Inglesa, que utilizava as falas dos entrevistados como mera ilustração do tema, que importava mais que as pessoas, bem como no cinema direto norte-americano, que recusava, por preceito, a entrevista,

recurso que também pode ser encarado como um dos diversos possíveis operadores para alcançar a subjetividade de alguém.

Hoje, mesmo quando aborda assuntos pouco palatáveis, a produção documental parece estar indo pelo caminho inverso, partindo da pessoa para alcançar contextos mais amplos. É, indubitavelmente, o caso de *Kátia*.

Para Nichols (1991), atores sociais são aqueles que representam, para os demais, aquilo que eles creem que são, e isso se pode entender como performance. Assim, a escolha de alguém para ser “a personagem” de um filme documentário também acaba obedecendo a certos critérios, que favorecem a expressão da subjetividade e a transmissão da ideia que se queira disseminar.

Nesse sentido, Puccini (2009:39) indica que manter o interesse do espectador é uma estratégia que pode estar apoiada no fato de os filmes documentários serem conduzidos por personagens (atores sociais) fortes, que vivenciem situações de riscos, de conflitos, de grandes obstáculos para atingirem suas metas. Indubitavelmente, é em torno desse tipo de atores sociais que giram os filmes de nossos *corpora*.

Nos filmes documentários, por conseguinte, as personagens centrais, segundo Nichols (1991), são, frequentemente, indivíduos que dispõem de algum tipo particular de dimensão interior, que têm alguma complexidade como *persona*, mas sem que essa *persona* seja diversa daquela que eles normalmente apresentam – e esse parece ser não somente o caso de *Kátia*, mas também o de Linn da Quebrada e Jup do Bairro, de *Bixa Travesty*, e o das oito artistas que protagonizam *Divinas Divas*.

Dito com outras palavras, Nichols (1991) indica que se tornou imprescindível para o documentário buscar atores sociais com grande capacidade expressiva. Paradoxalmente, há também o desejo de que a performance do ator social e a maneira como se autorrepresenta não difiram muito das formas como a pessoa naturalmente se autoapresenta, a fim de que seu “personagem” permaneça estável, com continuidade e coerência, para que seja crível.

Essa espécie de “performance desprovida de treinamento”, sem ensaio nem direção, representa, segundo Nichols (1991) um desejo que atravessa praticamente todas as formas de documentário, em todos os seus modos.

Além disso, a performance, entendida como um conceito mais alinhado ao de teóricos como Goffman (2009) e Schechner (2013), corresponde ao papel de uma chave que dá acesso à dimensão subjetiva de alguém, veículo para a materialidade das emoções que revela, por meio de atividades banais do cotidiano, as diversas nuances da pessoa em foco, as múltiplas vozes que ecoam dentro dela – sua subjetividade, enfim. Esse entendimento do papel desempenhado pelo ator social no documentário vem para contribuir com o enfraquecimento de um tratamento objetificador das pessoas constante em outros momentos da historiografia da produção audiovisual documental.

Os limites da performance são legitimados em momentos nos quais uma mãe ensina uma criança a andar de bicicleta ou um pai demonstra ao filho como comer e portar-se à mesa, por exemplo. Esses indivíduos incluem-se na categoria de atores sociais, de performers ou de atores-performers, uma vez que foi observada a necessidade de repetição e encenação, de sequências pré-estabelecidas nas palavras ou feitos, bem como uma interação ou troca ocorrida no momento de um determinado ato.

Não se trata de colocar elevados níveis de “sinceridade” na performance, a questão se volta aos significados retirados dentro das relações intersubjetivas. Schechner (2013) nomeia essa prática ligada à performance de “comportamento restaurado” (*restored behavior*), ou seja, é habitual performarmos dentro de padrões de condutas que costumam repetir-se. Esse processo de construção narrativa é abundante em *Kátia*.

Tais repetições performáticas também guardam estreita relação com o conceito de performance à luz do pensamento de Judith Butler e de outros autores das teorias *queer*. Afinal, segundo postula Butler, o gênero não é uma substância fixa, já que não há uma essência que o anteceda. Performativo e intencional, o gênero é uma performance, uma “construção que oculta normalmente sua gênese”. O gênero se constitui ao longo do tempo, segundo Butler (2019a:242), “por meio de uma *repetição estilizada de atos*” (grifo da autora), ou seja, é um comportamento restaurado a todo momento, permanentemente.

Assim, tendo o convencimento como premissa relevante para o sucesso da performance (repetida, restaurada), o documentário *Kátia* opera nessas

chaves quase ininterruptamente. A performance, do performer tido como ator social, é o fio que tece a narrativa do documentário aqui analisado.

Nesse sentido, Kátia “performa” dançando e discursando em cima de um caminhão durante a parada LGBTQIAP+ de sua região, ensinando com delicadeza a filhinha a não chamar as travestis de “viadas” ou ao conversar com o médico do posto de saúde da cidade sobre prevenção a ISTs (infecções sexualmente transmissíveis) e métodos contraceptivos para a população.

Por meio de uma montagem que articula as performances de Kátia com personagens com quem ela contracenou ou que falam a respeito dela, o documentário opera um duplo movimento, que demonstra que alguém estigmatizado, que à simples vista poderia ser tachado apenas como um indivíduo socialmente à margem, é capaz de ser atuante e contundente em seu discurso. De certo modo, isso evitou que a personagem fosse reduzida ao estigma da marginalidade ou ao de ser considerada apenas um outro exótico (um “outro de gênero”, um “outro de sexualidade”), o que possivelmente indica uma mudança de paradigma na prática documental.

3.3 Memória e trauma coletivizante em *Kátia*

Ao longo de todo o documentário, há inúmeros momentos em que se revelam memórias. A primeira, e talvez a mais impactante de todas devido a seu aspecto claramente traumático, é a cena inicial do filme, com Kátia em plano médio, sentada em uma cadeira, conversando “com a câmera” e reproduzindo uma fala de seu pai: “O homem que vai ser viado tem que morrer”.

Embora esta obra fílmica não aposte na vitimização da protagonista nem apresente uma narrativa baseada em dualismos “certo *versus* errado” ou “bem *versus* mal”, essa fala, colocada logo de início, além de outras ao longo do documentário, parece conter indícios de certo “revanchismo” da parte de Kátia: de certa maneira, tudo o que ela construiu e a figura pública em que se transformou aparentam ter como base a vontade de contestar seu pai, de dizer a ele que estava errado.

Para elucidar a ideia que intencionamos expressar quando dissemos “certo revanchismo da parte de Kátia”, convocamos Diana Taylor (2009), que

tece afinidades entre os conceitos de trauma e de performance por considerar que ambos apresentam, em alguma medida, natureza repetitiva e presente. O trauma, tanto quanto a performance, inscreve-se no aqui-agora. O trauma, segundo a autora, é conhecido por sua natureza de repetição, instaura um padrão de comportamento restaurado a todo momento, repetido.

Para tornar sua linha de raciocínio mais clara, ela estabelece a observação de que nem todo ferimento cria um trauma, e que se fala em trauma apenas quando um ferimento produz uma característica pós-choque. Uma vez estabelecida tal característica, Taylor (2009) recorda que a teoria do trauma afirma que o trauma não pode ser separado do “eu” que o vivencia; que pode, sim, ser transmitido a outros, mas nunca separado. Ademais, ela questiona se o modelo de restauração do comportamento, que serve de fundamento para muitas performances, pode iluminar as repetições e os flashbacks que caracterizam o trauma.

A partir dessas afinidades, desses entrelaçamentos entre os conceitos de performance e de trauma, a autora propõe o conceito de “trauma como performance de longa duração”. O trauma, devido à natureza de suas repetições, é uma performance de longa duração por suas reverberações duradouras – ou, até mesmo, permanentes.

Tendo isso em vista, a frase dita pelo pai de Kátia, Sebastião Tapety, “o homem que vai ser viado tem que morrer” deve ter durado uns poucos segundos para ser proferida. No entanto, do ponto de vista de Kátia e de sua experiência traumática, não se trata de um episódio que dura uns poucos segundos ou algumas horas: trata-se de algo que tem durado anos e que certamente moldou a vida, as atitudes e o comportamento de Kátia em seus mais diversos âmbitos (em conformidade, portanto, com a ideia de que o trauma é uma performance de longa duração).

Para Kátia, os seus reiterados atos, de contar o que o pai disse (mais de uma vez, no documentário), de demonstrar, de responder, de conversar com familiares e com outras testemunhas, de passar pelos locais dos diversos acontecimentos de sua vida etc., moldam seu comportamento ao longo de sua existência, caracterizando o trauma e as ações que podem levar ao alívio do próprio trauma.

É difícil (e impossível, em grande parte dos casos) filmar o trauma, registrá-lo no momento que o evento traumático acontece. *Kátia* não traz materialmente esses registros. Nesse sentido, poderíamos atribuir a um documentário como *Kátia* certa intenção, em algum nível, de resgatar características indiciais, preocupadas em reconstruir uma memória subjetiva, individual, mas que, concomitantemente, remete-nos a uma memória coletiva, uma vez que o trauma da homo e da transfobia tem um caráter coletivizador/coletivizante pela grande frequência e pela maneira reiterada com que ocorre com inúmeros indivíduos.

Assim, o efeito de verdade dos documentários está, inicialmente, no fato de o espectador acreditar no que as pessoas filmadas dizem quando relatam seus traumas (o que reforça, mais uma vez, a pujança da dimensão verbal nos documentários aqui analisados). Aliadas a isso, suas performances vão somando-se como elementos a mais nessa busca pela construção do sentido de verdade.

Como “prova” de que o que os atores sociais dos filmes estão narrando é verdadeiro, baseado em uma realidade não apenas subjetiva, testemunhas vão sendo acionadas, reforçando, com suas falas, a dimensão verbal no filme, tirando as memórias do “simples” caráter individual das pessoas (que poderiam estar repletas de equívocos e até de mentiras propositais, deliberadas) e colocando-as no campo da memória coletiva, testemunhada, compartilhada, registrada sob distintos olhares, de pessoas diversas, diferentes das experienciadoras diretas do trauma.

Em virtude dessas inúmeras dinâmicas envolvidas na maneira como um trauma pode reverberar, fomos levados a pensar no caráter coletivizante do trauma (não coletivo, mas sim “coletivizante”) com um termo que tomamos a liberdade de cunhar e que pretendemos usar, doravante: trata-se do “trauma coletivizante”. Assim, não se trata, nem no caso de *Kátia* nem no dos demais documentários aqui tratados, de traumas coletivos no mesmo sentido dos traumas causados por genocídios, por exemplo (embora devamos ter em mente momentos históricos em que houve deliberadamente perseguição genocida a homossexuais e a transexuais, como na Alemanha, no Holocausto da Segunda Guerra Mundial).

Traumas como os constantes de *Kátia*, baseados em estigmatização e preconceito contra homossexuais, travestis e transexuais, costumam ocorrer individualmente: um único indivíduo sofre uma ação traumática em determinado momento (como ouvir do próprio pai que “viado tem que morrer”, ser apartado do convívio com parentes etc.), o que ressalta o caráter individual desse tipo de trauma.

Por outro lado, eventos traumáticos dessa natureza apresentam mais desdobramentos. Embora costumem acontecer individualmente, como acabamos de dizer, tais eventos são muito recorrentes em nossa sociedade. Desse modo, vários indivíduos sofrem essa forma de violência que vemos em *Kátia*, estão sujeitos a um mesmo tipo de evento traumático, que ocorre quase sempre por um comportamento igual da parte dos agressores, sob um mesmo *modus operandi*, desencadeando efeitos também iguais ou muito semelhantes naqueles que são vítimas do trauma.

Nesse sentido, quando pessoas que passaram individualmente pelas mesmas experiências traumáticas se encontram e se reconhecem como iguais, costuma surgir um sentimento de empatia e solidariedade entre elas, que passam a reconhecer-se como grupo, sentindo-se, em geral, mais fortalecidas. Devido a esse sentimento solidário de “eu não vi o que aconteceu com você, mas sei exatamente do que você está falando porque vivi a mesma coisa”, atrevemo-nos a pensar nesse tipo de trauma dos quais *Kátia* e os demais documentários tratam não como trauma coletivo, como nos casos de genocídio, mas como “trauma coletivizante”.

Partindo dessa ideia, ocorre-nos que, no trauma coletivo, as pessoas vitimizadas pelo trauma ou já formavam uma coletividade antes de o evento traumático ocorrer (assim, a perseguição aos judeus na Segunda Guerra Mundial seria um claro exemplo de trauma coletivo, uma vez que os judeus já representavam uma comunidade, um povo, desde muito antes de terem sido perseguidos pelo regime nazista) ou sofreram o trauma coletivamente, simultaneamente, por estarem, em geral casualmente, no mesmo momento e no mesmo lugar de um desastre (como no caso dos rompimentos de barragens de mineração em Minas Gerais, em Mariana, em novembro de 2015, e em Brumadinho, em janeiro de 2019).

Por outro lado, e sob outras dinâmicas, o “trauma coletivizante” está baseado, quase sempre, em violências que acontecem sistematicamente com diversos indivíduos, mas com cada indivíduo em particular, em ocasiões singulares. Destarte, parece-nos plausível pensar que o trauma coletivizante não atinge uma coletividade, mas sim que “forma” uma coletividade a partir de experiências traumáticas individuais e análogas⁹ (como a LGBTQIAP+, por exemplo). O caráter coletivo (coletivizador, coletivizante) do trauma, nesses casos, ressurte da maneira de agir do(s) agressor(es), da motivação e dos efeitos da violência.

Assim, alguém que veja o documentário *Kátia* e que se identifique com a protagonista sob o prisma do que dissemos há pouco (“eu não vi o que aconteceu com você, mas sei exatamente do que você está falando porque vivi a mesma coisa”) poderá encontrar, nesse filme, um instrumento de reflexão e de resiliência que mostra à pessoa que ela não está sozinha, que há muitos outros sujeitos em condições semelhantes, que passaram pelas mesmas situações traumáticas, “individuais mas coletivizantes” – um instrumento que valida, em uma coletividade, memórias que seriam, *a priori*, individuais.

Por conseguinte, os fenômenos dos quais estamos tratando encontram respaldo nas reflexões de Tomaim (2016), quando ele diz que o documentário desempenha “uma atividade artesanal da memória”. Segundo o autor, o filme documentário tem vocação tanto para o real quanto para a memória. E, já que não é o trauma que está sendo exibido no filme, mas sim a memória do trauma, documentários como os nossos, do *corpus* de análise, podem ser vistos como “mediadores da memória” por resgatarem eventos passados e os vestígios indiciais deixados: “o documentário revela-se como refúgio de uma memória viva, como um lugar de exercitar a rememoração enquanto um ato encarregado de ressignificar o mundo em sua dimensão temporal” (Tomaim, 2016:99).

⁹ O escritor e jornalista João Silvério Trevisan (um dos fundadores do jornal gay *Lampião da Esquina* e participante do documentário homônimo, constante de nosso *corpus* de referência) relata, em seus livros e em entrevistas concedidas, diversos episódios de sua vida que podem ser vistos sob a ótica do trauma coletivizante. Um deles é contado em entrevista ao podcast *Põe na Roda*. Aos 00:07:24, a descrição da infância de Trevisan (com hostilidade, surras, tentativa de afogamento) e o sentimento de identificação do entrevistador (Pedro H.M.C.) com o relato exemplificam os sentimentos de empatia e de coletividade que tipificam o trauma coletivizante e revelam o *modus operandi* e as motivações dos agressores. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_b4hQW9uvX4>. Acessado em: 02 jun. 2023.

Ao partir dos indícios fornecidos pelo filme, e de acordo com as análises de Souza (2019a), é possível recorrer à ideia de *trauma cultural* (ALEXANDER, 2004; SMELSER, 2004), que, inserida em uma abordagem sociológica, capta o trauma como uma atribuição socialmente mediada: “um dano profundo, uma explicitação da violação de algum valor relevante, uma narrativa sobre um processo social terrivelmente destrutivo e uma demanda por reparação e reconstituição emocional, institucional e simbólica” (ALEXANDER, 2004:11). Trata-se, por conseguinte, de um sentimento negativo, difícil de assimilar e que interfere nas formações sociais e culturais de uma comunidade ou, como resume Smelser (2004:231), “traumas culturais se criam como produto da história”.

É necessário, ademais, esclarecer que essa perspectiva do trauma cultural desloca o sujeito da condição de enfermo (alguém que não conseguiria livrar-se das situações a que foi ou é submetido) para a de vítima, sendo, portanto, mais apropriada ao debate aqui proposto e suscitado por *Kátia* (embora seja necessário destacar que esse aspecto cultural do trauma não descarta sua dimensão individual; apenas privilegia as emergentes propriedades coletivas das vivências traumáticas presentes no cotidiano. Por isso, uma infinidade de situações e de experiências pode ser vista sob a ótica do trauma).

Por conseguinte, essa abertura do filme é bastante perturbadora, uma vez que traz ao espectador o grande peso psicológico e social que seres humanos como *Kátia* costumam suportar ao longo de suas vidas. Trata-se de algo que representa uma grande violência simbólica (que, muitas vezes, materializa-se em agressões também de ordem física, embora não seja o caso retratado em *Kátia*).

O “revanchismo” de *Kátia*, de que falamos há pouco, guarda relação com as afirmações de Kaplan (2005). Segundo a autora, os traumas têm o poder de moldar ou evocar formações discursivas e, ademais, causam “disturbing remains”, o que poderíamos traduzir literalmente como “restos perturbadores” ou, ainda, de maneira mais apropriada e menos literal, como “memórias perturbadoras”. Portanto, é muito normal o fato de *Kátia* referir-se ao pai frequentemente, uma vez que ele foi o principal agente causador de tal trauma.

O documentário *Kátia* nos remete constantemente às tentativas de silenciamento a que pessoas LGBTQIAP+ costumam ser submetidas, e também ao que explicam autores como Nora (2012) com relação à materialização da

memória pelas grandes famílias, a Igreja e o Estado desde o que ele denomina “tempos clássicos” e De Lauretis (1994), quando a autora esclarece que os gêneros são produzidos por uma maquinaria de produção que forma discursos que se apoiam nas instituições do Estado (como a escola, a família etc.) e que cria, para todas as pessoas, as categorias *homem* e *mulher* atreladas às práticas e aos discursos das autoridades religiosas, legais, da família, da religião, da economia etc., categorias apoiadas nas instituições do Estado.

Conseqüentemente, se considerarmos que os “produtores de arquivos” são “produtores de memória”, na medida em que são aqueles que detêm a posse do discurso e que perpetuam com suas narrativas uma ordem “natural” das coisas, vemo-nos novamente diante de uma tríade, da qual pessoas como Kátia estão excluídas, já que são discriminadas por suas famílias, tradicionalmente costumam ser condenadas pela moral da Igreja/das religiões e, também, discriminadas ou ignoradas pelo Estado.

Com relação às relações familiares, o trauma de Kátia com seu pai emerge de forma constante. Além da cena inicial, já descrita, a mesma cena volta a aparecer a quinze minutos do final do documentário.

Em outra das situações de reuniões familiares mostradas no filme, não obstante, de encontro ao que Kátia parece ter de memórias mais profundas a respeito de seu pai e das quais ela fala em diversos momentos da obra, Rita Campos, prima de Kátia, relata:

Essas colocações de Kátia de ‘o meu pai não me deixava ficar aqui porque sabia que eu ia ser assim’, se isso existia, se isso existia [discriminação por gênero e/ou orientação sexual], era na intimidade do lar dele; mas para nós e para a sociedade, isso com certeza, nunca partiu dele [de seu tio, pai de Kátia] essa história.

Aqui, são oferecidos aos espectadores dois caminhos: pensar que Kátia tem uma visão deturpada, exagerada ou injustamente ressentida de seu pai ou que ele conseguiu escamotear a violência simbólica a que submeteu a filha. A obra descortina o segundo caminho como opção indubitável.

Nesse sentido, há diversos testemunhos ao longo do filme que corroboram a versão de Kátia a respeito das vivências com seu pai. Na cena seguinte a essa da prima Rita, que termina com Rita, Kátia e outras senhoras

cantando e rezando juntas, aparece o primo Carlos, médico conhecido como “doutor Biu”.

Kátia o apresenta como uma espécie de guardião das memórias de Oeiras, uma vez que ela, mais jovem que ele, foi criada em Colônia do Piauí (muito provavelmente, pelo que o filme induz a pensar, pela tentativa de seu pai de escondê-la do restante da família e de apartá-la da esfera social; a fala de Carlos “Biu”, a seguir, é um dos muitos trechos que parecem confirmar tal fato):

Kátia me provocou aqui uma lembrança. Veja, logo a primeira casa à esquerda era a do tio Bastin [pai de Kátia] e de tia Ceci. Então, assim, na varanda, eu vi os filhos de tio Bastin por ali. Quando os três entraram rapidinho, por último, eu vi a Kátia, com aquele jeitinho feminino de andar, tá entendendo? Chamou minha atenção, como também dos meus irmãos e primos. O certo é que a gente fez uma visita pela sala, foi servido cafezinho, os outros irmãos de Kátia vieram cumprimentar os visitantes, mas Kátia não apareceu. Isso me parece que tinha uma certa severidade para que não fosse exibida essa figura tão linda que é Kátia. Nisso tinha todo um preconceito.

Ao final dessa colocação do primo “Biu”, Kátia acrescenta: “Era meu pai, ele me deixou com trauma, mas isso não me empatou, porque hoje se ele fosse vivo estava vendo a filha brilhando, com purpurina”. Em seguida, “Biu” completa:

A Kátia foi um marco divisor entre as pessoas que adotavam a homofobia porque muita gente deixou de ser homofóbica por causa de Kátia, da atuação de Kátia pela política, pelo seu trabalho social desenvolvido e pela maneira carinhosa de como se dar com as pessoas todas. Evidentemente que a cidade sempre teve preconceito, aqui em Oeiras, sempre teve, como nós chamamos mesmo de ‘maricola’, que é um termo muito nosso.

As falas desse primo de Kátia, e também as dela mesma, nessa cena, trazem consigo algumas operações importantes, para as quais é necessário que se tenha um olhar mais atento, pois tiram as pessoas travestis ou transexuais de um imaginário de figura apenas fetichizada, como se elas fossem somente uma pessoa homossexual que negou sua masculinidade na aparência física.

Ao dizer “meu pai me deixou com trauma”, Kátia revive eventos traumáticos de sua vida, algo que guarda relação com o que dissemos anteriormente quanto às “memórias perturbadoras” na definição de Kaplan (2005). Mais ainda, esse fato relaciona-se à afirmação de Kaplan (2005) de que

o trauma borra as fronteiras entre o individual e o coletivo. Assim, para que a afirmação de Kátia não pareça apenas uma afirmação equivocada e injusta a respeito de seu pai, é importante que esse trauma também seja coletivo (ainda que equivalha a um trauma secundário para outras pessoas), no sentido de que outras pessoas também tenham conhecimento dele e que possam relatá-lo, a fim de que o indivíduo que sofre o trauma diretamente não seja descreditado em seus sentimentos.

O que o primo Carlos diz (e o próprio documentário de uma maneira geral) foge do binarismo simplista que costuma envolver discussões ligadas a gênero em vários âmbitos da sociedade e opera em indagações consoantes com as trazidas à baila por Spivak (2010) a respeito do “sujeito subalterno”.

À luz de Spivak (2010:12), o sujeito subalterno é aquele que pertence “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”. Tendo como ponto central sua história pessoal, de uma indiana duplamente impedida de autorrepresentar-se na sociedade daquele país por ser mulher e por ser viúva, a autora chama atenção para o fato de que o subalterno, mesmo quando consegue falar, não encontra os meios para fazer-se ouvir nem quem o escute.

As considerações da autora desembocam no processo de violência epistêmica, cuja tática de neutralização e homogeneização do “outro”, seja ele subalterno ou colonizado, consiste em invisibilizá-lo e silenciá-lo, expropriando-o de qualquer possibilidade de representação. No entanto, em *Kátia*, apesar das memórias que envolvem o pai da protagonista, esse subalterno concebido por Spivak, que costuma ser homogeneizado, pode falar e ter vozes particularizadas, pormenorizadas em suas peculiaridades.

Nesse sentido, Kátia “dá um passo além” ao demonstrar que, sim, a “subalternidade” pode (e deve) ter voz (o que também pode indicar uma importante chave de mudança na qual pessoas antes consideradas “subalternas” – por questões de gênero e de sexualidade, neste trabalho – estão deixando de sê-lo). Um exemplo bastante ilustrativo disso que se está tratando aqui é a fala final da cena de Kátia com seu primo Carlos “Biu”, na qual ela evoca mais uma de suas memórias traumáticas:

Um empresário aqui, eu entrei no comércio dele. Não vou citar o nome porque ele me pediu mil desculpas. ‘Ei, burra preta, o que é que tu quer’? Eu digo olha é a última vez que eu entro no seu comércio para comprar porque eu nunca lhe dei esse lugar de você ‘vim’ com falta de respeito comigo. Eu sou travesti! Quer me chamar de Kátia? Chame! Quer me chamar de Zé de Bastin? Chame! Mas não vir com burra preta porque não fui batizada de burra preta nem de viado. Eu sou cidadão igual a você, eu pago meus impostos e você paga os seus: então, me respeite!.

Nesse sentido de “desomogeneização do indivíduo subalterno”, o documentário também aborda situações inusitadas, fatos que quem não vive nesse grupo marginalizado talvez nem imagine que possam ocorrer e que são contados, em certa medida, com leveza e bom humor: na intimidade de seu quarto, com vários *takes* em *close-up*, Kátia se maquia enquanto se ouve uma música instrumental calma. Na hora do rímel e do delineador, o *close-up* se intensifica e ficam em cena apenas os olhos da protagonista do filme. Em seguida, ela arruma os cabelos. Depois, *flashes* mostram-na em uma festa em um lugar fechado (tudo leva a crer que se trata de uma boate).

Em outro momento, quando Kátia está com uma maquiadora, Sabrina, ela lhe pede: “olha pra câmera” (vale recordar e ressaltar que Kátia parece nunca perder de vista a presença da câmera a que está exposta o tempo todo). Depois, quase imediatamente, Kátia afirma, referindo-se ao processo de vestir-se para aparentar mais feminilidade: “Oh, sofrimento de travesti, meu Deus. Pra chamar a atenção tem que ficar diferente, né?”.

Após concluído o processo relativo à indumentária, Kátia mostra a foto de seu RG para a câmera e diz: “[O documento de] Identidade é a cara de ocó¹⁰”. A cena seguinte revela que toda a preparação era para Kátia ir votar. Ela é mostrada votando em uma escola da região e cumprimentando as pessoas. Em outras palavras, as diversas sequências com momentos aparentemente banais servem para mostrar “uma Kátia pormenorizada, desomogeneizada”. É uma forma de trazer mais humanidade à história que está sendo contada.

¹⁰ “Ocó” significa “homem” na gíria utilizada por grupos gays. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/programas/mais-voce/O-programa/noticia/2012/11/bofe-oco-e-amapo-conheca-gurias-do-mundo-gay-que-estao-na-moda.html>>. Acessado em: 6 jan. 2023.

Figura 12 – Kátia mostra seu RG para a câmera



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=aQok38s7mMA>

Quando Kátia mostra seu RG, é possível ver não só sua foto com aparência masculina, senão também seu nome de batismo, que é José. *Kátia* traz uma particularidade interessante a respeito da protagonista do filme, que é o fato de que ela não dá tanta importância a como a chamam nem como a veem (se como homem, mulher ou qualquer outra classificação).

Em diversos momentos, o documentário cita seu nome de batismo (o que, para muitas pessoas transexuais e travestis, é um tabu), ela mesma revela seu nome na cena em que relembra a discussão com um comerciante que a chamou de burra preta e, episódio ainda mais curioso, ela fala de si própria no masculino na presença de seus familiares.

Na primeira cena do filme em que a interação de Kátia é com um de seus parentes, o que acontece por volta de vinte e um minutos do início do filme, ela conta: “Aqui, não sei se você já sabe a história de Benedito, que eu falei pra vocês que ‘era’ nove irmãos comigo, e o irmão ‘que’ eu sou mais ligado é ele, é o irmão que nas horas das agonias me socorre”. Seu irmão, Benedito Tapety, discorre:

Eu tive a oportunidade de estudar um pouco mais e nisso busquei a compreensão e o entendimento de que ele tem a preferência dele, e a gente não pode condená-lo por isso. Apesar de ter alguns irmãos que não gostam, mas eu sempre aceitei, e todas as vezes em que amigos, tenho vários amigos, os amigos se referiam a ele como homossexual, eu sempre dizia ‘rapaz, ele é meu irmão’.

Em uma das poucas intervenções diretas da documentarista, ela imediatamente pergunta a Benedito:

Karla Holanda: E os outros irmãos chamam a Kátia como?

Benedito: Zezão.

Segundo Halbwachs (1990), a lembrança carece de uma comunidade afetiva (como a família ou os amigos, no caso de Kátia), cuja construção acontece mediante o convívio social que os indivíduos estabelecem com outras pessoas ou grupos sociais.

A lembrança individual baseia-se, então, nas lembranças dos grupos dos quais esses indivíduos fazem ou fizeram parte, resulta da combinação das memórias dos diferentes grupos em que estão ou estiveram inseridos. Sob tal ótica, os indivíduos participam de dois tipos de memória, a individual e a coletiva.

Por meio da categoria de memória coletiva, Halbwachs (1990) postula que a recordação e a localização das lembranças de um indivíduo não podem ser analisadas efetivamente sem que sejam levados em consideração os contextos sociais, que atuam como base para o trabalho de reconstrução da memória.

Assim, tendo em vista que as memórias de um sujeito nunca são apenas suas, uma vez que não podem existir de forma isolada, sem um grupo social que lhes dê respaldo, a memória nunca tem somente dimensão individual.

A interações de Kátia com seus familiares, amigos e tantas outras pessoas ao longo de todo o documentário sinalizam essa “fronteira porosa” entre as dimensões da memória. Para Halbwachs (1990), cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, o que estabelece entre as duas instâncias de memória uma estreita relação.

A partir de acontecimentos individuais presentes na memória de cada uma das personagens, vai sendo construída, pelos laços comuns que unem tais acontecimentos, uma memória que é coletiva, já que se assenta sobre uma base comum de repetição sistemática de violência, traumas e riscos, que confere senso de identidade ao grupo social representado em *Kátia*, o de travestis e/ou pessoas transexuais.

Nesse sentido, há alguns testemunhos que parecem corroborar os sentimentos rememorados por Kátia. Um deles é o de um lojista, que fala em sua loja de calçados e roupas, ambiente bem organizado apesar de repleto de

objetos, sob uma lente que enquadra quase toda a loja, onde também estão a mulher e os filhos do lojista:

A pessoa que luta num lugar como esse, ‘vim’ da família tradicional, para ter força do jeito que ela teve, é muito difícil a pessoa conseguir. Se ela conseguiu, é de admirar. Ela conseguiu vencer no meio de um sertão desse aqui. Você imagine, a família do jeito machista como é, uma pessoa sobressair do jeito que ela sobressaiu é muito forte. Sempre foi vereadora, depois vice-prefeita, e é muito querida na cidade toda lá. A gente vê quando vai lá (...). É muito linda, é muito bonita a história dela. Batalha, mesmo.

Figura 13 – lojista de Oeiras elogiando Kátia



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=aQok38s7mMA>

Há, ainda, dois caminhoneiros, amigos de Kátia de longa data, e um deles fala a respeito dela e de sua relação com seu pai, com câmera em *close-up*:

Zé era... naquele tempo, ele não era metido com ‘mulherzada’, não. Depois de muitos anos para cá é que ele começou a virar a mão, né? Quem descobriu que ele era assim foi um cara de fora, né? Aí estourou a bomba, o ‘véio’ ainda quis dar uma pisa. Quis “sequestrar” ele daí. Quis até matar ele. Foi, nessa época, foi. Aí foi que a família [se] reuniu. Deixou ele isolado lá na Colônia [do Piauí]. Tudininho saiu pra fora. Aí o ‘véio’ morreu também. Ele [Kátia] ficou sozinho.

Figura 14 – amigo de Kátia contando fatos da vida dela



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=aQok38s7mMA>

Então, a documentarista interrompe o testemunho e, referindo-se a Kátia, indaga:

Karla Holanda: Ela ficava sozinha lá?

Amigo de Kátia: Sozinha, sozinha.

Assim, encerra-se a cena com os dois homens indo embora, em meio a um grupo de trabalhadores. A câmera vai de plano médio a plano aberto enquanto o carro vai saindo do local (uma praça muito bem cuidada, pavimentada com paralelepípedos).

Essa parte do documentário é curiosamente relevante pelo fato de ser paradoxal porque, ao mesmo tempo em que conta fatos da vida de Kátia de maneira muito espontânea e corrobora as vivências dela com seu pai, que ela alega serem traumáticas, o amigo que conta a história a chama de Zé, trata-a no masculino, refere-se à sua feminilidade como “mulherzada”, diz que Kátia começou a “virar a mão”.

Além disso, ainda segundo ele, o momento em que todos passam a ter certeza da orientação sexual e da identidade de gênero de Kátia é descrito como “estourou a bomba”; Kátia, “ele”, foi isolado na Colônia e ficou sozinho. Kátia só merece o tratamento no feminino depois da intervenção da documentarista. Ou seja, embora o entrevistado que dá seu testemunho pareça ser amigo de Kátia e ter afeto por ela, sua fala parece estar repleta de preconceitos incutidos com

relação a gênero e sexualidade, dos quais, muito provavelmente, ele nem tenha consciência.

Nessa cena, também é importante observar a clara intervenção da documentarista, Karla Holanda, indicando ao caminhoneiro com quem conversa que ele está referindo-se à Kátia de maneira equivocada por tratá-la no masculino. Embora a imagem de Holanda não apareça em nenhum momento do filme, ela deixa sua marca, sua “assinatura”. Quem assiste ao documentário passa a conhecer a vida de Kátia Tapety, porém sem deixar de notar os pontos de vista da documentarista acerca da história que está sendo contada.

Nichols (2005:170), com relação à expressão do cineasta em uma obra, declara que a função de “janela aberta para o mundo” que o documentário tem é atestada por sua característica expressiva, “que afirma a perspectiva extremamente situada, concreta e nitidamente pessoal de sujeitos específicos, *incluindo o cineasta*” (grifo nosso).

Nichols (2005:93) chama a atenção, ademais, para o fato de que há pelo menos três histórias entrelaçadas em um documentário: a história do cineasta, a do filme e a do público, o que oferece como resultado uma experiência única, com os recursos audiovisuais (sons, imagens etc.) organizados de forma a revelar mais do que uma narrativa sequenciada, uma história, senão também um ponto de vista (político, ideológico) a respeito de algo.

Há algumas cenas, nesse sentido, que podem parecer, à primeira vista, algum tipo de digressão na narrativa do filme. No entanto, à medida que se desenrolam, fazem-nos saber um pouco mais sobre a vida de Kátia ao mesmo tempo em que percebemos o olhar e a visão de mundo da documentarista Karla Holanda.

Como exemplo, podemos mencionar a cena em que Karla conversa amistosamente com uma vendedora de milho, dona Maria de Souza, pessoa simples, que fala sobre seu cotidiano e de que forma conheceu Kátia, ao mesmo tempo em que corta seus milhos e os guarda em uma caixa:

Dona Maria de Souza: Foi uma das primeiras pessoas que nós conhecemos na Colônia [do Piauí]. Foi Kátia. Ela era arrancadora de dente, né? Ele era arrancador de dente. Aliás, de primeiro... Toda vida chamavam ela mesmo. Aí a gente ia arrancar dente lá com ela. Arrancava os dentes das crianças. Porque de primeiro não tinha um bom tratamento como tem hoje em dia, né? E o tratamento hoje vai ‘pro’ colégio. De

primeiro a gente tinha que levar as crianças lá em Kátia. Eu conheço ela há muito tempo.

Karla Holanda: Obrigada.

Dona Maria de Souza: De nada. Se eu disse alguma coisa errada, desculpe.

Karla Holanda: Imagina.

Dona Maria de Souza: Quem 'vévi' na roça não sabe conversar, não. Só sabe conversar lá na roça [ela solta uma gargalhada depois de dizer isso, o que demonstra o clima amistoso da conversa].

Karla Holanda: Mas a gente 'tá' conversando tão bem.

Dona Maria de Souza: Às vezes, a gente diz as palavras erradas. As pessoas que sabem conversar ignoram, né?

Karla Holanda: Não existe palavra errada, né? Quando a gente se comunica...

Dona Maria de Souza: Não?

Karla Holanda: Se a gente se entende, né?

Dona Maria de Souza: Pois, obrigada.

Figura 15 – Dona Maria de Souza falando de Kátia para Karla Holanda



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=aQok38s7mMA>

Dona Maria de Souza acaba revelando ao espectador mais um aspecto da verve política de Kátia, que já atuava informalmente nos cuidados à população de Oeiras e de Colônia do Piauí anteriormente à política de caráter partidário que o documentário mostra (como nos momentos acerca dos quais falamos antes, em que Kátia, já estabelecida na política, conversa com vizinhos e amigos e menciona remédios, tratamentos, cirurgias e pensões que conseguiu para eles). Dessa maneira, ao olharmos para a cena com dona Maria de Souza de modo mais atento, percebemos que Kátia esteve envolvida desde cedo em atividades destinadas a melhorar a saúde e o bem-estar das pessoas, mesmo antes de ter entrado para a política partidária. O relato de dona Maria nos traz

algo do passado de Kátia, descreve uma Kátia “odontologista”, arrancadora de dentes, anterior à época da realização do documentário.

Outro aspecto que não pode ser deixado de lado é a presença de uma “Kátia religiosa”. O sincretismo religioso joga luz sobre uma Kátia diplomática, que mantém bom relacionamento com a igreja católica da região, ao mesmo tempo em que participa de rituais de umbanda. Trata-se de uma Kátia que reza com sua prima Rita (como já dito anteriormente), dança em cerimônias umbandistas e conversa com um padre.

Em algumas sequências do documentário, Kátia está participando de rituais de dança de umbanda. Há um lago, à beira do qual Kátia explica o quanto gosta do som dos tambores. Ela canta um ponto ao Caboclo Tupindaré. Em seguida, a dimensão visual do filme é imprescindível para que se entenda o que está ocorrendo:

Figura 16 – mulheres dançando e cantando em um ritual de umbanda



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=aQok38s7mMA>

Na cena ilustrada na figura 16, tipos femininos, vestidos de branco, dançam em volta de várias velas brancas acesas, em um terreiro. As saias giram, e Kátia e todas aquelas mulheres parecem felizes. As chamas das velas acesas, em contraste com a escuridão do restante do ambiente, criam belas imagens. As saias que rodam ilustram um ritual alegre, de feminilidade, no qual Kátia e as demais participantes dançam e cantam, performam felizes.

Por outro lado, no que se refere às conversas de Kátia com os padres da região, há uma sequência bastante inquietante, que traz de volta à mente a questão de as grandes famílias e a Igreja serem instâncias produtoras de arquivos e de memória, que buscam perpetuar, com suas narrativas, uma espécie de “ordem natural” das coisas.

Nas cenas com o padre Juvenal, o que o espectador vê é um diálogo bastante curioso (e, novamente, até mesmo “paradoxal”, uma vez que o padre diz não ter preconceito com relação a Kátia, mas é mencionado no diálogo outro padre, que a trata no masculino):

Padre Juvenal: Na posição da Igreja, eu me calo. Eu falo pessoalmente, eu como pessoa, eu não tenho nenhum preconceito sobre a sua pessoa. Pessoalmente, não. Agora, da Igreja, eu não posso falar.

Kátia: A Igreja são outros quinhentos. Porque tem um padre que só me chama José. “Você zanga”? “Não, padre João, porque eu lhe amo assim mesmo”. Porque eu não posso negar, se eu não fiz a cirurgia, eu tenho que continuar sendo José.

Padre Juvenal: Olhe, eu só quero pedir a ele que volte mais, a participar mais da igreja. Sempre tem que reservar um tempo ‘pra’ Deus.

É interessante notar que essa “ordem natural” de que falamos há pouco está baseada em uma performance de gênero que se espera das pessoas de acordo com a genitália com a qual nasceram. Preciado (2017) é ainda mais incisivo que Butler quando postula que o gênero não é simplesmente performativo (ou seja, um efeito das práticas discursivas): ele só se dá na materialidade dos corpos (materialidade que pode ser muito variada).

Na cena com o padre Juvenal, Kátia (que se mostra tão incisiva em seus posicionamentos ao longo de todo o filme) contemporiza e aceita ser tratada no masculino por ele. Segundo ela, “Se eu não fiz a cirurgia [de redesignação sexual, de afirmação de gênero] eu tenho que continuar sendo José”. Isso demonstra, por parte de Kátia, uma “visão genitalista” do gênero. Mesmo diante de sua subjetividade feminina, aceita ser tratada no masculino por não ter sido submetida à cirurgia de redesignação sexual/afirmação de gênero.

Nesse sentido, a “materialidade dos corpos” a que se refere Preciado está alinhada a uma realidade física (não necessariamente a uma mudança causada por intervenção cirúrgica – embora também possa ser) percebida por Kátia em

associação a suas características genitais. Preciado (2017) empreende uma crítica a Butler justamente ao alertar que certas performances também podem ter subjacentes a si mudanças provocadas nos corpos, e essa crítica é feita no contexto em que Butler (2019a) utiliza as performances artísticas das *drag queens* para exemplificar que elas parodiam o gênero com suas performances e que isso seria, portanto, uma prova do caráter construído do gênero, do caráter factício de todo gênero, da não-existência de um gênero original, autêntico.

A “visão genitalista” de Kátia, embora possa parecer obsoleta à luz das discussões empreendidas hoje em dia, não parece fazer parte de um modo particular e isolado de ver o mundo. O próprio *corpus* de referência nos traz outro exemplo: no documentário *Olhe pra mim de novo*, há pelo menos dois momentos em que o protagonista, Sylvio Luccio, um homem transexual que percorre lugares da região Nordeste do Brasil, também demonstra uma visão de mundo “genitalista”. Em uma das cenas, Sylvio descreve a si mesmo:

Eu sou um homem que realiza qualquer mulher. Eu sei o que é uma TPM [tensão pré-menstrual] foda, mas eu sei o que é o tesão, a tara masculina da penetração, da pegada de um homem com uma mulher. Eu sou completo. Só me falta ‘o glamour’ [pênis].

Em outro momento do filme, ainda em busca de uma espécie de autodefinição, Sylvio faz outro relato, genitalista como o anterior:

Porque, assim... Eu vestido, eu sou um homem. Eu de paletó, eu sou um homem, certo? Eu caminhando na rua, eu sou um homem. Mas quando eu entro no quarto para fazer amor, para transar, que eu tiro a roupa, tá certo? É como se caísse a máscara [de que eu não tenho pênis]. É como se eu fosse... Fosse uma máscara que de repente eu tenho que tirar.

Retornando à sequência do documentário *Kátia* em que religião e genitália aparecem no centro das discussões, ouve-se um cântico, Kátia está de costas, rezando. “*Santo, santo, santíssimo*”. A cena termina com Kátia deixando a igreja. Ela é vista de costas, em plano aberto, até sumir sob a intensa luz solar.

Nas cenas que antecedem a importante conversa de Kátia com o padre Juvenal Soares, aparece um muro com uma propaganda da “Casa Tapety – móveis, eletros, materiais de construção – É bom demais comprar aqui – fundada em 1888”; depois, é mostrada uma via em cuja placa se lê “Avenida José Tapety”; logo após, uma imagem do “Centro de Artesanato Salomé Tapety”; e,

finalmente, uma imagem em plano aberto da “Escola Municipal Juarez Tapety”. Essa sequência plasma em nossa memória a relevância que a família de Kátia tem no contexto daquelas localidades (Oeiras, que foi a primeira capital do estado do Piauí, e Colônia do Piauí).

Imediatamente após o encontro com Juvenal Soares, o padre, Kátia está na beira de um lago, conforme já explicamos anteriormente, cantando sozinha um ponto de umbanda com o qual parece comunicar-se com uma divindade, o Caboclo Tupindaré: *“Ei, salve a bandeira social pra quem me quer. Caboclo Tupindaré, sou homem, eu não sou mulher”*.

Curiosamente, esse ponto parece materializar a dicotomia entre “masculino e feminino” que, muito possivelmente, deve ter transpassado toda a vida de Kátia (o que, de certa forma, demonstra toda a fluidez da protagonista do filme por meio de suas performances – de gênero, em certo sentido, como já comentado e explicado anteriormente).

Essa possível dualidade entre o masculino e o feminino, não obstante, não parece ser sempre algo necessariamente ruim para Kátia, como se fosse uma pecha, uma ofensa ou algo que ela sofra de maneira involuntária. Apesar de os elementos analíticos que trouxemos à luz no decorrer de diversas cenas do filme apontarem claramente para o que optamos por chamar de “visão genitalista do gênero”, essa dualidade entre masculino e feminino presente no mesmo indivíduo permite a Kátia transitar por diferentes universos.

O que dissemos no parágrafo anterior pode ser ilustrado por uma das cenas do filme, que ocorre a menos de nove minutos do início do documentário, quando Kátia cuida dos animais e, de forma muito bem humorada, explica a quem a filma como é a lida com o gado e com as cabras:

Sou pau pra toda obra. Sou mulher, sou macho, sou tudo. Não sei que diacho eu sou. Porque eu faço serviço... Sou mulher mas faço serviço de homem. Tudo que um macho faz, eu faço.

Portanto, como já tratado em outros momentos da análise, Kátia parece “tirar partido dos reveses”, como se diz na expressão popular. Ela aceitou adotar sua filha pequena como pai, permite que alguns a tratem no masculino, ela mesma fala de si no masculino na companhia de alguns parentes e chegados – esse uso da linguagem, entre inúmeros outros fatores, baliza ainda mais nossa

percepção de que a dimensão verbal é o pilar fundamental e preponderante para a compreensão dos aspectos sociológicos do filme.

Assim, embora isso possa causar estranheza a quem assiste ao filme, esse “trânsito” por universos que popularmente rotulam as atividades como “coisa de mulher” ou “coisa de homem”, revelado especialmente pela dimensão verbal da obra, não parece incomodar Kátia. Pelo contrário, ela usa isso a seu favor, em um inteligente estratagema para ser e estar no mundo de forma mais plena, camuflando-se e desvelando-se conforme seus interesses e objetivos.

É importante, ainda, ressaltar como a família de Kátia e a Igreja Católica aparecem, em grande medida, como as clássicas instâncias produtoras de memórias indicadas por Nora (2012), que tentam perpetuar suas narrativas para alijar, calar e relegar à subalternidade aqueles que estiverem fora do que se apregoa como ordem “natural” das coisas – instâncias em princípio traumatizantes ou traumatizadoras para pessoas como Kátia, portanto. Por outro lado, a terceira instância apontada por Nora (2012), o Estado, opõe-se, no documentário aqui analisado, às outras duas: restaura a voz da protagonista e a reveste de dignidade.

Neste capítulo, vimos como o documentário *Kátia* suscita questões relacionadas ao trauma, ao deslocamento da tradição da vítima, à performance e à autorrepresentação – além de importantes questões relativas a gênero e sexualidade, obviamente. Além disso, há uma dimensão política importante no documentário *Kátia*, uma vez que a protagonista é vereadora e foi vice-prefeita.

No capítulo seguinte, em que trataremos do documentário *Bixa Travesty* (Claudia Priscilla e Kiko Goifman, 2018), voltaremos à relação entre comportamento habitual e performance. Se, em *Kátia*, a performance, a partir da qual os demais conceitos puderam ser acionados, era de cunho mais ligado às habitualidades, ao cotidiano, em *Bixa Travesty* ela opera também no campo das artes, já que o filme acompanha Linn da Quebrada, a protagonista, em alguns de seus shows como cantora.

A vida de Linn é retratada nas esferas privada e pública, cotidiana e artística. Seu corpo é também seu instrumento político, que ela usa em conversas informais com amigas e com sua mãe ou nas letras de suas músicas, em suas performances nos shows. Em *Bixa Travesty*, as performances, as

vivências traumáticas e os diversos relatos focam na incessante luta de Linn da Quebrada pela desconstrução de estereótipos de classe, raça e gênero.

4. O DOCUMENTÁRIO *BIXA TRAVESTY*

4.1 *Bixa Travesty*: uma nova categoria?

O documentário *Bixa Travesty* (Claudia Priscilla e Kiko Goifman, 2018) retrata a vida da cantora, compositora, apresentadora, atriz e ativista social Linn da Quebrada, nome artístico de Lina Pereira dos Santos. Nascida na cidade de São Paulo em 18 de julho de 1990, oriunda do bairro Fazenda da Juta, na Zona Leste da cidade, Linn autodefine-se como travesti, preta e periférica.

Conforme a própria Linn comenta no documentário, ela viveu, em sua infância, em cidades do interior de São Paulo, como Votuporanga e São José do Rio Preto. Criada sob valores religiosos (sua família era da religião “testemunhas de Jeová”), enfrentou preconceito na adolescência, ao assumir-se homossexual e, posteriormente, travesti (o título do documentário parece “brincar” com esse termo e propor ou sugerir uma “nova classificação” dentro dos conceitos de gênero e sexualidade, conforme analisaremos adiante).

Nessa fase de sua vida, Linn passa a morar sozinha e volta a viver na cidade de São Paulo, momento em que também começa a dedicar-se a diversas vertentes das artes. E assim se dá o início da trajetória de Linn da Quebrada, atualmente figura pública, conhecida nacionalmente, especialmente através da arte e do ativismo político.

O documentário aqui em análise, *Bixa Travesty*, traz importantes reflexões. Em todas as instâncias e articulações presentes no filme, Linn questiona e subverte conceitos e preconceitos. Jup do Bairro, artista amiga de Linn e companheira de palcos, que diz abertamente que é bicha, preta e gorda, também traz questionamentos, principalmente com relação à falta de afeto a que pessoas com certos tipos físicos são submetidas, tendo seus corpos depreciados, o que encontra eco em algumas ideias do autor Paul Preciado (2017), como, por exemplo, o fato de que a identidade homossexual é estigmatizada pela “maquinaria heterossexual” como antinatural, anormal e abjeta em benefício das práticas de produção “do natural” (estigma que se intensifica quando se trata de um “corpo dissidente” – como o de Jup do Bairro).

O documentário traz “as histórias de Lina e de Linn”, que se fundem (e nem o documentário parece ter a intenção de separá-las) e emergem de contextos nos quais o desafeto, a incompreensão e a carência material não paralisaram Linn, senão a tornaram a artista questionadora e forte que vemos em *Bixa Travesty*.

Um dos prismas sob o qual se pode analisar o filme *Bixa Travesty* é o fato de que diversas contingências da vida de Linn levam o espectador a perceber que a trajetória dela foi marcada por grandes questionamentos, construções e desconstruções do que vem a ser gênero, sexualidade, travestilidade, feminilidade, homossexualidade etc. Tudo isso é constantemente colocado em xeque por Linn, seja no que diz, no que canta ou até mesmo na maneira como se veste e exhibe seu corpo. É praticamente impossível pensar em Linn da Quebrada sem que esteja nítida a performance em alguma de suas diversas instâncias (como explicaremos daqui a pouco).

Lina (a pessoa física) e Linn da Quebrada (a artista) vão sendo mostradas de maneira entremeada ao longo da narrativa. Lina aparece na cotidianidade dos diálogos com os amigos, com a mãe, com sua amiga Jup. Lina tem atrelada a si uma performance que guarda relação mais estreita com a performance da linguagem, uma performance linguística em que o conteúdo do que está sendo dito tem grande valor para as questões que o filme levanta (gênero, sexualidade, travestilidade, a vida nas periferias de uma grande cidade, negritude, dentre outras).

Apenas a título de exemplo, entre outros inúmeros no filme, é veemente a forma como Linn questiona (a pouco mais de oito minutos do início do filme) o sistema patriarcal ao dizer, em um ambiente que parece ser um estúdio de rádio, encarando a câmera que a mostra em *close-up*, que “o dedo do homem adora apontar ‘pras’ coisas e dizer: mulher, lixo, casa. Dar nome, né? Adora dar nome e dar sentido a essas coisas. Então, eu pensei, por que que eu não posso fazer isso também”?

Por outro lado, nos momentos em que Linn, a cantora-performer, está em destaque, essas mesmas questões anteriormente elencadas são trazidas à tona pela contundência e complexidade das letras das músicas, pela potência imagética das apresentações da cantora. Trata-se de ver a artista Linn

performando de fato, pela via da arte, o que aciona o conceito de “performance na arte”, do qual trataremos em breve.

Seja Lina ou seja Linn, o conceito de performance, de extrema importância para a análise deste filme, certamente nos remeterá à performance atrelada à identidade, à performance como modo de resistência.

Para empreender a análise de *Bixa Travesty*, autorrepresentação e performance são construtos teóricos de grande importância (Schechner, 2006, 2012, 2013; Goffman, 1967, 1971, 2009; Butler, 2018b, 2019b; Carlson, 2009; Féral, 2008, 2009; Colling, 2021; entre outros). É inevitável (ou, pelo menos, tarefa muito árdua) não pensar que não haja um jogo de autorrepresentação em cena, sobretudo quando tomamos em consideração o fato de que a própria Linn assina o roteiro do filme.

De certa forma, performance e autorrepresentação são praticamente indissociáveis no jogo das trocas comunicativas da cotidianidade, especialmente quando os participantes de uma interação têm a consciência de que se trata de uma troca comunicativa a partir da qual está sendo realizado um registro fílmico (algo de que já falamos no capítulo anterior, em que empreendemos nossos esforços em jogar luz sobre o documentário *Kátia*), e muito do filme procura desvelar Lina nessas interações do cotidiano.

Ao ver a maioria das cenas, é fácil pensarmos nas diversas dimensões da performance e do papel que o comportamento habitual e a consciência do ator social/da personagem quanto à câmera desempenham na composição da narrativa de um filme.

Em certo sentido, ao sabermos que Linn assina o roteiro (ou seja, que ela tem consciência plena de que está sendo filmada, o que poderia fazer pressupor, também, alto grau de controle quanto ao que se está produzindo no filme) aventamos a possibilidade de que ela estivesse construindo uma espécie de personagem de si mesma. Concomitantemente, essa personagem, assim como Kátia, do documentário de mesmo nome e anteriormente analisado, é construída a partir de um comportamento habitual, cujo pilar fundamental é a afirmação (ou presunção) de uma naturalidade.

No entanto, o que *Bixa Travesty* traz de elemento novo (no sentido de que estava praticamente ausente em *Kátia*) é a questão da arte, o fato de as performances artísticas de Linn da Quebrada, a protagonista do documentário,

serem mostradas com grande destaque no filme, em diversas sequências, constituindo um dos eixos narrativos principais da obra. Grande parte do documentário *Bixa Travesty* exhibe Linn da Quebrada em suas apresentações (performances artísticas) como cantora.

Embora já o tenhamos dito antes, é válido lembrar que, frente à certeza da consciência da câmera por parte dos participantes do filme, não seria correto colocar em pé de igualdade e equivalência o cotidiano de alguém que está sendo filmado, apenas flexibilizado pela presença de uma câmera, com encenações e performances baseadas em textos memorizados, ficcionais, de estúdio, com ordens e instruções explícitas de um diretor, por exemplo.

Nesse sentido, mesmo admitindo a consciência da câmera da qual falamos no parágrafo anterior, podemos citar, à guisa de exemplo, a sequência em que Lina vê e comenta com uma amiga fotos pessoais de si em diversas situações cotidianas do passado.

Conforme vão aparecendo as fotos, Lina vai tecendo comentários, revelando emoções, deixando traumas e sentimentos tristes emergirem. Ela vai fazendo conjecturas e planos à medida que cada foto aparece no filme. Essa é apenas uma das inúmeras sequências que mostram Lina como uma pessoa verdadeira e cheia de emoções genuínas (algo que se contrapõe a qualquer ideia de artificialidade ou de excesso de controle da personagem sobre o filme – esse parece ser um estratagema cinematográfico eficaz para dar a ver aspectos subjetivos e emocionais da personagem).

Por ora, novamente, assim como fizemos com relação à *Kátia*, preferimos considerar mais plausível o que Ramos (2008) propõe, no que se refere ao que o autor enfatiza, que não é possível considerar equivalentes uma encenação de estúdio e uma leve inflexão de voz provocada pela presença da câmera.

A história de vida de Lina/Linn, assim como a de *Kátia*, parece, no campo teórico, ir ao encontro da ideia de “novos sujeitos” proposta por Michel de Certeau (1985), da qual já falamos no capítulo anterior: pessoas que modificam suas condições de existência fazendo da necessidade ou da dificuldade a força para seguir com suas vidas. E assim foi com Lina, ao enfrentar as adversidades e os questionamentos depois de ter-se assumido homossexual e, posteriormente, travesti – uma “bicha travesti”, em seus próprios termos.

Nesse sentido, retomemos o proposto por De Lauretis (1994), quando a autora esclarece que é preciso separar o gênero da diferença sexual e passar a concebê-lo como produto de várias tecnologias (como efeito da linguagem, do imaginário, do desenvolvimento complexo de várias tecnologias políticas produzidas nos corpos). Os gêneros, de acordo com a autora, são produzidos por uma tecnologia, uma maquinaria de produção que forma discursos que se apoiam nas instituições do Estado (como a escola, a família etc.) e que cria as categorias *homem* e *mulher* para todas as pessoas. No entanto, Linn da Quebrada rompe com essas categorias, subverte essa lógica do sexo e da sexualidade como essas duas únicas categorias possíveis e obrigatoriamente coincidentes (homens gostam de mulher e mulheres gostam de homem).

É pelo gênero – atrelado às práticas e aos discursos das autoridades religiosas, legais, científicas, da mídia, da família, da religião, da medicina, da pedagogia, da cultura popular, dos sistemas educacionais, da psicologia, da arte, da literatura, da economia etc., – que todos nós somos interpelados, e essa interpelação faz com que uma pessoa seja socialmente representada e aceita, embora, segundo De Lauretis (1994), essa representação seja apenas imaginária. Linn da Quebrada demonstra conhecer essa ideia, e *Bixa Travesty* mostra isso o tempo todo, uma vez que seria impossível “encaixar” a protagonista em uma categoria sexual e de gênero simples e evidente aos olhos dos espectadores.

Nesse sentido, Lina ousa performar de maneira feminina, como travesti, na vida pessoal e nos campos das artes e do ativismo político (apartidário, diga-se), tendo passado grande parte de sua vida na periferia (na “quebrada”) da maior cidade do país, São Paulo. É desse contexto que emerge no documentário *Bixa Travesty*, aqui em pauta, Linn da Quebrada, a protagonista do filme, alguém que coloca em xeque a validade do sistema binário de sexo, de sexualidade e de gênero, com suas funções fixas e imutáveis aos olhos dos “cidadãos de bem” e da “família tradicional brasileira”, respaldadas pelo Estado e pelas práticas sociais e discursos (ainda) vigentes em nossa sociedade. Linn questiona até conceitos relacionados à genitália, postulando, com sua arte e com as falas que são mostradas no filme, que ter pênis não torna alguém compulsoriamente um homem – para ela, por exemplo, existe “pau de mulher”, ideia sobre a qual nos debruçaremos em breve.

Além de questionar a “visão genitalista” quanto a sexo, sexualidade e gênero (da qual falamos quando da análise do documentário *Kátia*, e que retomaremos agora, a partir do que o documentário *Bixa Travesty* suscita), que pode representar um grande aspecto simbólico de captura e de aprisionamento dos sujeitos, Linn, nesse sentido, além de deixar que filmem seu “pau de mulher” no documentário, também mostra explicitamente seu ânus, ato que nos remete aos escritos de Preciado (2009:72) em que o autor explica por que e de que formas o ânus é “interditado” para que todos obedeçamos a um padrão heterossexual a favor do capitalismo: “não há outro lugar social para o ânus que não a sublimação”, uma vez que o ânus é associado à sujeira e à abjeção das excreções corporais e não está relacionado à reprodução humana. Além de tudo, por ser um orifício que todo ser humano tem, não marca nem reforça a lógica binária das diferenças heterocisnormativas entre homens e mulheres.

Ainda quanto a esse texto de Preciado (2009), observemos que se trata de um texto primordial na teoria *queer* – do qual Linn, se não tiver conhecimento teórico, certamente o tem de forma empírica; Linn age em conformidade com as ideias de Preciado (2009) ou, talvez e mais além, Linn materialize tais ideias do autor.

Em *O desejo homossexual*, Preciado (2009) critica severamente os modelos estereotipados de desejo sexual ocidental, que são derivados da obra “canônica” de Lacan e de Freud, os “santos apostólicos do culto psicanalítico”, nas palavras do autor. Nessa obra, Preciado trata também da relação entre capitalismo e sexualidade, da culpa impingida àqueles que não estejam “ajustados” à heteronormatividade, “ajuste” que só pode ser levado a cabo com a proibição, a interdição e a represália a tudo o que for relativo ao ânus, com o intuito primordial de manter o sistema da soberania heterossexual.

Assim, ao expor seu ânus no documentário, Linn não está apenas mostrando uma cavidade de seu corpo, mas está, sim, subvertendo toda uma lógica, todo um sistema; ela está rompendo a mais-valia moral da heteronormatividade e da cisgeneridade compulsórias, “propondo um desafio anal” que nos remete às entranhas da soberania dessas condutas ideais frente a outros comportamentos desviantes ou desviados.

Expor o ânus não é algo necessariamente novo no campo das artes. A título de exemplo, Colling (2021:4) descreve minuciosamente uma apresentação

teatral em que Pêdra Costa¹¹ dança um funk por vários minutos. A música, então, para; Pêdra tira os sapatos e um aparelho passa a projetar imagens de suas nádegas. Ela enfia um “dildo-câmera” em seu ânus e começa a ler trechos de um texto intitulado *O Cu do Sul – The Kuir Sauvage*, de sua autoria, ao mesmo tempo em que as imagens da parte interna de seu ânus iam sendo projetadas para a plateia em uma tela.

Segundo Colling (2021:4), Pêdra leu, naquela noite, o seguinte texto (em inglês, traduzido ao português por Colling):

As investigações sobre o cu são teóricas e práticas, sempre. A teoria está na pele e a prática vem da vida. A teoria só existe se existe a experiência. Só se transforma se passa pelo corpo. O cu do sul é movimento. As restrições e os sistemas rígidos do corpo não fluem sem esses estudos. Não lutamos contra nada. Nossas lutas sempre foram derrotadas. Já aprendemos sobre isso na história do mundo. Somos feiticeiras e curandeiras. Nosso baile e nossa ginga são nossa luta. Nossa forma de amar, jogar, está em conexão com nossa comunidade. Sempre somos coletivos. Nunca individuais. A astúcia é a base de toda a nossa vida contra o projeto colonial. A astúcia não se aprende nem se ensina. Nosso conhecimento nunca seria reconhecido se não fosse apropriado pelo conhecimento dos corpos brancos e/ou europeizados. Nossas vozes não são audíveis, portanto, temos toda a autonomia e autoridade para fundar tais estudos. Por mais que tentemos, nunca seremos autorizados como campo de conhecimento pela branquitude. Não necessitamos de sua aprovação. Avançamos criticando as fantasias coloniais sobre nossos corpos e especificamente cus. Nossa crítica feroz provém de nossos cus. Nosso cu é nosso poder. Tantas interdições, fantasias religiosas e coloniais sobre nossos cus. A antropofagia já não nos une mais. Já os comemos como condição imposta violentamente pela educação civilizadora colonial. Agora os vomitamos e cagamos. Ao sul do mundo, ao cu do mundo, ao cu do corpo¹² (COLLING, 2021:4).

O exemplo trazido por Colling tem relação com nosso trabalho, no qual estamos analisando produtos audiovisuais, embora fale de uma apresentação

¹¹ A artista Pêdra Costa ficou conhecida por sua participação na banda *Solange, tô aberta*. Para conhecer o início de sua carreira, recomendamos o documentário *Cuceta – a cultura queer de Solange, tô aberta*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WTDgw0Ms5Cs>>. Acessado em: 27 dez. 2022.

¹² A tradução para o português é de Leandro Colling, pois as falas originais da apresentação foram feitas em inglês e em espanhol. A performance completa pode ser vista *on-line*. Disponível em: <<https://repositori.macba.cat/handle/11350/44427>>. Acessado em: 27 dez. 2022.

teatral, presencial. Se, no caso de um espetáculo teatral, podemos aventar a ideia de que se, por um lado, ver um ânus sendo exibido presencialmente pode ter grande impacto, por outro, a força do audiovisual, especialmente no campo dos filmes documentários, reside no fato de que o registro audiovisual é praticamente perene nos dias de hoje. Uma apresentação presencial não registrada pode ser esquecida com alguma facilidade ao longo do tempo, porém o mesmo não acontece com um registro audiovisual. Por conseguinte, ao exibir seu ânus em *Bixa Travesty*, Linn produz um registro eterno: de si mesma, de sua dimensão artística, da transgressão de exibir seu próprio ânus.

As atitudes de artistas e de teóricos que reivindicam práticas e construtos teóricos que levem em conta a importância do corpo e, mais especificamente, do ânus – parte do corpo relegada à ideia de proibição, de vergonha e de rebaixamento – constituem temas centrais do texto *Pode um cu mestiço falar?*, de Jota Mombaça (2015).

Entremeando assuntos como decolonialidade, etnia, homossexualidade, transexualidade, imigração e outros diversos âmbitos em que costuma ocorrer uma subalternização dos sujeitos, Mombaça (2015) propõe uma série de deslocamentos conceituais. Dentre eles, o autor diz haver “uma fala subalterna que se manifesta pelo cu”, diz ser importante pensar que “a interdição do cu nos corpos adequados à norma heterocissexista torna possível a manutenção do gênero como ideal regulatório atrelado à heterossexualidade como regime político”.

Assim, nesse sentido, o autor, que diz estar falando acerca de um campo politicamente regulado, postula que “o cu é a parte fora do cálculo: a contragenitália que desinforma o gênero porque atravessa a diferença sexual binária, pois é um buraco que todo mundo tem”.

Em referência específica à vídeo-palestra anal de Pêdra Costa (intitulada *Verarschung*, a mesma de que Colling fala em seu texto de 2021), Mombaça (2015) assevera que não parece seguro afirmar que o sujeito daquele discurso seja um homem ou uma mulher e que “a matriz heterocissexual de inteligibilidade simplesmente não sabe como classificar aquele corpo”. Ademais, conclui: “E, enquanto a matriz se torna confusa, o *cuerpo parlante* [corpo falante] da artista manifesta sua fala subalterna. Pelo cu”.

Entrecruzando seu pensamento com referências aos textos *Pode o subalterno falar?*, de Spivak (2010), e *Manifesto Contrassexual*, de Preciado (2017), Mombaça (2015) conclui:

Novamente, gostaria de propor um deslocamento. O mesmo proposto anteriormente, no momento deste texto em que discuto mais diretamente o texto “Pode o subalterno falar?” de Spivak. Se, nesse ensaio, a autora responde negativamente à pergunta sobre se pode o subalterno falar, num sentido menos físico que político, escolho repetir o movimento de sentido, alterando, contudo, a resposta. Pode um cu mestiço falar? Sim. Talvez não no sentido físico (pelo menos se consideramos o corpo como está biopoliticamente configurado), mas, sim, num sentido político, e *Verarschung* é, sem dúvida, um dos pontos possíveis de emanação dessa fala mestiça enunciada pelo cu (MOMBAÇA, 2015, on-line).

Consequentemente, toda essa incursão que aqui registramos para expor ideias a respeito das discussões que a explicitação do ânus enseja também evidencia, mais uma vez, o fato de que nem Pêdra nem Linn podem ser situadas no âmbito da representação ficcional nem da paródia, já que suas vidas e suas obras são indissociáveis, elas não estão representando uma “personagem”. Linn performa seu gênero e sua sexualidade dissidentes no documentário que protagoniza, transforma isso em arte e, essa arte, em sua própria vida. Não é “gratuita” a exibição de seu ânus no filme. Ao exhibir parte tão recôndita de seu corpo, ela está reivindicando a naturalização dos corpos, a naturalização das teorias, a integração das teorias com a prática: uma teoria que leve em conta o corpo todo, inclusive o ânus.

Ademais, também é necessário que se diga, antes de lançarmo-nos a análises mais pormenorizadas do conteúdo de *Bixa Travesty*, que esse documentário está organizado de duas maneiras principais, entremeadas: Linn conversando, em sua cotidianidade; e Linn cantando, performando como artista, cantando suas músicas com letras politizadas, ou também Linn em um cenário que simula um estúdio de rádio, recitando e conversando, declamando poemas, poesias e letras de músicas – quase sempre com pensamentos contestadores do *status quo*.

Em todos esses tipos de sequência, a dimensão verbal é muito importante para a narrativa que está sendo construída ao longo do documentário, além da dimensão visual do filme, que também tem importância, especialmente nas

sequências em que Linn está no palco. Há uma performance que é concomitantemente artística, verbal e cotidiana, que permeia o desenrolar dos fatos.

Em uma cena de Linn da Quebrada com Jup do Bairro dentro de uma sauna, Linn discorre acerca da associação que as pessoas fazem da aparência do corpo da travesti com o da mulher cisgênero.

Linn não quer ter seu corpo associado ao de um homem, mas propõe, também, que uma travesti não precise compulsoriamente ser parecida com uma mulher cis. E é nessa ideia que reside uma das principais contribuições do nome do documentário: Linn não está buscando ser nem parecer uma mulher cis, mas sim propondo outra classificação, a da “bicha travesti”, na qual até a grafia está propositalmente fora do padrão dos registros formais dos dicionários da língua portuguesa (já que “bixa” não se escreve com xis e nem “travesty” termina com a letra ípsilon – e Linn modifica as grafias formais de muitas palavras nas letras de suas músicas também, como no caso da música Pirigoza, adjetivo que os dicionários e as gramáticas registram como “perigosa”).

Figura 17 – Linn e Jup conversando em uma sauna



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=76-Up6y7Axw>

Com relação às sequências do filme, estas parecem ter como base, conforme já dito, dois pilares fundamentais, que aparecem de forma entremeada ao longo do documentário: Lina em sua cotidianidade (em sua casa, sua vizinhança, conversando com amigos etc.); e Linn, com sua amiga Jup do Bairro, conversando e recitando poesias e letras de músicas em um ambiente que

simula um programa de rádio fictício, ou Linn apresentando-se em seus concertos como cantora.

4.2 Lina: as conversas de Linn da Quebrada em sua “linda quebrada”

A primeira cena em que aparece Lina, ou seja, Linn da Quebrada em sua cotidianidade, em sua casa, com sua mãe e algumas amigas, ocorre quase doze minutos depois de iniciado o documentário.

O que se vê é uma cozinha branca, toda equipada (com pia, geladeira, armários, fogão etc.), repleta de utensílios de cozinha e de condimentos. A cantora Liniker, amiga de Linn da Quebrada, aparece mexendo em uma panela, preparando algo que será servido como refeição. Ouve-se um barulho de fervura na panela, como se algo estivesse sendo refogado.

Figura 18 – Linn conversando com a mãe e as amigas na cozinha de sua casa



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=76-Up6y7Axw>

Imediatamente em seguida, aparecem também Lina e sua mãe, e então o espectador fica sabendo que o que está sendo preparado é um estrogonofe para o almoço. Lina acaricia sua mãe, que está picando legumes. É uma tomada de poucos segundos, logo interrompida por outra, no mesmo ambiente, em que já há mais duas pessoas na cozinha. Não se sabe quem são essas pessoas, elas não são nomeadas, mas certamente são amigas de Lina. Lina, então,

pergunta a sua mãe (cujo nome não é mencionado no filme, mas ela se chama Lilian): Como que é lá no seu trabalho, mãe? O pessoal é legal?

Dona Lilian: São 'legal' comigo, me 'respeita'. Faço tudo, né? Lavo, passo, cozinho e ainda sou babá de uma menina de 5 anos, que eu adoro 'ela', e um menino de 6 anos.

Liniker: São brancos?

Dona Lilian: São brancos. Mas me 'trata' como se eu fosse, assim...

Linn: Branca!

Após a interrupção brusca de Lina da fala de sua mãe (que, apesar de brusca, não parece indelicada nem desrespeitosa, mas sim surgida do espanto de quem faz uma constatação importante), Lina e Liniker iniciam outro diálogo, e Lina diz que já viu a amiga, Liniker, bem magrinha, na época em que comia pizza do lixo. Hoje em dia, diz Lina, perguntam-lhe se a amiga (Liniker) está tomando hormônios porque ela “está com um corpão, com o ‘corpo da brasileira’”. Lina toca os seios de Liniker e diz “Olha isso, enche uma mão. Pura maminha”. E Lina segue: “Mas antes, eu já vi ela magra, a mãozinha gelada, comendo pizza do lixo. ‘Cê’ acredita?”

Outra amiga que também está em cena diz, em tom descontraído e irônico: era época de modelo, né, amiga? A senhora era magra...

Linn: Modelo? Era época de pobreza, mesmo.

Dona Lilian: Mas agradeça a Deus onde vocês estão hoje e o que vocês vão fazer hoje. Tudo vale a pena.

Linn: Agradecer a nós! Que fizemos...

Dona Lilian: a Deus também.

Liniker: A Deus também, mas se não fosse ‘nós passar’ por aquele duro, ‘sozinha’, às vezes.

Dona Lilian: Sabe por que vocês ‘passou’ por isso? ‘Pra’ cada tostão que vocês ‘pegar’ vocês ‘dá’ valor, o suor de vocês.

Lina: Nada a ver, mãe, isso é só mais uma conversa, também, ‘pra’ gente ficar conformada com a nossa situação e falar ‘aí, tá vendo, a pobreza é boa’. É uma romantização dessa ideia de pobreza. Comer bem é o mínimo, não é não? Pra pensar direito, pra ficar bonita.

É importante notar que nessa sequência, de cenas aparentemente banais, o documentário toca em temas bastante complexos e delicados, como privilégios da branquitude brasileira e problemas socioeconômicos. Dona Lilian é constantemente interpelada por Linn para que não seja uma pessoa conformada e adaptada ao sistema vigente, a respeito do qual ela sequer se dá conta de que,

se os membros da família para quem trabalha a tratam bem, fazem-no por também considerá-la “branca” – como se isso lhe conferisse um *status*, o de alguém que, apesar de não ser branca, merece ser tratada como se o fosse.

Situação análoga acontece na conversa seguinte, em que Dona Lilian fala de Deus e de que ele deve receber agradecimentos de Liniker, que “venceu a pobreza” e agora está saudável, não come mais pizza do lixo. Lina intervém e rechaça qualquer conformismo, especialmente se for de base religiosa, a que a fala de Dona Lilian possa fazer alusão. Se, em *Kátia*, vimos uma protagonista sincrética, seguidora de práticas religiosas católicas e umbandistas, que levava muito em consideração conselhos e opiniões de padres, em *Bixa Travesty* temos o oposto: uma protagonista mais cética, que rechaça o discurso religioso por considerá-lo uma forma de deixar os indivíduos conformados com a “sua sorte” e gratos quando essa tal sorte não é tão ruim e eles conseguem superar as dificuldades.

Segundo Lina, é preciso reverenciar a força da amiga e de todas as outras que passaram por adversidades tão profundas e conseguiram superá-las. Se comer bem é o mínimo para pensar direito e estar bonita, e se não se deve romantizar a pobreza, Lina está falando, ainda que de forma insinuada, das falhas do Estado, que não consegue prover bem-estar nem condições mínimas de sobrevivência a todas as pessoas.

Em comparação com o documentário *Kátia*, Kátia, vice-prefeita e vereadora, é uma pessoa da política institucional – partidária, portanto. Já em *Bixa Travesty*, temos Lina/Linn como alguém extremamente atuante no campo da política, mas de forma apartidária. Trata-se de uma política de discursos e de atos mais voltados às dimensões do como colocar-se no mundo cotidianamente e de fazer protestos contra o *status quo* e todos os preconceitos a ele subjacentes por meio do que se diz e do que se canta.

É preciso ainda que se diga, antes de abordar outros pontos da obra, que o documentário *Bixa Travesty* pode “surpreender”, de certa maneira, principalmente àqueles que não conheçam Linn da Quebrada antes de assistir a esse filme. Embora as palavras “bicha” e “travesti” no título do filme possam induzir o espectador a supor que serão tratados exclusivamente temas como homossexualidade e travestilidade, isso não se confirma, uma vez que o filme traz à lume muitos outros problemas – como as questões raciais e de classe,

brevemente mencionadas nessa sequência na cozinha e em mais algumas, além de diversas outras que se mostram ao longo do filme e de que trataremos em breve.

De volta à sequência da conversa na cozinha, Lina fala um pouco mais da época de dificuldade financeira, quando dispunha de apenas R\$3,00 para comprar um salgado do dia anterior e poder fazer aula. Ainda há um tom de indignação, de inconformismo. Em seguida, ela e as amigas começam a perguntar à Dona Lilian sobre suas preferências amorosas, se há alguém por quem ela sente desejo quando olha (e ela responde que sentiu isso com o pai de Lina). Essas partes rápidas e, aparentemente, com temas que não têm conexão, vão dando ao filme certo tom de improviso e informalidade.

Do ponto de vista da realização da obra, isso se configura como uma estratégia para escamotear o provável controle que Lina e as demais participantes têm da situação e da presença da câmera, o que dá ao espectador a sensação de naturalidade e espontaneidade que costuma estar associada a essa tipologia de filmes, os documentários.

Em meio às trivialidades das conversas, Linn dispara:

Esse lugar em que eu 'tô', dentro dessa invenção [passando as mãos pelo corpo, indicando às suas interlocutoras que está falando de si e de seu corpo], é o que eu chamo de bicha travesti, né? Que é uma travesti, que é feminino, mas também tem um lugar de bicha. Porque não é uma mulher o que eu sou. É esse lugar, que é bicha travesti, e as gays, elas gostam de... de boys, de homem, não é um 'espaço' [apreço] que elas cultivam pelo feminino.

Se, por um lado, a informalidade do ambiente e do tom da conversa pode induzir-nos a pensar que esse foi mais um diálogo no entre tantos outros no filme, por outro, com uma escuta mais atenta, começamos a pensar na profundidade das palavras de Lina, como se ela estivesse “fundando” uma nova categoria de gênero e sexualidade para as pessoas.

Assim, ela não é só uma bicha, o termo pejorativo pelo qual os homens homossexuais costumam ser chamados por outras pessoas. Não é tampouco apenas uma travesti. Não há, em sua travestilidade, nenhuma intenção de ser confundida com uma mulher cisgênero, nem tampouco essa travestilidade

representa tão-somente estar vestida de mulher, como se apenas isso fosse suficiente para negar uma possível masculinidade¹³.

Notemos que, para além disso, a categoria da bicha travesti (tomemos, hipoteticamente, o termo como uma categoria possível, existente, proposta por Lina/Linn) não se refere apenas à *drag queen* que emula o comportamento e a performance da mulher e que Butler (2019a) utiliza para balizar, com exemplos, sua afirmação de que se elas (as *drag queens*) podem performar no campo da feminilidade, então não é a diferença sexual que dita o que é feminino ou masculino. A bicha travesti, na concepção de Linn, costuma alterar seus corpos, mas sem que isso seja uma exigência, uma busca por um padrão de feminilidade compulsoriamente o mais semelhante possível ao de uma mulher cisgênero. A bicha travesti não tem problema em ter um “pau de mulher”, conforme Linn diz e canta – pensamento que desloca o senso comum de que ter um pênis significa ser homem.

Ademais, pensando na afirmação de Lina, se tomarmos “masculino e feminino” como uma linha que indique apenas duas extremidades binárias, não só a bicha travesti estará situada em algum ponto indefinido dentro dessa linha, como também estará situada em um ponto único, distinto do dos homens gays, do das mulheres lésbicas, do das mulheres cisgênero, do dos homens cisgênero, do das pessoas transgênero etc.

De forma análoga, se trouxermos outro importante autor dos estudos *queer* para este ponto da reflexão, a fim de tentarmos entender o que é a bicha travesti proposta por Lina no filme, Preciado (2017) afirma que o gênero não é simplesmente performativo nem somente decorrente dos efeitos das práticas discursivas, mas que é algo que se dá, também e principalmente, na materialidade dos corpos. É o caso do que acontece com muitas das bichas travestis, para as quais abandonar a possibilidade de ser vistas pela sociedade atreladas a características masculinas significa também levar a cabo mudanças em seus próprios corpos.

¹³ Linn se autodenominava “bicha travesti” na época da realização do documentário. Não obstante, em aparições públicas mais recentes, especialmente entre os anos de 2022 e 2023, suas declarações demonstram que ela se reconhece como travesti atualmente.

Essa materialidade dos corpos, com suas possibilidades de mudança, para além dos aspectos e efeitos performáticos dos gêneros, está atrelada, na atualidade, ao que Preciado (2014) designa como a era de um “capitalismo farmacopornográfico”, ou a “era farmacopornográfica”, na qual o desenvolvimento farmacêutico de moléculas e de hormônios sintéticos mudaram de forma radical as noções tradicionais arraigadas de identidades sexuais “patológicas” ou “saudáveis”.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que uma bicha travesti como Linn da Quebrada pode, atualmente, tomar hormônios e fazer diversas cirurgias para modificar seu corpo, essa mesma Linn coloca em xeque a todo momento quais seriam os limites dessas modificações. Ela questiona se há um nível ideal, adequado para elas, ou se, ao contrário, esse “limite” deve ser percebido e autopracicado por cada bicha travesti, de acordo apenas consigo mesma, sem que seja necessário que essas pessoas “persigam” a todo custo um ideal de feminilidade externo a elas, de uma feminilidade “perfeita”, de aparência cisgênero e, por decorrência, heterossexual.

Esse ideal, essa utopia de “feminilidade perfeita”, parece, ainda hoje, povoar o imaginário social. No passado, também parece ter sido o objetivo de muitas “bichas travestis”, como as protagonistas de *Divinas Divas*, e esse assunto indubitavelmente revela muito mais que meras questões ligadas à aparência e à vaidade, conforme comprovaremos no próximo capítulo, o de análise desse documentário).

Também é necessário, neste ponto da análise, fazer um contraponto entre a noção de bicha travesti e as colocações de De Lauretis (1994) quanto ao que a autora esclarece relativamente aos gêneros, que, segundo ela, são produzidos por uma maquinaria de produção que forma discursos apoiados nas instituições do Estado (como família, escola etc.) e que cria, para todos, as categorias de homem e mulher atreladas às práticas e às narrativas das autoridades (religiosas, legais, familiares, religiosas, econômicas etc.).

Ora, se aqueles que detêm a posse do discurso e dos recursos criam para todas as pessoas categorias fixas, na tentativa de perpetuar, com seus atos e narrativas, uma “ordem natural das coisas” para a manutenção de um *status quo* que as favoreça, a simples proposição de uma nova categoria, além das inúmeras categorias “dissidentes” já existentes (ainda que todas intangíveis, em

certa medida – mesmo as “tradicionais”, “não dissidentes”) abala o frágil sistema criado sobre esses pilares. Quanto mais categorias, mais difícil é, para o sistema, levar a cabo o aprisionamento dos sujeitos, o controle de suas condutas.

Bicha travesti é o nascimento de uma nova categoria, de um novo olhar sobre pessoas com peculiaridades e particularidades que precisam ser mais bem compreendidas, mais bem estudadas, mais visibilizadas socialmente. Uma categoria complexa e de difícil delimitação, que não está baseada somente na performance butleriana que fragiliza os pilares sobre os quais a sociedade estruturou as categorias de sexo, de gênero e de sexualidade, nem apenas na “mudança farmacoproduzida” por hormônios, cirurgias e produtos pornográficos apontada por Preciado, mas que traz abalos à maquinaria lauretiana de produção discursiva e comportamental de gêneros “estáveis” e “plenamente definíveis” que forma discursos apoiados nas instituições do Estado. Esses discursos, de certo modo, também dão sustentação e estabilidade (ainda que apenas suposta) a tal maquinaria.

Ademais, e ao encontro do que poderia ser uma nova categoria de gênero, como a proposta por Linn, Butler afirma que o gênero; performativo e intencional, é uma performance, uma “construção que normalmente oculta sua gênese”. Ou seja, se não há uma essência antecedente, então a essência de uma bicha travesti não é necessariamente masculina nem feminina, nem hétero nem homossexual, mas sim uma tipologia em si mesma, por si mesma, com peculiaridades e particularidades que não dependem de outras tipologias para existir. Não é preciso, portanto, olhar nem para o masculino nem para o feminino para ver e perceber a existência da bicha travesti.

Retomando Butler (2019a), o gênero, que não é estável nem permanente, constitui-se no decorrer do tempo “por meio de uma *repetição estilizada de atos*” (grifo da autora). Se, como postula a autora, o gênero não dispõe de uma substância fixa, então não há falso nem verdadeiro, original nem imitativo. Portanto, uma bicha travesti não precisa necessariamente imitar uma mulher, nem, muito menos, admitir ser tachada como um homem, apenas por conta da genitália com a qual nasceu (Linn da Quebrada, com o que ela denomina “pau [pênis] de mulher”, faz desmoronar qualquer associação fixa entre gênero e genitália – em contraste com a concepção “genitalista” do gênero de que falamos no capítulo de análise do documentário *Kátia*).

Lembre-mo-nos, novamente, de que Butler aponta, também, que as próprias noções de masculinidade e de feminilidade são “criadas” como partes constituintes da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação de outras inúmeras configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculina e da heterossexualidade compulsória. Assim, se a noção da existência de bichas travestis como uma categoria que propõe mais uma possível configuração de gênero, então ela também serve para libertar as pessoas das já mencionadas tais estruturas restritivas da dominação masculina e da heterossexualidade compulsória.

Para além dessas análises conceituais que as falas de Lina suscitam, há outro aspecto, de natureza mais empírica que teórica, que quebra ou abala com alguma intensidade algo que circula no senso comum: o fato de os gays estarem, supostamente, alinhados à feminilidade. Segundo Linn, é justamente o contrário, os gays gostam de “boys”, de garotos, do masculino nas relações. Quem está alinhado à feminilidade é a bicha travesti – conceito que, como já vimos, Lina diz que é uma invenção/criação sua:

As gays gostam de boy, de homens, as gays gostam de homem. Não é um ‘espaço’ [apreço] que elas cultivam pelo feminino. No começo, quando eu morava lá em Rio Preto, o que eu mais tinha era sexo, só que era um sexo anônimo, era um sexo ‘onde’ não importava quem eu era. Era um sexo que era do banheiro, era um sexo que era no escuro, um sexo sem beijar.

Uma das amigas de Lina demonstra indignação com a situação. “Gente, vocês tem noção dessa coisa de ‘eu não beijo você’? Eu vou transar, mas eu não te beijo”. E Lina prossegue com seu relato:

É um sexo que não tem afeto. Então, mas o que eu acho é que é até político a gente ser amado. Eu acho que é um dever nosso, é um dever meu ser feliz, é um dever meu ter dignidade, estar contente com a minha vida. Nós, enquanto travestis e mulheres pretas, e travestis brancas, e travestis, e bichas, e sapatão, bicha travesti... É um dever nosso, ‘tá’ bem, ser feliz, ser amada. Sabe? É pra isso que eu sinto que eu vivo, mesmo, para ser feliz.

À guisa de comparação e reflexão, essa falta de afeto de que estamos falando, a qual muitas pessoas como Lina sentem e percebem, está muito presente em um dos documentários constantes de nosso *corpus* de referência,

O *Céu Sobre os Ombros* (Sérgio Borges e Manuela Dias, 2011), no qual há um paralelo com a história de Everlyn Barbin, uma transexual cujas atividades transitam entre a prostituição e os cursos que ministra, sobre sexualidade. Depois fazer um programa (sexual, de prostituição) dentro de um carro, ela diz a seu cliente que sua família não pode saber que ela é prostituta nem transexual. “Mas, para mim, o mais difícil é não poder ver minha avó. O mais difícil...”. É a falta de afeto materializada na saudade da família, na falta da presença de um parente. O silêncio e a expressão de choro de Everlyn são muito contundentes em transmitir ao espectador essa sensação de falta e de privação de afeto.

De volta a *Bixa Travesty*, após esse momento da conversa (em que Lina fala do sexo sem afeto, da falta de afeto nas relações etc.), sua mãe, Dona Lilian, passa a participar da conversa, dando conselhos à filha e às amigas a respeito do fato de que elas devem mesmo amar a si mesmas. Lina diz que se ama, que ouve suas próprias músicas, que é sua fã, que compra seus próprios CDs e os ouve porque precisa, nos momentos de tristeza, acreditar no que está dito em suas músicas. Dona Lilian, então, involuntariamente, produz um fato curioso ao dizer:

Dona Lilian: É para acreditar no talento dele.

Lina: Dele quem?

Dona Lilian: Dela, aliás, né?

Nesse momento, Lina promete tatuar a palavra “ela”, falando e gesticulando com a mão direita como se estivesse escrevendo tal palavra na testa, para a mãe não se esquecer de como deve tratá-la. Para quem conhece a artista e figura pública Linn da Quebrada além do documentário, esse é um momento curioso, que marca o momento em que ela decidiu fazer uma tatuagem na testa (algo considerado um tanto inusitado para a maioria das pessoas).

Figura 19 – Linn promete à mãe que vai tatuar o pronome pessoal “ela” na testa



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=76-Up6y7Axw>

Em 2022, Lina participou do programa Big Brother Brasil, da Rede Globo de Televisão, e foram vários os momentos em que alguns participantes a trataram no masculino, o que suscitou discussões e colocou a presença da tatuagem ainda mais em evidência. Assistindo ao documentário, o público fica sabendo, então, como e por que surgiu a ideia de fazer essa tatuagem em um lugar do corpo tão visível e evidente. Trata-se, portanto, do “corpo político”, como a própria Linn da Quebrada faz questão de enfatizar tantas vezes ao longo do documentário e em sua vida como figura pública.

Essa questão da promessa de tatuagem no documentário, em alinhamento e reafirmação da persona feminina de Lina/Linn, remete-nos ao que Stubs, Teixeira-Filho e Lessa (2018:4) apontam ao dizerem que

em resistência às frequentes limitações de gênero impostas às mulheres, podemos pensar as “artes da existência” no feminismo enquanto práticas de liberdade e de relações inventivas com o mundo. Os discursos feministas libertários, como expressão de outra arte de existência, vislumbram modos de transformar as experiências individuais e sociais com o mundo, a vida e a produção de saberes, mostrando formas de resistência às normatizações e disciplinamentos dos corpos. Assim, ajudam a pensar que vestir outras formas de ser mulher, incluindo aí uma masculinidade sem homens, pode ser uma forma de arte para (trans)formar a si e criar uma estética de si que reverbere socialmente (STUBS, TEIXEIRA-FILHO e LESSA, 2018:4).

Carlson (2009), ao encontro dessas ideias, assevera que obras artísticas cujas bases sejam a performance e a centralidade do corpo (ele as nomeia

“obras de performance”) são frequentemente dedicadas a dar voz aos indivíduos ou aos grupos previamente silenciados. O autor esclarece que esse tipo de fazer artístico, calcado em performances politicamente engajadas, vem ganhando maior frequência e relevância desde o início de 1970.

O autor acrescenta que outras formas de performance, comprometidas e resistentes, alinhadas à performance da identidade, também contaram com a força das mulheres, tanto na teoria quanto na prática, e que, mais recentemente, gays e minorias étnicas produzem e desenvolvem estratégias semelhantes, canalizadas às suas próprias preocupações.

Essa centralidade do corpo de que Carlson (2009) fala intensificou-se na produção fílmica na década de 80 do século XX, fato evidenciado especialmente pela produção de documentários do modo performático, de acordo com a taxonomia de Nichols (2005). *Línguas Desatadas* (Marlon Riggs, 1989), por exemplo, filme a que já nos referimos neste trabalho, é fruto dessa intensificação ocorrida no período.

Stubs, Teixeira-Filho e Lessa (2018) também esclarecem que, nas décadas de 1970 e 1980, as pessoas, independentemente da sua orientação sexual, puderam ter acesso a novos modos de romper os laços entre a compulsão para a heterossexualidade e a dominação de um gênero sobre o outro. Para os autores, tal perspectiva está alinhada com o que podemos chamar de pós-modernidade, que tem como uma de suas primeiras características a “crise da identidade”, sob a perspectiva de Hall (2003), da qual já falamos, que nos indica que os tempos de hoje são de descentramento, de desterritorialização das certezas sobre nossos referentes sociais, culturais, corpos e percepções de nós mesmos. Agora, voltamo-nos para o corpo como matéria expressiva da arte ou mesmo o seu suporte, assumimos tanto um posicionamento político de afirmação de nós mesmos, de nossa potência, quanto de nossas redefinições na e pela multiplicidade.

De certa forma, com a ideia e a promessa da tatuagem na testa com o pronome “Ela”, Lina demonstra não fazer parte de uma massa indistinta. É, ao contrário, um corpo individual, identificável, que não deixa de impor sua identidade, sua feminilidade e sua travestilidade antes de tudo. Apesar de uma tatuagem na testa poder parecer uma atitude radical para muitas pessoas, ela também pode ser vista, concomitantemente, como uma tentativa de afirmação

de Lina e do corpo que, apesar de tudo, apesar de todas as adversidades que enfrentou e enfrenta, busca ressignificação, sobrevivência, atenção e afeto.

Mudando um pouco a tônica deste item/subcapítulo, é preciso que falemos de uma cena importante, que também acontece nisto que aqui, por questões de clareza metodológica, chamamos de *Lina: as conversas Linn da Quebrada em sua “linda quebrada”*, e que traz um olhar diferente a respeito de questões que envolvem o corpo e a nudez: Lina toma banho com sua mãe.

Em nossa cultura atual, frequentemente o corpo humano com pouca roupa ou nu acaba sendo tomado como algo banal para alguns, incômodo para outros. A nudez, a despeito do desejo e da curiosidade que desperta, incomoda e constrange muitas pessoas – na esfera pública, ao menos.

Assim, muitos discursos são contundentemente construídos a fim de censurar a nudez, dizer o que se pode e o que não se pode permitir quanto à exibição do corpo humano e de suas partes (com recortes importantes de diferenciação de gênero nessas “permissões”), o que é e o que não é obscenidade.

Nesse jogo de poder instituído por diversos agentes da sociedade, há duas forças que quase sempre se posicionam de lados opostos: a moral religiosa, que costuma condenar todo tipo de sensualidade e exibição excessiva do corpo, e a arte, que, segundo Mori e Caixeta (2020), vem “explicitar as formas e as narrativas do corpo humano, desvelando-o de qualquer tecido e expondo-o como manifestação estética, ética, política”.

O filósofo italiano Giorgio Agamben tem na nudez um de seus temas de interesse, sobre o qual se debruça, entendendo-a, na cultura contemporânea, como algo que tem marcas indeléveis e relacionadas à teologia, ao conhecimento.

Segundo Agamben (2014:91), a consequência do pecado original para o homem (o ser humano) foi tomar consciência da existência do bem e do mal e perder a glória divina com a qual estava revestido. Ao infringir o que havia sido estabelecido por Deus (não comer do fruto proibido), o homem passa a ter conhecimento do bem e do mal, seus olhos se abrem e ele é desvestido da graça divina, o que faz o homem perceber sua nudez.

Desse modo, Agamben (2014:94) trata dessa transformação sofrida pelo ser humano, de um estado para outro, de um estado anterior para um estado posterior ao pecado, jogando luz à nudez:

O ser humano não só se encontrava na luz da glória divina: estava vestido com a glória de Deus. Mediante o pecado, perde a glória de Deus e, na sua natureza, torna-se agora visível um corpo sem glória: o nu da pura corporeidade, o desnudamento da pura funcionalidade, um corpo ao qual falta toda nobreza porque a dignidade última do corpo estava encerrada na glória divina perdida (AGAMBEN, 2014:94).

Com relação à perda da inocência e à conseqüente tomada de consciência (o conhecimento), a nudez é apontada pelo autor como resultado de um processo desencadeado pela desobediência do ser humano em relação à proibição de Deus. Assim, ao cometer o pecado original, comendo do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, o homem teve seus olhos abertos e passou a ter o conhecimento de que havia perdido a veste da graça, algo invisível e insubstancial até então. Assim, “o único conteúdo do conhecimento do bem e do mal é, portanto, a nudez” (AGAMBEN, 2014:117).

Desse modo, pelas articulações do autor, a nudez, em nossa cultura, não se refere a um estado, senão a um acontecimento. A corrupção do corpo, o “mal do mundo” trazido pela nudez é resultado da subtração de uma veste, não sendo nudez, simplesmente, como estado, mas sim a experiência do desnudamento de alguém, de pôr esse alguém a nu, conforme apontam Mori e Caixeta (2020:102).

Essa reflexão acerca da nudez (nudez como desnudamento, como pôr alguém a nu) retrata o ser humano na condição da nua corporeidade, expondo-o, conforme Mori e Caixeta (2020:103), “mais como vítima de um algoz, aquele que opera a nudez”. Assim, segundo o pensamento dos autores, “pôr o outro a nu” tem caráter social, “reporta às relações sociais em que alguém é capaz de excluir o outro, em que uma pessoa tem o poder para desvestir a outra da graça, da liberdade, da dignidade, da beleza” (MORI & CAIXETA, 2020:103). Ademais, quanto àquele que foi posto a nu, Mori e Caixeta (2020:104) interpelam: “o que lhe restaria dessa condição de desnudamento”?

Com tal reflexão em vista, poderíamos interpretar os diversos momentos de nudez de Linn da Quebrada em *Bixa Travesty* (no banho com a mãe ou exibindo o pênis e o ânus diretamente para a câmera) por dois vieses, sendo um uma possível intenção de Linn de chocar, de mostrar o corpo completamente nu,

com momentos de destaque para o ânus e para a genitália, a fim de trazer os espectadores do filme à realidade por meio de um choque imagético inesperado, de uma nudez completamente despudorada.

Como segunda possibilidade, quiçá essas sequências de nudez do documentário *Bixa Travesty* intencionem, no fundo, desvelar, ainda que metaforicamente, a corrupção do corpo, o mal do mundo, o corpo de Linn “posto a nu”, na acepção de Mori e Caixeta (2020), por meio de relações sociais em que alguém é capaz de excluir o outro, assim como a sociedade em geral costuma fazer com as bichas travestis: subalternizadas, desvestidas de graça, liberdade, dignidade e beleza.

Dessa forma, por esse segundo viés, o corpo nu de Linn, exibido em seus detalhes mais íntimos e “indecentes”, materializa, de forma audiovisual, a exclusão de um grupo subalternizado socialmente. À Linn, completamente desnudada, a sociedade já não lhe pode subtrair mais nada.

Sob outra perspectiva, a fim de ampliar um pouco mais esta discussão, outros escritos de Agamben, sobre biopolítica, auxiliam-nos na compreensão do conceito de “vida nua”, que expressa a condição humana de fragilidade e de exclusão, já que a nudez demonstra a vulnerabilidade da existência humana, entre a vida plena e uma existência infernal.

Agamben (2010:9) recorre à diferença entre *zoé* e *bíos*, duas palavras recorrentes na tradição filosófica grega que poderiam ser traduzidas como “vida”, em português, para, posteriormente, ampliar suas reflexões acerca da nudez:

Os gregos não possuíam um termo único para exprimir o que nós queremos dizer com a palavra *vida*. Serviam-se de dois termos, semântica e morfologicamente distintos, ainda que reportáveis a um étimo comum: *zoé*, que exprimia o simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses) e *bíos*, que indicava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo (AGAMBEN, 2010:9).

Assim, para Agamben (2010), *bíos* tem relação com a vida em sociedade, com os papéis que desempenhamos em determinada organização social, para a qual só estaremos qualificados se vestidos. Por outro lado, o tipo de vida para o qual estar pelados ou vestidos tem pouca ou nenhuma importância refere-se à *zoé*, que é a vida entendida como simples fato de viver, ligado à esfera meramente reprodutiva.

Por conseguinte, os esclarecimentos de Agamben fazem-nos recordar que há diversas situações em que, quando uma pessoa é destituída de sua vida qualificada socialmente e tem sua existência reduzida simplesmente à sua vida biológica, natural (à zoé), é comum que lhe tirem as roupas – ou seja, despojar alguém de sua dignidade passa por despojar esse alguém de suas vestes. Nesse sentido, os espaços de exceção criados pelo regime nazista alemão na Segunda Guerra Mundial configuram o caso mais conhecido e mais cruel dessa prática.

Retomando o filme, durante grande parte da cena em que Linn toma banho com sua mãe, que dura pouco mais de um minuto, a dimensão visual/imagética ganha destaque e se sobrepõe às demais possíveis dimensões (à discursiva, por exemplo, preponderante no documentário). Depois de um abraço que finaliza a grande sequência da conversa na cozinha, ouve-se um barulho de água caindo e se veem dois corpos, o de Lina e o de Dona Lilian, nuas, bem juntas, abraçadas, debaixo de um chuveiro aberto em um banheiro quase todo branco, que contrasta com as peles escuras das duas pessoas envolvidas na cena.

Figura 20 – Linn tomando banho com sua mãe



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=76-Up6y7Axw>

Depois de alguns segundos de silêncio, nos quais a câmera vai percorrendo os corpos, da cabeça até a parte superior das nádegas, com uma lavando o corpo da outra, Lina faz um comentário que, sob nossa análise, tem muitos desdobramentos mais de significado do que aquilo que está dito literal e simplesmente: “Fabiana que me ensinou a arregaçar o pintinho, lembra? Eu

lembro dela falando que tinha que arregaçar o pintinho porque, se não, fica com fimose”.

Novamente, vale resgatar a “questão genitalista” de que falamos no capítulo de análise do documentário *Kátia* e também previamente neste, cujo foco é *Bixa Travesty*. Não há dúvidas de que Lina não é um homem, nem muito menos quanto ao fato óbvio de ela expressar-se como pessoa por meio de sua feminilidade. No entanto, ela fala abertamente a respeito de seu pênis – para ela, ter um pênis não a torna menos mulher. Não há dor nem incômodo nesse relato, nessa memória.

Além de, novamente, estarmos diante de um trecho do filme que demonstra que Lina, ao contrário de *Kátia*, não apresenta uma “visão genitalista” da vida (ou seja, para ela, ter um pênis e ser uma mulher não são concomitâncias incompatíveis), essa cena também trata, mesmo que de forma tangencial, da questão da disforia de gênero presente em alguns membros da comunidade LGBTQIAP+, especialmente em pessoas transexuais.

Ora, se a disforia de gênero pode ser definida, grosso modo, como um sentimento forte e persistente de que o sexo anatômico de um indivíduo não condiz com a maneira como esse indivíduo vê e percebe a si mesmo, não condiz com sua identidade de gênero, então é plausível supor que Lina estabelece as bases do que ela é e de como se vê longe do espectro disfórico – quanto das disforias de gênero não terão como base uma concepção binária, sob a qual todos nós fomos criados, mesmo que não estejamos plenamente identificados com ela na prática? A disforia de gênero pode ocorrer a partir de uma percepção incômoda de qualquer parte do corpo, embora com os órgãos genitais costume ser mais comum entre pessoas transexuais.

Há outras cenas em que, por exemplo, Linn canta a música *Mulher*, cuja letra diz que há “pau [pênis] de mulher”, ou mostra explicitamente seu pênis para a câmera. Ao propor que uma mulher possa ter pau, Lina pode, mesmo que involuntariamente, estar abrindo um importante prisma para que a sociedade repense sua visão quanto aos diversos gêneros e para que as questões de disforia de gênero se apresentem de outras maneiras, talvez mais suavizadas e menos traumatizantes.

Se, conforme questiona Preciado (2018) – “Como o sexo e a sexualidade chegam a se transformar no centro da atividade política e econômica?” –, as

mudanças do capitalismo serão caracterizadas não somente pela transformação do sexo, do gênero, da sexualidade, da identidade sexual e do prazer em objetos de gestão política da vida, e se essa gestão será levada a cabo por meio das novas dinâmicas do tecnocapitalismo avançado, da mídia global e das biotecnologias, então o que Lina propõe clama por um novo lugar, um novo olhar, uma nova forma de ser no mundo.

Por um lado, se as biotecnologias atuais permitem praticamente qualquer modificação nos corpos, à postura de Linn subjaz a facultatividade do uso dessas biotecnologias. Porque, pensemos: se, por quaisquer razões, as pessoas, especialmente aquelas não alinhadas com as imposições cis-heterossexuais ainda tão presentes, sentirem-se compulsoriamente impelidas a alterar seus corpos – seja por cirurgias, hormônios ou quaisquer outros procedimentos de ordem estética e visual – então estaremos, ainda assim, todos submetidos à lógica binária e, conforme Preciado (2018), codificando “visualmente a ‘diferença sexual’ como verdade anatômica” e submetendo-nos a uma “equação banal: ter ou não ter um pênis de um centímetro e meio no momento do nascimento”.

De volta à materialidade oferecida pelo filme, depois dessa fala de Lina, na qual relembra o conselho para “arregaçar o pintinho” para mantê-lo bem higienizado, é exibida uma curta cena de Lina conversando com sua amiga Liniker. Ao final da conversa, que é breve, elas começam a cantar a música *Mulher*, e a cena passa desse diálogo para um show de Linn, no qual essa mesma música está sendo cantada por ela e por Jup do Bairro. Falaremos mais detidamente das apresentações no item *Linn da Quebrada: as performances da artista e o potencial do corpo*, quando trataremos mais especificamente do conteúdo das performances de Linn da Quebrada como cantora.

Depois dessa apresentação musical, há uma cena de Lina, já “desmontada”, dizendo que está pensando muito na questão dos hormônios¹⁴. Em resposta, uma de suas amigas em cena lhe responde que não vai pôr peito, não vai tomar hormônios e não vai para hospitais nem consultórios médicos

¹⁴ Em 2022, alguns meses depois de sua participação no programa *Big Brother Brasil 22*, Linn submeteu-se a uma cirurgia de feminização facial. O assunto foi amplamente divulgado, com inúmeras fotos. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/tudo-mais/rock-in-rio/noticia/linn-da-quebrada-exibe-novo-visual-apos-cirurgia-de-feminizacao-facial.ghtml>>. Acessado em 27 fev. 2023.

(trata-se da também travesti Raquel Virgínia, cantora e compositora que integrou a extinta banda As Bahias e a Cozinha Mineira): “quanto menos tempo da minha vida eu frequentar consultórios médicos, para mim vai ser melhor”. Lina manifesta dúvidas, não sabe ainda o que pensar com relação a hormônios e outras possibilidades de alteração de seu corpo.

Figura 21 – Raquel e Linn discutem procedimentos de feminização



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=76-Up6y7Axw>

Essa conversa, banal apenas na aparência, remete-nos ao “tempo farmacopornográfico” de Preciado (2018:46), com relação ao que tal autor expõe:

Esta vida não pode ser entendida como um dado biológico, já que não existe fora das redes de produção e cultura que pertencem à tecnociência. Este corpo é uma entidade tecnoviva multiconectada que incorpora tecnologia. Nem organismo, nem máquina, mas “sistema fluido disperso, rede tecno-orgânica-textual-mítica. Esta nova condição do corpo borra a distinção moderna entre arte tradicional, performance, mídia, design e arquitetura. As novas técnicas cirúrgicas e farmacológicas colocam em ação processos de construções tectônicas que combinam representações figurativas derivadas do cinema e da arquitetura (edição, modelagem 3D, impressão 3D etc.), de acordo com os órgãos, as veias, os fluidos (tecnossangue, tecnoesperma etc.) e as moléculas que são convertidas em matéria-prima com que nossa corporeidade farmacopornográfica é manufaturada (PRE-CIADO, 2018:46).

As cenas no documentário *Bixa Travesty* são repletas de “conteúdos” mostrados de um modo que, algumas vezes, “beira o didático”, de tão claras que

são colocadas as ideias de Linn e dos demais participantes do filme – clareza quase sempre calcada na dimensão verbal das cenas, embora os demais aspectos também tenham sua importância.

Nesse sentido, essa cena de que estamos falando “convoca para a discussão” diferentes aspectos de vários autores *queer*. Ora, se a questão é recorrer ou não a hormônios ou a quaisquer outros tipos de intervenções cirúrgicas nos corpos, a amiga de Linn que diz não pretender usar próteses de silicone, nem tomar hormônios, nem frequentar hospitais e consultórios médicos está alinhada com o conceito de performatividade de gênero de Butler (2019b), uma vez que é possível performar o gênero, que é algo construído dentro de um intrincado código a serviço da inteligibilidade social (e não inato), no qual os conceitos de performance e de performatividade são centrais.

Então, se gênero baseia-se em performance, seria plausível o exemplo que a autora coloca com as *drag queens*, que performam femininamente. Não é necessário ser biologicamente mulher para performar como uma mulher. No entanto, Preciado (2017:93), em sua obra *Manifesto Contrassexual*, faz uma crítica à Butler, ao dizer que:

a noção butleriana de “performance de gênero”, assim como a ainda mais sofisticada “identidade performativa”, desfazem-se prematuramente do corpo e da sexualidade, tornando impossível uma análise crítica dos processos tecnológicos de inscrição que possibilitam que as performances “passem” por naturais ou não. E é exatamente essa impossibilidade de passar (passar por mulher, passar por americana, passar por branca) que vai levar Venus Xtravaganza¹⁵ à morte. É por isso que as comunidades transgênero e transexuais americanas vão ser as primeiras a criticar a instrumentalização da performance da drag queen na teoria de Butler como exemplo paradigmático da produção de identidade performativa. Butler, ao acentuar a possibilidade de cruzar os limites dos gêneros por meio de performances de gênero, teria ignorado tanto os processos corporais e, em especial, as transformações que acontecem nos corpos transgênero e transexuais, quanto as técnicas de estabilização do gênero e do sexo que operam nos corpos heterossexuais (PRECIADO, 2017:93).

¹⁵ Performer transgênero estadunidense que ganhou visibilidade após sua participação no documentário *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990), no qual a vida de Venus é um dos arcos narrativos. Venus foi encontrada morta por estrangulamento no natal de 1988, em um quarto de hotel em Nova Iorque. Em *Paris is Burning*, ela descreve uma vez em que escapou por pouco do ataque de um homem que descobriu que ela era transexual durante um encontro íntimo. Nunca foi descoberta a identidade do assassino de Venus, mas suspeita-se que seu assassinato tenha ocorrido em circunstâncias semelhantes.

Ainda, segundo o que consta nessa obra de Preciado (2017), é possível, no entanto, defender uma relação estrutural entre a utilização da performance como instrumento político no feminismo dos anos setenta e na *body art* e essa noção butleriana de performance. Não obstante, Preciado ainda observa, com relação ao conceito de performance (que deixa de lado as mudanças corporais), que, “além de todo o efeito previsível da violência performativa, Venus [Xtravaganza] será assassinada em Nova Iorque por um cliente, tornando ainda mais crua a realidade que a análise de Butler havia ignorado” (PRECIADO, 2017:93).

Em contrapartida, Preciado (2017) alerta para o fato de que a “era farmacopornográfica” não só permite, como, de certo modo, estimula a alteração dos corpos, algo que vai além da subjetividade performática e passa para a materialidade física das pessoas e de seus respectivos gêneros. Assim, podemos pensar que a alteração dos corpos, embora facultativa, vem ao encontro do que seria “performar o gênero”, uma vez que “melhoraria” a performatividade, conferindo-lhe mais veracidade.

Além disso, se, conforme Preciado postula, “nossa corporeidade farmacopornográfica é manufaturada”, a “manufatura” nos insere, por conseguinte, dentro de uma lógica capitalista e tecnológica, já que, conforme De Lauretis (1994), os gêneros e suas diferenças são produzidos por uma tecnologia, uma maquinaria de produção que forma discursos que estão apoiados nas instituições do Estado (e, importante lembrar, os Estados, em maior ou menor escala, estão na base no sistema de produção de cada nação e cada cultura) e que cria as categorias *homem* e *mulher* para todos os indivíduos.

Desse modo, então, devemos pensar no “espaço” que uma “categoria de bicha travesti” conclamada por Linn traz para o jogo das discursividades e das práticas sociais. A bicha travesti pode viver sua subjetividade feminina por sua capacidade butleriana de performar o gênero, mas também pode fazê-lo com o apoio do enorme cabedal de recursos farmacopornográficos apontado por Paul Preciado. Assim, as possibilidades performáticas e farmacopornográficas podem ser fatores de “consagração” e “consolidação” das diferenças entre os gêneros – porém, talvez, ainda submetidos a uma lógica binária.

No entanto, De Lauretis (1987) sinalizou que o conceito de gênero como diferença sexual serviu de base e sustentação para diversos campos do conhecimento, e que acabou por tornar-se uma limitação, uma deficiência. É preciso, portanto, conforme a mesma autora indicaria alguns anos mais tarde (DE LAURETIS, 1994) separar o gênero da diferença sexual e passar a concebê-lo como produto de várias tecnologias políticas produzidas nos corpos.

Nesses termos, se essa tecnologia de gênero, que se produz e se materializa nos corpos, está fundamentada em uma “maquinaria” apoiada nas instituições do Estado, em suas diversas ramificações – cujo discurso, no que tange a sexo, sexualidade e gênero, é basicamente binário (homem e mulher) e cis-heterossexual –, então seria paradoxal, para dizer o mínimo, que uma travesti tivesse que, constantemente e sempre, buscar ser o mais parecida possível com uma mulher cis (o que, de algum modo, “poria a perder” todos os avanços de que dispomos atualmente, nos diversos campos dos fazeres e dos saberes).

Não obstante, a busca de travestis e de mulheres transexuais por uma aparência de mulher cisgênero consiste, muitas vezes, em algo que extrapola o mero padrão estético: almejar ter aparência de mulher cis pode significar uma estratégia de sobrevivência, sendo que, uma vez confundida com uma mulher heterossexual cisgênero, uma travesti ou mulher transgênero estaria menos sujeita a sofrer discriminação e violência.

Em vista disso, Colling (2021) recorda-nos o fato de que ver uma travesti no palco geralmente suscita aplausos, mas que a ver sentada no banco de um ônibus pode suscitar raiva e até violência – falaremos disso com mais profundidade no capítulo de análise do documentário *Divinas Divas*, o qual trataremos mais adiante, a fim de entender como a vida artística, especialmente o ambiente teatral, serviu de “refúgio” para muitas travestis, livrando-as, frequentemente, de diversas situações violentas e discriminatórias.

De Lauretis (1994:228), ao engendrar a ideia de que a experiência se altera e que é continuamente reformada, para cada sujeito, através de seu contínuo engajamento na realidade social, e que isso se dá de forma capital para as mulheres quanto às relações sociais de gênero na medida em que as subjetividades e experiências femininas têm como base uma relação específica com a sexualidade, abre um flanco importante para as contribuições que *Bixa Travesty*, na figura de sua protagonista Linn da Quebrada, traz.

Assim, a “bicha travesti”, proposta como categoria por Linn, não é homem, não é mulher, não é um homem gay cisgênero, nem um homem gay que vive sua feminilidade de forma mais profunda, apenas: a bicha travesti vive sua feminilidade de forma diferente, com marcadores sociais de gênero e de sexualidade particulares, que a identificam e que “articulam agendamentos específicos” (em consonância com mais uma das ideias de De Lauretis) para elas.

Por conseguinte, a bicha travesti é um indivíduo livre da emulação da feminilidade cis, sujeito que pode performar livremente, sem um ideal de performance a ser atingido, voltado a fingir ser alguém de outra categoria sexual e de gênero; que pode, sim, alterar o seu corpo cirúrgica e farmacologicamente, mas por motivações intrínsecas, não exteriormente impostas, e de forma facultativa¹⁶ – e é nessa facultatividade que reside a força do que Linn reivindica para as bichas travestis.

Dessa maneira, à ausência de facultatividades relativas às características performativas e farmacopornográficas estaria subjacente a mesma lógica binária presente nas dinâmicas sociais engendradas pelos discursos hegemônicos apoiados nos tentáculos dos Estados e na maquinaria das tecnologias de gênero lauretianas. A bicha travesti tudo pode e tudo é, desde que ela seja movida por razões de natureza intrínseca e facultativa, não extrínseca e compulsória.

No filme, a cena que ocorre logo em seguida desse momento em que se fala acerca de alterações nos corpos exibe Lina e Jup do Bairro em uma sauna, em uma conversa bastante descontraída, que começa com elas cantarolando e gesticulando alegremente. Lina de maiô, Jup de biquíni. A conversa é sobre o uso de silicone industrial e os riscos que seu uso acarreta nos corpos:

Antes, parece que era impensável se pensar [Jup e Linn riem devido ao pleonasma], era impossível se pensar no corpo da travesti sem que ele estivesse extremamente ligado ao padrão do feminino [cisgênero], né? Tanto que as manas estavam muito mais sujeitas ao lance do silicone industrial e da hormonização. Eu acho que hoje a gente consegue pensar na travestilidade ou na feminilidade sem, por exemplo, sem

¹⁶ Alguns anos depois de *Bixa Travesty* (em 2021), Linn da Quebrada submeteu-se a procedimento cirúrgico para a colocação de próteses mamárias. Mais informações podem ser lidas *on-line*. Disponível em: <<https://rd1.com.br/linn-da-quebrada-coloca-silicone-exibe-resultado-na-web-e-se-emociona/>>. Acessado em: 11 mar. 2023.

que tenha que ‘tá’ ligada à depilação, sem que tenha que ‘tá’ ligada a trejeitos extremamente femininos.

Essa cena da sauna, com a conversa entre Jup e Lina, remete-nos à contrassexualidade e aos corpos depreciados na concepção de Preciado (2017), quando pensamos que há mais aspectos envolvidos na contrassexualidade do que apenas a sexualidade em si. A contrassexualidade precisa dar um passo ainda mais radical quanto às formas de representação corporal e incluir em sua pornotopia tudo aquilo que constrange e abala a “*straight* sexualidade burguesa”, nas palavras de Paul Preciado. Esse autor problematiza em profundidade a crise epistêmica gerada quando um corpo transita de um gênero a outro.

A troca de ideias segue, e Jup, meio desanimada, acaba confessando à amiga Lina o quanto se sente só, o quanto sente falta de afeto. Nas entrelinhas, está-se falando do “corpo depreciado” que acabamos de mencionar e que constrange e abala a “*straight* sexualidade burguesa” – segundo as ideias de Preciado (2017), “um corpo que não importa”.

Além disso, a cena de que estamos tratando também lança nosso pensamento às ideias discutidas por Judith Butler em *Corpos que Importam* (Butler, 2019b), obra da qual falaremos mais detidamente quando da análise do filme *Divinas Divas*, que lançam luz ao que está fora do que a sociedade estabelece(u) como padrão. Como em muitos outros momentos do documentário, a questão racial, de negritude, e também a relativa à obesidade estão presentes. Ainda na sequência da sauna, Jup desabafa:

É a validação do seu corpo como existência, sabe? Porque o que eu sinto é que as pessoas não se envolvem comigo, elas não buscam saber quem eu sou. Essa figura mitologicamente engraçada é o que tem me incomodado muito, é o que eu vejo que eu não venho recebendo afeto, que a galera quer se envolver com a minha casca.

O documentário *Bixa Travesty* toca, em diversos momentos, em questões que não são somente àquelas relacionadas a gênero, sexo e sexualidade. Questões de ordem econômico-social aparecem nas oposições entre os saberes centrais e os periféricos, por exemplo, além de outro recorte, muito importante, que é o racial. Lina/Linn não se autointitula apenas como uma bicha, nem como uma bicha travesti, nem como uma bicha travesti periférica, senão como uma

bicha travesti periférica e preta – e isso não representa uma escolha meramente cênica, para o filme.

Embora o documentário suscite problematizações quanto às noções de gênero e de sexualidade de maneira mais direta – como o próprio título da obra indica –, *Bixa Travesty* é permeado pelo que Crenshaw (2002) chama de “interseccionalidade”, que é uma associação de sistemas múltiplos de subordinação. Nesse caso, ao autodefinir-se como uma “bicha preta”, há interseccionalidade na fala de Linn da Quebrada, algo pouco usual nos documentários brasileiros – que, em sua maioria, costumam tratar de questões relativas aos “excluídos” por apenas um único viés (ou racial, ou de gênero, ou de classe social etc.).

A título de exemplo, um documentário que trata de forma interseccional a questão racial e a de sexualidade é *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989), lançado no Brasil com o título de *Línguas Desatadas* em português. Conforme já dissemos no capítulo intitulado *O cinema e o universo LGBTQIAP+*, esse documentário retrata a vida de homens gays pretos estadunidenses, em uma jornada dentro de duas subculturas marginalizadas, com críticas ao fato de o “novo cinema gay” estadunidense ser feito, na maioria das vezes, por gays brancos.

Desse modo, quando Linn se diz bicha travesti, preta, periférica, há vários processos de interseccionalidade em jogo. Em uma situação de opressão patriarcal, machista, sexista, racista, homofóbica e transfóbica, a opressão mostra-se ainda mais grave quando tomamos todos os recortes sobrepostos.

Com relação à negritude de Linn e às questões que ela levanta quanto a isso no documentário, o racismo pode ser pensado como a crença de que existem raças e de que elas devem ser hierarquizadas, ou seja, está presente a ideia de que há diferentes raças, “naturalmente” inferiores ou superiores umas às outras, fundamentada em ideologias de dominação. As características físicas das pessoas são utilizadas como justificativa para atribuir a elas valores positivos ou negativos conforme a sua raça, que será superior ou inferior, dominante ou dominada.

O passado escravocrata do Brasil, último país do continente americano a abolir a escravidão, deixou como legado marcas que perduram na sociedade brasileira. A abolição da escravidão em nosso país, como é de conhecimento

geral, foi motivada por pressões da Inglaterra e do movimento abolicionista civil brasileiro, em um processo gradual e lento, que durou várias décadas e não se deu sem resistência de grande parte das elites nacionais.

No entanto, uma vez abolida a escravidão oficialmente em 1888, a libertação dos escravos não foi acompanhada da devida integração dos negros ao restante da sociedade brasileira, nem, muito menos, de políticas públicas que visassem à integração deles, fato que se encontra na gênese das desigualdades raciais que podemos observar até os dias atuais.

Outro ponto importante a ser destacado é a miscigenação da população brasileira, que alimentou o mito da democracia racial por muito tempo em nosso imaginário. Porém essa ideia tem sido combatida na atualidade, uma vez que não se pode negar que há, nas relações sociais e econômicas, um racismo estrutural que se materializa na formalização de práticas institucionais, culturais, históricas e interpessoais que colocam um grupo étnico em posição de inferioridade.

Segundo Oliveira (2021), o racismo estrutural (racismo econômico, político, social e cultural) é concretamente mais grave quando ocorre em um país como o Brasil, nação que vive na periferia do sistema global capitalista e que tem um passado marcado pela escravidão de pessoas negras.

Assim, a discriminação racial para a qual o documentário *Bixa Travesty* chama a atenção, especialmente por meio das falas de Lina/Linn e de Jup do Bairro, viola direitos e contribui para a produção e a ampliação das desigualdades, especialmente se tomarmos em consideração as questões de interseccionalidade aqui levantadas.

Ademais, dessa maneira, o filme, de forma louvável, faz uma apreensão crítica acerca dessa realidade racial e de suas mais variadas expressões na vida social, configurando-se como um documentário que também busca construir outra sociabilidade, com valores emancipatórios, cujas relações humanas sejam livres de qualquer exploração, opressão e discriminação, não só no que tange à travestilidade da protagonista e da maioria das participantes.

4.3 Linn da Quebrada: as performances da artista e o potencial do corpo

O documentário *Bixa Travesty* encarrega-se, como dissemos anteriormente, de mostrar não só a vida de Lina Pereira dos Santos, a “pessoa física”, o indivíduo mostrado nas habitualidades de seu cotidiano, mas também de jogar luz à artista e figura pública Linn da Quebrada.

Desse modo – e pensamos que nem poderia ser diferente – há uma Linn que canta, dança, recita e declama no documentário. Linn traz em sua arte a força do feminino, do transfeminino, do ativismo e, segundo ela mesma diz ao longo do filme, também a força do “terrorismo de gênero”.

A primeira cena do documentário traz Linn vestida de rosa como se fosse uma caçadora, com uma lanterna em punho com a qual ilumina paredes e fachadas do que depois o espectador saberá que se trata de lugares da vizinhança de onde Linn da Quebrada vive. Quando a luz da lanterna é refletida nas superfícies, lê-se “Bixa Travesty”.

Figura 22 – cena inicial do documentário *Bixa Travesty*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=76-Up6y7Axw>

A cena inicial do filme mostra, portanto, uma performance artística de Linn. Ela, com um chapéu de caçadora, aponta uma lanterna para diversos pontos de uma parede. Ao mesmo tempo em que nosso olhar mira na luz da lanterna, nossos ouvidos recebem a voz de Linn cantando “Estou procurando, estou tentando entender o que é que tem em mim que tanto incomoda você”, música com atabaques que lembram grande parte dos ritmos musicais afro-brasileiros.

O plano da imagem se abre, a lanterna sai da parede e passa a mostrar ruas e casas, “a quebrada de Linn”, sua “linda quebrada”. Está dada, logo na primeira cena, a provocação inicial, o grande mote do filme: por que alguém que não se encaixa no sistema binário de sexo, gênero e sexualidade incomoda tanto na nossa sociedade, em pleno século XXI¹⁷?

Linn vai caminhando, vai passando por becos, depois por pequenas ruas, sempre com sua lanterna em punho, enquanto o espectador ouve sua música que segue, ininterrupta. Surge uma tela preta com a continuação dos créditos do filme: direção de Claudia Priscilla e Kiko Goifman, participações musicais de Liniker e de As Bahias e a Cozinha Mineira, entre outros.

Trata-se de uma cena com alto grau de ficcionalidade, algo que, poderíamos pensar, “fere os cânones” do documentário – que, na visão de muitos, deve ser um retrato “fiel” à realidade, não devendo contar, portanto, com elementos ficcionais em sua construção (uma ideia atualmente bastante equivocada e discutida tanto no meio cinematográfico quanto no acadêmico).

Como simples exemplo, o filme *Nanook, o Esquimó* (*Nanook of the North*, em seu nome original), de Robert Flaherty (1922), que é um documentário, já centenário, que mostra uma comunidade inuíte como “bons selvagens”, um grupo humano capaz de superar as adversidades e viver em harmonia com o meio-ambiente inóspito do lugar onde vivem em Hudson Bay, no Canadá. Passado algum tempo, soube-se que a mulher que é mostrada no filme como esposa do protagonista não o era de fato. Ou seja, a ideia de que haja elementos ficcionais nos filmes documentários não tira a validade nem a veracidade desse tipo de produção. Ademais, de certo modo, *Nanook* é um dos primeiros filmes – senão o primeiro – a desafiar os conceitos de realidade e de ficção, tendo dado início à discussão quanto à validade do uso de recursos ficcionais em documentários – ainda existente na atualidade.

A cena inicial de *Bixa Travesty* é curta, dura pouco mais de dois minutos. Enquanto as imagens de Linn “caçando” vão sendo exibidas, a música

¹⁷ Parte deste capítulo está sendo escrita em setembro de 2022, momento pré-eleitoral no país, quando várias candidatas travestis e transexuais estão sofrendo ameaças de agressão e de morte. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/eleicoes-2022/ameaca-de-morte-e-colete-prova-de-balas-campanha-da-bancada-trans>>. Acessado em: 25 set. 2022.

“Submissa do 7º dia” é tocada, sendo o único áudio presente nesse momento do filme. Assim que a cena “da caçada” termina, a música continua, sem interrupção, mas agora com Linn cantando essa mesma canção em um show sobre um palco iluminado de azul ao fundo. Vestida de preto e chupando os dedos de uma luva metálica e pontiaguda (fállica) como se estivesse praticando sexo oral, Linn vai realizando sua performance enquanto o filme entremeia imagens de arquivo do artista Ney Matogrosso dançando e gesticulando com uma luva muito parecida com as que Linn usa agora.

Entre a cena “da caça” e a da performance de Linn, a música (Submissa do 7º dia) é tocada ou cantada na íntegra, cuja letra é:

Estou procurando
 Estou procurando, estou tentado entender
 O que é que tem em mim
 Que tanto incomoda você
 Estou procurando, estou tentado entender
 O que é que tem em mim
 Que tanto incomoda você
 Se é a sobrancelha, o peito
 A barba, o quadril sujeito
 O joelho ralado, apoiado no azulejo
 Que deixa na boca o gosto, beijo
 Saliva, desejo
 Seguem passos certos
 Escritos em linhas tortas
 Dentro de armários suados
 No cio de seu desespero
 Um olho no peixe, outro no gato
 Trancados, arranham portas
 Dores nos maxilares
 Cânceres, tumores
 Viados que proliferam em locais frescos e arejados
 De mendigos a doutores
 Cercados por seus pudores
 Caninos e mecanismos afiados
 Fazem suas preces diante de mictórios
 Fé em pele de vício
 Ajoelham, rezam, genuflexório
 Acordam pra cuspir
 Plástico e fogos de artifícios
 Sexo é sexo
 Tem amor e tem orgia

Cadela criada na noite
 Submissa do sétimo dia
 Sexo é sexo
 Tem amor e tem orgia
 Cadela criada na noite
 Submissa do sétimo dia
 Sexo é sexo
 Tem amor e tem orgia
 Cadela criada na noite
 Submissa do sétimo dia
 Sexo é sexo
 Tem amor e tem orgia
 Cadela criada na noite
 Submissa do sétimo dia
 Estou procurando (Sexo)
 Estou procurando
 Estou procurando (Cadela criada na noite, submissa do
 sétimo dia)
 Estou procurando (Sexo, sexo)
 Estou procurando (Sexo, sexo)
 Estou procurando (Sexo, sexo, sexo)
 Estou procurando (Sexo, sexo)

Importante trazer para este trabalho as letras das músicas, não só por suas qualidades linguísticas, como as rimas bem construídas e a presença de ambiguidades propositais, que realçam o sentido do que está sendo dito (e que fogem do escopo da análise deste trabalho, pois tais características relacionam-se mais diretamente à Linguística do que à Comunicação Social), mas sobretudo por seu significado. O que está sendo “dito/cantado” nas letras das músicas evoca diversas questões, de interesse direto para este trabalho (transfeminismo, travestilidade, teorias *queer*, performance, autorrepresentação, trauma etc.).

Assim, nesse sentido, pensamos que, se os realizadores do filme optaram por colocar as músicas de Linn no documentário, e quase todas cantadas, tocadas, performadas e mostradas na íntegra, então é também através do conteúdo das letras que o espectador poderá acessar as mensagens que o filme quer transmitir. Em certo sentido, o que Lina diz na sua cotidianidade, Linn diz com sua arte, reforçando nossa ideia anteriormente apresentada de que a dimensão verbal é a que aparece de forma mais contundente no conjunto de filmes sobre o qual estamos debruçados.

Tanto é assim que, na sequência imediata, surge Linn em um cenário que parece ser um estúdio de rádio.

Figura 23 – Linn encara a câmera para “ameaçar” a hegemonia masculina



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=76-Up6y7Axw>

Nesse suposto estúdio, a protagonista do filme, encarando firmemente a câmera, começa a dizer que os homens fizeram tudo direito. Ela os “ameaça” e lhes diz que sabe dos seus segredos, que conhece seu *modus operandi* e que, além de tudo, vai apoderar-se dessa maneira de agir dos homens e aperfeiçoá-la:

Vocês armaram o circo completo (...) fizeram as suas redes, se ajudaram, se beneficiaram, vocês estavam fazendo as coisas todas para se protegerem e deixando ao feminino um lugar recluso, competindo por vocês. Acharam que isso ia passar impune? Essa tática pode ser corrompida e usufruída por nós. Nós vamos aprender as suas técnicas e aprimorá-las. Vamos pegar nos nossos corpos como armas, então o jogo vai virar, e eu não quero estar na pele de vocês.

A cena seguinte já faz alusão a esses “corpos como armas” de que Linn acabara de falar. Ela aparece passando sua luva de pontas metálicas sobre seu corpo de uma forma que pode parecer aflitiva por dar a impressão de que Linn vai furar a própria pele (sua “luva da sorte”, que também teria sido usada pelo cantor Ney Matogrosso no passado). Além disso, o barulho causado pelo atrito da luva que raspa vigorosamente as pernas de Linn corrobora a impressão visual da cena.

Figura 24 – Linn e sua “luva da sorte”



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=76-Up6y7Axw>

No documentário, há uma potência do corpo sempre presente, uma nudez sempre à espreita: Linn toma banho de mangueira com alguns amigos em um quintal, momento em que exhibe seu pênis e seu ânus de maneira muito explícita, com a câmera em *close-up*; Linn raspa o cabelo quando está no hospital, internada para tratamento de um câncer (em imagens de arquivo, uma vez que isso já é um acontecimento do passado no período de realização do documentário, em um raro momento do filme em que a performance é mais imagética e a dimensão visual é preponderante – como na cena do banho de Lina com sua mãe).

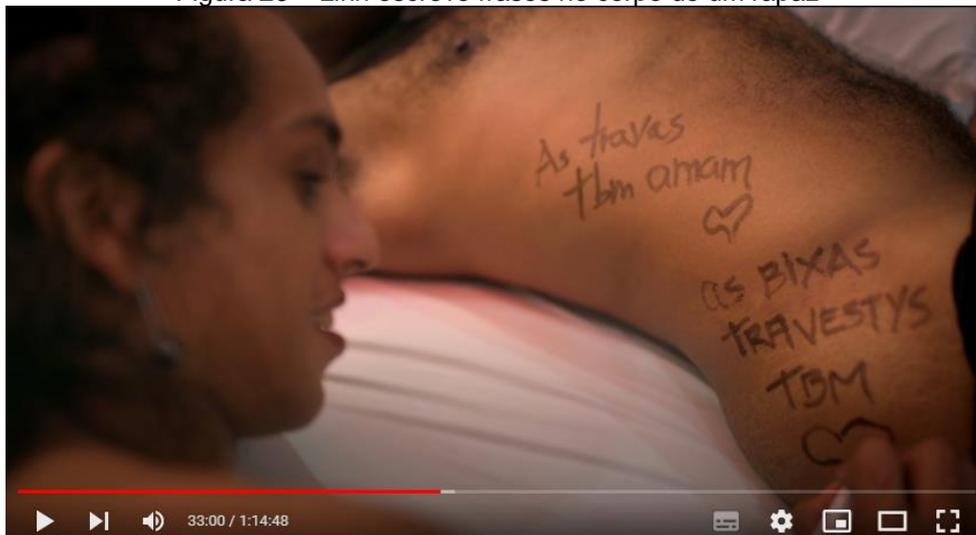
Figura 25 – Linn hospitalizada e sem cabelo



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=76-Up6y7Axw>

Linn também aparece sobre uma cama, em outra cena, acompanhada de um rapaz, que escreve no corpo dela. Eles se beijam e escrevem nos corpos uns dos outros com canetões. Ela escreve no corpo do rapaz, entre a lateral direita de seu dorso, chegando até a região lateral das nádegas “as travas tbm amam”; “as bixas travestys tbm”. E Linn diz: “tenho muita gente que me ama, eu sei disso”.

Figura 26 – Linn escreve frases no corpo de um rapaz



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=76-Up6y7Axw>

Esses momentos de reflexão acerca do corpo são constantes e muito intensos ao longo do filme. Essas cenas vão sendo exibidas sempre de forma integrada às músicas ou aos momentos em que Linn e Jup conversam no estúdio de rádio. O documentário mostra os momentos em que Lina tem a ideia de tatuar “Ela” na testa e também tatuar por cima das cicatrizes deixadas pela quimioterapia a que tivera de ser submetida. Quem conhece Linn notou que, passado o filme, ela cumpriu suas promessas e fez todas essas tatuagens.

A presença constante do corpo suscita diversas questões, especialmente quando nos lembramos de que estamos diante de um filme todo baseado na vida, na arte e nas performances de uma “bicha travesti”. A onipresença de questões relativas ao corpo, como hormonização, feminilidade, busca por um padrão diferente do das mulheres cis (ou busca por um “não padrão”), tatuagem (que não é algo de natureza meramente estética para Linn) e, especialmente nudez, seria indício de uma ausência de disforia de gênero da parte de Linn da Quebrada?

Para muitas pessoas como ela, o corpo pode ser visto como um problema e até mesmo uma prisão, mas esse não parece ser o caso de Linn, nem mesmo em uma hipótese remota. Seu corpo traz materialidade para a grande capacidade comunicativa de Linn, um dos instrumentos com o qual ela luta por aquilo em que acredita.

Ao convocar o corpo e suas potencialidades a todo momento, suscitando questões tão importantes em diversos aspectos já mencionados neste trabalho, Linn coloca-se não só como uma artista, mas também como uma “artista”, alguém que se utiliza de sua arte para ser também ativista de uma ou mais causas.

Raposo (2015:4) define o ativismo como

um neologismo conceptual ainda instável de consensualidade, quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão. Pode ser encontrado em intervenções sociais e políticas, produzidas por pessoas ou coletivos, através de estratégias poéticas e performativas [...]. A sua natureza estética e simbólica amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando à mudança ou à resistência. Ativismo consolida-se, assim, como causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística (RAPOSO, 2015:4).

Colling (2018), em um contexto em que fala de um “boom de ativismos” menciona Linn da Quebrada¹⁸ dentre outros nomes, além de falar de algumas características do ativismo e de como artistas costumam expressar-se (nas quais, a nosso ver, Linn enquadra-se). Conforme Colling (2018:161), “artistas e coletivos artistas das dissidências sexuais e de gênero trabalham de formas diferenciadas”. Eis algumas de suas características, segundo o autor, similares ao que encontramos em coletivos de outros países:

(1) priorizam as estratégias políticas através do campo da cultura, em especial através de produtos culturais, pois os/as ativistas entendem que os preconceitos nascem na cultura e que a estratégia da sensibilização via manifestações culturais

¹⁸ Segundo o autor, “na música, aparentemente, temos nomes que rapidamente se tornaram bem conhecidos nacionalmente, como Johnny Hooker, Liniker, Jaloo, Caio Prado, Rico Dalasam, MC Xuxu, Linn da Quebrada, As Bahias e a Cozinha Mineira, Luana Hansen, Simone Magalhães, Verónica Decide Morrer”.

é mais produtiva; (2) criticam a aposta exclusiva nas propostas dos marcos legais, em especial quando essas estratégias e marcos reforçam normas ou instituições consideradas disciplinadoras das sexualidades e dos gêneros; (3) explicam as sexualidades e os gêneros para além dos binarismos, com duras críticas às perspectivas biologizantes, genéticas e naturalizantes; (4) entendem que as identidades são fluidas e que novas identidades são e podem ser criadas, recriadas e subvertidas permanentemente; (5) rejeitam a ideia de que, para serem respeitadas ou terem direitos, as pessoas devam abdicar de suas singularidades em nome de uma “imagem respeitável” perante a sociedade (COLLING, 2018:161).

Em uma das vertentes do que pode ser considerado ativismo, está a *body art*, ou “arte do corpo”. As tatuagens de Linn, que não cumprem meras funções estéticas, como já disséramos, remetem-nos a esse conceito de arte do corpo ou arte “no” corpo.

A *body art* é uma tendência artística surgida inicialmente nos anos de 1960, na Europa e nos Estados Unidos, cuja característica mais marcante é o uso do corpo como suporte e meio de intervenção para a realização de um trabalho artístico. Assim, o corpo humano passa a ser “a tela” na qual o artista produz a sua arte, uma “obra viva” que comunica a sua ideia (uma ideia contundente como a de Linn, por exemplo, de tatuar o pronome “Ela” na testa, para “ensinar” às pessoas que uma bicha travesti deve ser tratada no feminino).

Embora muitas pessoas ainda possam sentir-se surpreendidas com a *body art* de algum modo, mesmo nos dias de hoje, trata-se de uma prática muito antiga, cuja origem remonta ritos de diversas culturas nos quais adornar o corpo significava demonstrar hierarquia, marcar passagens de ciclos, estabelecer celebrações etc. A *body art* sofreu diversas transformações para, então, passar de prática religiosa ou de rito de passagem para algo mais ligado à arte na atualidade.

Várias das principais características da *body art* estão presentes em *Bixa Travesty* e na vida de sua protagonista, das quais podemos citar o estabelecimento de relações entre arte e vida cotidiana, o corpo humano como suporte para a experimentação artística, materialidade e resistência do corpo, choque do espectador (mesmo que de forma audiovisual, como em um filme documentário, haveria algo mais chocante para a audiência do que ver um ânus sendo aberto com as mãos diante de uma câmera em *close-up*?), performances

e videoartes (como a lanterna da cena inicial do filme, na qual Linn “caça”, ilustrada na figura 22), presença de temas que remetam à quebra de preconceitos (sexualidade, nudez, tatuagens, maquiagens, travestimentos, dentre outros possíveis). Por conseguinte, impossível não incluir ativismo e *body art* em nossas reflexões quanto às performances da artista multifacetada que protagoniza o filme (as figuras 20, 21, 24 e 26, já apresentadas, e as figuras 28 e 29, que surgirão logo mais, podem ser lidas como exemplos que ilustram vários desses temas elencados).

As reflexões acerca de ativismo e *body art* guardam estreita relação com as proposições de Carlson (2009), em sua obra na qual ele discorre em profundidade acerca do conceito de performance em suas diversas nuances e instâncias, especialmente no que tange à performance de resistência.

Segundo Carlson (2009), a obra de performance tornou-se, no início da década de 1970, a maior parte da performance social e politicamente engajada, dedicada especialmente a pôr em evidência grupos socialmente silenciados. E, tanto na teoria quanto na prática, o caminho foi aberto principalmente pelas mulheres (no bojo dos descentramentos pós-modernos do sujeito dos quais já falamos brevemente no capítulo anterior, os “descetramentos de Hall”) e, mais recentemente, por homens gays e por indivíduos de minorias étnicas, evidenciando as próprias preocupações desses grupos minorizados.

As performances ligadas ao campo da feminilidade despertaram ainda mais interesse nos anos de 1980: “No fim dos anos 1980, havia grande interesse entre os performers feministas (...) em questionar, expor e talvez até destruir construções sociais e culturais e afirmações que governaram os papéis tradicionais de gênero” (CARLSON, 2009:189), e isso se estendia à encenação do corpo e à performance de gênero tanto no palco como na vida diária.

Carlson (2009:190) também aponta que Lacan, ao seguir Freud e o sistema tradicional de representação ocidental, põe o homem na função de sujeito, o que entra na autoconsciência e na linguagem como se “não ser homem” (no sentido do gênero) disparasse nos sujeitos um sentimento de separação e incompletude. Assim, essas performances, embora não quisessem dar uma resposta direta ou consciente nem a Lacan nem a Freud, de certa forma surgiam embebidas da ideia de ressaltar como válidas e importantes as experiências de mulheres e de gays, mesmo apartadas das prioridades

convencionais da vivência heterossexual masculina, daquele a quem o sistema havia outorgado o direito de ser considerado o único sujeito de fato.

Nesse ponto das reflexões teóricas, não há como não pensar em algumas cenas do documentário *Bixa Travesty* em que Linn coloca em pauta e em xeque conceitos relacionados ao padrão patriarcal ocidental de que Carlson fala em sua obra. Para exemplificar, vejamos uma das cenas em que Linn e Jup conversam e cantam descontraidamente, em um lugar que simula um estúdio de rádio. Linn cantarola:

Eu quebrei a costela de Adão... Muito prazer, sou a nova Eva: filha das travas, obra das trevas. Não comi do fruto do que é bom e do que é mau, mas 'dechavei' suas folhas e fumei sua erva.

Na sequência imediata, Linn continua, e vai conversando como se estivesse dando uma entrevista na rádio. Conta que gostou de ver o funk falando tão evidentemente de sexo, dizendo que “ela quer pau” e tantas outras coisas. “Os homens apontam para as coisas, vivem dizendo o que é mulher, o que é lixo, o que é casa, enfim, dando nome às coisas. Por que eu não posso fazer isso também”?

Figura 27 – Linn e Jup no suposto estúdio de rádio

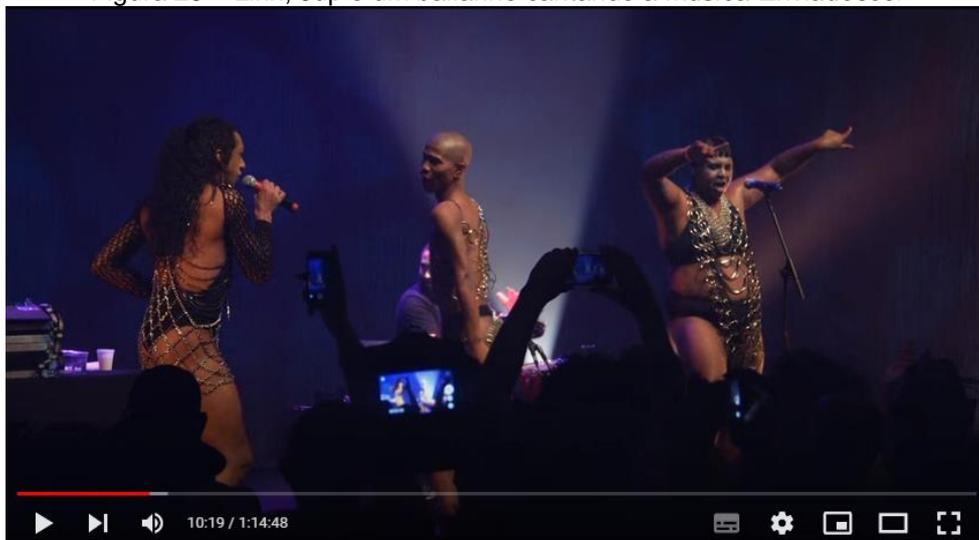


Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=76-Up6y7Axw>

Linn fez sua música como arma, pensando em si mesma como seu primeiro alvo. “Muitas outras como nós temos nossos paus apontados ‘pras’ próprias cabeças”. Conforme a própria Linn afirma, é na sua música que ela desconstrói seu desejo. E, logo em seguida, começa a cantar a música

Enviadescer. Agora não só na companhia de Jup, mas também com um bailarino vestido com roupas semelhantes às delas.

Figura 28 – Linn, Jup e um bailarino cantando a música *Enviadescer*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=76-Up6y7Axw>

A letra de *Enviadescer* também tem relação com a discussão que estamos empreendendo neste momento, de quebra do patriarcado e da necessidade de exaltação de tudo o que possa ajudar a romper com esse sistema que coloca apenas o homem, cisgênero e heterossexual, como sujeito:

Ei, psiu! Você aí, macho discreto
 Chega mais, cola, aqui
 Vamo bater um papo reto
 Que eu não tô interessada no seu grande pau ereto
 Eu gosto mesmo é das bichas, das que são afeminadas
 Das que mostram muita pele, rebolam, saem maquiadas
 Eu vou falar mais devagar pra ver se consegue entender
 Se tu quiser ficar comigo, boy...
 Vai ter que enviadescer
 Enviadescer, enviadescer
 Ai, meu deus, o que que é isso que essas bicha tão fazendo?
 Pra todo lado que eu olho, tão todes enviadescendo
 Ai, meu deus, o que que é isso que essas bicha tão fazendo?
 Pra todo lado que eu olho, tão todes enviadescendo
 Mas não tem nada a ver com gostar de rola ou não
 Pode vir, cola junto, c'as transviadas, sapatão
 Bora enviadescer, até arrastar a bunda no chão
 Ih, ih, aí, as bicha ficou maluca
 Além de enviadescer, tem que bater a bunda na nuca
 Ih, aí, as bichas ficou maluca
 Além de enviadescer, tem que bater a bunda na nuca
 [Repete-se o trecho] Ih, aí!

A música em questão, *Enviadescer*, cantada na íntegra no documentário, não só desvaloriza a perspectiva falocêntrica como também enaltece comportamentos tipicamente associados aos gays afeminados, às bichas, às travestis. De acordo com a letra, o macho discreto vai ficando melhor à medida que vai “enviadescendo” e deixando de ser discreto, considerando a possibilidade de maquiarse, de rebolar etc.

Mesmo em um produto audiovisual como um documentário (cujas performances são vistas, mas não presencialmente, no momento em que elas estão acontecendo), todo esse conjunto de elementos (sons, imagens, movimentos, palavras, ritmos) evoca a observação de Carlson quanto ao feminino, quando ele explica que o discurso do corpo é mais efetivo para as mulheres: “uma performance ao vivo, do corpo, tem mais força do que a escrita”, ao encontro da visão de pensadoras do feminismo citadas por ele como Luce Irigaray¹⁹ e Julia Kristeva²⁰, “ao considerar a linguagem tradicional como uma construção masculina, dominada pelas operações de lógica e abstração e refletindo os interesses do patriarcado” (CARLSON, 2009:191), em uma utilização do corpo na performance de modo que se possa “fornecer uma alternativa para a própria ordem simbólica da linguagem” (CARLSON, 2009:192).

Em consonância com essas mesmas ideias, Elena del Río (2008), no capítulo intitulado *Dancing Feminisms* (“Feminismos Dançantes” em tradução nossa), do livro *Deleuze and the cinemas of performance – powers of affection* (“Deleuze e os cinemas da performance – potências do afeto”, tradução nossa), discute as implicações de uma visão que considera o corpo feminino como um local de prazer visual e narcísico. A autora fala das implicações freudianas desse narcisismo, mais negativas, e das deleuzianas, que contêm um caráter mais

¹⁹ Filósofa e feminista belga, nascida em 1930. Seus principais trabalhos inserem-se especialmente nas áreas de Filosofia, Psicanálise e Linguística.

²⁰ Filósofa, escritora, crítica literária e psicanalista búlgaro-francesa, nascida em 1941. Seus principais trabalhos inserem-se especialmente nas áreas de Semiótica, Linguística e Antropologia.

afirmativo e produtivo do conceito, além de trazer à baila as discussões de Gilles Deleuze²¹ quanto ao que ele conceitua como “cinema do corpo”.

Carlson, ao citar a obra *Problemas de Gênero*, de Judith Butler, explica que “Butler chamou de ato ‘performativo’ de gênero a um ‘fazer’”, ou seja, o sujeito é constituído performativamente por atos que não são eventos únicos, mas uma “produção ritualizada, um ritual reiterado sob e por meio de limites” (CARLSON, 2009:193).

Nesse sentido, o ativismo e a *body art*, processos performativos dos quais falamos há pouco, podem encontrar algum respaldo teórico aqui também, uma vez que são práticas repletas de possíveis significados sociais e, em muitos casos, com informações referentes a gênero, sexo e sexualidade.

No entanto, curiosamente, embora as proposições de Butler tenham como foco a dimensão performativa na vida cotidiana e não a dimensão artística do conceito de performance, suas ideias também tiveram reflexos importantes sobre esta última²².

Carlson (2009:194), ao trazer o pensamento de Elin Diamond²³ à tona para seguir com suas explicações a respeito de performance de resistência, expõe a informação de que

enquanto uma performance inclui traços de outras performances, ela também produz uma experiência cuja interpretação apenas parcialmente depende da experiência prévia. Daí a terminologia “re” na discussão de performance como em lembrar, reinscrever, reconfigurar, reiterar, restaurar. “Re” dá conhecimento do campo discursivo preexistente da repetição dentro do presente performativo mas “figurar”, “inscrever” e “iterar” confirmam a possibilidade de algo que excede a nosso conhecimento, que altera a forma dos lugares e imagina novas posições de sujeito não suspeitadas (CARLSON, 2009:194).

²¹ Filósofo francês, nascido em 1925 e falecido em 1995. Sua obra, pela relevância e prestígio, ainda hoje ocupa lugar de destaque nos debates contemporâneos acerca de subjetividade, sociedade e política.

²² Lembremo-nos de que a autora toma as performances das *drag queens* para exemplificar que não há algo essencialmente natural com relação aos gêneros vistos sob a perspectiva da performance, que também pode ser entendida, sob vários prismas, como a prática cognoscível da representação e da autorrepresentação.

²³ Professora e feminista estadunidense, nascida em 1948. Dedicou-se a estudar as relações entre performance, teoria crítica e feminismo, dentre outros temas.

Expressando essa ideia de outro modo, e em associação ao que o documentário sobre a vida e a arte de Linn da Quebrada traz à tona, as partes do filme em que Linn performa no palco ou nas conversas com Jup do Bairro em um cenário que emula uma estação de rádio revelam muito mais que simples músicas ou conversas casuais. Linn é mostrada como uma performer que “excede a nosso conhecimento, que altera a forma dos lugares e imagina novas posições de sujeito”, assim como asseverou Diamond (1995, apud CARLSON, 2009:195).

Linn da Quebrada é a performer que desafia e subverte códigos e certezas, pois ela é uma mulher que ousa mostrar seu pênis e seu ânus em *close-up* para um registro em um produto audiovisual grandemente associado ao conceito de verdade, um documentário, um registro “para sempre” (uma “mulher com pau”, segundo as palavras da própria Linn, já pode ser considerada por grande parte da audiência a materialização do contra-hegemônico e do disruptivo). Assim, convocando novamente as ideias de Carlson (2009:196), podemos pensar a figura de Linn da Quebrada como uma operadora de performance: “a chave para essa orientação está no conceito de operador de performance que, como todo o ‘comportamento restaurado’, simultaneamente reescreve e resiste a modelos preexistentes”.

No intuito de trazer mais elementos fílmicos para a análise que estamos levando a cabo neste trabalho, há uma cena em que Linn e Jup conversam no “estúdio de rádio” (ou seu simulacro). Nas partes do filme em que a ação se dá nesse lugar, notamos que, de algum modo, a simplicidade imagética (um estúdio de rádio muito simples, Linn e Jup vestindo roupas discretas) realça a complexidade do que está sendo dito. Elas, mostradas em plano americano (ou seja, aproximadamente da cintura para cima), simulam que sorteiam papezinhos que estão dentro de uma caixinha (não há papezinhos; não há sequer a caixinha). No papelzinho simulado, vem a palavra “transfobia”.

Jup: Pegamos aqui na caixinha: transfobia.

Linn: Eu não tenho lugar de fala porque eu tenho passabilidade trans, mas na verdade eu sou uma mulher cis. Isso não pode ir pro ar, gente, a louca [Linn ri muito, consciente da câmera e falando com quem a filma]. Mas é um assunto [transfobia] que a gente passa todo dia, já ‘tamos’ mais que ‘acostumada’.

Jup começa a narrar um acontecimento curioso, relacionado ao tema da transfobia, dizendo que “eu tava vindo, bem de bonitinha, vou pegar um taxi, vou fazer diferente hoje”.

Linn: Ela que vinha do Valo Velho de busão, não vinha de carro, Jup do Bairro.

Jup: Eu vim de táxi. ‘Tava’ lá, coloquei minha mala.

Taxista (do relato; não está fisicamente presente na cena – sua fala é encenada por Jup do Bairro): Boa tarde, senhor? Tudo bom?

Jup: Olha, o senhor me faz o favor, se é que você me entende, me trate nos pronomes femininos. É que eu me sinto mais confortável.

A partir de então, Linn e Jup passam a falar com outro tom, como se recitassem ou fizessem uma espécie de jogral:

Jup: Aí eu fui explicar para ele...

Linn: Que nem toda mulher tem...

Jup: Barba! Mas é o meu caso, que tenho.

Linn: Que nem toda mulher tem...

Jup: Nem toda mulher tem chuchu [os pelos da barba quando vão ficando aparentes ao crescer], mas eu tenho.

Linn: Nem toda mulher tem...

Jup: Cabelo seco, mas eu tenho.

Linn: Mas tem mulher que tem...

Jup: Pinto! Ai, que novidade! Pasmem...

Linn: Descubram novos corpos, encontrem entre vocês.

Jup: É, vai vasculhando. Que vai ser tudo certo, vai dar tudo de bom.

Linn: Olha só ‘pra’ gente, é só olhar. Quando alguém me aponta o dedo e fica gritando que eu sou viado, faz alguma piada, eu penso: gente, será que eu estava tentando disfarçar? Será que eles acham que precisam me lembrar disso?

Jup: Dá vontade de bater umas palmas, né? Ah, descobriu! Ah, parabéns!

Nessa cena, bem como em algumas várias outras, o tom de deboche está presente nas conversas, nos diálogos. Um papelzinho imaginário foi sorteado em uma caixinha de temas também imaginária, artifício ficcional muito adequado ao tom leve que a sequência tem (apesar de tratar de um assunto tão sério e profundo como a transfobia).

Nesse sentido, Andrioli (2018) observa que os diretores do documentário *Bixa Travesty*, Kiko Goifman e Claudia Priscilla, esforçaram-se para fazer um documentário pouco convencional, que pudesse reproduzir, na tela, a potência

da obra de Linn da Quebrada sem recorrer a artifícios comuns ao gênero documentário.

Ainda segundo Andrioli (2018), o filme conta, também, com mais estratégias: “o fictício programa de rádio comandado por Linn e por sua parceira artística Jup (...) substitui com criatividade as entrevistas no formato *talking heads*²⁴, recurso muito presente nos tantos documentários musicais feitos no Brasil”.

Não obstante, em *Bixa Travesty* isso quase sempre se dá em ocasiões em que algum assunto muito sério está sendo tratado (como a transfobia, no caso dessa sequência em que há um relato de que é necessário pedir tratamento no feminino, de que é preciso lidar com gente que lhes aponta o dedo e as hostiliza). Assim, simular um estúdio de rádio em substituição a possíveis entrevistas em formato *talking heads*, “engessadas”, com falas que rimam e que lembram, em alguns momentos, um jogral, bem como sortear papezinhos inexistentes que suscitam um tema parecem ser estratégias deliberadas de trazer alguma leveza a algo que é bastante pesado e traumático.

4.4 As bichas travestis e os seus traumas

Embora de maneira mais sutil ou menos direta que no documentário *Kátia*, novamente estamos diante de um produto audiovisual, o filme *Bixa Travesty*, no qual também está contida a ideia de “trauma cultural” (ALEXANDER, 2004; SMELSER, 2004), que consiste em uma percepção do trauma como algo socialmente mediado, conforme dissemos no capítulo anterior, cuja definição trata de danos profundos, de uma violação explícita de algum valor relevante, algo destrutivo que demanda reparação e reconstituição emocional, institucional e simbólica. Como resume Smelser (2004:231), “traumas culturais se criam como produto da história”, gerando sentimentos negativos, difíceis de assimilar e que interferem nas formações sociais e culturais de uma comunidade.

²⁴ Tipo de entrevista no qual é mostrado apenas o rosto (a “cabeça que conversa”) de um entrevistado, que fala livremente. Em geral, não há referência nem menção à presença de um possível entrevistador na cena.

Se, na Medicina, o termo “trauma” remete a algo físico, como lesões e fraturas causadas de maneira inesperada por acidentes ou agressões, no campo do psicológico o termo relaciona-se a algo que não se vê, geralmente, mas que pode ser sentido de maneira profunda.

No caso da cena que retrata a possibilidade de Linn, Jup e tantas outras serem apontadas na rua e chamadas de “viado”, isso traz à tona a constante presença de uma agressão possível, sempre prestes a acontecer, que pode surgir a qualquer momento, de forma muito repentina, sem motivo aparente. Um breve exercício de empatia é capaz de fazer-nos imaginar o que deve ser viver sob esse medo premente de que algo surja do nada e que possa até demandar uma reação de defesa também em forma de agressão. Tenhamos em mente o quão desgastante deve ser viver sob essa constante tensão.

Assim, ainda que o trauma não seja algo que paralise Jup, Linn e tantas outras, é algo sempre presente, sempre constante, à espreita de manifestar-se em resposta a uma agressão verbal ou até mesmo física, de que tomamos conhecimento com muita frequência, seja pelos meios de comunicação ou pela realidade em nosso entorno.

É necessário frisar, uma vez mais, que a perspectiva do trauma cultural desloca o sujeito da condição de enfermo para a de vítima (“vítima” entendida como alguém que pode ou não reagir a um evento traumático e, uma vez reagindo, que pode fazê-lo de diversas formas). Não obstante, o aspecto cultural do trauma não invalida sua dimensão individual, mas apenas privilegia as emergentes propriedades coletivas das vivências traumáticas existentes no cotidiano.

Essa afirmação guarda relação com a afirmação de Kaplan (2005) de que o trauma borra as fronteiras entre o individual e o coletivo. Conforme observamos no capítulo intitulado *Memória e trauma coletivizante em Kátia*, os traumas têm o poder de moldar ou evocar formações discursivas e causam memórias perturbadoras (como as causadas por ser apontada na rua aos gritos de “viado” ou ter de pedir ao taxista que use formas de tratamento no feminino, por exemplo).

Portanto, essa cena de Linn e Jup falando de transfobia no estúdio de rádio é uma das muitas em que se traz para a discussão o agente causador do trauma, que faz Jup e Linn reviverem eventos traumáticos de suas vidas

rememorados por suas “memórias perturbadoras” kaplanianas, o que borra as fronteiras entre o individual e o coletivo na medida em que esse trauma se coletiviza ao ser relatado, no sentido de que outras pessoas também passam a ter conhecimento dele (e muitas podem até reconhecer-se nele por terem vivido situações análogas, em consonância com o conceito de trauma coletivizante que propusemos neste trabalho, mais bem explicado no item 3.3, *Memória e trauma coletivizante em Kátia*, a partir da página 77).

Dessa forma, o indivíduo que sofre o trauma diretamente passa a não ser mais descreditado em seus sentimentos, seja porque todos passam a ter conhecimento explícito do trauma sofrido, seja porque o relato evoca em outras pessoas vivências traumáticas semelhantes, e essas relações abrem a possibilidade de que uma infinidade de situações e de experiências possa ser pensada sob o prisma do trauma.

Por conseguinte, diversos relatos do filme podem ser bastante desconcertantes à audiência, uma vez que mostram ao espectador o grande peso psicológico e social a que pessoas como Linn e Jup costumam ser submetidas ao longo de suas vidas. Trata-se de algo que representa uma grande violência simbólica (que, muitas vezes, materializa-se em agressões de ordem física, embora não seja o caso retratado em *Bixa Travesty*).

Em linhas gerais, o documentário em questão tem um tom de exaltação: a vida de Linn brilha, é plena de afetos e de possibilidades. Linn é uma artista renomada, uma artista muito atuante, que age e performa nas diversas instâncias de sua vida de forma a validar constantemente quem é, o que sente, como vê a si mesma.

Lina/Linn é alguém que rompe o silenciamento a que pessoas LGBTQIAP+ costumam ser submetidas. Se, como aponta De Lauretis (1994), os gêneros são produzidos por uma maquinaria de produção que forma discursos que se apoiam nas instituições do Estado (como a escola, a família etc.) e que cria, para todas as pessoas, as categorias *homem* e *mulher* atreladas às práticas e aos discursos das autoridades (legais, religiosas, da família, da economia, da religião etc.), a protagonista de *Bixa Travesty* põe essa maquinaria abaixo, destruindo-a totalmente e convocando o espectador a ter novos olhares e percepções.

A cena cujo mote é transfobia vai encaminhando-se para o final com Linn dizendo que “eles acham que nós deveríamos curvar as nossas cabeças e atender às expectativas deles”. Em seguida, ela completa, com uma crítica aos padrões estéticos: “Então, se você quer ser mulher, tenha peito, se você quer ser mulher, não tenha pelos, se você quer ser mulher, seja magra. Se você quer ser mulher, no mínimo você tem que atender às expectativas do que é ser mulher”. Jup concorda com Linn, e isso enseja novas falas, com tom bastante irônico, quase humorístico:

Linn: E não, não necessariamente. Pode até ser se você quiser, se eu quiser. Você quer?

Jup: Eu não quero.

Linn: Às vezes eu fico com um pouco de vontade. Eu vou confessar que às vezes eu fico com um pouco de vontade, mas eu aí eu não sei se quero, nem o quanto eu quero, se eu quero ter um peito, se eu quero ter dois, se eu quero tirar os pelos ou não...

Jup: Mas casar você quer. Casar você quer! Ai, toquei num ponto que ‘machuca ela’, gente. Agora estamos com Bom Dia com a Jup do Bairro. E já que eu já dei essa ênfase nesse assunto, um assunto que te toca tanto, que eu já sei, sua bobona, que te toca...

Linn: Mentira, sou fria e impenetrável. Não preciso de ninguém, eu me basto.

A sequência termina, e então vemos Linn cantando um trecho da música *Bixa Travesty*, título homônimo ao do documentário, em um palco totalmente sem luz, onde só é possível ver Linn com sua roupa preta de tela com adereços prateados. *Bixa Travesty*, a música, também fala de dores e de traumas, do sentimento de inadequação e da solidão impingidos socialmente às bichas travestis:

(...)

Tô vendo de camarote o fim do seu reinado
 Rindo muito da sua cara de cãozinho abandonado
 Na verdade, eu mudei de ideia
 Te fiz uma bela surpresa
 Quando tiver indo embora, não esquece
 Deixa o seu pau em cima da mesa
 Vai! Bixa travesty de um peito só
 O cabelo arrastando no chão
 E, na mão, sangrando um coração
 Bixa travesty de um peito só
 O cabelo arrastando no chão
 E, na mão, sangrando um coração
 Bixa travesty de um peito só
 Bixa travesty de um peito só

Bixa travesty de um peito só
 Bixa travesty de um peito só
 Bixa só, trava só
 Bixa só, trava só
 Bixa só, trava só
 Bixa só, trava só. Só. Só.

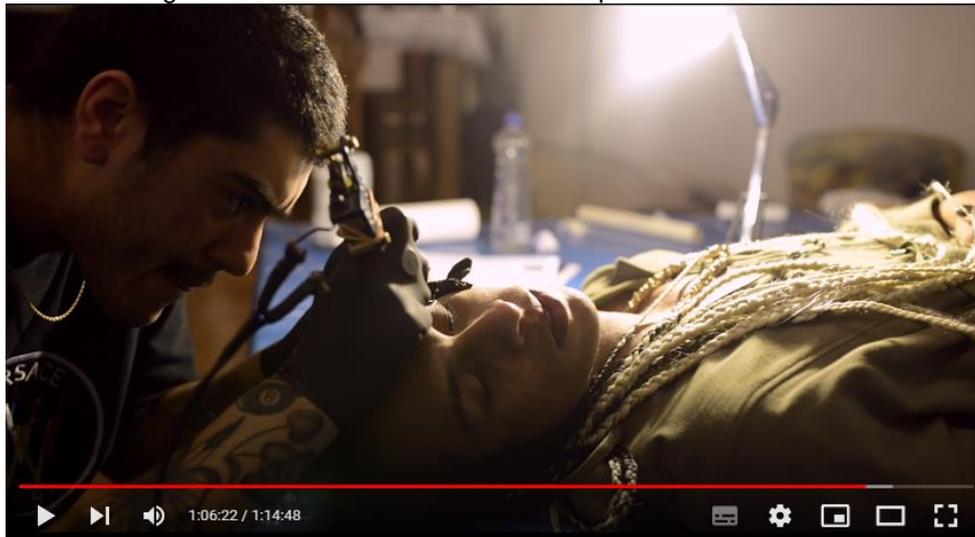
A música continua, e na parte final, mais lenta (“bixa, só, trava, só” – cuja lentidão reforça o sentimento de solidão que Linn quer transmitir ao público), surge Linn rodando em uma *pole dance* e depois em uma cama, com um rapaz escrevendo no corpo dela. Eles se beijam e escrevem nos corpos um do outro com canetões (conforme figura 26). O áudio do show continua tocando na cena (o áudio é do show, enquanto as imagens são da cena na cama com o rapaz), e Linn diz (o áudio ainda é do show): “Já estive, hoje eu não ‘tô’ mais sozinha, não, viu? Tenho muita gente que me ama, eu sei disso”.

De algum modo, temos a sensação de que a cena com o rapaz na cama e o que ela diz ao final de sua performance artística ao cantar a música *Bixa Travesty* trazem uma espécie de redenção à Linn: ela era uma “bixa, só” (bicha, somente – como se ser bicha pudesse ser categorizado como algo socialmente inferior), uma “bixa só” (bicha sozinha – como se ser bicha impedisse a pessoa de ter companhia, um amor romântico etc.), que não está mais só, que tem companhia e muita gente que a ama.

Nos momentos finais do filme, é mostrada aquela tatuagem de que falávamos anteriormente, que no início do documentário surgira como uma espécie de promessa da protagonista de tatuar “Ela” na testa após sua mãe ter-se referido a Lina com o pronome pessoal masculino “ele” (*body art* e ativismo concretizados em realidade audiovisual).

O zumbido de uma agulha invade nossos sentidos, e vamos vendo a tatuagem sendo feita na testa de Linn – processo de muita aflição para os de ouvidos mais sensíveis.

Figura 29 – Linn sendo tatuada com a palavra “Ela” na testa



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=76-Up6y7Axw>

Neste ponto, parece-nos adequado observar, mais uma vez, o “trauma de longa duração” proposto por Taylor (2009), do qual falamos antes, quando da análise do filme *Kátia*, mas sob outro prisma, que aponta como possibilidade o “ativismo como consequência do trauma”.

O ativismo derivado do trauma (assim como o próprio trauma) não pode ser simplesmente contado, relatado: ele precisa ser repetido e externalizado através de uma prática. A atitude rebelde de Linn de tatuar a própria testa com o pronome “ela” refere-se a um trauma próprio (e, muito possivelmente, à vivência traumática de muitas outras travestis), de ter sido tratada no masculino inúmeras vezes ao longo de sua vida. Nos meandros do ativismo vinculado ao trauma (ou dos processos performativos do ativismo e da *body art* vinculados ao trauma, em outras palavras), temos diante de nós um tema tão multifacetado que faz com que os caminhos onde o que é pessoal, interpessoal, social e político venham todos juntos.

Assim que a cena da tatuagem cessa, aparece Linn cantando *Bixa Preta*, cujo início diz “bixa estranha, louca preta da favela, quando ela tá passando, todos riem da cara dela” – o que corrobora nossa observação quanto aos múltiplos recortes deste documentário, que trata não unicamente de questões *queer*, mas sim de tais questões entrelaçadas a outras de cunho racial e socioeconômico.

Linn vai cantando a canção *Bixa Preta* em um lugar que parece ser um clube ou uma associação de bairro. Ela está no meio do público, vestida

informalmente. A música continua na sequência, mas agora em um show mais formal, com Linn e Jup usando roupas provocantes, com adereços metálicos. Nessa apresentação, o refrão da canção que diz “bixa preta, trá, trá, trá, trá!” é performado por Linn usando sua luva metálica, com a qual simula estar dando tiros para os quais o “trá-trá-trá-trá” serve de onomatopeia. Metaforicamente, estaríamos diante de uma bicha preta que tenta atirar para defender-se do sistema, engendrado para valorizar alguns corpos em detrimento de outros e para validar algumas existências enquanto renega diversas formas de vida “divergentes”? No último momento de exibição dessa cena, a letra da música é contundente: “Eu sou uma bicha, louca, preta, favelada, e quando eu for passar ninguém mais vai dar risada (...). Eu já não tô pra brincadeira, eu vou botar é pra foder”!

Nesse ponto de que falávamos no parágrafo anterior, o documentário já está a menos de quatro minutos de terminar. Mas, mesmo assim, ainda apresenta reflexões. Linn, agora novamente no estúdio de rádio, mostrada em um plano entre o americano e o *close-up*, olha firme para a câmera, gesticula com a mão direita como quem pontua itens e afirma:

Nós somos histéricas, né? Somos nós que somos loucas. Mas é claro. Se não nos dão o mínimo possível pra nos mantermos vivas. Nos dão o mínimo ou quase nenhum afeto. Aí dizem que nós temos um transtorno de identidade de gênero. Mas nós não vamos dar esse gostinho a vocês. Eu não sou louca. Posso estar louca, mas serei o meu próprio transtornar. Eu vou continuar me transtornando, me movimentando e me tornando tantas outras, que já serei um transtorno para as suas teses. Eu serei um transtorno aos termos que vocês criaram. Porque, desculpa, continuamos em obras: vou continuar em obras por muito tempo, e o transtorno será todo de vocês, com todo o prazer.

O documentário termina com essa “ameaça” de Linn, que questiona e desafia o sistema. Começam a subir os créditos. Imagens “soltas”, como fotos pessoais e pequenos vídeos, vão sendo exibidas. A música *Pirigoza* é executada. A letra dessa música, aliada às imagens que vão surgindo do lado direito da tela (a silhueta de Linn tomando banho, Linn posando para uma foto na rua, sendo recebida pelo cantor Ney Matogrosso, sendo carregada por um rapaz em um carrinho de transporte de malas, Linn em algumas cenas de seus shows, depois ela em uma piscina etc.), pode ser considerada uma síntese do

filme todo, de tudo o que Linn quis transmitir com seu documentário (sim, ela assina o roteiro, tem consciência da câmera. É um filme sobre Linn, mas é um filme “de” Linn também). A letra de *Pirigoza*, que é mostrada na íntegra na última sequência do documentário, é a seguinte:

Muito Caliente
Arriba!
Sou perigosa
Eu que vou gozar
Muito perigosa
Eu quero saber quem é que foi o grande otário
Que saiu aí falando que o mundo é binário, hein?
Se metade me quer
E a outra também (pois é!)
Dizem que não sou homem (Xi!)
Nem tampouco mulher
Então olha só, doutor
Saca só que genial
Sabe a minha identidade
Nada a ver com xota e pau, viu?
Bem que eu te avisei!
Vou mandar a real
Sabe a minha identidade
Nada a ver com genital
Então, mana
Abre o olho
Que isso é uma arapuca
Só porque tu é mulher, esperta e livre
Tu é puta?
Eu sou, hein?
Se metade te quer
E a outra também
Não precisa mais ser homem nem mulher
Então eu vou, hein?
Piri-pi-piri-pi-piri
Sou perigosa
Piri-pi-piri-pi-piri
Eu vou gozar
Piri-pi-piri-pi-piri
Muito perigosa
Piri-pi-piri-pi-piri
Pi-pirigó...
Um cara assim, escroto e podre
Eu explodo e afundo
Me diz se tu tem a ver
Se eu quero dar pra Deus e o mundo
Tu só tá se achando macho
Porque tá com a pica dura
Diz que eu tô fazendo manha
Que eu sou cheia de frescura
Vou mandar uma dica quente
Cabulosa, atraente

Quando o boy abaixa as calça
 Tu arranca a pica no dente
 Tu arranca a pica no...
 Piri-pi-pi-pi-pi-pi-pi-piri-pi-piri-pi-piri
 Pi-pi-pi-pi-piri
 Tu arranca a pica no...
 Piri-pi-pi-pi-pi-pi-pi-piri-pi-piri-pi-piri
 Pi-pi-pi-pi-piri
 Pi-pi
 Uau!

Em *Pirigoza*, o que o público recebe é uma contundente mensagem de Linn. Com um ritmo que lembra as canções reboletas dos anos 80 (o “piripipi” repetido na música é uma referência clara ao refrão “piripiripipi” da canção *Je suis la femme*, conhecida popularmente como *Melô do Piripipi*, de Gretchen, som que fez muito sucesso nos anos de 1980), *Pirigoza* coroa e sintetiza o conteúdo do filme *Bixa Travesty*.

Assim, se após as análises empreendidas neste capítulo ainda pudéssemos sentir-nos inseguros, como se tivéssemos feito meras conjecturas a respeito do que Linn é e representa, *Pirigoza* viria em nosso auxílio: afinal, “quem foi o grande otário que saiu aí falando que o mundo é binário, hein”? A resposta está na própria canção: “Se metade me quer, e a outra também, não precisa mais ser homem nem mulher”.

Se tivéssemos alguma dúvida quanto ao fato de Linn não ter uma visão genitalista dos gêneros, bastar-nos-ia prestar atenção a: “Sabe a minha identidade? Nada a ver com xota e pau [vagina e pênis], viu? Sabe a minha identidade? Nada a ver com genital. Então, mana, abre o olho que isso é uma arapuca”.

Em suma, *Bixa Travesty*, por tudo o que foi dito neste capítulo, não é um documentário que fala “apenas” de questões *queer*, ou da vida de uma pessoa, uma figura importante no cenário musical nacional da atualidade. Trata-se de um produto audiovisual de grande complexidade, cheio de nuances. Por meio da vida de uma artista, o documentário evoca grandes questionamentos e até aponta caminhos para questões relacionadas a gênero, sexualidade, negritude, pobreza etc.

Em vista disso, a conjuntura histórico-social em que vivemos poderia induzir-nos a ver Lina como uma “vítima”. No entanto, *Bixa Travesty*, muito embora pudesse, *a priori*, ser interpretado como um documentário acerca de

uma pessoa marginal ou sobre pessoas marginais/marginalizadas, acaba escapando dessa visão vitimizante ou vitimizadora – assim como *Kátia* e, talvez, até de forma mais veemente. O filme indica, pela maneira como mostra a protagonista e os demais atores sociais, que se trata de pessoas “desvitimizadas”, que superaram condições muito adversas (de discriminação, preconceito e limitações materiais). Lina é uma artista conhecida nacionalmente, de grande prestígio e fama alcançados com seu trabalho e sua luta política nas diversas atividades que empreende.

No caso de Linn da Quebrada, não há “vítima”. O que há, de fato, é uma protagonista que relata os percalços de sua vida, mas sempre contestando o *status quo*. Linn, com suas músicas e suas falas, reivindica um novo lugar para a travestilidade e a transexualidade, para “as bichas travestis”, livre de disforias e de binarismos limitantes. Vale lembrar, neste caso, que a vítima não existe em si mesma, mas que é fruto de relações sócio-históricas desiguais. Além disso, a forma como cada indivíduo lida com dificuldades e situações traumáticas (como as que indivíduos *queer* enfrentam) pinta com diferentes cores a persona de cada um, coloca cada um em um diferente patamar quando se pensa na questão do trauma e da vítima. Por tudo o que observamos no filme e apontamos neste capítulo, Linn, se em algum momento de sua vida se viu como vítima de algo, parece ter superado tudo o que viveu com mestria.

Bixa Travesty, ademais de suscitar questões relacionadas ao trauma e ao deslocamento da tradição da vítima, traz à baila também aspectos relacionados à performance e à autorrepresentação. Contém uma dimensão política importante, embora apartidária (diferente, portanto, do que vimos em *Kátia*), trazida à tona pelo cotidiano de Lina, e, no campo das artes, pelas performances artísticas de Linn da Quebrada em sua turnê como cantora ou conversando com sua amiga Jup em um estúdio de rádio.

A vida de Linn é retratada nas esferas privada e pública, cotidiana e artística. Seu corpo é também seu instrumento político, que ela usa em uma conversa informal com amigas e com sua mãe ou nas letras de suas músicas, em suas performances nos shows. Em *Bixa Travesty*, as performances, as vivências traumáticas e os diversos relatos focam na incessante luta de Linn da Quebrada pela desconstrução de estereótipos de classe, raça e gênero.

No próximo capítulo, trataremos do documentário *Divinas Divas* (Leandra Leal, 2017). Voltaremos às diversas relações suscitadas pelo conceito de performance. Assim como em *Bixa Travesty*, a performance, a partir da qual os demais conceitos puderam ser acionados, opera fortemente no campo das artes, já que o filme acompanha oito artistas travestis em seus ensaios para uma nova apresentação no Teatro Rival, no Rio de Janeiro, onde fizeram carreira.

As vidas de Brigitte de Búzios, Camille K., Divina Valéria, Eloína dos Leopardos, Fujica de Halliday, Jane Di Castro, Marquesa e Rogéria são retratadas nos âmbitos privado e público, cotidiano e artístico. A arte delas foi seu instrumento político, “escudo” que as protegeu em diversas vivências traumáticas de estigma, perseguição e violência, e os diversos relatos que há no filme, colhidos quando elas se reúnem a convite de Jane Di Castro para fazer um novo show no Teatro Rival (hoje Teatro Rival Refit), lugar importante na trajetória profissional de todas elas, jogam luz à intensa luta desse grupo de artistas para não sucumbir frente à dureza da realidade, especialmente nas décadas de 1960 e de 1970 no Brasil, então sob o regime de governo opressor de uma ditadura militar.

5. O DOCUMENTÁRIO *DIVINAS DIVAS*

5.1 Contextualizando *Divinas Divas*

A dimensão artística, que ganhou destaque nas análises de *Bixa Travesty*, continua muito presente no documentário *Divinas Divas* (Leandra Leal, 2017). Grande parte do documentário *Bixa Travesty* exhibe Linn da Quebrada em suas apresentações como cantora. No caso de *Divinas Divas*, trata-se predominantemente de um documentário a respeito de arte, sobre como o ambiente artístico serviu de proteção para um grupo de oito artistas travestis, especialmente no período da ditadura militar brasileira.

Divinas Divas retrata a vida de travestis que atuavam nos palcos brasileiros desde os anos de 1960. A história é ambientada no Rio de Janeiro, onde elas se reencontram para, a convite de Leandra Leal e de Jane Di Castro, ensaiar um novo show, que será apresentado no Teatro Rival, lugar importante na biografia de todas elas, onde se apresentavam no passado e ganharam notoriedade no cenário artístico das décadas de sessenta e setenta do século XX.

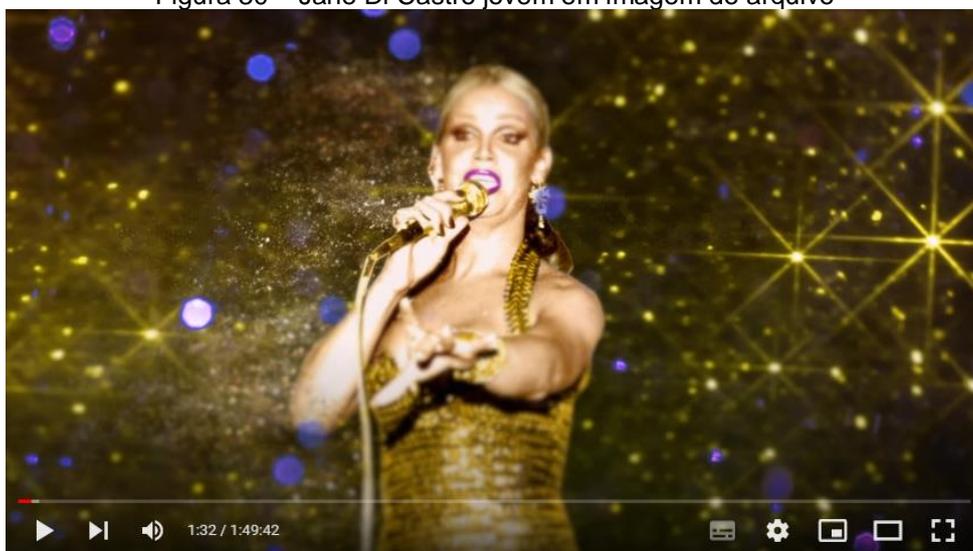
O Teatro Rival, de propriedade de Américo Leal, avô de Leandra Leal, a diretora do filme, foi um dos primeiros palcos a abrigar “homens vestidos de mulher”, segundo as palavras constantes da própria sinopse do filme na plataforma *Youtube Filmes*, onde também se lê que “o filme traz para a cena a intimidade, o talento e as histórias de uma geração que revolucionou o comportamento sexual e desafiou a moral de uma época”.

As artistas que protagonizam o documentário são Brigitte de Búzios, Camille K., Divina Valéria, Eloína dos Leopardos, Fujika de Halliday, Jane Di Castro, Marquesa e Rogéria, das quais falaremos detidamente mais adiante.

A abertura do documentário dura quase quatro minutos. Nela, vão aparecendo imagens fotográficas das oito artistas, fotos que vão crescendo na tela e se modificando por efeitos de cor e de movimento. Para cada artista apresentada (Rogéria, Jane Di Castro, Divina Valéria, Eloína dos Leopardos, Camille K., Fujika de Halliday, Marquesa e Brigitte de Búzios, respectivamente), são exibidas três imagens: na primeira, aparece uma figura de homem, ou seja,

é mostrada a pessoa em sua identidade jovem e masculina. Quando o efeito de movimento da foto quase cessa, começam a surgir alterações na imagem, como olhos ressaltados e bocas vermelhas de batom, que sugerem uma transformação; na segunda imagem, então, é mostrada cada uma das artistas já com aparência feminina, e é possível ver seus rostos detalhadamente, já que a imagem está em *close-up*; depois, essa mesma imagem sofre um efeito de *zoom out*, parece distanciar-se da câmera – assim, à medida que a figura central retrocede, o corpo e as vestes ficam mais evidenciados que o rosto; na terceira imagem, por fim, é mostrado o rosto de cada uma das oito divas em *close-up*, com aparência feminina e caracterizadas para seus shows.

Figura 30 – Jane Di Castro jovem em imagem de arquivo



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S5ltW97F8bw>

Enquanto toda a abertura vai sendo exibida, a música *Escultura*, do cantor e compositor Nelson Gonçalves, vai sendo tocada, servindo de fundo musical para as imagens (a abertura do filme dura o mesmo tempo que a canção, que é tocada integralmente). A letra da música, que fala de uma mulher idílica, “uma mulher diferente, de olhar e voz envolvente” já vai revelando “o clima” do documentário, o sentimento de encantamento que as divas causam:

Cansado de tanto amar
 Eu quis um dia criar
 Na minha imaginação
 Uma mulher diferente
 De olhar e voz envolvente
 Que atingisse a perfeição

Comecei a esculturar
No meu sonho singular
Essa mulher fantasia
Dei-lhe a voz de Dulcineia
A malícia de Frineia
E a pureza de Maria!
Em Gioconda fui buscar
O sorriso e o olhar
Em Du Barry o glamour
E para maior beleza
Dei-lhe o porte de nobreza
De madame Pompadour
E assim, de retalho em retalho
Terminei o meu trabalho
O meu sonho de escultor
E quando cheguei ao fim
Tinha diante de mim
Você, só você, meu amor²⁵!

Logo após esse momento inicial, o da abertura do documentário, uma silhueta feminina vai surgindo, com uma roupa brilhante, em tons de roxo. A câmera vai percorrendo essa silhueta de cima para baixo, até aparecerem as mãos femininas e muito bem cuidadas de uma pessoa que está sentada. A mão esquerda tem unhas pintadas. A direita, não. A câmera, então, muda sua trajetória e passa a mostrar a pessoa de baixo para cima. A imagem vai ficando mais nítida, um rosto feminino e maquiado surge agora com mais definição e, finalmente, identificamos que a silhueta e o rosto, agora em *close-up*, são de Marquesa.

²⁵ Gravada em 1958, a canção *Escultura* fala de uma mulher idealizada, descrita com antíteses e metáforas. Dulcinea del Toboso é personagem do romance *Don Quixote*, de 1605, de Miguel de Cervantes, mulher imaginária e perfeita, encarnação da beleza e da virtude; Frineia foi uma famosa prostituta da Grécia antiga; Maria, mãe de Jesus Cristo, símbolo máximo de pureza; Gioconda (também chamada Monalisa), famoso quadro de Leonardo da Vinci, de 1506; Du Barry, ou Madame du Barry, e Madame Pompadour foram emblemáticas cortesãs francesas do século XVIII.

Figura 31 – o rosto de Marquesa em *close-up*

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S5ltW97F8bw>

Nessa mesma sequência, logo em seguida, ouve-se a voz²⁶ de Leandra Leal, que diz “as divas fazem parte do meu mundo e eu do delas. Elas nunca foram estranhas para mim”. Então, as imagens vão mostrando o palco de um teatro. Nele, as oito artistas vão começando a cantar enquanto, concomitantemente, a voz de Leandra continua: “O meu avô tinha o teatro. Minha mãe é atriz e eu também sou atriz. Nós herdamos esse teatro, o Rival, onde eu vivi as memórias mais fortes da minha infância. Nos bastidores, à beira do palco”.

E assim se dá o início do documentário. Logo de saída, o espectador vê as oito divas, apresentadas diacronicamente com suas aparências jovens e masculinas, jovens e femininas e, em seguida, mais maduras e femininas – fato que indica a questão da travestilidade, do processo de transformação de homens em artistas femininas, central em *Divinas Divas*. Isso somado à execução da música *Escultura*, de Nelson Gonçalves, e “à voz de Deus” de Leandra Leal, oferece ao espectador uma espécie de introdução, algo quase didático, talvez

²⁶ No documentário *Divinas Divas*, ouve-se a voz de Leandra Leal ora como *voz over*, como no caso da cena de introdução do filme, ora como *voz off*. A *voz over*, também chamada de *voz de Deus*, é um recurso típico dos documentários em que o(a) narrador(a) está para contar a sequência dos fatos, de forma onisciente, mas sem estar ligado(a) à cena. A *voz off* ou *voz em off*, por sua vez, é o registro sonoro que faz parte da cena mas que não aparece no enquadramento – como no caso da cena em que Marquesa sobe uma escada e conversa a respeito de seu estado de saúde com Leandra Leal, descrita na página 195 deste trabalho, no item 5.5, intitulado *Relações familiares, biopoder e finitude em Divinas Divas*.

trazido pela diretora Leandra Leal por sua grande experiência como atriz com constante presença na tevê.

A voz de Leandra Leal, tanto no trecho do qual acabamos de falar quanto em diversos outros momentos do filme, demonstra uma narradora onisciente, que está para contar algumas sequências de fatos sem que ela mesma esteja diretamente ligada à cena. Em inúmeros momentos, temos a certeza de que Leandra está presente em alguns ambientes das cenas, embora sua imagem não apareça.

Esse efeito de onisciência, de “voz de Deus” de Leandra, tão comum nos documentários do modo expositivo, conforme a taxonomia de Nichols (2005), ajuda grandemente na compreensão dos fatos, especialmente quando é necessário que se dê ao espectador um prólogo ou algum tipo de informação inicial que o ajude a entender a relação entre fatos do passado e o que se vê em cena (e é importante frisar que utilizamos o termo “voz de Deus” somente devido ao aspecto de onisciência da história por parte da narradora, já que Leandra Leal conhece as divas desde criança, tendo presenciado muito do que foi vivido por elas. No entanto, a voz de Leandra não se configura como uma voz hierárquica, que se põe acima dos personagens, característica geralmente associada à “voz de Deus”). Para os mais afeitos à televisão, a voz de Leandra também pode causar certo efeito de familiaridade, já que ela realizou inúmeros trabalhos como atriz nesse meio.

O efeito de familiaridade que acabamos de comentar, fruto de toda a clareza pela qual o tema central do documentário é introduzido e pela voz de Leandra Leal na narração, pode ser reforçado, digamos assim, pela presença de Jane Di Castro, que fez alguns trabalhos na televisão (como as telenovelas da Rede Globo *Paraíso Tropical*, em 2007, *Salve Jorge*, em 2012, e *A Força do Querer*, em 2017, e o programa humorístico *Pé na Cova*, em 2014, entre outros) e, sobretudo, pela figura de Rogéria, sem dúvida a mais conhecida das oito atrizes do filme, com inúmeros trabalhos na televisão como atriz (atuou em telenovelas da Rede Globo como *Tieta*, em 1989, *Desejos de Mulher*, em 2002, *Lado a Lado*, em 2012, e *Babilônia*, em 2015, dentre outras) e como apresentadora (de bailes de Carnaval por diversas vezes, e dos programas *Preliminares*, em 2011, e *Com Frescura*, em 2012, ambos do Canal Brasil), além

de ter feito incontáveis participações como si mesma em programas dos mais variados gêneros.

A fama de Rogéria é exemplificada de forma curiosa e inusitada em uma cena exibida a cerca de 43 minutos do início do filme. Rogéria e Brigitte de Búzios estão conversando descontraidamente em um bar, Rogéria está falando de uma ocasião em que um homem rico quis casar-se com ela mas que ela recusou o pedido porque não se vê como “essas malucas que botam avental e vão lá fazer omelete” para o marido. Até a amiga, Brigitte, confirma que Rogéria é boa como amante, não como esposa. Então, repentinamente, surge uma mulher na cena, que se aproxima de Rogéria e de Brigitte pelas costas. Pede licença, diz que é de Curitiba e que adora Rogéria. Enquanto a mulher se desmancha em elogios à Rogéria, Brigitte pergunta para quem as está gravando: “Posso ir lá fumar?”.

Figura 32 – uma fã de Rogéria interrompe a conversa para demonstrar-lhe afeto



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S5ltW97F8bw>

Logo após a sequência que chamamos informalmente de “introdução”, aparecem cenas entremeadas das divas ensaiando o que será o número final (que coroa o fechamento do documentário, número para o qual elas foram convidadas e que motivou o reencontro delas no Teatro Rival) e delas na apresentação do número teatral/musical de fato. Elas cantam:

Ser mulher
é muito fácil para quem já é,
mas pra quem nasce para ser João
é um sacrifício a transformação.

Insistir,
 fazer surgir aquilo que não tem,
 e o que tem ter que fazer sumir ou enrustir.
Je suis comme je suis! [eu sou o que eu sou!]

Se a música de Nelson Gonçalves (*Escultura*, tocada como fundo musical das cenas iniciais) fala de uma mulher idealizada, de uma meta de beleza e virtude femininas que, muito possivelmente, povoou o imaginário de travestis de diversas gerações, *Ser Mulher* fala acerca do processo de transformação que a travestilidade exige. A título de comparação, por tratar da mesma temática, vale lembrar a cena de *Kátia* em que a própria Kátia, quando está arrumando-se para sair, afirma: “Oh, sofrimento de travesti, meu Deus. ‘Pra’ chamar a atenção tem que ficar diferente, né?”.

No número musical, há uma linguagem gestual que acompanha a letra da música. Assim, quando elas cantam “fazer surgir aquilo que não tem”, levam às mãos à região do peito, em alusão aos seios. Em seguida, ao cantarem “e o que tem ter que fazer sumir ou en-rus-tir” entoando marcadamente a separação silábica, levam novamente as mãos à altura dos seios, mas com movimentos mais rijos, braços cruzados, indicando que estão escondendo algo ou se protegendo de algo.

Figura 33 – as divas cantando *Ser Mulher*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S5ltW97F8bw>

Assim, o documentário em análise neste capítulo, *Divinas Divas*, traz importantes reflexões. Em todas as instâncias e articulações presentes no filme,

há um passado sendo evocado, memórias pessoais e geracionais de vidas que encontraram na arte uma maneira plena de existir.

Diferentemente de Linn da Quebrada, que, em *Bixa Travesty*, demonstra todo o seu descontentamento com o *status quo* evocando e buscando para si uma nova forma de inteligibilidade sexual e de gênero (única protagonista de nossos filmes do *corpus* de análise realmente alinhada ao pensamento *queer*), as divas parecem não ter questionado tão diretamente o estado das coisas, mas sim se adaptado a um sistema binário de gênero vigente, no qual elas performavam femininamente sem nunca terem, no entanto, negado nem perdido de vista sua condição de homens (algo totalmente rechaçado por Linn da Quebrada que, como vimos, tatuou o pronome “Ela” na testa).

Nesse sentido, à guisa de exemplo, Rogéria, sempre deixou muito claro ao longo de sua extensa carreira que seu nome de batismo era Astolfo Barroso Pinto e que ela nunca fez, nem sequer desejou fazer, nenhum tipo de intervenção cirúrgica para afirmação de gênero. Também Marquesa, em certo momento do documentário (do qual falaremos posteriormente), revela que sempre teve uma “existência masculina”, já que, pelo que ela denomina no filme “respeito à mãe”, só se vestia de mulher profissionalmente. Na vida cotidiana, era um homem.

O enfrentamento e a “subversão” de que estamos falando, concernentes à identidade homossexual estigmatizada pela “maquinaria heterossexual” (DE LAURETIS, 1994) que deprecia certos corpos e os estigmatiza com pechas como “antinaturais”, “anormais” e “abjetos”, em benefício de comportamentos e de práticas de produção “do natural”, não são classificáveis como “melhores” nem como “mais intensos” nos diversos documentários dos *corpora* deste trabalho. Cada documentário mostra-nos caminhos diferentes frente a desafios símiles.

Tomando apenas as obras do *corpus* de análise (embora pudéssemos fazer observações similares acerca dos filmes do *corpus* de referência), constatamos que os traumas e os estigmas foram vividos e ressignificados de formas particulares: Kátia, personagem principal do filme homônimo, encontrou na política o caminho que lhe permitiu firmar-se como indivíduo e como travesti. Linn e as oito divas, por outro lado, embora com finalidades semelhantes às de Kátia, trilharam a vida artística, instância na qual performam e a partir da qual enunciam.

Divinas Divas é um documentário no qual a dimensão histórica também tem papel importante. O filme, ao acompanhar o reencontro de oito artistas para a montagem de um novo espetáculo, acaba trazendo à cena histórias e memórias de uma geração que revolucionou o comportamento sexual e desafiou a moral de uma época. Com exceção de Eloína dos Leopardos, nascida em 1937, todas as demais protagonistas do filme nasceram na década de 1940 – sendo Jane Di Castro a mais jovem, nascida em abril de 1947. A presença do Teatro Rival também representa um importante lugar de memória que se destaca no documentário.

Nesse mesmo sentido de pensar *Divinas Divas* como um registro geracional, da moral de uma época, o professor Ricardo Alexino Ferreira, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) observa que a “cultura gay já era visível no Brasil dos anos 1960 e 1970. Segundo ele (FERREIRA, 2017), “é o que demonstram os documentários ‘Dzi Croquettes’ e ‘Divinas Divas’”.

Outrossim, Ferreira (2017) também questiona: existe uma cultura gay? A preocupação com essa questão surge mais enfaticamente, aqui no Brasil, a partir dos anos 1990, quando surge a sigla GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes). Porém existem dois documentários produzidos no país, *Dzi Croquettes* e *Divinas Divas*, que mostram que já existiam culturas gays constituídas pelas artes, sobretudo teatro e música, nos anos 1960 e 1970.

Ambos os documentários “demonstram que existiram no Brasil dois momentos importantes na formação de culturas das diversidades sexuais, o que hoje poderíamos chamar de culturas LGBTIs” (FERREIRA, 2017). O documentário *Dzi Croquettes* (Tatiana Issa e Raphael Alvarez, 2010), constante de nosso *corpus* de referência, joga luz ao universo do notório grupo de teatro e dança brasileiro *Dzi Croquettes*, que atuou entre 1972 e 1976 e representou um marco da contracultura nacional em plena ditadura militar.

Divinas Divas, o terceiro documentário analisado nesta tese, faz essa espécie de retrato geracional acionando, predominantemente, conceitos relacionados à performance artística (embora muitos aspectos da cotidianidade das participantes também estejam presentes em diversos momentos), às alterações produzidas nos corpos a serviço da travestilidade e aos traumas e à memória de uma época de repressão.

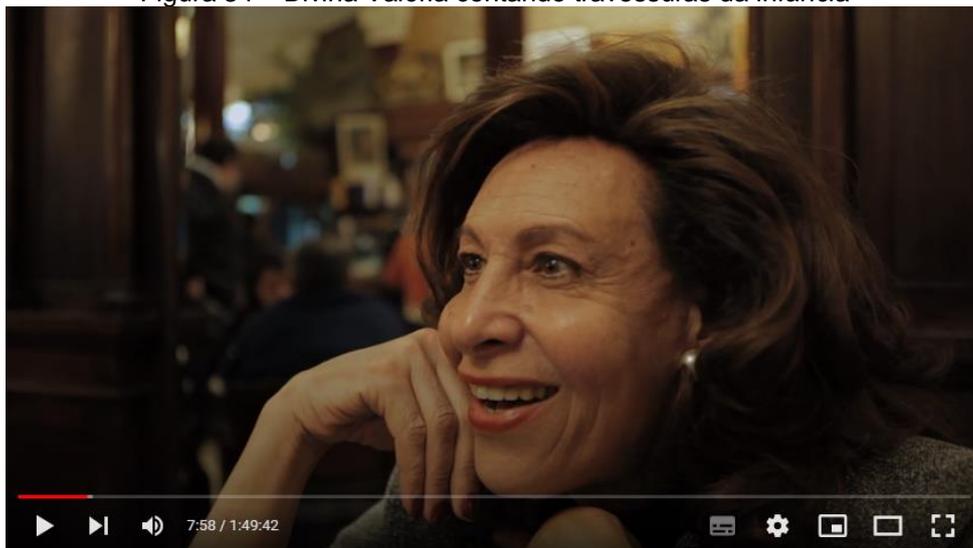
5.2 As divinas divas e o teatro que as protege das ruas

Há muitos momentos no filme em que as divas são mostradas individualmente ou em pequenos grupos, com duas ou três divas juntas. Tais ocasiões, além de trazer mais profundidade à personalidade e à história de cada uma, permitem ao espectador diferenciá-las, percebê-las em suas nuances.

Logo após os minutos iniciais, que resolvemos chamar de “abertura do documentário” ou “abertura do filme”, há algumas sequências que dão conta de “apresentar” as divas ao público, mostrando seus rostos em *close-up* e pormenorizando aspectos de suas personalidades.

Divina Valéria é a primeira a aparecer de forma individualizada no documentário, em uma cena em que ela conta que o primeiro vestido que usou foi emprestado por Darlene Glória (atriz conhecida por seus trabalhos na tevê, cantora e escritora), assim como uma peruca também, em uma época em que, conforme ela mesma informa, não havia muitas perucas disponíveis no país.

Figura 34 – Divina Valéria contando travessuras da infância



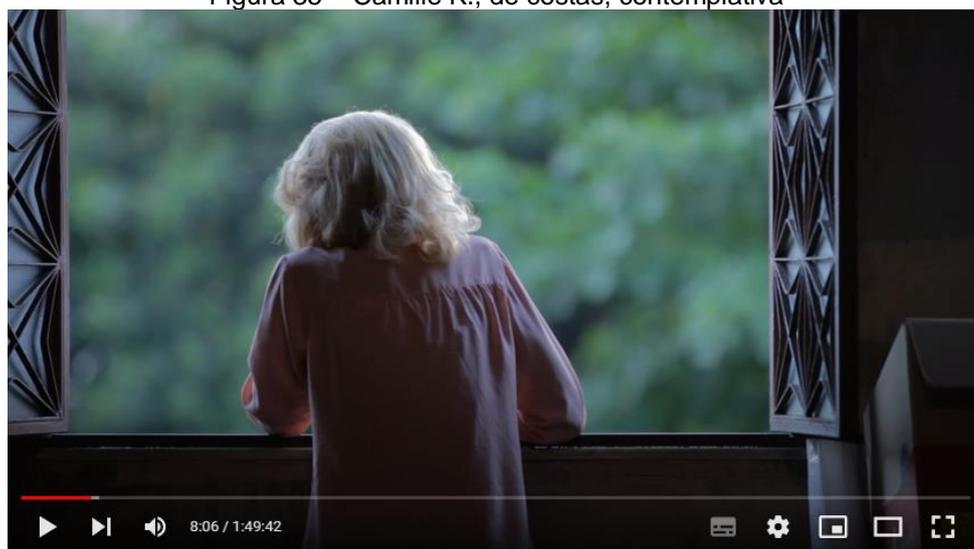
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S5ltW97F8bw>

Em seu relato, conseguimos notar o brilho em seu olhar e a vivacidade da lembrança de quando a mãe saía para fazer compras e a irmã ia à escola: ela pegava uma peruca, ficava somente com o rosto na janela de casa para que as pessoas que passassem na rua e nos ônibus pensassem que ela era uma

mulher. Aos risos, ela conta: “E aquilo me dava o maior prazer, ou seja, eu queria ser mulher!”.

“A única vaidade que eu tenho realmente na vida, que eu amo de paixão, ‘é’ o teatro e os meus vestidos. Eu adoro”. Assim, com essa fala, Camille K. inicia sua participação, na primeira cena em que aparece sozinha, imediatamente após o momento em que Divina Valéria conta do seu truque com a peruca na janela. Camille está inicialmente de costas, debruçada em uma janela, olhando para uma paisagem cheia de vegetação.

Figura 35 – Camille K., de costas, contemplativa



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S5ltW97F8bw>

“Esse eu tinha vontade de botar na abertura do show”, diz Camille, referindo-se a um vestido de festa, de uma cor entre o verde e o azul, que está em uma arara. O ambiente agora é um camarim, e ela conversa com uma mulher mais jovem, que parece ser responsável pela organização das roupas. A jovem ajuda-a a escolher as “bijus” (bijuterias) adequadas à apresentação do show (lembremo-nos de que o que motiva o encontro das oito divas é o show em conjunto que elas apresentarão, a convite de Leandra e de Jane).

A amiga Jane Di Castro diz que “a Camille foi a que mais revolucionou, em termos de moda, de ser um homem, uma bicha, para a época, abusada, porque ela usava umas roupas bem [ousadas]... Ela usava um cabelo platinado e comprido, aqui já (à altura dos ombros, segundo o gesto que Jane faz com a mão), na época”, conta Jane Di Castro sobre a amiga. “A Camille era proibida de

andar na rua, ela andava só de táxi. Uma vez quase viraram o táxi. Ela ia no salão, ‘tacavam’ pedra na porta do salão”. E a própria Camille K. acrescenta: “duas vezes eu fui na mala do carro pro salão” (escondida no porta-malas para não chamar a atenção, não ser agredida).

Trata-se de um trecho muito interessante, que revela muito mais do que a aparente banalidade da sequência. Camille é a mais vaidosa das oito divas e, à sua figura, as colegas associam moda, beleza e refino. Embora nenhuma delas reivindique o *status* de mulher (notemos que Jane chama a amiga de “homem” e de “bicha”, por exemplo, sem que isso represente ofensa), há um ideal feminino de beleza, e feminino no sentido binário de uma estética feminina cisgênero e heterossexual.

No documentário do qual falamos no capítulo anterior, *Bixa Travesty*, pudemos ver que são muitos os questionamentos de Linn e de Jup a respeito de feminilidade e travestilidade. O filme levantou indagações quanto às mudanças produzidas nos corpos (algumas “farmacoproduzidas”, aproveitando o construto de Paul Preciado), ao uso de hormônios, vestimentas, desconstrução de padrões binários e cisgenéricos estabelecidos, dentre outros.

A um primeiro olhar, poderíamos ser tentados a estabelecer comparações entre as duas figuras, Linn da Quebrada e Camille K., no sentido de dizer que Linn está muito mais “avançada” em seu pensamento, que está “rompendo com o sistema” de forma mais consistente, uma vez que Linn propõe que uma travesti não precise ser parecida com uma mulher heterossexual cisgênero. No entanto, pensando no caso de Camille K., como esclareceremos nos próximos parágrafos e páginas, os “avanços” também são moldados pelos ditames de uma época (anos 60, governo militar) e de um contexto (o ambiente teatral que serviu de proteção à Camille e às demais travestis).

Neste ponto, cabe rememorar a ideia de De Lauretis (1994) de conceber o sistema (formado pelo Estado e por outras diversas instâncias da vida social) como produto de várias tecnologias (como efeito do imaginário, da linguagem, do desenvolvimento complexo de várias tecnologias políticas produzidas nos corpos) e os gêneros como produtos de uma “maquinaria de produção” (DE LAURETIS, 1994) que forma discursos que se apoiam nas instituições do Estado (como a escola, a família etc.) e que cria as categorias *homem* e *mulher* para todas as pessoas.

Também é válido trazer novamente as ideias de Preciado (2014), já que ele postula que “nossa corporeidade farmacopornográfica é manufaturada”. O termo “manufatura” nos remete e nos insere em uma lógica capitalista e tecnológica, em consonância com o proposto por De Lauretis (1994), já que os gêneros e suas diferenças são produzidos por um sistema (com o qual Linn parece querer romper), uma “maquinaria de produção”, conforme relembramos no parágrafo anterior.

No entanto, ao pensarmos nas afirmações de Colling (2021), a reflexão ganha outros contornos, e podemos pensar que o sistema é cheio de nuances e de meandros obscuros. “Romper com o sistema” pode representar procedimentos diferentes, em épocas diferentes.

Colling (2021:13) reflete acerca da “travesti no teatro e no cotidiano”, fato a respeito do qual já havíamos alertado anteriormente, no item 4.2, *Lina: as conversas de Linn da Quebrada em sua “linda quebrada”*, quando da análise de *Bixa Travesty*. Em diálogo com autores como Judith Butler e Richard Schechner, Colling refuta a ideia de que possa haver uma distinção rígida entre o que ocorre no palco e na rua, de que o que ocorre no palco é “só atuação”, e observa que essa mesma ideia tem sido refutada exaustivamente no campo das artes na atualidade.

Por outro lado, segundo Butler (2018b:12), a diferença entre a travesti no palco e a travesti na rua está na reação das pessoas (ou seja, nos diferentes efeitos que podem ser causados pela percepção das pessoas quanto a uma performance artística ou a uma performance cotidiana, nos efeitos de inteligibilidade para as pessoas de algo considerado real ou ficcional), pois

ver uma travesti subir ao palco pode suscitar prazer e aplausos, enquanto vê-la sentada ao nosso lado no ônibus pode despertar medo, raiva e até mesmo violência. Fica claro que, em ambas as situações, as convenções que medeiam a proximidade e a identificação são bastante diferentes. Pretendo comentar essa distinção provisória em dois sentidos. No teatro é possível dizer “isso é só atuação”, e assim desrealizar o ato, ou seja, separar completamente a atuação da realidade. Com essa distinção, reforça-se o sentido do que é real face a esse desafio temporário a nossas premissas ontológicas quanto a configurações de gênero; as várias convenções que anunciam que “isso é apenas uma peça” nos permitem traçar linhas rígidas entre a performance e a vida. Na rua ou no ônibus, o ato se torna perigoso, se realizado, porque simplesmente não há convenções teatrais delineando o caráter puramente imaginário do ato; não existe,

na rua ou no ônibus, qualquer presunção de que o ato é diferente da realidade. O efeito perturbador do ato deriva da ausência de convenções que facilitem essa demarcação (BUTLER, 2018b:12).

A autora (BUTLER, 2018b:12) continua com suas colocações e afirma que há, de fato, um teatro que tenta questionar ou romper com as convenções que demarcam a diferenciação entre o imaginário e o real. Não obstante, nesses casos, está presente o mesmo fenômeno, a impossibilidade de contrastar o ato com a realidade. O que ocorre, na verdade, é a constituição de uma nova realidade, com uma modalidade de gênero que não pode ser facilmente assimilada às categorias pré-existentes que regulam a realidade de gênero. E Butler (2018b:12) segue:

A partir do ponto de vista dessas categorias estabelecidas, pode-se querer dizer: mas essa é *realmente* uma menina ou uma mulher, ou esse é *realmente* um menino ou um homem e, mais ainda, dizer que a *aparência* contradiz a *realidade* do gênero, que a realidade distinta e familiar pode realmente estar ali, nascente, temporariamente não realizada, talvez realizada em outros momentos ou em outros lugares. Uma travesti, no entanto, pode fazer mais do que simplesmente expressar a distinção entre sexo e gênero, ao desafiar, pelo menos implicitamente, a distinção entre aparência e realidade que estrutura boa parte do pensamento comum sobre a identidade de gênero. Se a “realidade” do gênero é constituída pela própria performance, não se pode apelar para um “sexo” ou “gênero” essencial e não realizado que as performances de gênero supostamente expressariam. Assim, o gênero de uma travesti é tão plenamente real quanto o de qualquer pessoa cuja performance atenda às expectativas sociais – grifos da autora (BUTLER, 2018b:12).

Assim, essa importante observação quanto às diferentes possibilidades de reação das pessoas frente a uma travesti no teatro ou a uma travesti no cotidiano revela, na verdade, que a arte protegeu Camille K. (bem como deve ter protegido as outras sete divas), colocando-a em um ambiente em que o “gênero de uma travesti”, nas palavras de Butler, podia ser socialmente mais inteligível e assimilado (e, portanto, “aceito”).

Ser uma travesti no campo artístico, cheia de joias e adereços e parecida com uma mulher cisgênero, trouxe proteção à existência de Camille. Ser uma travesti na rua, vestida com suas roupas chamativas, de veludo, já representava uma “ruptura com o sistema”, uma afronta ao *status quo*. Uma ruptura diferente

da que Linn da Quebrada propõe e demonstra em *Bixa Travesty*, mas, ainda assim, uma ruptura.

É preciso que recuperemos, também, o fato de que Linn e as oito divas são pessoas de gerações diferentes. Quase todas as divas nasceram nos anos 40 e estavam na faixa dos 70 anos de idade à época de realização do documentário, ao passo que Linn nasceu em 1990; portanto, há uma expressiva diferença temporal/geracional entre elas – o que, indubitavelmente, demandou dinâmicas diferentes para a expressão de suas subjetividades, de sua travestilidade, para a preservação de suas integridades física, psíquica e, até mesmo, de suas vidas.

Ao encontro dessa ideia, a sequência continua e, logo após a fala de Camille K. na qual ela conta que por pelo menos duas vezes andou de táxi escondida no porta-malas do veículo, imagens de arquivo de Camille vestida com roupas de veludo vão ilustrando as palavras do relato que ela mesma está fazendo nesse momento do filme, quando diz que usava roupas em estilo do século XVIII e que seu comportamento era fruto da falta de teatro:

Camille: Um calor e eu toda de veludo e sapatilha.

Jane: Quem fazia era a sua mãe, Camille?

Camille: Era. Eu chamava muito a atenção, não podia sair na rua. Eu tinha medo, mas eu ia assim mesmo. Como é que pode? Sabe como a gente é... Porque eu queria! Aí eu descobri que tudo o que eu fazia era [por causa d]a falta de teatro. Por isso eu me vestia daquela maneira para aparecer, eu acho que era isso. Só pode ser, né?

Figura 36 – uma foto de Camille K. com sua roupa de veludo



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S5ItW97F8bw>

Nessa fala de Camille K., ela mesma está explicando que tinha um comportamento considerado extravagante pelas pessoas e que, no teatro, encontrou o ambiente onde poderia expressar sem problemas suas extravagâncias, sem despertar comportamentos violentos nas pessoas na rua. Assim, alinhar-se ao teatro foi o “romper com o sistema” para Camille K. e para as demais sete divas, em uma época de ditadura, de muito preconceito e perseguição.

Com relação ao teatro, Butler (2019b), em *Corpos que Importam*, continua empenhada em ampliar e burilar sua teoria da performatividade. Para além de questões específicas de gênero, ela fala de “performatividade da política”. Para tanto, a autora novamente faz menção às *drag queens* e a coletivos do ativismo *queer* em suas tentativas de chamar a atenção das autoridades para questões de saúde, como problemas relacionados ao vírus HIV.

Concluindo que não se pode opor o teatral ao político dentro da política *queer* contemporânea, Butler (2019b:381) afirma: “Opor o teatral ao político dentro da política *queer* contemporânea é, eu diria, uma impossibilidade; o ativismo *queer* rompeu com a distinção fechada entre espaço público e privado”.

Nesse sentido, Linn é fruto deste tempo atual em que a distinção entre espaços públicos e espaços privados é mais porosa, em que se pode fazer política de diversas formas, em distintos ambientes, pela arte ou também sem ela, ao passo que Camille K. e as demais divas tinham na vida teatral, mais especificamente, sua maneira de performar, de protestar e de fazer política, de certa maneira.

Jane Di Castro, que estava presente na sequência protagonizada por sua amiga Camille K., é a próxima a ter um momento exclusivo no documentário. Em sua primeira cena individual, ela surge ensaiando, com um vestido marrom e brilhantemente adereçado, no palco. O ensaio conta com uma música instrumental, que vai encadeando os gestos e os movimentos de Jane que, logo em seguida, enquanto ainda vemos seu ensaio, conta que:

Eu pegava o trem em Osvaldo Cruz e saltava para a Central do Brasil e pegava um bonde e saltava na praça Tiradentes, e ficava ali, vendo as bonecas, né, todas maquiadas, mas não tinha travesti, eram homens maquiados. Pintosas, né? Como eu. Aí a minha influência, muito, era teatro de revista. Eu parava muito na porta do João Caetano, no Recreio, que não

existe mais, e no Carlos Gomes. Eu ficava muito ali na porta do Carlos Gomes vendo as vedetes entrando. Eu nunca conseguia ver um espetáculo porque eu era menor de idade. 'Era' anos cinquenta. O Rio de Janeiro sempre foi alvo. Você era estrela aqui, você seria estrela do Brasil. E o Rival foi a grande universidade nossa. Eu aprendi tanto ali dentro, que eu já saí estrela.

Jane continua o seu relato e, nele, podemos notar, mais uma vez, o quanto o ambiente artístico protegeu e formou as divas. Em certo momento, ela fala de seu orgulho de ter participado de um show em que era a única travesti a apresentar-se no teatro Carlos Gomes, com outras artistas, todas mulheres cisgênero. Jane diz:

Eu saí estrela 'pro' Silva Filho, que era dono de uma grande companhia do teatro de revista, na praça Tiradentes, no Carlos Gomes. Eu nunca pensei, na minha vida, de uma criança não sair da porta daquele teatro para ver as vedetes, um dia ser a grande estrela dali, em quatro revistas, só com mulheres, e eu, um travesti, estrelando no meio. Eu falava assim, eu não estou acreditando que eu estou descendo essa escadaria com essas mulheres todas à minha volta, de bailarinas, dando a mão, e eu descendo de um balanço, era uma coisa que eu sonhava, e eu consegui. Gente, mas isso foi o [teatro] Rival que me deu.

Figura 37 – Jane Di Castro no encarte do show em que ela era a única travesti



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S5ltW97F8bw>

Logo após essa fala, aparece um trechinho do ensaio de Jane para a apresentação do show das divas que ocorrerá. E, assim, termina essa sequência protagonizada por Jane Di Castro, na qual ela consagra a importância do teatro

em sua vida, exaltando-o como um ambiente importante para a plena expressão das divas travestis.

5.3 Ditadura e censura contra as divas

Outro fator que merece menção destacada quanto ao fato de o ambiente teatral ter protegido as divas e permitido que elas pudessem expressar artística e cotidianamente suas subjetividades femininas é a questão da ditadura militar, vigente no Brasil entre 1964 e 1985.

Nesse sentido, Jane Di Castro relata as muitas dificuldades pelas quais as travestis passaram naquele período.

Eu achava que essa carreira não era uma carreira promissora, travesti de teatro. A gente não era levada a sério porque nós éramos proibidas em tudo, não podia nem fazer televisão. [Se] Fazia um espetáculo, a gente não podia dar entrevista. Para sair nas revistas, as fotos tinham que ser todas censuradas. Na porta do teatro, tinha que ter carimbo da censura. Tínhamos que fazer todas prontas, arrumadas, uma sessão para a censura, para poder estrear o espetáculo. Era tudo muito complicado, era tudo proibido.

Eloína, a Eloína dos Leopardos, também fala a esse respeito.

A gente saía do Rival para ir pro Posto 6. Tinha que tirar peruca, muitas vezes tinha que lavar o rosto. E eles paravam o taxi no meio do caminho para ver aonde se ia. 'Nós vamos pra boate'. E às vezes eles perdoavam, deixavam passar. Mas, às vezes, existia também a curiosidade deles: 'você parece uma mulher, você é homem, como você vai?'. (...) Aquelas mesmas histórias de sempre.

Divina Valéria relata um fato pessoal, ilustrativo da pressão e da violência que as travestis sofriam naquele período.

Em São Paulo, eu cheguei a ir presa porque 'tava' de mulher no meio da rua. Me pegaram, pegaram meu documento, [viram o nome] Walter Fernández González, me levaram presa. E aí o Sílvio Santos, me lembro, inclusive, saiu nos jornais porque eu já era conhecida em São Paulo. E aí, no dia seguinte, saiu nos jornais que eu estava vestida de mulher, que eu tinha sido presa e tudo o mais. E aí, no programa Sílvio Santos, fizeram uma nota comigo, uma matéria, eu caminhando na rua, fazendo compras, para que as pessoas opinassem se devia ter o direito ou não de viver dessa forma, de andar assim [como travesti]. Era difícil, e eu passei por

essas coisas mas todas essas dificuldades não me impediram de fazer o que eu queria, que era viver desta forma e que era assim que eu ia viver. E assim foi.

Nessa mesma sequência, a pouco mais de meia hora de iniciado o documentário, Rogéria também fala daquilo que ela designa “momento horroroso do Brasil politicamente”. E ela emenda, a respeito de como os shows de artistas travestis tornaram-se populares no Brasil:

Mas, nós, tínhamos que ficar caladas porque se vestir de mulher... a gente estava ali no... Na fronteira do precipício. Eu ainda ia arrumar confusão como? Eu já era a confusão, meu amor, eu ‘tava’ vestida de mulher! E nem o pau eu tinha cortado! Isso é muito emblemático. Não é não, Brigitte? O que é isso? Ninguém falava em política. A gente ficava horrorizada, calada, e deixavam a gente trabalhar. Foi um boom. Brasileiro não tinha aonde ir. Todo mundo fugindo da tal, do tal do golpe. A única coisa que podia divertir o brasileiro era quem? Nós! Foi assim que tudo começou.

É vasta a quantidade de informação que se pode encontrar a respeito da ditadura militar brasileira. No caso mais específico de como isso afetou a comunidade LGBTQIAP+, o livro *Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT*, do professor e jurista Renan Quinalha, traz muitas explicações a respeito de como a ditadura perseguiu gays, travestis e qualquer pessoa vista como diferente ou indesejável pelo sistema.

A obra pormenoriza as políticas sexuais da ditadura brasileira, revelando a sistematização da violência em diversos âmbitos. Aborda o controle moral violento e repressivo de que os grupos LGBTs foram vítimas pelo aparato militar do período que ficou conhecido como “anos de chumbo”. Apesar de a homo e a transfobia terem raízes históricas mais antigas, o regime de governo iniciado em 1964 trouxe nova dimensão à repressão às pessoas desenquadradas da cis-heteronormatividade, com perseguição e censura a inúmeros veículos de comunicação, fechamento de pontos de encontro da comunidade LGBT, prisões, espancamentos, torturas.

O livro de Renan Quinalha (QUINALHA, 2021) contém um capítulo, o terceiro, inteiramente dedicado ao jornal *Lampião da Esquina*, assunto principal do documentário de mesmo nome e constante de nosso *corpus* de referência.

O documentário *Lampião da Esquina* (Livia Perez e Noel Carvalho, 2016) entremeia depoimentos e imagens de arquivo para traçar um panorama do início

ao fim do jornal, entre 1978 e 1981, período da ditadura militar brasileira que impunha rigorosa censura a tudo o que não fosse considerado adequado à “família tradicional brasileira”. Nesse documentário, a dimensão política surge de maneira clara nos depoimentos, que revelam as divergências quanto a qual tipo de luta deveria ser o mais adequado na busca por direitos igualitários para a comunidade LGBTQIAP+.

No documentário *Lampião da Esquina*, o tema central é a criação de *Lampião da Esquina*, primeiro jornal brasileiro a tratar abertamente de questões relativas à homossexualidade. O filme traça a trajetória do jornal e contextualiza o período em que ele surgiu, contando com a participação de figuras conhecidas como o jornalista e autor de telenovelas Aguinaldo Silva, o cantor Ney Matogrosso, a cantora Leci Brandão e o jornalista e escritor João Silvério Trevisan, entre outros.

Os vários depoimentos e as imagens de arquivo constantes do documentário evocam questões de cunho histórico (do mesmo período ditatorial em que as divinas divas estabeleceram suas carreiras), trazem registros e referências de como foi manter a circulação de um jornal gay em plena ditadura militar brasileira e da coragem que se fez necessária para enfrentar o preconceito e a discriminação para a criação do primeiro “jornal gay” do país, em 1978 – momento em que a ditadura exercia um importante papel de perseguição e punição dos gays.

Conforme o que consta no livro de Quinalha (2021:197), o jornal *Lampião da Esquina* surge a partir de algo que o autor nomeia como “projeto de uma publicação feita por homens gays e voltada para os grupos minoritários”.

Criticando a constante estigmatização dos homossexuais na grande imprensa, que fazia referência a eles como seres que viviam apenas nas sombras e que experimentavam sua sexualidade como desgraça e maldição, o jornalista e autor de telenovelas Aguinaldo Silva apontava, em entrevista dada em 1977 e reproduzida no livro, que existia uma maioria “tentando viver exatamente como as outras pessoas, quer dizer, ‘batalhando’ pura e simplesmente pelo dia a dia”, e que “é esse lugar que a tal conscientização homossexual pretende ocupar, é esse território que a nossa tropa de choque pretende tomar do machismo”, conforme Quinalha (2021:199).

Nesse sentido, essa entrevista de Aguinaldo Silva, segundo Quinalha (2021:199), “evidenciava como, naquela altura, já estavam amadurecidos e bem delineados os contornos que caracterizariam o novo jornal”.

O propósito da criação do jornal *Lampião da Esquina*²⁷ não era escrever uma publicação que discorresse somente a respeito da homossexualidade (“do homossexualismo”, nas palavras do autor, Renan Quinalha, termo usual na época da criação do jornal). O que se pretendia era “expor o modo de vida de homossexuais de forma a romper com a estigmatização e, ao mesmo tempo, conquistar o reconhecimento de um lugar no mundo, inclusive politicamente”, conforme Quinalha (2021:200).

Lampião da Esquina é um exemplo de uma publicação contra-hegemônica muito importante, que nasce em uma época em que, segundo a explicação de Quinalha (2021:50), “a repressão policial nas ruas foi a face mais visível da violência que se abateu contra homossexuais, travestis e prostitutas nos grandes centros urbanos”.

Assim sendo, ainda sob os esclarecimentos de Quinalha (2021), pontos de diversão e de sociabilidade frequentados por homens gays e por mulheres lésbicas sofreram, no período da ditadura, intenso monitoramento, com essas pessoas sendo frequentemente assediadas por batidas da polícia seguidas de prisões injustificadas, tortura física e psicológica, extorsão e outros meios de violação de direitos humanos de uma população já marginalizada. “As polícias, que logo integraram o complexo de aparatos repressivos da ditadura militarizada contra os subversivos ‘políticos’, passaram a regular também o direito à rua para os segmentos LGBT” (QUINALHA, 2021:50).

Na mesma página, Quinalha (2021) continua suas explicações e aclara que tal situação, de imposição de isolamento e de confinamento aos homossexuais em guetos constantemente vigiados e abordados por agentes de segurança pública, não teve início na ditadura. No entanto, “a acentuada

²⁷ “Aguinaldo [Silva], na mesma entrevista citada, já sondava batizar o jornal com a denominação que seria a definitiva. ‘Há uma lista imensa, mas a que me agrada é *Lampião*: primeiro, porque subverte, de saída, a coisa machista (um jornal de bicha com nome de cangaceiro?); segundo, pela ideia de luz, caminho etc.; e terceiro, pelo fato de ter sido *Lampião* um personagem até hoje não suficientemente explicado (olha aí outro que não saiu das sombras)’. Assim, ‘*Lampião*’ combinava a referência ao cangaceiro nordestino macho e valente, que era famoso e temido por sua virilidade, com o sentido de uma fonte de luz capaz de guiar os leitores em meio à escuridão de um regime castrador ou para fora do armário, onde muitos homossexuais ainda se escondiam” (QUINALHA, 2021:200).

centralização do poder, típica dos regimes autoritários, foi conjugada com a estruturação de um mosaico repressivo em que o policiamento cumpria uma função essencial em espaços públicos como as ruas” (QUINALHA, 2021:50).

Neste ponto de nossas reflexões, é cabível lembrar a advertência de De Lauretis (1994) quanto ao fato de que é preciso conceber o gênero como produto de várias tecnologias, com modos de produção que reverberam no imaginário, na linguagem, nos efeitos produzidos nos corpos etc. e que encontram apoio nas instituições do Estado (a escola, a família etc. – ou a polícia, neste ponto específico do fenômeno sobre o qual estamos debruçados) para, entre outras coisas, criar as categorias *homem* e *mulher* para todas as pessoas.

Criar categorias restritas e binárias pode ser considerado, além de tudo, mais um mecanismo de controle das instâncias de poder, sobretudo quando há um regime ditatorial vigente. Menos variedade significa mais facilidade de controle – por isso era tão importante manter as travestis e os homossexuais em lugares restritos, vigiados e invisíveis aos olhos da sociedade.

Nesse sentido, no caso ainda mais específico de travestis, como as protagonistas de *Divinas Divas*, uma travesti não é vista habitualmente nem como homem nem como mulher, mas sim como alguém que “bagunça o sistema”, que “quebra sua inteligibilidade”, uma vez que, relembrando algo já dito por Butler (2019a) quanto às implicações entre gênero e identidade, o gênero é nossa identidade primeira, autopercepção inicial quase sempre associada ao que vemos e notamos em nossos próprios corpos. Ademais, é o gênero que atribui existência significável aos sujeitos, qualificando-os para a vida no interior da inteligibilidade cultural.

Por conseguinte, se o poder vigente tem como um dos seus fundamentos a ideia da existência de apenas dois gêneros possíveis (homem x mulher) para “articular agendamentos específicos” (em consonância outro ponto das ideias de De Lauretis), quaisquer sujeitos que possam parecer ininteligíveis ao binarismo repressor serão considerados ameaçadores – “inimigos internos” do sistema, conforme o termo utilizado por Quinalha (2021:50).

Desse modo, retomando Quinalha (2021:50), “ao lado da espionagem, da censura e da propaganda, a polícia política se constituiu como um dos pilares da atuação estatal. Não havia órgão externo independente e fortalecido para controlar a atuação policial”. Além disso, os principais meios de informação

estavam sufocados pela censura, o que influenciava negativamente a opinião pública, especialmente depois que foi decretado o Ato Institucional 5²⁸ (conhecido popularmente como AI-5), em dezembro de 1968.

Nesse contexto, as notícias foram ficando cada vez mais arbitrárias, com um caráter militarizado que visava a proteger uma “vaga ideia de segurança nacional contra os ‘inimigos internos’, cujos contornos eram definidos convenientemente em termos políticos e morais”, de acordo com o apontamento de Quinalha (2021:50).

Botelho, Souza & Fernandes (2022:137) explicam, em vista disso, que “por isso, não raro os regimes totalitários e violentos são construídos em cima da luta contra um inimigo, seja ele interno ou externo, real ou simbólico”. Os autores acionam, na mesma página, outros estudiosos para elucidar também o fato de que “por vezes, essa prática é aliada a manobras políticas e jurídicas que visam a estabelecer um estado de exceção”, por meio do qual o totalitarismo obtém respaldo legal, com estratégias como a criação de um estado de emergência para cometer a eliminação física de adversários e cidadãos indesejados ao governo. “Têm-se, em casos como esses, cenários de biopoder sendo exercido de mãos dadas ao militarismo, mesmo em Estados ditos democráticos” (BOTELHO, SOUZA & FERNANDES, 2022:138).

E, assim, foi à luz dessa conjuntura político-social que as divas – vigiadas no teatro, hostilizadas na rua – emergiram como artistas. No entanto vale, neste ponto, resgatar o relato de Divina Valéria ao contar que tudo foi difícil, que ela passou por aquelas coisas todas mas que as dificuldades não a impediram de fazer o que queria, de viver como quis (ou como pôde): “...era assim que eu ia viver. E assim foi!” – estaremos, aqui, diante de uma vítima cujas lembranças das dificuldades vencidas mitigam os malefícios do trauma e ressignificam as

²⁸ O Ato Institucional nº 5, o AI-5, foi um decreto governamental que instaurou o período de maior rigidez da ditadura militar brasileira e reafirmou o autoritarismo imposto pelo governo militar. Decretado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do General Costa e Silva, “foi a expressão mais acabada da ditadura militar brasileira (1964-1985). Vigorou até dezembro de 1978 e produziu um elenco de ações arbitrárias de efeitos duradouros. Definiu o momento mais duro do regime, dando poder de exceção aos governantes para punir arbitrariamente os que fossem inimigos do regime ou como tal considerados”. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>. Acessado em: 02 abr. 2023.

más memórias? Em breve, retomaremos essa ideia, no item 5.5, *Relações familiares, biopoder e finitude em Divinas Divas*.

5.4 As divinas divas: as transformações no corpo e a visão genitalista

No documentário *Divinas Divas*, inúmeros são os momentos em que questões relacionadas às formas dos corpos são mencionadas e viram temas das conversas. No universo da travestilidade, esse parece ser um assunto recorrente, não só pela complexidade de tudo o que está envolvido quando uma travesti decide fazer alguma alteração no corpo, mas também porque até mesmo um simples detalhe, como ter as unhas pintadas, pode ter grande significado.

Divina Valéria, logo após ser mostrada em imagens de arquivo cantando *O que será?*, de Chico Buarque, é interpelada por Eloína dos Leopardos a respeito de como foi ter chegado a Paris e se deparado com beldades, travestis já famosas e prestigiadas na França.

Eloína dos Leopardos: Valéria, quando você chegou em Paris, que você já viu aquilo ali, aquele mundo em que ‘tava’ todo mundo pronto (...), qual foi tua reação quando você viu uma Capucine e uma Bambi, aquelas belezas?

Divina Valéria: Eu não acreditava. Eu cheguei lá, eu não tava nem ainda de mulher, eu não ‘tava’ pronta.

Eloína dos Leopardos: Eu também andava de homem.

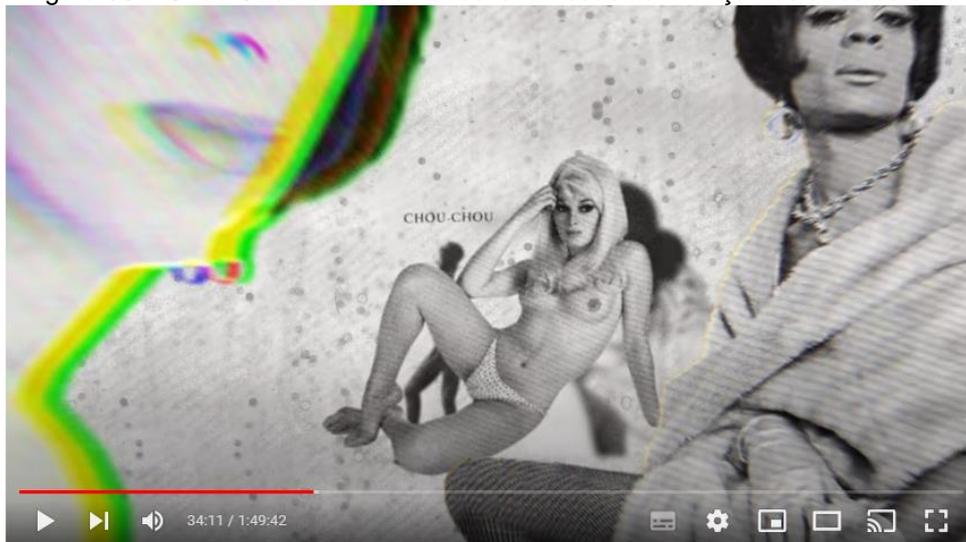
Divina Valéria: Foi lá que eu comecei a me assumir totalmente de mulher. E, lógico, eu cheguei lá, para ir para o Carroussel, chego lá vejo aquelas fotografias, Bambi, Capucine, Chou Chou, aquelas belezas...

Eloínas dos Leopardos: Deslumbrantes, todas.

Divina Valéria: Eu olhei e disse “o que é que eu vou fazer?”. Mas quando, de noite, eu via o espetáculo, eu vi que, artisticamente, eu ia ser melhor do que a maioria delas todas. E foi o que aconteceu, foi por isso que eu fiquei.

Na figura 38, a seguir, algumas dessas travestis vão sendo mostradas no filme em fotos sobrepostas e em movimento:

Figura 38 – Chou Chou e outras travestis famosas na França nos anos setenta



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S5ltW97F8bw>

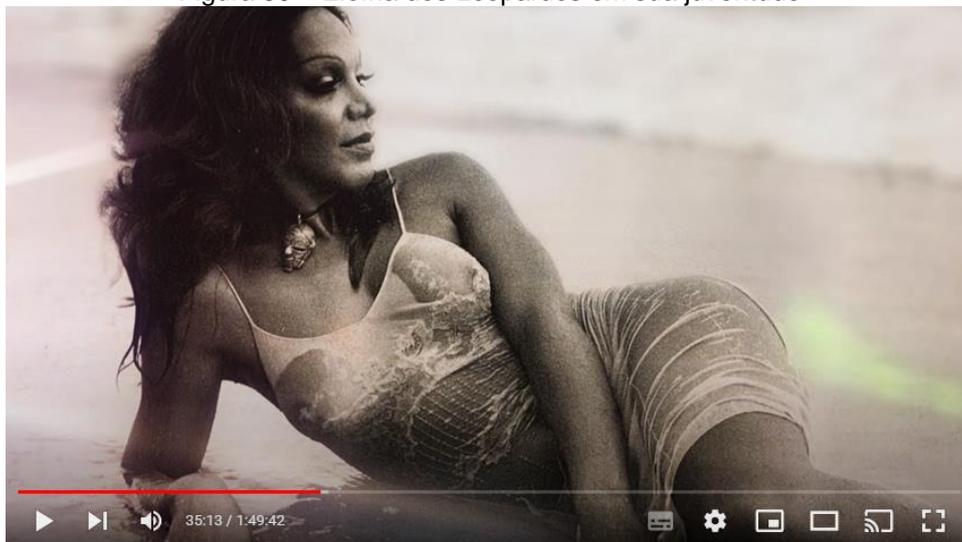
Essa cena dá a entender que as beldades mencionadas faziam parte de um ideal de beleza a ser alcançado pelas divas, pelas travestis naquela época (anos de 1960). Pelas imagens exibidas, vemos travestis que poderiam facilmente ser confundidas com mulheres cisgênero no dia a dia – o que parece indicar a quem vê o filme que esse era o ideal de beleza pretendido pelas travestis da época. E, para tanto, obviamente, era necessário que fossem produzidas alterações (cosméticas, hormonais, cirúrgicas etc.) em seus corpos.

Em seguida, logo após essa conversa acerca da experiência de Divina Valéria na França, Eloína faz um relato no qual revela as alterações que empreendeu em seu corpo:

A primeira coisa que eu fiz foi operação. Operei o nariz três vezes. Operei as orelhas duas vezes. Orelha enorme, de abano. Só cobria com o cabelo. E fiz a boca, diminuí a boca. Eu tinha uma boca, sabe... bem mulatona. Operei a boca. E depois da primeira coisa, foi a depilação. E foi o seio. Mas esse seio aqui, eu troquei depois. Eu botei esse seio em Hong Kong. Eu vi uma japon... uma chinesa com o seio lindíssimo, eu falei “onde você fez?”, e ela disse “olha, um médico me deu o cartão”. E eu fui ao médico. Eu tinha dinheiro, ‘tava’ com dinheiro na mão, e coloquei o seio. Pra mim foi a coisa mais impressionante que eu tinha visto na minha vida. Era uma cadeira de dentista, você fazia o seio, e ele te dava uma anestesia local, te sedava, né? Eu não tinha medo de nada: eu queria ser bonita e feliz.

A figura 39, à continuação, ilustra que o desejo de Eloína dos Leopardos fez-se realidade:

Figura 39 – Eloína dos Leopardos em sua juventude



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S5ltW97F8bw>

Nessa mesma linha temática, a próxima cena mostra Jane Di Castro em um depoimento enfático sobre “ser cobaia de hormônios”. Jane Di Castro, a diva que teve a ideia de montar um novo show e chamar as outras sete amigas para atuar nele, é uma das que mais conversa a esse respeito no documentário. A seguir, a figura 40 a mostra em uma das cenas em que fala desse assunto, na qual seu gesto representa o momento da picada da injeção no braço.

Figura 40 – Jane Di Castro relatando as aplicações de hormônio a que se submetia



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S5ltW97F8bw>

Em uma de suas diversas intervenções, ela fala do seu pioneirismo na prática de injetar hormônios:

E nós fomos as cobaias do hormônio, meu amor. Você quer tomar hormônio sem saber o que vai acontecer com você? Chegar numa farmácia, um cara falar assim: 'É Progynon. É Stark, 500 miligramas'. Chegava assim com o bracinho e pá! Todo dia tomando hormônio. A gente nem sabia o que era hormônio, se era bom pra saúde ou não, mas o peito crescia. Teve uma época em que eu fiquei com o peito desse tamanho, desse tamanho que está, que agora não é de hormônio, é silicone, mas meu peito chegou a ficar desse tamanho só com hormônio. As pessoas achavam que era prótese. Não, era hormônio. E todo mundo começou a tomar hormônio. Cobaia!

Depoimentos como esse, de Jane, guardam estreita relação com as questões relacionadas à materialidade dos corpos, às mudanças que, amiúde, fazem-se necessárias nas aparências dos indivíduos, especialmente nas dos que não vivem (ou não performam, em outros termos) suas existências alinhadas à binariedade do sistema cis-heteronormativo. Aqui, vemos que as divas já viviam, na prática e na crueza do cotidiano, a era da farmacopornografia e do capitalismo farmacopornográfico postulados por Preciado (2014).

Neste ponto do trabalho, vale a pena trazer novamente à baila as afirmações de Preciado (2014) quanto ao fato de que, ao longo do século XX, a "invenção" da noção bioquímica do hormônio e o desenvolvimento farmacêutico de moléculas sintéticas modificaram de forma radical as noções aferradas de identidades sexuais consideradas tradicionais ou patológicas.

Por outro lado, há uma curiosa diferença quanto aos pontos de vista das possibilidades que as "alterações farmacoproduzidas" podem gerar. Para as divinas divas, pelo que o filme mostra, tais alterações seriam mais satisfatórias quanto mais fizessem uma travesti ser confundida com uma mulher cisgênero (e não cabe, aqui, nenhum julgamento: já dissemos anteriormente que, para além de qualquer questão de cunho estético, ser percebida como mulher, especialmente na rua, sem a proteção do ambiente teatral, poderia significar não ser agredida; poderia, até mesmo, representar a diferença entre estar viva ou morta – Divina Valéria, em cena da qual falaremos alguns parágrafos adiante, disse: "Se eu não fosse artista, eu não sei se eu seria travesti").

No entanto, Linn da Quebrada, nascida em torno de cinquenta anos depois das divas, encara as possibilidades de “farmacoalterações” de outra maneira. Assim, ao mesmo tempo em que Linn fala das possibilidades de tomar hormônios e de fazer diversas cirurgias para modificar seu corpo, ela mesma põe em dúvida os limites e as motivações dessas mudanças. Ela questiona se há um nível ideal, adequado para elas, ou se, ao contrário, esse “limite” deve ser percebido e praticado por cada sujeito individualmente, segundo sua própria subjetividade, sem que haja a necessidade de “perseguir” incansavelmente um ideal de feminilidade externo, “perfeito”, de aparência cisgênero (arquétipo de feminilidade que parece povoar o imaginário social e ter sido o objetivo de travestis como as protagonistas de *Divinas Divas*, em outras épocas – não só por motivos estéticos, como acabamos de pontuar).

É fato que as biotecnologias atuais possibilitam praticamente todo tipo de alteração nos corpos. E, pelo que *Bixa Travesty* e *Divinas Divas* indicam, embora hoje em dia ainda vivamos sob a égide de uma lógica binária de gênero e de sexualidade, estamos desfrutando um pouco mais de liberdade, com decisões um pouco mais pessoais e variadas quanto a como alterar nossos corpos.

Essa liberdade um pouco maior de nossos dias (embora ainda longe do que seria a liberdade plena) pode ser exemplificada por aquela cena, da qual já falamos quando da análise do documentário *Bixa Travesty*, em que Raquel Virgínia, compositora e cantora na extinta banda As Bahias e a Cozinha Mineira, afirma que não vai tomar hormônio, não vai pôr peitos, não vai frequentar hospitais: “quanto menos tempo da minha vida eu frequentar consultórios médicos, para mim vai ser melhor”.

Ou seja, uma travesti, na atualidade, não precisa sentir-se obrigada a modificar seu corpo, embora tenha a plena liberdade para fazê-lo. E o limite da mudança (cirúrgica, hormonal ou de qualquer outro tipo) é algo de caráter mais pessoal, com um pouco menos de pressão das imposições cis-heterossexuais, mesmo que ainda tão presentes em nossa sociedade.

Voltamos, pois, à performatividade de gênero no sentido das proposições de Butler (2019b). Não é necessário que Raquel Virgínia se submeta a um sem-fim de procedimentos para parecer uma mulher cisgênero, uma vez que, em consonância com as proposições da autora, o gênero, ao não ser inato, ao ser construído por intrincados códigos que balizam o que a autora designa como

inteligibilidade social (para a qual os conceitos de performance e de performatividade são centrais), permite que as pessoas o performem de forma menos dependente da biologia de seus corpos.

A sequência de que estamos tratando, que suscitou os conceitos que acabamos de acionar novamente, culmina com uma cena na qual estão Camille K., Eloína dos Leopardos, Fujica de Halliday e Divina Valéria conversando descontraidamente em uma sala que parece ser uma das dependências do teatro em que elas estão ensaiando para o número artístico que apresentarão.

Nesse momento, um dos muitos em que se revela intimidade e bem querer com a amiga Jane Di Castro, Eloína conta, aos risos, que indicou o mesmo médico à Jane (aquele mesmo de Hong Kong, que lhe havia sido indicado pela chinesa, poucos minutos antes no filme), e que a amiga, ao não gostar inicialmente do resultado, vociferou: “Filha da puta, você estragou minha vida! (...) Você é um viado filho da puta! Perdi meu banco [minhas economias] por tua causa!

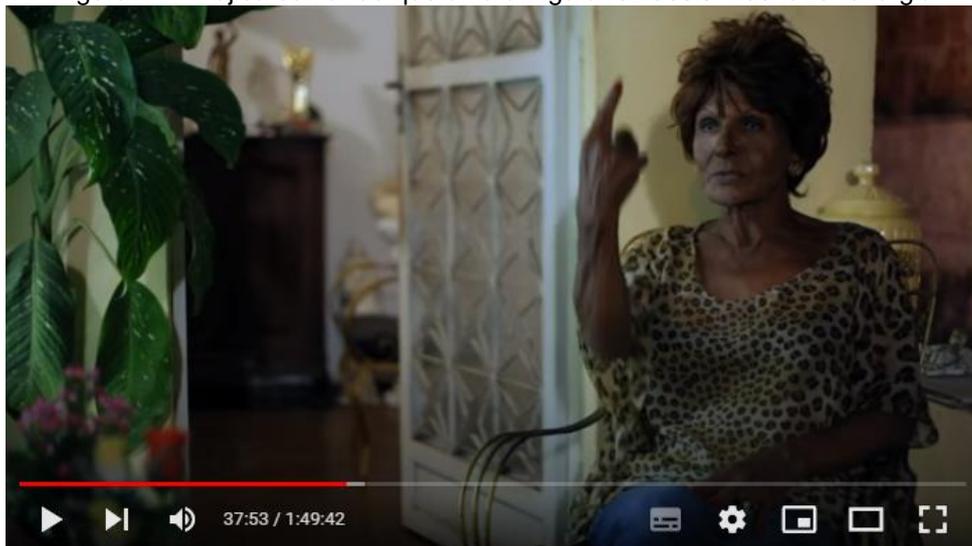
Esses temas que giram em torno das transformações do corpo, necessárias, esperadas e desejáveis, em muitos casos, culminam, em *Divinas Divas*, em discussões a respeito da presença ou da supressão de um pênis, com reverberações no que viemos chamando, neste trabalho, desde a análise do documentário *Kátia*, de “visão genitalista”.

A esse respeito, logo depois de contar que está participando dos ensaios para o show a convite de Jane Di Castro, Fujica de Halliday entabula uma conversa com Leandra Leal (cuja imagem não aparece, só ouvimos sua voz), que vai fazendo perguntas a Fujica:

Leandra Leal: Você pensou em se operar alguma vez?

Fujica de Halliday: Pensei. Mas depois pensei o contrário. Falei ‘pra’ Alfredo que eu ia me operar, ele disse “‘Cê tá’ maluca?”. Aí eu pensei direitinho, como eu leio muito, né? Aí eu fiz uma reunião em Paris com umas brasileiras que ‘tavam’ lá operadas. Mande fazer um bolo, um chá, aí todas “ah, faça, que é maravilhoso, ai, é divino”. Aí teve uma só, que é a que me deu Pepe, meu cachorrinho, que disse “Fujica, não faça. É um caminho sem volta”.

Figura 41 – Fujica contando que uma amiga a fez desistir de fazer cirurgia



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S5ltW97F8bw>

Em torno desse mesmo tema, Rogéria, na cena seguinte, em conversa com sua amiga Brigitte de Búzios, narra um acontecimento ocorrido em 1970, na Espanha, lugar que ela define como “uma loucura”:

Rogéria: Na Espanha, que quiseram cortar meu peru [pênis]...

Brigitte de Búzios: ‘Pra’ trabalhar.

Rogéria: Eu estava sem trabalhar. Conta essa história, que essa história aí é boa.

Brigitte de Búzios: Era época de Franco, né?

Rogéria: Mas a Espanha em 70, mesmo com Franco, era uma loucura! Você tá entendendo? Agora, o absurdo é que podia trabalhar, sim, só se eu fosse operada. Eu não cortaria, de jeito nenhum, porque na minha cabeça tem uma mulher. Ela desce, mas ela só quer namorar, se sentir, assim, Guinevere e Lancelot em Camelot²⁹. Quer dizer, é uma loucura do gay na minha cabeça, que eu aceito maravilhosamente bem. Mas eu dou graças a Deus de ser homem. De ser Astolfo Barroso Pinto e ser Rogéria.

A cena imprime uma naturalidade extrema a um assunto “espinhoso”. Brigitte finaliza a cena rindo enquanto Rogéria termina de comer algo que parece ser um biscoito ou o último pedaço de um lanche. Mais que isso, mais que tratar

²⁹ Rei Arthur é um personagem literário da cultura medieval britânica, presente em diversas obras. A bela Rainha Guinevere é sua esposa e, o cavaleiro Lancelot, seu melhor amigo, por quem Guinevere é apaixonada. Camelot é a cidade onde supostamente estaria situado o reino de Arthur e também o lugar onde os doze cavaleiros da tábua redonda reuniam-se (outra história medieval britânica bastante conhecida). Lancelot era um desses doze cavaleiros.

com extrema naturalidade um assunto que pode ser considerado delicado para muita gente, tema rodeado de tabus e de preconceitos, a presença de sequências como essa em *Divinas Divas* confirma o que já havíamos notado nos documentários anteriores, o fato de que “genitália” é algo de muita importância no universo da travestilidade e da transgeneridade.

Figura 42 – Rogéria, com Brigitte de Búzios, falando da vida na Espanha de 1970



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S5ItW97F8bw>

Mesmo com diferentes aspectos, a questão de uma “visão genitalista do gênero” está presente nos três filmes do nosso *corpus* de análise. No entanto, a maneira como essa “visão” se apresenta varia de filme para filme, de sujeito para sujeito.

No filme *Kátia*, como vimos, a protagonista da história aceita que a tratem no masculino porque, ao não ter sido submetida a nenhum tipo de cirurgia para a modificação de seu pênis, ela se resigna: “Se eu não fiz a cirurgia, eu tenho que continuar sendo José”.

Essa postura de Kátia, mesmo não parecendo necessariamente ruim ou ofensiva para ela, vai ao encontro do que Preciado (2018:84) explica, a questão de que todos nós, em alguma medida, ou a sociedade em geral, continuamos codificando “visualmente a ‘diferença sexual’ como verdade anatômica” e submetendo-nos a uma “equação banal: ter ou não ter um pênis de um centímetro e meio no momento do nascimento”.

Linn da Quebrada, por outro lado, quer romper com o sistema ao falar do seu “pau de mulher”, seja na música, seja nos assuntos tratados em *Bixa Travesty*. Linn questiona a visão genitalista do gênero propondo uma ruptura com o que parece ser um aspecto simbólico importante de captura e de aprisionamento dos sujeitos. Diferentemente de Kátia, a “bicha travesti” reivindicada como categoria por Linn pode ter pênis, caso queira, mas sem nunca admitir ser identificada como homem em virtude da genitália com a qual nasceu.

No caso das protagonistas do filme *Divinas Divas*, decidir manter inalterado ou não o pênis era uma questão ainda mais complexa. Em havendo os recursos financeiros para tal, manter ou modificar o pênis implicava uma “mudança de patamar”. Com suas vidas totalmente inseridas no contexto das artes, fazer uma cirurgia de redesignação sexual/afirmação de gênero guardava relação direta com empregabilidade, segundo contou Rogéria com relação à Espanha de 1970 (“Na Espanha, que quiseram cortar meu peru”, segundo ela relata). Ou seja, naquele contexto, de visão genitalista, não ter pênis alçaria o(a) artista travesti a um patamar mais elevado, de mais feminilidade e maior valorização profissional.

Para Rogéria, o seu lado masculino, o Astolfo Barroso Pinto, seu nome de batismo, nunca foi um problema (na cena de que falamos há pouco, Rogéria fala de si mesma atribuindo-se o termo “gay”). Mesmo sendo uma mulher “que desce e que só quer namorar”, Rogéria nunca negou seu lado masculino e até agradece por ser homem.

Neste ponto, é de grande relevância perceber como nem Rogéria nem Linn (na verdade, nem as demais divas, nem Kátia) demonstram qualquer tipo de disforia ou incômodo com relação a seus corpos, a sua genitália etc. O que, sim, é diferente nelas é que, para Linn, é inadmissível ser homem, ela tem um pau de mulher. Já para Rogéria, “Astolfo” tem um “peru” e Rogéria dá graças a Deus por ser homem.

Fujica de Halliday, como vimos, a certa altura de sua vida sentiu-se impelida a fazer uma cirurgia de redesignação sexual/afirmação de gênero (cujo procedimento principal é a remodelação de diversas estruturas do pênis para dar lugar à construção de uma neovagina e de um neoclítoris – embora, no senso popular da época, essa cirurgia significasse apenas extrair o pênis, pensamento

equivocado vigente entre muitos até hoje). No entanto, foi demovida da ideia por medo do que sua amiga lhe disse, que se tratava de um caminho sem volta.

Ademais de tudo o que já dissemos até o momento, ainda é necessário enfatizar que a decisão manter ou não o pênis inalterado, além de significar uma mudança importante no corpo de uma pessoa (e que, por sua importância, é natural que gere medo e incerteza, em muitos casos), também pode implicar a segurança de uma travesti ou de uma mulher transexual.

Além de tudo o que chega ao nosso conhecimento pelos veículos de imprensa e por nossas interações cotidianas quanto à violência que assola a vida de gays, travestis, pessoas transexuais etc., cuja única motivação é o fato de essas pessoas serem como são, com sexualidades e/ou circunstâncias de gênero dissidentes, não pertencentes ao sistema cis-heterossexual do qual já tanto falamos, não nos esqueçamos de resgatar o emblemático exemplo de Venus Xtravaganza (detalhado na nota de rodapé número 12 desta tese), morta em 1988 em circunstâncias violentas e pouco esclarecidas, muito provavelmente por ter sido descoberta como transexual em um encontro íntimo.

Assim, a visão genitalista da vida humana é algo bastante complexo nos documentários de nossos *corpora*, no teatro, na arte, na rua, na vida cotidiana. Longe da liberdade clamada por Linn da Quebrada no documentário *Bixa Travesty*, que tenta botar abaixo qualquer associação fixa entre gênero e genitália, a presença ou a ausência de um pênis ainda é definidora de muitas coisas em nossa sociedade, regendo o sistema de inteligibilidade dos corpos, estabelecendo padrões de aparência e de comportamento, causando disforias de toda sorte, definindo o que é certo e o que é errado, quem pode ou não trabalhar em determinada função, quem entra e quem não entra em determinado banheiro e, até mesmo, em última instância, quem vive e quem morre (consequência mais extrema do biopoder – conceito que já mencionamos e do qual trataremos mais atentamente no item 5.5, *Relações familiares, biopoder e finitude em Divinas Divas*).

Nesse mesmo sentido de pensar nas inúmeras alterações dos corpos, há outra cena, simples na aparência, mas complexa na reflexão que suscita – e que traz outros conceitos para a discussão. Em uma reunião informal em um dos ambientes internos do teatro, em momento de pausa e descanso entre os

inúmeros ensaios para o show, algumas das divas conversam. A certa altura, Divina Valéria faz uma revelação surpreendente:

Divina Valéria: Se eu não fosse artista, eu não sei se eu seria travesti, na época.

Brigitte de Búzios: Ai, por quê, seria o quê?

Fujica de Halliday: Um gay.

Divina Valéria: Eu não sei se eu ia agarrar outro caminho. Porque eu acho que eu também me tornei travesti por eu ser artista. Isso levou uma coisa a outra... Entende? Eu acho que se eu não fosse artista, no palco, uma artista trabalhando, cantando, eu não sei se eu teria sido travesti.

Camille K.: Ah, você tem a mulher dentro, Valéria. É bobagem, você tem a coisa feminina.

Divina Valéria: Tenho, mas eu não sei, eu não sei, eu te digo, hein?

Se, como foi dito antes, o ambiente teatral proporcionou às divas um espaço onde elas puderam trabalhar e existir com certa tranquilidade (já que divas como Camille K., conforme vimos, chegavam a ser agredidas em espaços públicos), também representou o ambiente em que muitas delas, em algum momento, sentiram-se impelidas a fazer alterações irreversíveis em seus corpos, ambiente onde dimensões da performance e da performatividade de gênero apareceram de modo imbricado.

Para além das modificações corporais pelas quais todas as divas passaram (com efeitos muito mais tênues em Marquesa, a única das oito protagonistas que usa roupas masculinas, performa como homem em sua cotidianidade), Divina Valéria, com essa fala na qual associa sua travestilidade à sua verve artística, traz novamente à baila postulações como as de Féral (2009) no que se refere à intrincada relação entre performance de gênero e performatividade de gênero no campo teatral.

Para os estudos e os artistas da performance, fazer distinção entre performance e performatividade é algo bastante complexo porque a performatividade refere-se ao próprio fazer da performance. Segundo Féral (2009), a performatividade nas artes é caracterizada pelo princípio da ação, mostrando um fazer em cena. No âmbito artístico, performance de gênero e performatividade de gênero confundem-se naqueles casos em que as obras e as vidas dos(as) artistas são indissociáveis. Frequentemente, como no caso de Divina Valéria e das demais protagonistas do documentário, a própria identidade sexual e de gênero é o fundamento de suas performances.

Mostaço (2009:21), ao discorrer acerca do que ele designa como *performance art*, esclarece que, “nesse tipo de performance, é comum que se recorra aos poderes do corpo e às suas reverberações” e que, por isso, “a *performance art* toma a vida em seus aspectos especificamente performáticos como ponto de incisão e território de exploração” (MOSTAÇO, 2009:22) – complexa relação na qual poderíamos encontrar apoio para compreender a relação estabelecida por Divina Valéria entre travestilidade e performance artística.

Assim, diversos artistas da performance acabaram, mesmo que involuntariamente, abalando a dicotomia butleriana no que diz respeito à performatividade e à performance relacionadas a gênero e a sexualidade (embora as reflexões de Butler joguem luz à dimensão performativa da vida cotidiana, não à arte da performance). Para a autora, mostrou-se importante fazer distinção entre os dois conceitos porque, segundo ela mesma, somos constituídos pela repetição das normas de gênero mesmo antes de nascermos.

No entanto, Carlson (2009) afirma que, mesmo não tendo foco na arte, mas sim nos aspectos performativos da vida cotidiana, as abordagens de Butler mostraram-se sugestivas para o campo das artes, especialmente no que o autor chama de “performances de resistência” produzidas sob perspectivas feministas.

Por conseguinte, Carlson (2009:195) aclara que, paradoxalmente, quanto mais conscientes os teóricos ficaram com relação à centralidade da performance na construção e na manutenção das relações sociais e dos papéis de gênero, mais difícil tornou-se desenvolver uma teoria e uma prática da performance que fossem capazes de questionar ou de desafiar essas construções – o que, a nosso ver, acaba por esvair a relação dicotômica entre teoria e prática.

Assim sendo, essa cena em que Divina Valéria questiona as próprias escolhas quanto à sua travestilidade, que, segundo ela mesma, poderiam ter sido diferentes caso ela não fosse artista, corrobora a quase indistinção entre teoria e prática, especialmente nos casos em que a performatividade de gênero está na base do ato do performer quando este coloca sua performance de gênero na base de sua performance. Dito de outro modo, há uma quase indistinção entre performance de gênero e performatividade de gênero porque os dois conceitos entrecruzam-se, misturam-se, complementam-se e sobrepõem-se.

Figura 43 – Marquesa contando que foi enganada e internada em um sanatório



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S5ltW97F8bw>

Por último, no caso específico de Marquesa (já que mencionamos que é a única das divinas divas que tem existência esteticamente masculina na vida cotidiana, conforme acabamos de observar na figura 43), se a considerarmos uma *drag queen* por conta de sua aparência masculina fora do palco, podemos recorrer, também, a mais alguns esclarecimentos de Colling (2021:14).

Mesmo a drag, quando está montada, não consegue fazer desaparecer por completo a sua performatividade de gênero cotidiana. Aliás, muitas vezes a artista nem pretende apagar essas suas características fora da cena. Além disso, na medida em que se torna conhecida, não é incomum que ela, mesmo desmontada, guarde traços de sua “personagem” no dia a dia e, inclusive, muitas vezes seja chamada na rua pelo seu nome artístico. A performance drag exige algum grau de montagem, que varia em intensidade e objetivo a ser alcançado, o que não ocorre da mesma forma em outras performances de gênero como as de Pêdra Costa (COLLING, 2021:14).

5.5 Relações familiares, biopoder e finitude em *Divinas Divas*

Outro eixo temático bastante evidente em *Divinas Divas* revela-nos intrincadas relações entre algumas das protagonistas do filme e suas famílias. Ademais, por todas já serem pessoas consideradas idosas, há muitas memórias que vão sendo reconstituídas, além de outros elementos, explícitos ou indiciais, que remetem o espectador ao fim dos ciclos, à finitude da vida.

Em dado momento, Brigitte de Búzios lamenta para Marquesa o fato de que aquele seria o primeiro show que sua mãe não veria (o espetáculo que motivou o reencontro das divas e a realização do documentário). “Gostaria muito que minha mãe estivesse presente”. Marquesa diz que vai fazer uma homenagem a todas as mães, ao que Brigitte responde: “Ai, querida, isso é bonito. É. Porque eu... Mamãe nunca perdeu um espetáculo meu. Pela primeira vez eu estou fazendo e minha mãe não está me vendo”.

Brigitte também explica no documentário que a família sempre assistiu aos seus espetáculos, e diz até que a família era “meio despirocada” porque ninguém se importava com o fato de ela ser travesti: “não sei se eles eram meio despirocados...”.

Brigitte de Búzios fala da liberdade que buscava quando foi morar nos Estados Unidos e também de seu cotidiano, da tia que mora com ela, de quem ela cuida, que foi para passar dez dias em sua casa enquanto dedetizavam o apartamento onde a tia vivia, mas acabou ficando na casa de Brigitte até aquele momento, já fazia quinze anos. Brigitte não se queixa de ter dado abrigo à tia, e diz que, quando se faz algo por amor, não há problema.

Em contraste com a vida de plena liberdade que encontrou nos Estados Unidos na juventude, Brigitte fala de sua vida no momento presente, dizendo que tem a vida “meio caretinha”, que frequenta clubes de senhoras da terceira idade e que maquiagem é só para os momentos de apresentação artística:

Como é que é para um artista, transformista, travesti – tantos nomes que dão, né? –, chegar aos sessenta, setenta [anos] vivendo assim, que eu vivo de mulher. Lógico, não vivo maquiada, eu tenho horror a me maquiar. Só ‘pra’ cena, ‘pro’ palco, que eu adoro. Mas eu não saio na rua maquiada, nunca. Cara lavada. Faço parte de clubes de senhoras da terceira idade. Tudo, tudo normal. A minha vida é meio até caretinha. Mas, no palco, a gente se entrega e faz o que quer, né?

Em outro momento, Marquesa surge subindo uma escada com muita dificuldade. Enquanto Marquesa sobe, saúda Leandra efusivamente: “Leandra, minha linda! ‘Tá’ boa?”. Então, ouve-se a resposta de Leandra, em voz off: “‘Tô’. E você, ‘tá’ melhor?”, ao que Marquesa responde “olha, se eu te disser que estou dando uma melhorada considerável... Sinceramente”.

Marquesa, que, indubitavelmente, é a mais debilitada das divas, diz em um momento do começo do documentário que o show que elas vão apresentar “vai ser o canto do cisne”, metáfora que faz referência ao último grande feito de uma pessoa, à derradeira tentativa de alguém de fazer algo grandioso antes de sua morte.

Jane Di Castro e Eloína dos Leopardos se referem à amiga Marquesa como uma grande artista. Jane chega a dizer que Marquesa, depois de ter “tido uma queda tão forte, de repente” (ter ficado debilitada repentinamente, não uma queda no sentido literal), virou outra pessoa. Jane afirma que a amiga só está participando do show (e do documentário, conseqüentemente) porque “ela está forçando porque é artista, artista morre em cena”.

Essa cena de Marquesa subindo uma escada com muita dificuldade contrasta com a que vem em seguida, Marquesa ensaiando (é a única que ensaia com roupas masculinas), preparando-se para o show, cantando em inglês uma canção que compara a vida a um cabaré. A sequência continua, e então é mostrada uma apresentação de Marquesa do ano de 1983, em Berlim.

Figura 44 – Marquesa em sua apresentação em Berlim, em 1983



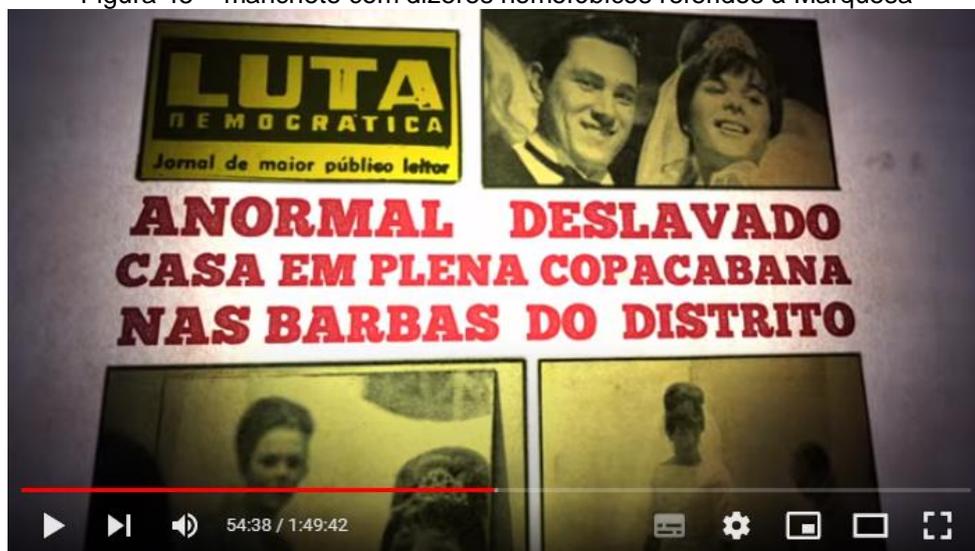
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S5ItW97F8bw>

Dessa maneira, ao percebermos a diferença entre a Marquesa no momento do filme e em 1983, em sua vigorosa apresentação na Alemanha (no cabaré *Chez Romy Haag*, aberto em Berlim em 1974), somos convocados a refletir acerca do envelhecimento, da finitude, da morte. Falecida em maio de

2015, época em que o documentário ainda estava sendo produzido, Marquesa foi a primeira das oito divas a morrer, sem ter chegado a ver o lançamento do filme, em 2017.

Outras diversas sequências com Marquesa também se mostram muito emocionantes a quem assiste ao filme. É dela um dos relatos mais pungentes de todo o documentário. Sua mãe, por não aceitar a travestilidade do filho, internou Marquesa a contragosto em um sanatório, depois de ter tomado conhecimento de um espetáculo do qual o filho participou vestido de noiva e a que os veículos de comunicação da época referiram-se com dizeres carregados de preconceito e estigma. Como um dos exemplos, o documentário exhibe a seguinte manchete:

Figura 45 – manchete com dizeres homofóbicos referidos à Marquesa



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S5ItW97F8bw>

Logo após, Marquesa, entremeando narração em terceira pessoa com imitações em discurso direto, relata que:

Foi aí que a minha mãe viu e ela ficou louca. A minha irmã botou na cabeça da minha mãe de me internar num sanatório, que eu 'tava' maluca. Aí eu fui 'prum' sanatório, 'pro' Sanatório Botafogo, e fui internada, assim, sem saber. Minha mãe disse "olha, vão fazer um exame, não sei o quê". Eu vejo aqueles enfermeiros dentro de casa. Assim...

Marquesa: Mamãe, que é isso?

Mamãe (imitada por Marquesa): Ah, você vai de ambulância.

Marquesa: Mas precisa de ambulância?

Fui na ambulância. Chegando lá, me sentei na enfermaria, e fiquei esperando, e nada. Uma hora sentado e nada. Aí eu cheguei, chamei um enfermeiro e disse:

Marquesa: Quando é que vai ser o meu exame, que vão fazer um encefalograma? Ele disse...

Enfermeiro (imitado por Marquesa): Não. Você ‘tá’ internado.

Marquesa: O quê? Internado? Ah, eu quero falar com a minha mãe.

Enfermeiro (imitado por Marquesa): Não pode.

Aí eu chorei, chorei, chorei. Aí, aquela coisa de Deus, que sempre escreve certo por linhas tortas, me vira assim o enfermeiro e diz:

Enfermeiro (imitado por Marquesa): Você conhece o Alfredo Magalhães de Mombertand? Brigitte de Búzios o nome dela.

Marquesa: Eu conheço.

Enfermeiro (imitado por Marquesa): Pois é. Ela ‘teve’ aqui uma época, eu tomei conta dela.

Marquesa: Então vai tomar conta de mim!

Aí eu cheguei pra minha e disse “olha, você fez isso aconselhada pela minha irmã, e tudo mais, tá certo. Mas não faz mais isso porque o que eu sou, eu sou, mamãe”. Aí ela chorou, chorou, gritou. Foi por isso que eu cheguei e disse “bom, eu vou continuar sendo quem eu sou, mas, sem ferir ela, sem machucá-la”. E foi assim que eu vivi, até o final. Tanto é que pouco antes ‘dela’ morrer, ela virou assim pra mim e disse “‘cê’ vai me desculpar de eu ter, um dia, te internado no sanatório”? Eu disse “meu Deus, você ainda lembra disso, mamãe? Ah, que besteira, isso passou”.

Imediatamente em seguida, é Brigitte que fala de sua internação (anterior à de Marquesa, pelo que ficamos sabendo no relato desta última):

Ah, os médicos, aqui, naquela época, me atestavam como louca, eu era louca, né, naquela época. Eu cheguei a fazer até, ‘comé’? Sonoterapia. Insulina. Tudo aquilo que Paulo Coelho diz que fez, todo mundo fez. Mas era bom. Porque eu fazia o tratamento e ficava deitada, à base de calmantes, entende? Engordava! O perigo era esse, a gente engordava. Mas a gente ficava lá, fazia aquelas aulas, conversava com o médico. Não mudou em nada a minha cabeça.

Figura 46 – Brigitte de Búzios relatando os tratamentos a que foi submetida



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S5ltW97F8bw>

Leandra Leal, ao ouvir esse relato de Brigitte, pergunta a ela, com certo pesar no tom de voz: “Com catorze anos, o que é que você expressava para te internarem”? E Brigitte continua:

Brigitte de Búzios: Eu já queria ser o que eu sou.

Leandra Leal: Que é...?

Brigitte de Búzios: O que eu sou agora. Não sei o que eu sou, não sei me definir mais. Entende? Aí...

Leandra Leal: Existia um desejo, assim, de ser mulher?

Brigitte de Búzios: Humm... Não era ser mulher. Não... Talvez. Eu me lembro um dia, na escola, que eu disse [motivada pela pergunta de uma professora] “o que você quer ser?": – “Eu quero me casar, ter filhos e cuidar da casa, ser dona de casa”. A professora tomou um choque, né? No Liceu Francês? Aí, então, a gente falava as coisas, entende? Depois é que a gente aprendeu a se controlar, não pode falar tudo o que pensa, tudo o que quer, né? A gente tem que ser piano, né? Aos poucos, a gente aprende e, com a insulina, com a sonoterapia, aprendi a baixar o tom, concordar com a sociedade. Porque a gente não pode ser contra a sociedade se não a gente vira o quê? Um animal em extinção?

A afirmação “A gente não pode ser contra a sociedade” feita por uma travesti de aproximadamente 70 anos traz para a discussão uma série de paradoxos (o fato de ser travesti e de ter tido longevidade já significa, por si só, ter sido contra a sociedade, de alguma maneira). Para uma pessoa como Brigitte de Búzios, e também para as demais sete divas, para Linn da Quebrada, Jup do Bairro, Kátia e para tantas outras, “não ser contra a sociedade” (ou ter o discernimento de saber até que ponto não estar totalmente de acordo com ela)

é algo com fundamentos profundos, que nem chegam a ficar totalmente explícitos nos documentários de que estamos tratando neste trabalho.

Nesse sentido, neste momento de nossa análise, precisamos trazer novos elementos à discussão, bem como visitar alguns outros. Um possível recorte para este ponto é considerar o proposto por Souza (2019b). De acordo com o autor, a discussão empreendida por estudiosos de documentários sobre situações traumáticas abordadas nesse tipo de filme apresenta basicamente dois eixos inexistentes no Brasil: o holocausto na Segunda Guerra Mundial e os genocídios perpetrados no século XX.

A existência desses dois eixos predominantes poderia sugerir equivocadamente que *Divinas Divas* e os demais documentários de nossos *corpora* estariam fora do espectro de ambos, já que se trata de documentários brasileiros da segunda década do século XXI. No entanto, pensando nos aspectos envolvidos nos conceitos de sexualidade e de gênero, gays e todas as pessoas que de alguma maneira se “desviavam” do que fosse enquadrado em um padrão heterossexual-cisgenérico foram perseguidos e mortos pelos nazistas, ou seja, também foram vítimas do holocausto. Porém, por dinâmicas que fogem do espectro deste trabalho, os homossexuais utilizaram o silêncio e o anonimato como forma de sobrevivência.

Os sobreviventes homossexuais do holocausto, ao voltarem para seus locais de origem, tinham como meta principal não deixar que se conhecessem as causas de terem sido enviados para campos de concentração a fim de que não fossem novamente perseguidos, de que não perdessem oportunidades de trabalho, enfim, de que não lhes fosse impingido mais nenhum tipo de discriminação. Assim, não conseguiram, não puderam ou não quiseram tomar para si, pelo menos não de forma vigorosa, a narrativa de vítimas desse massacre, que também perseguiu e assassinou grupos como judeus, negros e ciganos, entre outros. À vista disso, Pollak (1989:12) esclarece que

uma pesquisa de história oral feita na Alemanha junto aos sobreviventes homossexuais dos campos [de concentração] comprova tragicamente o silêncio coletivo daqueles que, depois da guerra, muitas vezes temeram que a revelação das razões de seu internamento pudesse provocar denúncia, perda de emprego ou revogação de um contrato de locação. Compreende-se por que certas vítimas da máquina de repressão do Estado (...) tenham sido conscienciosamente evitadas na maioria das “memórias enquadradas” e não

tenham praticamente tido voz na historiografia (POLLAK, 1989:12).

O que de fato ocorre, em casos como esse, é um cenário de biopoder sendo exercido, já que genocídios são, muito diretamente, relacionados e motivados por identidades e por questões políticas.

Assim, o que haveria seria uma biopolítica que (em tese) objetiva gerir e garantir bem-estar social, controlando a segurança de um território/Estado e de sua população. Biopolítica e biopoder são conceitos que abrangem os modos pelos quais as instâncias de poder passam a ter como finalidade primeira exercer domínio sobre uma população pela vigilância, pela disciplina e pelo controle dela, tendo como uma de suas principais alegações garantir a permanência da espécie.

Sob tal pretexto, o regime nazista, que pregava basicamente racismo e antisemitismo, também passou a perseguir os homossexuais porque, pela ótica nazista, a homossexualidade diminuiria as taxas de natalidade: o nascimento de menos bebês alemães representava algo oposto aos ideais nazistas de supremacia e expansionismo. Além disso, havia a crença de que a homossexualidade pudesse ser hereditária.

Biopoder, nas palavras de Foucault (2017), é um poder amplo, exercido pelos Estados Modernos, com finalidades como controlar o volume populacional a partir de ordens biológicas, como monitoramento de doenças, taxas de natalidade e de mortalidade. O biopoder, de acordo com Foucault (2017), é levado a cabo com base na divisão entre quem deve morrer e quem pode viver. E, muitas vezes, essa divisão é escamoteada a partir da relação a um campo biológico, de maneira que a distribuição de mortes ocorra de forma mais reticular e menos explícita.

Esse exercício de biopoder, essa decisão entre quem deve morrer e quem pode viver tem como um de seus inúmeros exemplos a perseguição nazista aos gays alemães – muito embora, em dado momento, já nem houvesse mais uma preocupação do Estado nazista em perpetrar suas atrocidades de maneira que as mortes parecessem menos explícitas ou mais reticulares.

Desde 1934, começaram a surgir relatos de pessoas que foram submetidas a experimentos médicos e violência, muitas vezes sexual, pelos

guardas dos campos de concentração. Além disso, torturas, como castração, também eram práticas recorrentes. Assim, muitos dos sobreviventes homossexuais ficaram com graves sequelas físicas e psicológicas (outro fator que dificultou o surgimento de relatos mais precisos e confiáveis por parte desse grupo específico de vítimas). Ademais, vários foram embora da Alemanha ou se protegeram no anonimato ao fim do regime nazista e da 2ª Guerra Mundial.

Em contrapartida, há outro evento que parece assumir o “papel do holocausto” nos eixos narrativos de alguns documentários sobre a temática LGBTQIAP+, embora de proporções muito menores, praticamente incomparáveis com as atrocidades perpetradas pelos nazistas contra aqueles que eram considerados criminosos, prostitutas, sociais (loucos, mendigos, andarilhos), vagabundos, judeus, negros, ciganos e homossexuais: a Revolta de Stonewall, ocorrida em Nova Iorque em 1969, que, segundo Waugh (2011), conforme já apontamos antes, foi um levante de gays que acarretou, posteriormente, a produção de documentários como um dos instrumentos de luta e de visibilidade.

Embora, como já colocado neste trabalho, a perseguição nazista aos homossexuais e o evento que ficou conhecido como a Revolta de Stonewall não possam ser tomados como fatos paralelos ou equivalentes em intensidade, são os desdobramentos desses dois eventos traumáticos que merecem reflexão e alçam Stonewall em termos de relevância: enquanto o holocausto silenciou muitas de suas vítimas, como foi o caso dos homossexuais perseguidos, torturados e executados, Stonewall restaurou a voz a esse grupo, tendo funcionado como uma espécie de gatilho para a “liberação gay” e a busca pelos direitos da população LGTB em várias partes do mundo.

Nesse sentido, as diferenças entre as consequências e as reverberações dos traumas das experiências vividas pelas vítimas do holocausto da Segunda Guerra Mundial e entre as vividas pelas pessoas agredidas e rebeladas em Stonewall remetem-nos à ideia previamente abordada neste trabalho com relação ao que tomamos a liberdade de nomear como “trauma coletivizante” (cuja definição mais bem detalhada encontra-se na página 77 desta tese).

Se, por um lado, as vítimas homossexuais sobreviventes do holocausto encontraram no silenciamento de suas experiências praticamente a única forma de seguir com suas vidas, Stonewall, diferentemente, fez com que pessoas que

anteriormente tinham passado por experiências traumáticas individuais e de mesma natureza se encontrassem e se reconhecessem como iguais – o que acarreta o surgimento de sentimentos de empatia, de solidariedade e de fortalecimento; o sentido de coletividade formado a partir do trauma coletivizante.

Assim, quando acontece um sentimento solidário de “eu não presenciei o que aconteceu com você, porém sei exatamente do que você está falando porque vivenciei a mesma coisa”, voltamos ao trauma coletivizante (diferente do trauma coletivo a que os documentários sobre genocídios costumam fazer menção ou estar baseados), cujas dinâmicas estão quase sempre baseadas em violências ocorridas diversas e repetidas vezes, com inúmeras vítimas, mas de forma particular, individual (e, muito frequentemente, até sem testemunhas), causadas por agressores que agem com uma mesma motivação e sob um mesmo *modus operandi* em quase todos os casos.

Na história oficial do Brasil, não há registros de genocídios, que são processos de extermínio deliberado de uma comunidade, grupo étnico, racial ou religioso, embora diversas áreas do conhecimento apontem a Guerra de Canudos ou o extermínio de milhões de indígenas ao longo destes mais de cinco séculos pós-descobrimento pelos europeus como genocídios, para citar aqui apenas dois casos bastante complexos e escamoteados pela oficialidade das instâncias de poder brasileiras.

Não obstante, mesmo não havendo genocídios reconhecidamente registrados pelo Estado brasileiro, há muita violência em nosso território, e são constantes no Brasil os casos de assassinatos cometidos tendo como única motivação o fato de que a vítima era gay, travesti ou transexual.

Conforme Tirabassi et al. (2018), constata-se um número exponencial de casos de morte de pessoas LGBTQIA+ no Brasil. Em 2016, por exemplo, houve 343 homicídios registrados, ou seja, quase um assassinato por dia. A expectativa de vida de travestis, transexuais e sujeitos com identidades de gênero dissidentes é de apenas 30 anos em média, ao passo que para homens e mulheres não transgênero essa expectativa mais que dobra: é de 74,6 anos. *Kátia* e *Divinas Divas* são produções audiovisuais que, afortunadamente, retratam a vida de pessoas que conseguiram subverter essa perversa lógica.

Ao encontro dos dados levantados por Tirabassi et al. (2018), o trabalho de Lacerda (2006) revela que, com muita frequência, os meios de comunicação

acabam sendo instâncias reforçadoras de preconceitos e de estigmas, especialmente por tratar de maneira desrespeitosa crimes contra homossexuais, travestis etc.

Nesse sentido, o trabalho de Lacerda (2006) traz, a título de exemplo, uma manchete do jornal *Luta Democrática* (o mesmo mostrado no documentário, em manchete bastante desrespeitosa contra Marquesa, fato do qual já falamos e que demonstramos na figura 45), do dia 27 de novembro de 1982, que dizia, com um tom entre o jocoso e o depreciativo: “Bicha velha não aguentou três manjubas de uma vez”, referindo-se ao assassinato de um homem gay.

A autora aponta que, nesse tipo de publicação (de grande circulação, hegemônica), termos como “bicha”, “bichona”, “traveco”, “safados”, “anormais”, “degenerados” e “promíscuos”, entre outros, aparecem constantemente, em um caso explícito de reforço negativo das maneiras de pensar e representar os membros da comunidade LGBTQIAP+, denunciando “a posição de poder assimétrica que se estabelece entre os sujeitos que fazem circular as representações e aqueles que são representados” (LACERDA, 2006:53). Ademais, “às vítimas, prevalece o tom jocoso a tudo que se refira à sua orientação sexual, que parece ser, dentro do contexto do jornal, a fonte máxima de desonra” (LACERDA, 2006:57).

A própria autora, ao analisar os dados de seu trabalho, crê que a repetição desse tipo de construção, dessas imagens, “tenha por objetivo atender o que se supõe ser a opinião ou a expectativa dos leitores” (LACERDA, 2006:51). E, no caso mais específico das travestis,

as travestis são representadas exclusivamente pela temática da “safadeza” ou “promiscuidade”, o estilo escolhido para noticiar suas mortes divide-se entre o cômico e o descritivo, revelando por um lado que suas características como as mudanças corporais são um assunto engraçado e, por outro, a repercussão desses casos, mesmo que sejam apenas descritas as condições do local e do corpo. Ressalta-se de antemão a estreita relação entre a condição travesti e o mundo das drogas e da prostituição. Mesmo nas notícias que declaram a profissão da vítima ou que revelam sua atividade profissional, não há constrangimento em relacioná-las também à esfera do sexo e da prostituição. As travestis estão sempre relacionadas ao mundo da rua, das drogas, do crime. Os estigmas em torno da prostituição recaem de forma ainda mais marcante sobre elas (LACERDA, 2006:66).

Em vista disso, tendo em mente os dados revelados por Tirabassi et al. (2018), respaldados pelos modos de agir de muitos meios de comunicação como os apontados por Lacerda (2006), que reforçam e “naturalizam” comportamentos equivocados, preconceituosos e violentos contra gays e travestis, há, em casos como esses, reflexos do biopoder foucaultiano de que falamos há pouco. Mesmo em se tratando de agressões e violências cometidas por indivíduos, e não pelo Estado, não são raros os casos em que instâncias como a polícia, representante do Estado nesses casos, não se empenham em investigar nem em punir os envolvidos em agressões motivadas por trans ou homofobia, por exemplo. Com esse tipo de atitude, o Estado concede ao cidadão, de forma velada, o direito de julgar e de agredir aquele que é visto como diferente, estigmatizando-o e punindo-o apenas por ser quem é.

Agressões dessa natureza, que “autorizam” e naturalizam violências como as internações de Brigitte de Búzios e de Marquesa em sanatórios, suscitam discussões relativas a traumas e a memórias. Em casos de perseguições sistemáticas empreendidas contra grupos específicos, raramente aqueles que são alvo das agressões conseguem escrever a história enquanto são vítimas, e as consequências dos traumas que sofrem perduram ao longo da história, tanto em termos macroestruturais como em termos subjetivos.

Nesse sentido, dar suporte ao testemunho das vítimas remete-nos ao trauma de longa duração, nas palavras de Taylor (2009) porque, ao fazê-lo, estamos dando suporte ao testemunho de todo um sistema hierárquico, de poder e de valores que não só autorizaram, mas que também exigiram o desaparecimento de certos membros da população. Assim, quando se fala de trauma, está-se falando de algo que é construído a partir da memória dos que sobreviveram, dos que resistiram – e é imprescindível que a ótica das vítimas seja registrada.

No caso de genocídios, frequentemente constroem-se museus, monumentos, estabelecem-se datas oficiais de “lembrete” do fato ocorrido, entre outros, com o intuito principal de lembrar a todos que ocorreu algo muito grave, que não pode nem deve repetir-se.

De modo oposto, os casos de outros tipos de violência, como os que geram os traumas coletivizantes (a mãe que interna Marquesa, as pessoas que apedrejam Camille K. na porta do salão de beleza, o pai de Kátia que a esconde

e que diz que viado tem que morrer, por exemplo), favorecem o escamoteamento dos eventos traumáticos, o silenciamento, o não registro, o esquecimento, a não memória. Não são construídos monumentos, nem museus, nem nada que equivalha. Por conseguinte, ocorre-nos pensar que cabe, de alguma forma, aos produtos audiovisuais, como os filmes documentários com os quais estamos lidando, esse importante papel de voz, de relato, de registro de uma memória coletiva, de “lembrete” de práticas que não se devem repetir (os documentários são, para além de um suposto efeito de verdade ou de não ficcionalidade, sobre memória, “produtos de memória”).

Ao encontro dessa constatação, é preciso pensar na função de resistência que o registro da memória tem, especialmente a que se torna memória coletiva pela recorrência e pelos efeitos do conjunto de memórias individuais. Assim, de acordo com Botelho, Souza & Fernandes (2022), a memória reflete o passado e, concomitantemente, constrói novos sentidos para o tempo presente.

Nesse contexto, tais autores apontam, ademais, que a memória coletiva é essencial para a vida em sociedade, um campo de disputa com relação de poder que selecionará ou esquecerá parte da história de acordo com os interesses em jogo. Assim, a nosso ver, documentários como *Divinas Divas*, bem como os demais com os quais este trabalho lida, podem, entre outros fatores, perenizar memórias individuais para refazer ou reconstituir identidades sociais, dando corpo e sentido aos discursos de uma coletividade subalternizada.

Neste ponto, vale convocar novamente Halbwachs (1990), autor já mencionado no capítulo de análise do filme *Kátia*, que disserta acerca de memória coletiva. Segundo ele, nossas memórias serão sempre coletivas, uma vez que lembramos e esquecemos em sociedade, coletivamente. Lembramos e somos lembrados com e pelos outros, somos sujeitos inseridos na história (e nunca sujeitos sós, portanto). Assim, se esquecemos e lembramos de modo coletivo, em sociedade, é bastante comum que algumas memórias sejam rearranjadas, “forjadas”, e mescladas a construções de sentido midiáticas e a relatos de outros que eventualmente tenham passado pela mesma situação do sujeito que se lembra de algo, ao que o autor dá o nome de “materiais emprestados”.

O autor afirma, ainda, que “(...) tais imagens, que nos são impostas pelo nosso meio, modificam a impressão que possamos ter guardado de um fato

antigo, de uma pessoa outrora conhecida” (HALBWACHS, 1990:28), e postula, ademais, que, nessa conjuntura, as memórias que pertencem somente a nós mesmos (as memórias individuais, portanto) são as mais difíceis de serem lembradas, ao passo que as de domínio comum são mais facilmente acessáveis, uma vez que são construções de sentidos complementadas e reforçadas por outros.

Assim, se uma coletividade sofre um trauma (como as pessoas retratadas nos documentários de nossos *corpora*), elas se lembram coletivamente da experiência, pois aquilo que recordam a partir de suas construções individuais pertence aos outros também. Dessa maneira, filmes como *Divinas Divas* fazem um trabalho de combate ao silenciamento de grupos estigmatizados, vitimizados, subalternizados – o silenciamento, em certo sentido, ao impossibilitar o registro de um fato, é a morte da memória e, em não havendo memória, não há de que lembrar-nos, não existe o que combater, não há erro passado que se pretenda evitar.

Os mecanismos de silenciamento a que determinados grupos ou indivíduos são submetidos tem relação com o conceito de trauma na medida em que o trauma pode ser, conforme Seligmann-Silva (2008:69), “caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa”. No entanto, é narrando um trauma, construindo narrativas e reelaborando suas memórias que as vítimas conseguem dirimir os efeitos deletérios do sofrimento que lhes foi impingido.

Por esse motivo, Jelin (2002) adverte que a inexistência de testemunhos e de relatos representa um perigo, pois o “não contar a história” pode servir para perpetuar uma situação de tirania ou, ainda, provocar distorções na memória e na organização posterior da vida cotidiana.

Por isso, momentos como os de Jane Di Castro relatando que, em dado momento de sua vida, emagreceu por ter passado fome, são tão importantes:

Nasci lá em Osvaldo Cruz. Vocês conhecem Osvaldo Cruz? Me mudei pra Bento Ribeiro, Bento Ribeiro pra Madureira. Grande vedete. Garoto que queria conhecer o mundo. Luxemburgo. Nova Iorque. Aqui, mas não foi fácil não, viu? Apanhei muito no colégio, porrada dentro de casa e muito cacete da polícia, hein? Tomei cada cacete... (risos). Mas também passei muita fome, gente. Tinha dias que eu tomava café com leite de manhã, café com leite à tarde, e café com leite à noite. Ai, aí perguntavam “cê tá magriiiiiinha”?, e eu – “É, fecharam a minha boca” [risos]. Mas eu adorei porque eu passei por tudo isso, mas eu venci. *Mi voz puede volar...*

Essa última frase, “Mi voz puede volar”, é o início de uma música que Jane, depois do relato que fez, começa a cantar (trata-se de uma versão em espanhol da música *I will survive* que, lançada por Gloria Gaynor em 1978, ficou mundialmente famosa, especialmente entre o público gay). O relato de Jane Di Castro sobre o sofrimento, a fome e as surras provocou o mesmo pensamento que pouco antes tivéramos, no item 5.3, *Ditadura e censura contra as divas*, quando Divina Valéria afirmou que tudo foi difícil, mas que as dificuldades não a impediram de fazer o que queria, que ela viveu como quis: é o relato que registra a memória, a memória individual que se remodela e reelabora a memória coletiva diante de vítimas cujas recordações das dificuldades vencidas amenizam os efeitos do trauma, redesenham as más lembranças, ressignificam os percalços da trajetória e, até mesmo, por que não, a autopercepção dos indivíduos.

Relatos como os de Jane Di Castro e de Divina Valéria encontram eco, ainda hoje, na sociedade atual, em uma das questões primordiais acerca da existência de um indivíduo LGBTQIAP+, que são as relações de família e de amizade. Para a maioria dessas pessoas, revelar à família uma identidade sexual e/ou de gênero dissidente é algo que gera tensão e desgaste.

Muitas famílias, mesmo atualmente, procedem da mesma maneira que a família de Jane décadas atrás, expulsando seus filhos(as) de casa ou impingindo-lhes retaliações das mais variadas ordens. Esse contexto de hostilidade impele esses indivíduos a buscarem outros contextos de refúgio, segurança e carinho, e acabam encontrando isso, geralmente, nos amigos em situações semelhantes. Assim, as amigades (o grupo, a coletividade, o conjunto de outros indivíduos LGBTQIAP+) acabam frequentemente substituindo os núcleos familiares inicialmente constituídos.

Outra consequência de todo esse contexto de perseguição e estigmatização a pessoas como as artistas retratadas em *Divinas Divas*, relacionada também, em certa medida, ao perigo e às distorções que o “não contar a história” pode causar na organização posterior da vida cotidiana, novamente conforme o apontado por Jelin (2002), são as dissonâncias que continuam reverberando nas relações íntimas, familiares, de afeto dos indivíduos LGBTQIAP+ (mesmo quando eles já não se encontram mais em suas famílias de origem).

Os “ruídos” de que estamos falando têm ligação com diversos trechos do filme e naturalizam que pessoas como as divas sejam privadas de direitos que pareceriam básicos a quaisquer outros cidadãos. São tão básicos que poderiam passar despercebidos mesmo à audiência mais atenta. Esses ruídos, essas dissonâncias de que falamos, podem ser exemplificados no trecho em que, após uma apresentação musical, Jane Di Castro fala ao microfone da relação com seu marido e termina aos prantos de emoção:

Essa música, eu dedico ao meu grande amor. Nós temos um relacionamento há quarenta e seis anos [choro], e só agora conseguimos fazer uma união estável. Ele está no mesmo lugar onde ele me conheceu, em 1967. Otávio, ‘pra’ você [a música]!

Otávio, então, levanta-se da plateia e oferece um buquê de rosas vermelhas a Jane.

Figura 47 – Otávio Bonfim, marido de Jane Di Castro



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S5ltW97F8bw>

Em outro momento do filme, pouco anterior a este de que tratamos agora, Otávio Bonfim descreve, emocionado, alguns momentos que viveu com Jane:

Eu vim ‘pro’ Rio, com 16 anos, 16 pra 17. Vim morar aqui em Copacabana. Numa pensão, na época (...) Aí saímos, e tal, sentamos lá num banquinho, ali na Praça Paris, na época, foi no dia 7 de março de 1967, e ficamos conversando. ‘Pra’ mim tudo era uma novidade, assim, né? (...) Por obra do destino, a essa altura [o momento presente no documentário], já não se pode mais ficar fazendo aventuras, né [a relação dele com

Jane], está sendo eterna, né? Bom, eu perdi empregos por causa disso, preconceito. E eu levava os caras no teatro, no Teatro Rival. É uma coisa quase que, que... uterina essa história nossa com o Rival. Engraçado isso. Eu levava colegas meus, 'pra' lá, alguns, quando eu era mais jovem, bem mais jovem, 'pro' teatro. De repente, 'mandavam eu' embora [da empresa onde ele estivesse trabalhando].

Leandra Leal intervém no relato e, então, pergunta: Como é que você percebia esse preconceito?

Otávio Bonfim: Ah, no olhar, na maneira de tratar. Teve uma vez num restaurante na Cinelândia, eu fui 'pra' fazer um lanche lá com ela, me sentei, ela sentou, mas o cara fez retirar [expulsou-os]. Eu falei "não, senhor, tem que ter respeito pela gente". Eu sempre me impus, né? Eu, quando olhava 'pra' uma pessoa, eu olhava firme. Eu olhava com... sabe como é?

Leandra Leal: Você nunca sentiu ciúmes do trabalho dela?

Otávio Bonfim: Não, ao contrário [pausa, voz embargada]. Eu me orgulho muito do que ela faz [choro]. Desculpe.

Ainda no que se refere às relações familiares e/ou amorosas, o relacionamento de Camille K. com seu marido, Fabrício Marotte, um rapaz bem mais jovem que ela, despertou a desconfiança de muita gente quanto à sinceridade das intenções dele. Fabrício conta que viu Camille pela primeira vez enquanto ela dava uma entrevista. Um amigo, posteriormente, apresentou um ao outro e, ao perceber o interesse de Fabrício por Camille, disse que ele não deveria interessar-se por ela, que ela não tinha um tostão, que era pobre (como se uma travesti mais velha não fosse merecedora do amor genuíno de alguém).

Figura 48 – Camille K. e seu marido, Fabrício Marotte



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S5ItW97F8bw>

Segundo o relato de Camille, a irmã da estrela dizia “Ai, que horror, você com um garoto, isso é uma coisa horrorosa. Agora adora ele”. Além disso, suas próprias amigas também desconfiavam das boas intenções de Fabrício (novamente, como se uma travesti, sobretudo mais velha, fosse incapaz de despertar amor verdadeiro em alguém). Nesse sentido, Jane Di Castro, com certo espanto, diz: “Eu também tive a desconfiança, nós todas. Eu só fui acreditar quando eu vi com o tempo. Eu falei ‘pra’ ela ‘ele é um anjo’. O que ele fez por ela, ‘tirar ela’ do hospital e levar pra casa da mãe dele, e a mãe tratar junto, nunca vi isso na minha vida”.

Sob essa perspectiva, em que preconceito e desconfiança parecem legitimados quando endereçados a pessoas pertencentes a um grupo tão estigmatizado, é Rogéria quem acaba servindo de contraponto por ser uma exceção no contexto das relações amorosas e familiares.

Minha mãe nunca teve vergonha de mim. Isso é muito importante porque Rogéria não tem uma história de bicha triste para contar. Desde criancinha eu fui uma criança mimada, que minha mãe dizia ‘todo mundo quer pegar você no colo, você era lindo, lindo, lindo’. E o artista, mamãe? ‘Ah, com quatro anos você já descia uma escada fazendo uma pose (...). Meu amor, você não tem problema nenhum, mamãe é que passou hormônio demais a você, por isso que você é essa pessoa’.

Além de todos os relatos, de toda a importância da dimensão verbal do filme (instância privilegiada em nossas análises por conta do percurso metodológico que se mostrou mais produtivo em nosso *corpus* de análise, por razões devidamente explicadas antes), o aspecto visual/imagético da obra também tem grande importância (algo até “esperável” em um produto audiovisual), e os materiais de arquivo ganham destaque.

No processo de montagem de diversos documentários, conta-se com o auxílio de materiais de arquivo, que são adotados como recurso para a ilustração visual de eventos passados.

As imagens de arquivo, além de seu aspecto que as relaciona diretamente à montagem do filme (e, por conseguinte às escolhas do(a) diretor(a) do filme), têm múltiplas finalidades e sentidos. Mas, basicamente, podemos aventar a

hipótese de que elas estabelecem conexões e buscam identificar possíveis inter-relações entre os acontecimentos, as palavras, o texto do filme.

De acordo com a cineasta Anita Leandro (2012), a montagem cinematográfica tem a capacidade de tornar perceptível o testemunho silencioso de certas imagens de arquivo, que, segundo ela, muitas vezes são imagens “nuas, desprovidas de linguagem, estocadas sem som, sem assinatura ou texto, mas tão próximas do real que podem ser reinseridas no curso da história exatamente pelo que são: documentos, rastros do passado” (LEANDRO, 2012:27).

Para Leandro (2012:27), em muitos documentários, as imagens de arquivo, “sem som e sem adorno, guardam a voz longínqua do passado nelas refugiada”. No caso de *Divinas Divas*, fotos e recortes de jornais que poderiam estar perdidos para sempre no fundo de uma gaveta emergem e ganham vida na tela. No entanto, não são “imagens mudas”: a voz longínqua do passado nelas guardado ganha atualidade na dimensão verbal dos relatos trazidos pelo filme, passa a ser uma voz próxima, cheia de vida e de atualidade, que atribui potencial comunicativo a essas “imagens mudas”, nos termos de Anita Leandro.

Dependendo do tema do filme, a busca por esse tipo de material pode envolver burocracias e longas negociações. Nos casos em que o material de arquivo é cedido pelos participantes do documentário – como é o caso mais recorrente nos filmes de nosso *corpus* de análise que se utilizam desse expediente –, o processo de obtenção desse tipo de elemento fílmico é mais direto e costuma revelar aspectos íntimos das biografias das pessoas envolvidas.

A cineasta também adverte para o fato de que “é a montagem que produz, no contracampo, uma visão dos fatos, ainda que tardia” (LEANDRO, 2012:28). As imagens de arquivo, tomando o caso concreto da manchete de jornal mostrada na figura 45 como exemplo, na qual Marquesa é ofendida, evocam o controle efetivo da fala dos atores sociais dos filmes. Uma manchete de jornal com conteúdo ofensivo não só “prova” que Marquesa não estava exagerando, que não estava sendo traída por sua memória ao lembrar um fato já décadas distante do momento do relato no documentário, mas também corrobora o acontecimento doloroso sobre o qual ela está discorrendo no momento desse relato.

Por outro lado, conforme Leandro (2012:32), o processo de montagem de um filme também precisa criar condições de escuta para que a voz inaudível das imagens de arquivo seja ouvida. Uma manchete de jornal de 1982, por exemplo, “fala por si só” também por sua dimensão verbal: “Anormal deslavado casa em plena Copacabana nas barbas do Distrito”. A crueza das palavras fere não só por aquilo que diz, mas a “voz inaudível” que emerge da manchete de jornal mostrada no filme revela ao espectador que ocorria uma violência naturalizada, um não constrangimento em dizer o que se disse, do jeito que se disse – ou seja, não é uma mera comprovação do relato de Marquesa: havia algo inaudível que precisava ser ouvido.

Anita Leandro, em outro de seus trabalhos, traz uma colocação que pode dar ainda mais respaldo para a utilização da manchete ofensiva contra Marquesa como imagem de arquivo em *Divinas Divas*. Segundo as reflexões da autora com relação a imagens de arquivo que indiquem algum tipo de repressão, elas “carregam consigo vestígios de crimes ainda impunes e necessitam, por essa razão, de uma abordagem minimamente materialista, de maneira a tornar visíveis e/ou audíveis evidências históricas durante muito tempo ignoradas” (LEANDRO, 2016:111). Se a manchete do jornal *Luta Democrática* tivesse sido publicada nos dias de hoje, seria passível de processo judicial por incorrer em diversos crimes (calúnia, difamação, homofobia etc.).

Nesse caso concreto do relato que Marquesa faz acerca das notícias depreciativas de que foi alvo, a utilização de uma imagem de arquivo com uma manchete de jornal enriqueceu o relato, demonstrando uma possibilidade de investigação mais profunda do acontecimento. Assim, não é apenas a afirmação de Marquesa, sujeita a todos os possíveis desvirtuamentos e equívocos que espream as memórias, mas sim “uma afirmação de Marquesa ilustrada”, que reforça o efeito de verossimilhança do relato, da memória evocada, ou seja, é imprescindível que haja uma organização elaborada do material, para que o filme possa oferecer novos sentidos, ou sentidos mais aprofundados, acerca das histórias sobre as quais joga luz.

No caso das fotos exibidas ao longo de *Divinas Divas*, a “voz inaudível” das imagens de arquivo a que Leandro (2012) refere-se guarda relação com o resgate do passado que essas fotos fazem. *Divinas Divas*, dos três documentários do *corpus* de análise, é o que apresenta de forma mais evidente

um percurso diacrônico (algo que não causa surpresa devido à idade e à longevidade das protagonistas).

Anita Leandro (2016:107) adverte que “a fotografia contém um testemunho silencioso, que a montagem precisa querer ouvir, o que demanda uma certa generosidade da escuta por parte do cinema”. Portanto, nesse sentido, apresentar uma foto de Camille K. com seu marido (figura 48), um vídeo de Marquesa apresentando-se em Berlin em 1983 (figura 44) ou o encarte de um show que mostra Jane Di Castro jovem (figura 37) não representa um simples ato de “comprovação de fatos”. A montagem traz esses documentos de volta ao curso da história, reinscrevem a diacronia neles contida em nosso presente histórico.

Quanto a *Divinas Divas*, o que se nota com clareza é que as imagens de arquivo ilustram e complementam as histórias que estão sendo contadas, agregando verossimilhança e credibilidade a relatos que remontam fatos já distantes do momento presente. Os elementos utilizados no filme como imagens de arquivo (cartazes, manchetes de jornais e revistas, fotos e vídeos) estabelecem relações e conexões entre fatos, relatos, testemunhos, histórias. Por conseguinte, revelam detalhes que auxiliam na produção do conhecimento e das reflexões críticas que o filme propõe.

Uma das funções primordiais de uma imagem de arquivo, de acordo com o que Lessa Filho (2019:105) postula, é estar a serviço da conservação, pois é a conservação (e não a memória) o termo oposto ao apagamento, ao esquecimento. A memória floresce e se estabelece nessa interação de ambos, no embate entre a conservação e o apagamento.

Leandro (2016:108) assevera, ainda, que “os arquivos têm uma dimensão lacunar e dão acesso apenas a fragmentos de uma história ainda a ser escrita”. São sobras ou vestígios de um passado que precisa tomar corpo em forma de narrativa. Nesse contexto complexo, Leandro (2016:110) afirma que a montagem reflete um ponto de vista específico para a escrita da memória histórica ao considerar uma imagem do passado um documento e nos lembra que o filósofo Paul Ricœur (1985), em seus diversos escritos, já chamava a atenção para a importância do papel da atividade narrativa na transmissão da memória histórica. Ou, como afirma Lessa Filho (2019:104), devemos considerar “o arquivo como virada e como afeto, mas também como inscrição material do

tempo e como memória histórica” e, além disso, “legitimar e acionar a presença do arquivo como fator decisivo, ajudando a contar uma história não oficial – justamente, uma história dos vencidos” (LESSA FILHO, 2019:105).

Nos arquivos, os documentos não são apenas mudos, “eles são também órfãos” (RICŒUR, 2000:213). Diferentemente do testemunho oral, que é dirigido a alguém (ao documentarista, ao historiador), o documento tomado como imagem de arquivo “não tem destinatário designado, depende dos cuidados de quem tem a competência para questioná-los e, assim, defendê-los, socorrê-los, dar-lhes assistência” (LEANDRO, 2016:108).

Ademais, a cineasta Anita Leandro, além de tudo o que já expusemos, indica que considerar uma imagem como um documento na montagem de um filme é uma maneira de abordá-la como um objeto único, já que a história que o documento contém é que configura uma prova, não o documento em si. Trata-se de uma história que não se oferece espontaneamente; é preciso procurá-la como um indício de algo do passado que levanta diversos questionamentos:

Qual é o valor de prova dessa imagem? De onde ela vem? Quando ela surgiu? A quais dispositivos de controle ela está ligada? Que desdobramentos da narrativa histórica ela torna possível? Reconhecer nas imagens um valor documental, uma autenticidade, não só evita a sua circunscrição a uma questão de conteúdo ou de verdade, como também as valoriza em sua dimensão formal, poética, estética (LEANDRO, 2016:110).

As imagens de arquivo não teriam, conseqüentemente, um sentido prévio, fora da forma como foram utilizadas no filme. No entanto, ao estarem conectadas com os demais elementos fílmicos, elas enriquecem a narrativa, jogam luz sobre a própria realidade que está sendo exibida e contada. Justamente por isso é que a montagem tem um papel fundamental na construção de sentido de uma obra, de um produto audiovisual como os filmes documentários de que tratamos neste trabalho.

Por outro lado, no entanto, não devemos deixar de observar que imagens de arquivo não podem ser vistas apenas como uma “prova histórica” de algo. É preciso, antes, buscar analisar suas potencialidades, suas possibilidades de múltiplas leituras. Por isso, é importante que estejam muito bem concatenadas dentro do trabalho da montagem, para que não sejam reduzidas ou desqualificadas em suas potencialidades, e nem interpretadas equivocadamente.

Sem perder seu papel de algo que testemunha um fato, uma imagem de arquivo oferece ao espectador de um documentário mais uma ferramenta de aprofundamento da compreensão, um ponto de contato entre a imagem e a realidade contextual, histórica, extrafílmica, especialmente no que diz respeito a acontecimentos passados.

De modo análogo, outro filme que merece menção neste ponto é o documentário *São Paulo em Hi-Fi*, constante de nosso corpus de referência, no qual é abundante a presença de imagens de arquivo. O filme apresenta como eixo principal histórias da vida noturna LGBTQIAP+ da cidade de São Paulo desde a década de 1960 até o início dos anos 90 (momento coincidente, em grande parte, com a ditadura militar brasileira, vigente de 1964 a 1985, e com muitos dos fatos e relatos de *Divinas Divas*).

Em *São Paulo em Hi-Fi* (Lufe Steffen, 2013) emergem histórias de dançarinas e transformistas que se apresentavam em casas noturnas famosas na cidade. O filme reconta as dificuldades enfrentadas por essas pessoas, como a imposição da ditadura militar no Brasil e os impactos causados pelo surgimento do vírus HIV e pela irrupção da AIDS na década de 80.

Nesse documentário, também há um apurado trabalho de inserção de imagens de arquivo, análogo ao de *Divinas Divas*. Em certos pontos, algumas dessas imagens podem até ser consideradas raras. No caso das artistas, nossas oito divas, houve muita produção de arquivos. Não obstante, quanto aos frequentadores das casas noturnas LGBTs, lembremo-nos de que raramente se faziam registros de sua presença nesses ambientes, uma vez que preservar o anonimato e permanecer incógnito era condição essencial para fugir de possíveis estigmas. Então, por tratar-se de um contexto em que o anonimato era muito importante, os frequentadores das boates das noites paulistanas não costumavam produzir registros de sua presença nos eventos e nos lugares onde ocorriam “os fervos³⁰”.

³⁰ “Fervo”, forma mais curta de “ferveção”, significa “diversão” ou “lugar onde está rolando diversão”. Disponível em: <<https://www.wattpad.com/362770972-gaycion%C3%A1rio-o-dicion%C3%A1rio-revolucion%C3%A1rio-do-s%C3%A9culo>>. Acessado em: 16 abr. 2023.

Figura 49 – o “fervo” na entrada da boate Medieval nos anos setenta



Fonte: <https://culturaemcasa.com.br/video/sao-paulo-em-hi-fi/>

Em documentários como *Divinas Divas* e *São Paulo em Hi-Fi*, a título de exemplo, dentre inúmeros outros, a proposta não é a de que a imagem de arquivo possa substituir o testemunho ou o relato, mas sim que lhe sirva de complemento para aprofundar e enriquecer a compreensão dos efeitos dos fatos retratados e de suas inter-relações.

Divinas Divas vai desenrolando-se, culmina no show das oito artistas que é mostrado ao final do documentário, o qual elas encerram cantando a marchinha de carnaval *Yes, nós temos bananas*, de autoria do compositor Braguinha, e cujo ensaio foi mostrado algumas vezes ao longo do filme.

Figura 50 – o show das divinas divas, mote do documentário homônimo



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=S5ItW97F8bw>

Não obstante, não podemos deixar de dizer, mesmo a esta altura de nossas já inúmeras reflexões que, embora o documentário *Divinas Divas* seja um filme a respeito da alegria de travestis já idosas terem alcançado estrelato, reconhecimento e, especialmente, longevidade em uma sociedade tão inóspita para elas (o que nos faz pensar que se trata de um produto audiovisual contra-hegemônico, em alguma medida, assim como *Kátia e Bixa Travesty*), ele acaba esbarrando em questões relacionadas à finitude, como já mencionamos em outros momentos.

Eloína dos Leopardos relata que gastou todo o seu dinheiro, mesmo tendo ganhado o suficiente, em uma única noite, para comprar um automóvel, com o show de homens nus que promovia na Galeria Alaska, no Rio de Janeiro. Fujica de Halliday, que, no início do filme, questiona timidamente se de fato é uma diva (“Ah, diva é uma coisa muito séria, né, gente? Diva é uma coisa muito séria. Diva é diva! Eu sou diva, será?”), revela, a poucos minutos do final do documentário, que não quer mais fazer show, que está com vontade de aposentar-se porque já não tem mais paciência para maquiar-se, vestir-se para shows. “Fico louca que comece e termine. Já imaginou uma coisa dessas”?

Nessa mesma sequência, Fujica relata a morte de seu companheiro, Alfredinho, do dia em que o encontrou morto na cama, pela manhã, pensando que ele estivesse apenas dormindo. Além disso, conta das reclamações que a amiga Rogéria faz a respeito do avançar da idade, do envelhecer.

Camille K. fala da saúde frágil e de como o marido e a família dele a ajudaram a superar as dificuldades, além da “magia” de estar no palco: “Todos os artistas têm uma iluminação diferente (...) É incrível, isso, né? A gente não está se sentindo bem: daqui a pouco, você entra em cena, esquece tudo. Eu acho maravilhoso isso”.

Jane Di Castro também lamenta as consequências deletérias da passagem do tempo, das limitações que tem para ganhar dinheiro hoje em dia: “Eu já esbanjei muito dinheiro, que eu tinha, hoje em dia eu não tenho mais o dinheiro que eu tinha, o dinheiro está muito difícil. Eu não tenho mais a idade para viajar, para ganhar dinheiro como eu ganhava porque eu era jovem”. Na mesma cena, ainda completa: “Vou me aposentar, ainda não me aposentei”.

Assim, de uma maneira que nos pareceu muito harmoniosa, por tudo o que as divas revelam e também pelas questões que este trabalho trouxe à lume, a imagem que serve de “capa” para o filme, nos meios digitais em que circula e também para o cartaz físico quando do seu lançamento nas salas de cinema, mostra uma pessoa, de costas, como se estivesse indo embora. Essa pessoa, vestida com um esfuziante vestido amarelo, está com uma peruca nas mãos. No topo de sua cabeça, é possível perceber os cabelos brancos e uma calvície tipicamente masculina.

Figura 51 – Marquesa no cartaz do filme



Fonte: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2017/06/leandra-leal-dirige-divinas-divas-documentario-sobre-a-primeira-geracao-de-artistas-travestis-do-brasil-9822513.html>

Masculino e feminino estão representados, presentes nessa pessoa calva e de vestido amarelo, nesse(a) artista que parece estar indo embora. Trata-se de Marquesa, aquela que vaticinou, no próprio filme, que tudo aquilo que estava vivendo naquele momento de realização do documentário e de ensaio para o show tratava-se do seu canto do cisne.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas duas primeiras décadas deste século, houve mudanças significativas no papel das pessoas não heterossexuais e/ou não cisgênero na sociedade, na forma como são vistas, na configuração das estruturas das famílias, na democratização da educação, nas inovações tecnológicas e comunicacionais, enfim, em todos esses elementos que são relevantes para responder às questões levantadas ao longo deste trabalho.

Tais mudanças vêm provocando alterações na produção audiovisual, na forma como essas pessoas atuam nos mais diversos produtos da cultura de massa. Pessoas com “sexualidades ou gêneros dissidentes” vêm sendo retratadas com maior frequência ao longo dos últimos anos/décadas na produção brasileira de documentários e em outros diversos produtos audiovisuais, tendo passado de meros coadjuvantes a protagonistas.

Em vista disso, Kátia foi entrevistada por Jô Soares no programa *Jô Onze e Meia*, no SBT, em abril de 1995. Linn da Quebrada e Jupp do Bairro comandaram o programa de entrevistas *Transmissão*, do Canal Brasil, entre 2019 e 2021, com três temporadas até o momento. Em 2022, Linn fez parte do reality show *Big Brother Brasil* e, neste ano de 2023, está participando do quadro *Dança dos Famosos*, exibido no programa *Domingão do Huck* da Rede Globo. Nessa mesma emissora, Divina Valéria esteve, entre março e maio de 2023, interpretando a si mesma na telenovela *Travessia*, o produto audiovisual de maior audiência do país, com vários momentos em que a história das divinas divas era contada e reverenciada – e nós ansiamos, profundamente, que isso signifique novos ventos de respeito e liberdade soprando.

Ao longo de todo o percurso teórico deste trabalho, que suscitou inúmeras inquietudes, verificamos que os filmes sobre os quais lançamos nosso olhar, todos com temáticas LGBTQIAP+ (temáticas relacionadas mais diretamente à travestilidade, ao “T” da sigla, no *corpus* de análise), estão alicerçados em três terrenos principais, relacionados a questões de gênero e de sexualidade, que se materializam por meio:

- 1) dos traumas nas narrativas das personagens – individuais na vida dos sujeitos envolvidos, mas coletivizantes por se repetirem de forma muito semelhante e cíclica na vida de todos eles;

- 2) das performances, ora artísticas, ora cotidianas, que embasam as narrativas pelas quais as histórias vão sendo contadas, instância que dá acesso à intimidade das personagens (atores sociais) dos filmes;
- 3) das muitas memórias que as histórias contadas evocam, que fazem emergir recordações especialmente traumáticas e que, pela maneira como sucedem e tornam constantemente a acontecer, estabelecem relações com algumas das diversas instâncias que o conceito de memória suscita.

No diálogo estabelecido com os filmes do *corpus* de referência, notamos que essa estrutura tripartite de conceitos está presente de forma marcante na maioria deles, com dimensões e narrativas que se entremeiam e retroalimentam, o que parece indicar (ou confirmar) que essa forma de estruturação da narrativa seja típica dos documentários performativos.

No caso mais específico dos documentários com temáticas relacionadas a questões de gêneros e de sexualidades dissidentes como os dos nossos *corpora*, é preciso salientar que a escolha desses temas representa também um posicionamento político, já que se trata de filmes que apontam para o direito à memória do grupo representado pelo T da sigla LGBTQIAP+, travestis e pessoas trans, direito esse histórica e vigorosamente interdito de forma incisiva pelas instâncias de poder.

Consideramos que os documentários de nosso *corpus* de análise, bem como os do *corpus* de referência, funcionam como ferramentas que resgatam e reconstroem memórias individuais, subjetivas, e, ao mesmo tempo, coletivas com relação aos traumas sofridos por um grupo historicamente silenciado, estigmatizado, subalternizado.

O âmbito da memória representa um campo de disputa, de poder e de conflito, do qual quase sempre grupos como o das travestis dos filmes *Kátia*, *Bixa Travesty* e *Divinas Divas* (silenciados, estigmatizados, subalternizados) são apagados pelas instâncias de poder, pela maquinaria cis-heterossexual hegemônica vigente.

Consequentemente, os filmes de que aqui tratamos, pelo poder de transmitir e perenizar memórias individuais que refazem em bases positivas as identidades sociais dos sujeitos envolvidos e que dão sentido, corpo e eficácia aos atos de uma coletividade, são contra-hegemônicos na medida em que

oferecem novas memórias à coletividade por meio do relato dos “traumas coletivizantes” (conceito que propusemos e explicamos ao longo deste trabalho).

Dessa forma, a interpretação da narrativa dos documentários *Kátia*, *Bixa Travesty* e *Divinas Divas* conduz as discussões à possibilidade de atribuir sentido a acontecimentos que, à simples vista, são muito específicos da vida de pessoas também específicas. No entanto, do aparentemente específico para o contextual, as obras fílmicas sobre as quais este trabalho lança seu olhar levam a crer que o que pessoas como Kátia, Linn da Quebrada, Jup do Bairro, Rogéria, Jane Di Castro, Marquesa, Brigitte de Búzios, Fujica de Halliday, Eloína dos Leopardos, Camille K. e Divina Valéria vivenciam não configura casos excepcionais de violência e discriminação, senão fatos que integram uma rede de relações sociais de grande complexidade e com diversos agentes.

Assim, pelo caminho teórico aqui percorrido, as memórias individuais apresentadas “migram”, por sua recorrência e desdobramentos, para o campo da memória coletiva, e nos permitem depreender respostas a experiências graves que emergem, aqui, não necessariamente em condições coletivas, senão “para” condições coletivas. Poder ver histórias tão ricas e cheias de nuances como as de Kátia, de Linn da Quebrada e das oito divinas divas sendo recontadas e ressignificadas faz-nos repensar e rever as razões e os sentidos dos acontecimentos mostrados nos filmes e das pessoas neles envolvidas.

A partir das vivências traumáticas e das várias performances das protagonistas, a tessitura dos fatos retratados demonstra como nossos documentários de análise fazem reverberar as vozes de um grupo historicamente alijado do protagonismo social, constituindo-se como instrumentos de fortalecimento desse grupo, ao mesmo tempo em que convidam o espectador a lançar um novo olhar sobre a impossibilidade de definir de forma binária questões relacionadas a gênero e sexualidade.

Ainda com relação a gênero e sexualidade, os filmes aqui analisados também revelaram o quanto questionamentos ligados às genitálias dos indivíduos permeiam a vida e o cotidiano das protagonistas, sua autopercepção, suas relações sociais e, até mesmo, decisões de ordem profissional – trata-se da “visão genitalista” do gênero à qual nos referimos ao longo desta empreitada. Apesar de todos os avanços da sociedade, a presença ou a ausência de um pênis ainda é um fator bastante relevante na vida das travestis, gatilho que

dispara uma série de relações pelas quais elas são “lidas” pela sociedade falocêntrica.

Kátia, Bixa Travesty e Divinas Divas são documentários que trazem à lume o merecido protagonismo do corpo no cotidiano, na arte, nas relações humanas; são filmes pautados nas trocas das conversas, das narrativas, nas trocas entre seres gregários, nas interações que conferem sentido de existência aos sujeitos. Afortunadamente, os traumas, as violências sofridas e todo o tipo de dor que os documentários aqui analisados evocam não são retratados como um destino inevitável.

Os processos narrativos dos filmes sobre os quais nos debruçamos representam, também, um suporte de memória que permite que Kátia, Linn, as divas e outros indivíduos como elas, além de as pessoas de seus meios familiar e social, reconstituam-se, reconheçam-se e compreendam-se, induzindo-(n)os a uma demanda de reparação simbólica que ultrapassa imaginários cristalizados e redutores a respeito de questões de orientação sexual e de identidade de gênero que ainda circulam insistentemente em nossa sociedade, evitando que as protagonistas dos filmes fossem reduzidas ao estigma da marginalidade ou consideradas apenas um outro exótico, e nisso está um dos principais pontos nevrálgicos dos documentários *Kátia, Bixa Travesty e Divinas Divas* – o que parece indicar uma possível mudança de paradigma na prática documental.

Em suma, nos documentários analisados neste trabalho, e mais especificamente nos três do *corpus* de análise, as narrativas dos filmes, especialmente em sua dimensão verbal, deram margem para que emergissem os traumas das protagonistas e das demais pessoas envolvidas. Tais traumas evocam memórias: individuais, coletivas, coletivizantes. Nós, como espectadores, temos acesso a tudo isso pela maneira como os atores sociais performam nos filmes, seja em suas vidas cotidianas, seja em seus números artísticos, seja com mais ou menos consciência da presença da câmera.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer – o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. Nudez. In: *Nudez*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 87-129.
- ALEXANDER, Jeffrey C. et al. (orgs.). *Cultural trauma and collective identity*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- ANDRIOLI, Wallace. Bixa Travesty. *Plano Aberto*, 2018. Disponível em <<https://www.planoaberto.com.br/bixa-travesty/>>. Acesso em 25 de setembro de 2022.
- ARCANJO, Fábio Ávila. Línguas Desatadas: a resistência ao silêncio colocada em cena pelo cineasta estadunidense Marlon Riggs. *Policromias – Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, pp. 123-147, jan./abr. 2021.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A Análise do Filme*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.
- BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BOTELHO, Marina Alvarenga; SOUZA, Gustavo; FERNANDES, Carla Montuori. Genocídio, memória do trauma, afeto e política no documentário A imagem que falta, de Rithy Pahn. *Doc On-line*, n. 32, setembro de 2022, p. 134-155.
- BRUZZI, Stella. *New Documentary*. 2ª ed. Londres: Routledge, 2006.
- BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas sobre uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018a.
- BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *Caderno Chão da Feira* n. 78, p. 1-16, 2018b.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 18ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019a.
- BUTLER, Judith. *Corpos que importam: sobre os limites materiais e discursivos do “sexo”*. São Paulo: N-1 Edições, 2019b.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

- CERTEAU, Michel de. Teoria e Método no estudo das práticas cotidianas. In: *Anais do Encontro Cotidiano, cultura popular e planejamento urbano*. São Paulo: FAU/ USP, p. 3-19, 1985.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- COLLING, Leandro. *Que os outros sejam o normal: tensões entre movimento LGBT e ativismo queer*. Salvador: EDUFBA, 2015.
- COLLING, Leandro. A emergência dos ativismos das dissidências sexuais e de gêneros no Brasil da atualidade. *Revista Sala Preta*, Universidade Federal da Bahia, v. 18, n. 1, p. 153-167. 2018.
- COLLING, Leandro. O que performances e seus estudos têm a ensinar para a teoria da performatividade de gênero? *Urdimento*, Florianópolis, v. 1, n. 40, mar./abr. 2021.
- CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Revista Estudos Feministas*, v. 10, n. 1, p. 171-188. 2002.
- DE LAURETIS, Teresa de. *Technologies of Gender*. Indianápolis: Indiana University Press, 1987.
- DE LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLANDA, H. B. de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p. 206-242.
- DIAMOND, Elin. *Writing Performances*. London: Routledge, 1995.
- FABIÃO, Eleonora. *Programa performativo: o corpo-em-experiência*. Ilinx, Campinas, n. 4, p. 1-11, 2013.
- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: GOUMARRE, Laurent; KIHM, Christophe. *Performance contemporânea*. Paris: Airpress, n. 7, nov./dez. 2008, p. 197-209.
- FÉRAL, Josette. Performance e performatividade: o que são os estudos performáticos? In: MOSTAÇO, Edécio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEN, Stephan; COLLAÇO, Vera. *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, p. 49-86.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e práticas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

- FERREIRA, Ricardo Alexino. *Cultura gay já era visível no Brasil dos anos 1960 e 1970: é o que demonstram os documentários “Dzi Croquettes” e “Divinas Divas”, que merecem comentários de Alexino Ferreira*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<http://jornal.usp.br/atualidades/cultura-gay-ja-era-visivel-no-brasil-dos-anos-1960-e-1970/>>. Acesso em 5 de março de 2023.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.
- GAINES, Jane. Introducción: mimesis política (25 años después) y las luchas políticas por venir. *Cine Documental*, n. 17, 2018.
- GOFFMAN, Erving. *Interaction Ritual: essays on face-to-face behavior*. New York: Doubleday/Anchor, 1967.
- GOFFMAN, Erving. *The presentation of self in everyday life*. Harmondsworth (UK): Penguin Books, 1971.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pensamento Feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- HOLMLUND, Chris; FUCHS, Cynthia. *Between the sheets, in the streets: queer, lesbian, gay documentary*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1997.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madri: Siglo XXI de España Editores, 2002.
- KAPLAN, E. Ann. *Trauma culture: the politics of terror and loss in media and literature*. London: Rutgers University Press, 2005.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. Performance Studies. In: BIAL, H. *The Performance Studies Reader*. 2. ed. London/ New York: Routledge, 2007.
- LACERDA, Paula. *O Drama Encenado: assassinatos de gays e travestis na imprensa carioca*. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) – Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 149, 2006.

- LEANDRO, Anita. A voz inaudível dos arquivos. *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine*, v. 1, p. 25-37. Organizadores: Gustavo Souza, Laura Cánepa, Maurício de Bragança, Rodrigo Carreiro – São Paulo: Socine, 2012.
- LEANDRO, Anita. Os acervos da ditadura na mesa de montagem. *Logos* 45, v. 23, n. 2, p. 103-116, 2º semestre 2016.
- LESSA FILHO, Ricardo. Retratos de identificação: a imagem-arquivo como morada da memória. *Significação*, São Paulo, v. 46, n. 52, p. 101-125, jul-dez. 2019.
- MISKOLCI, Richard. *Desejos digitais: uma análise sociológica por parceiros online*. São Paulo: Autêntica, 2017.
- MOMBAÇA, Jota. *Pode um cu mestiço falar?* Disponível em: <<https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>>. Acesso em 6 de janeiro de 2023.
- MORI, Geraldo Luiz de; CAIXETA, Davi Mendes. Considerações teológico-políticas sobre nudez, desnudamento e vida nua em Giorgio Agamben. *Rever*. São Paulo, v. 20, n. 1, jan/abr 2020.
- MOSTAÇO, Edélcio. Fazendo cena, a performatividade. In: MOSTAÇO, Edélcio; OROFINO, Isabel; BAUMGÄRTEN, Stephan e COLLAÇO, Vera. *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009, p. 15-48.
- NAVARRO, Pablo Pérez. Parodias de la parodia en Martha Nussbaum y Celia Amorós. In: SOLEY-BELTRAN, Patrícia; SABSAY, Leticia. *Judith Butler en disputa – lecturas sobre la performatividad*. Barcelona: Egales, 2012, p. 27-58.
- NICHOLS, Bill. *Representing Reality*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Campinas: Papyrus, 2005.
- NORA, Pierre. Entre Memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, [s.l.], v. 10, out. 2012.
- OLIVEIRA, Dennis de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Dandara, 2021.
- PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s). *VI Congresso SOPCOM*. Lisboa, abril de 2009.
- POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, jun. 1989.

- PRECIADO, Paul Beatriz. *El deseo homosexual*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Melusina, 2009.
- PRECIADO, Paul Beatriz. *Texto Yonqui: sexo, drogas y biopolítica*. 1^{ra} ed. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- PRECIADO, Paul Beatriz. *Manifiesto Contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. 2^a ed. São Paulo: N-1 Edições, 2017.
- PRECIADO, Paul Beatriz. *Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- PUCCHINI, Sérgio. *Roteiro de Documentário: da pré-produção à pós produção*. 2. ed. São Paulo: Papyrus, 2009.
- QUINALHA, Renan. *Contra a moral e os bons costumes: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- RABINOWITZ, Paula. *They Must Be Represented: the Politics of Documentary*. Nova Iorque: Verso, 1994.
- RAMOS, Clara Leonel. *A construção do personagem no documentário brasileiro contemporâneo: autorrepresentação, performance e estratégias narrativas*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.
- RAPOSO, Paulo. "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 4, n. 2, p. 3-12, 2015.
- RICŒUR, Paul. *Temps et récit, le temps raconté*. Paris: Seuil, 1985.
- RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance?. In: *Performance studies: an Introduction*. 2 ed. New York/London: Routledge, 2006.
- SCHECHNER, Richard. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Seleção de ensaios organizada por Zeca Ligiéro. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. 3. ed. Nova York/Londres: Routledge, 2013.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psic. Clin.*, Rio de Janeiro, vol. 20, n.1, 2008, p. 65-82.

SMELSER, Neil J. Psychological trauma and cultural trauma. In: ALEXANDER, J. et. al. (orgs.). *Cultural trauma and collective identity*. Berkeley: University of California Press, p. 31-59. 2004.

SOUZA, Gustavo. A tradição da vítima revisitada. In: *Anais do XXVIII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 2019a, Porto Alegre. Disponível em: <http://compos.org.br/anais_texto_por_gt.php?idEncontro=Mjg=>. Acesso em 14 de junho de 2022.

SOUZA, Gustavo. Trauma, narrativa e memória no documentário *Ônibus 174*. Porto Alegre: *Revista Famecos*, v. 26, n. 1, 2019b.

SOUZA, Gustavo; ALVES-SILVA, Jamilson José. As performances do cotidiano, da memória e de gênero no documentário *Kátia*. Porto Alegre: *Intexto*, n. 53, jan./dez. 2022.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

STUBS, Roberta; TEIXEIRA-FILHO, Fernando Silva; LESSA, Patrícia. Ativismo, estética feminista e produção de subjetividade. Centro de Filosofia e Ciências Humanas e Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina. *Rev. Estud. Fem.*, v, 26, n. 2, 2018.

TAYLOR, Diana. O trauma como performance de longa duração. In: *O Percevejo Online*, PPGAC-UNIRIO, v.1, n1, 2009. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/512/436>>. Acesso em 17 de junho de 2023.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TIRABASSI, Tatiane Maria Oripa et. al. Gênero e sexualidade: um estudo documental acerca do “Pesquisar – Congresso Interdisciplinar de Produção Científica” da UNIFAN. *Anais do VII PESQUISAR, Congresso Interdisciplinar de Produção Científica da Faculdade Alfredo Nasser*. Aparecida de Goiânia, 15 a 17 de outubro de 2018.

TOMAIN, Cássio dos Santos. O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.]*, v. 43, n. 45, p. 96-114, 2016.

VALLES, Rafael. Uma análise sobre o documentário performático no filme Terra deu, terra come. *Doc On-line*, n. 19, p. 213-225, 2016.

WAUGH, Thomas. *The Right to Play Oneself – Looking Back on Documentary Film*. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2011.

WINSTON, Brian. The tradition of the victim in griersonian documentary. In: GROSS, L.; KATZ, J. S. & RUBY, J. (orgs.). *Image ethics: the moral rights of subjects in photographs, film, and television*. Oxford: Oxford University Press, p. 34-57, 1988.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- A MORTE E A VIDA DE MARSHA P. JOHNSON. David France, Estados Unidos, 2017.
- A PAIXÃO DE J. L. Carlos Nader, Brasil, 2015.
- A REVOLTA DE STONEWALL. Kate Davis e David Heilbroner, Estados Unidos, 2010.
- ANTES DE STONEWALL. Greta Schiller, Estados Unidos, 1984.
- BIXA TRAVESTY. Claudia Priscilla e Kiko Goifman, Brasil, 2018.
- CUCETA: A CULTURA QUEER DE SOLANGE TÔ ABERTA. Cláudio Manoel Duarte, Brasil, 2010.
- DIVINAS DIVAS. Leandra Leal, Brasil, 2017.
- DZI CROQUETTES. Tatiana Issa e Raphael Alvarez, Brasil, 2010.
- ENTREATOS. João Moreira Salles, Brasil, 2004.
- LAMPIÃO DA ESQUINA. Lívia Perez e Noel Carvalho, Brasil, 2016.
- LÍNGUAS DESATADAS. Marlon Riggs, Estados Unidos, 1989.
- KÁTIA. Karla Holanda, Brasil, 2012.
- NANOOK, O ESQUIMÓ. Robert Flaherty, França, 1922.
- O CÉU SOBRE OS OMBROS. Sérgio Borges e Manuela Dias, Brasil, 2011.
- OLHE PRA MIM DE NOVO. Claudia Priscilla e Kiko Goifman, Brasil, 2011.
- PARIS IS BURNING. Jennie Livingston, Estados Unidos, 1990.
- SÃO PAULO EM HI-FI. Lufe Steffen, Brasil, 2013.