



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE PSICOLOGIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA**

**ALINE REBOUÇAS AZEVEDO SOARES**

**POR UMA TEORIA CRÍTICA DA CISGENERIDADE:**  
**ENQUADRAMENTOS E RUPTURAS DO OLHAR NO DOCUMENTÁRIO**  
**BRASILEIRO**

**FORTALEZA**

**2024**

ALINE REBOUÇAS AZEVEDO SOARES

POR UMA TEORIA CRÍTICA DA CISGENERIDADE:  
ENQUADRAMENTOS E RUPTURAS DO OLHAR NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em psicologia. Área de concentração: Subjetividade e Crítica do Contemporâneo.

Orientador: Prof. Dr. Aluísio Ferreira de Lima.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- S652u Soares, Aline Rebouças Azevedo.  
Por uma teoria crítica da cisgeneridade : enquadramentos e rupturas do olhar no documentário brasileiro / Aline Rebouças Azevedo Soares. – 2024.  
337 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza, 2024.  
Orientação: Prof. Dr. Aluisio Ferreira de Lima.
1. Psicologia social crítica. 2. Cisgeneridade. 3. Imagem. 4. Narrativa. I. Título.

CDD 900

---

ALINE REBOUÇAS AZEVEDO SOARES

POR UMA TEORIA CRÍTICA DA CISGENERIDADE:  
ENQUADRAMENTOS E RUPTURAS DO OLHAR NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de doutora em psicologia. Área de concentração: Subjetividade e Crítica do Contemporâneo.

Aprovada em: 03/07/2024.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Alúcio Ferreira de Lima (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Fernando Luis Maia da Cunha  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Yarimar Rosa-Rodríguez  
Universidad de Puerto Rico (UPR)

---

Profa. Dra. Fabrícia Teixeira Borges  
Universidade de Brasília (UnB)

Ao meu sempre companheiro, de toda a minha  
vida, Pedro Oliveira (*In memoriam*).

## AGRADECIMENTOS

Dentre os muitos privilégios que possuo, um dos mais valiosos é o de pertencer a duas famílias extraordinárias: os Azevedos e os Soares. Agradecer aos meus pais, somente, não me parece justo, porque eles são parte dessas redes de amor e amizade que me tecem. Então estendo minha gratidão a todos os Azevedos e Soares dos quais faço parte, pela compreensão nas ausências, pelo interesse, pelas perguntas, pela preocupação e pelos cuidados durante esses anos que pareciam às vezes não ter mais fim.

Ao Prof. Dr. Aluísio Lima, pela oportunidade e pela companhia no caminho percorrido até aqui. Você já era meu orientador (afetivo) antes mesmo de minha entrada no doutorado. Contar com o seu apoio foi decisivo para o desenvolvimento e a conclusão dessa tese em muitos momentos difíceis que precisei atravessar.

Às professoras e professores participantes da banca examinadora: Prof. Dr. Marcelo Dídimo, pelo prazer de compartilhar esse momento. Você foi uma referência importante durante minha pesquisa no mestrado e para mim é uma alegria muito grande poder contar com suas colaborações em um trabalho que demandou tanto de mim e, ao mesmo, tempo, trouxe-me tanto aprendizado e amadurecimento acadêmico; Prof. Dr. Fernando Luis Maia da Cunha, também pelo aceite em compor a banca examinadora e pelas trocas no transcorrer de disciplinas, cursos e reuniões de pesquisa; às professoras participantes da banca examinadora Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Yarimar Rosa-Rodríguez e Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Fabrícia Borges, deixo meu agradecimento por aceitarem o convite para participar desse momento que é sempre tão importante em nossa vida acadêmica.

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Deborah Antunes, pela oportunidade de experimentar o desafio de uma orientação emancipada e, ao mesmo tempo, companheira. Saiba que você também está aqui, e segue na minha lembrança, e na vontade de que um dia possamos trabalhar juntas novamente. À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Dodi Leal, cuja participação na fase de qualificação deste trabalho contribuiu para um redirecionamento significativo no processos de pesquisa.

Às colegas-amigas do Paralaxe, pelas reflexões, críticas e sugestões trocadas, pela amizade que transborda os limites da universidade. Conceição Gomes, Tatiana Souza, Stephanie Lima, Geovana Dara, e Janylle Meira (que não frequenta – pelo menos ainda – o Paralaxe, mas pra mim é como se assim o fosse), esses laços que a gente fez durante a pesquisa foi o que tornou tudo o mais possível porque fez aqueles momentos solidão e incerteza dissolverem-se com risos e com abraços. Obrigada.

À Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico. (Funcap), pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

“Imagem é aquilo onde o que já foi se une como um relâmpago ao agora em uma constelação”.  
(Benjamin, 2018, p. 768).

## RESUMO

A pesquisa estuda o atravessamento estético da cisgeneridade no documentário brasileiro, com base nas análises de cinco obras constituintes do corpus: *Kátia, o filme* (2012), *O voo da beleza* (2012), *Meu corpo é político* (2017), *Bixa Travesty* (2018) e *Lembro mais dos corvos* (2018). Cada uma delas traz uma ou mais narrativas biográficas de pessoas trans. A seleção considerou o ano de lançamento da obra (de 2010 em diante) e o envolvimento de pessoas trans na produção. Parti de uma reflexão do cenário sociopolítico contemporâneo do Brasil com base em autores da Psicologia Social Crítica, na qual foi possível observar posicionamentos de intolerância com a diversidade de gênero e outros grupos sociais considerados minoritários, além de “flertes” com modos autoritários de gestão pública, especialmente após as eleições presidenciais de 2018. Trabalho com o termo cisgeneridade de acordo com Viviane Simakawa, que, para além da identificação de si com o gênero designado ao nascimento, afirma tratar-se de um conceito formado por compreensões socioculturais ocidentalizadas de gênero, que são disseminadas e perpetuadas como naturais e biológicas. Para a autora, a cisgeneridade precisa ser pensada como uma prática que atravessa e relaciona projetos coloniais de gênero e projetos racistas modernos. A metodologia é norteada pelo primado do objeto segundo Adorno, e articula análise imanente do discurso, análise fílmica, conceitos de constelação de Walter Benjamin, e com a concepção de montagem, segundo Aby Warburg. As análises indicaram potencial emancipatório nessas obras e algumas escolhas estéticas que podem ser consideradas subversivas aos modos clássicos de filmagem. Por outro lado, a participação majoritária de pessoas cis nessas produções aponta para o atravessamento da cisgeneridade na construção do olhar, que vem sendo evidenciado também na própria forma fílmica de cada um desses documentários. Acredito que reflexões sobre os atravessamentos da cisgeneridade na construção do olhar – a partir do olhar da câmera –, assim como a elaboração de um percurso metodológico voltado a análises de produções audiovisuais poderão contribuir com pesquisas em Psicologia Social Crítica e áreas afins que trabalhem com corpus desse tipo. Podem, ainda, apontar a urgência de elaboração e discussão de uma teoria crítica brasileira da cisgeneridade e, em consequência, das possibilidades outras de produção do olhar.

**Palavras-chave:** psicologia social crítica; cisgeneridade; imagem; narrativa.



## ABSTRACT

The research studies the aesthetic intersection of cisgenderity in Brazilian documentaries, based on the analysis of five works that make up the corpus: *Katia, o filme* (2012), *O voo da beleza* (2012), *Meu corpo é politico* (2017), *Bixa Travesty* (2018) and *Lembro mais dos corvos* (2018). Each of them features one or more biographical narratives of trans people. The selection especially the year of release of the work (from 2010 onwards) and the involvement of trans people in the production. I started from a reflection on the contemporary sociopolitical scenario in Brazil based on authors from Critical Social Psychology, in which it was possible to observe positions of intolerance towards gender diversity and other social groups considered minorities, in addition to “flirtations” with authoritarian modes of public management , especially after the 2018 presidential elections. I work with the term cisgenderness according to Viviane Simakawa, who, in addition to identifying oneself with the gender assigned at birth, states that it is a concept formed by Westernized sociocultural understandings of gender, which are disseminated and perpetuated as natural and biological. For the author, cisgenderness needs to be thought of as a practice that crosses and relates colonial gender projects and modern racist projects. The methodology is guided by the primacy of the object according to Adorno, and articulates immanent discourse analysis, film analysis, Walter Benjamin's concepts of constellation, and the conception of montage-gem, according to Aby Warburg. The analyzes indicated emancipatory potential in these works and some aesthetic choices that can be considered subversive to the classic modes of filming. On the other hand, the majority participation of people in these productions points to the crossing of cisgenderity in the construction of the gaze, which has also been evident in the filmic form of each of these documentaries. I believe that reflections on the intersections of cisgenderness in the construction of the gaze – from the camera's gaze –, as well as the elaboration of a methodological path aimed at analyzing audiovisual productions, could contribute to research in Critical Social Psychology and related areas that come to work - look with corpus of this type. They can also point out the urgency of elaborating and discussing a Brazilian critical theory of cisgenderity and, consequently, of other possibilities for producing a view.

**Keywords:** critical social psychology; cisgenderity; image; narrative.

## RESUMEN

La investigación estudia el cruce estético de la cisgeneridad en el documental brasileño, a partir del análisis de cinco obras que componen el corpus: *Katia, o filme* (2012), *O voo da beleza* (2012), *Meu corpo é político* (2017), *Bixa Travesty* (2018) y *Lembro mais dos corvos* (2018). Cada uno de ellos presenta una o más narrativas biográficas de personas trans. La selección consideró el año de estreno de la obra (2010 en adelante) y la participación de personas trans en la producción. Partí de una reflexión sobre el escenario sociopolítico contemporáneo en Brasil a partir de autores de la Psicología Social Crítica, en la que fue posible observar posiciones de intolerancia hacia la diversidad de género y otros grupos sociales considerados minorías, además de “coqueteos” con modos autoritarios de vida. gestión pública, especialmente después de las elecciones presidenciales de 2018, trabajo con el término cisgénero según Viviane Simakawa, quien, además de identificarse con el género asignado al nacer, afirma que es un concepto formado por comprensiones socioculturales occidentalizadas del género, que se difunden y perpetúan como naturales y biológicos. Para la autora, la cisgeneridad debe ser pensada como una práctica que cruza y relaciona los proyectos de género coloniales y los proyectos racistas modernos. La metodología se guía por la primacía del objeto según Adorno, y articula el análisis inmanente del discurso, el análisis cinematográfico, los conceptos de constelación de Walter Benjamin y con la concepción del montaje, según Aby Warburg. Los análisis indicaron un potencial emancipador en estas obras y algunas elecciones estéticas que pueden considerarse subversivas a los modos clásicos de filmación. Por otro lado, la participación mayoritaria de personas cis en estas producciones apunta al cruce de la cisgénero en la construcción de la mirada, lo que también se ha evidenciado en la forma filmica de cada uno de estos documentales. Creo que las reflexiones sobre los cruces de la cisgénero en la construcción de la mirada –desde la mirada de la cámara–, así como la elaboración de un recorrido metodológico dirigido al análisis de producciones audiovisuales, pueden contribuir a investigaciones en Psicología Social Crítica y áreas afines que puedan ven a trabajar - mira con corpus de este tipo. También pueden señalar la urgencia de elaborar y discutir una teoría crítica brasileña de la cisgénero y, en consecuencia, de otras posibilidades para producir una visión.

**Palabras clave:** psicología social crítica; cisgénero; imagen; narrativa.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Campanha Nabisco 2020 em homenagem ao Dia da Bandeira LGBTQIA+ .....	40
Figura 2 - Formula de isomero cis e formula de isomero trans .....	50
Figura 3 - Medidas proporcionais de Barbie e uma garota mediana .....	57
Figura 4 - Simulação Barbie e uma garota com medidas “comuns” .....	58
Figura 5 - Evento de fantasmagoria / modelo de lanterna mágica .....	75
Figura 6 - Desenho de uma lanterna viva do manuscrito de Fontana .....	76
Figura 7 - Fantasmagoria e Cinema (1784;1902;1939; 2023) .....	80
Figura 8 - Leticia Lanz no documentário "De gravata e unha vermelha" .....	84
Figura 9 - <i>Contra-plongée</i> de Laerte no documentário "De gravata e unha vermelha" .....	85
Figura 10- (Em sentido horário) sequência de apresentação de Letícia Lanz .....	85
Figura 11 - Formas da voz no documentário .....	94
Figura 12 - Katia saindo da Igreja de Oeiras .....	114
Figura 13 - Planos que mostram a influência da família Tapety em Oeiras .....	115
Figura 14 - Em sentido horário, a partir do canto superior esquerdo: Katia, o filme, Titanic, E o vento levou, Cinderela, Rebecca e Crepúsculo dos Deuses em Prancha de Warburg montada .....	116
Figura 15 - Constelação de três filmes .....	117
Figura 16 - Jovem senhora de Winter (Rebecca, 1940) .....	118
Figura 17 - Jovem Senhora Winter diante do marido .....	119
Figura 18 - Norma Desmond desce as escadas .....	120
Figura 19 - Katia diz ao câmara para filmá-la descendo a escada .....	122
Figura 20 - Julia conta sobre um sonho recorrente .....	123
Figura 21 - Prancha montada com planos de Julia com Nuvem e próxima da rede de proteção da janela .....	124
Figura 22 - Medianeras (2011) .....	125
Figura 23 - Medianeras (2011) 02 .....	126
Figura 24 - Cena de Medianeras (2011) .....	127
Figura 25 - Medianeras - janelas .....	128
Figura 26 - Medianeras - janelas (2) .....	129
Figura 27- Estagiário (de blusa branca) atendendo Fernando .....	133
Figura 28 - Plano com exibição de créditos .....	134
Figura 29 - Raccord entre Fernando e o estagiário .....	135

Figura 30 - Fernando na celebração do aniversário, contando que a mãe ainda o trata como “querida” .....	136
Figura 31 - Travelling de Giu dentro do ônibus .....	137
Figura 32 - Ensaio fotográfico.....	138
Figura 33 - Escrita de Giu.....	140
Figura 34 - Plano de destaque para a imagem de Nossa Senhora de Aparecida .....	142
Figura 35- O começo do dia de Paula .....	142
Figura 36 - O começo do dia de Paula (2).....	143
Figura 37 - Paula na saída da escolinha e no debate sobre questões LGBTQIA+s.....	144
Figura 38 - Paula em casa, vendo TV.....	147
Figura 39 - Tirinha de Alison Bechdel (1985).....	148
Figura 40 - Enquanto você dormia (1995).....	149
Figura 41 - Amor à segunda vista (2002) .....	149
Figura 42 - A verdade nua e crua (2009) (acima) e O diário de Bridget Jones (2001) (abaixo).....	150
Figura 43 - E se fosse verdade (2005) .....	151
Figura 44 - E se fosse verdade (2) .....	152
Figura 45 - Travelling de Linn no vagão do metrô.....	154
Figura 46 - Linn fazendo a maquiagem ao espelho, enquanto conta sobre sua mãe e a religião que seguia.....	155
Figura 47 - Apresentação de Linn.....	159
Figura 48 - Contraplogee lateral de Linn.....	160
Figura 49 - <i>travellings</i> frontais e laterais de personagens andando na rua.....	160
Figura 50 - <i>travelling</i> de dentro e de fora do ônibus .....	161
Figura 51 - Planos abertos da periferia de São Paulo .....	163
Figura 52 - Abertura de Bixa Travesty .....	165
Figura 53 - Abertura de Bixa Travesty .....	166
Figura 54 - Linn da Quebrada em cenário de estação de rádio .....	167
Figura 55 - Linn passando batom diante do espelho retrovisor de uma viatura policial.....	168
Figura 56 - Linn com bata de hospital.....	170
Figura 57 - Espelhos de Linn.....	170
Figura 58 - A luva de Linn.....	172
Figura 59 - Linn em tratamento - vídeo de arquivo pessoal utilizado no documentário .....	173
Figura 60 - Trailer da PASTT .....	175

Figura 61 - Mapas indicando as localizações de Bois de boulogne, Bois de Vincennes e Rue Villa Biron .....	177
Figura 62- Bois de Bologne.....	179
Figura 63 - Bois de Bologne (2) .....	180
Figura 64 - Bois de Bologne durante o dia e durante a noite .....	181
Figura 65 - Villa Biron pela perspectiva de Alexandre Vale .....	182
Figura 66 - Geovana (à direita) e duas colegas residentes do Cliancourt .....	183
Figura 67 - Montagem com capas de revistas e fala transforbica/misógina.....	184
Figura 68 - Imagens das revistas Newsweek e Dykeweek.....	185
Figura 69 - Banners representando refugiados LGBTQIA+condenados a retornar.....	185
Figura 70 - Imagens exibidas durante o relato de Geovanna .....	187
Figura 71 - Prancha de Warburg de N° 42 .....	196
Figura 72 - Imagem da prancha 79 pareada com imagem da pandemia de 2020 na Índia.....	197
Figura 73 - Exemplo de phatosformel do luto.....	199
Figura 74 - Montagem de Brecht.....	203
Figura 75 - roteiro de leitura da prancha 79 .....	206
Figura 76 - Prancha 79 do Atlas Mnemosyne .....	207
Figura 77 - Cátedras de Pedro .....	211
Figura 78 - Missa de Bolsena .....	212
Figura 79 - Procissão do Papa Pio XI na St. Peter's Square (Piazza di San Pietro) / Julho 25, 1929.....	213
Figura 80 - Primeira prancha - espelhos.....	221
Figura 81 - Constelação de imagens dos cinco filmes do corpus montados em prancha.....	223
Figura 82 - Vaidade, de Hans Memling .....	225
Figura 83 - Espelho mágico de Ravena.....	233
Figura 84 - Ravena diante do espelho mágico.....	234
Figura 85 - Dorian diante do espelho .....	235
Figura 86 - Dorian com o retrato em segundo plano.....	236
Figura 87 - Fígado de carneiro em Argila, da Babilônia, de 1700 A.C .....	250
Figura 88 - Captura de tela de busca por “casal selfie” .....	309
Figura 89 - Resultados de busca por imagens “casal se beija mesa de bar”.....	310
Figura 90 - Post de influenciadora trans .....	311
Figura 91 - Planos internos de veículo em quatro filmes de estrada brasileiros .....	314

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	15
1.1	<b>O conceito de cisgeneridade e sua importância</b> .....	17
1.2	<b>A Psicologia social crítica como referencial teórico</b> .....	19
1.3	<b>Articulações entre análise filmica, análise imanente do discurso, constelação segundo Benjamin e montagem segundo Warburg</b> .....	22
<b>2</b>	<b>CISGENERIDADE: DE SUJEITO A OBJETO</b> .....	26
2.1	<b>O CISTema capitalista brasileiro</b> .....	26
2.1.1	<i>Reconhecimento e fantasmagorias cisgeneras</i> .....	38
2.2	<b>O objeto cisgeneridade</b> .....	46
2.2.1	<i>Tornar objeto</i> .....	46
2.2.2	<i>Conceito de cisgeneridade</i> .....	49
2.2.3	<i>Cisgeneridade, branquitude; semiformação e fantasmagoria</i> .....	54
2.3	<b>A câmera cisgênera</b> .....	64
2.3.1	<i>Da teoria feminista do cinema à crítica da cisgeneridade no documentário brasileiro</i> .....	64
2.3.2	<i>A invenção do olhar cisgênero</i> .....	71
2.3.3	<i>Passabilidade: fantasmagoria cisgênera?</i> .....	82
<b>3</b>	<b>APRESENTAÇÃO DO CORPUS: POR QUE DOCUMENTÁRIOS?</b> .....	91
3.1	<b>“Filma eu descendo a escada”</b> .....	112
3.2	<b>“Agora eu vou dirigir o sol”</b> .....	122
3.3	<b>“O seu nome é a sua história, sabe?”</b> .....	131
3.4	<b>“Eu quebrei a costela de Adão”</b> .....	164
3.5	<b>“Ser mulher não é mais monopólio de quem tem vagina”</b> .....	173
<b>4</b>	<b>MONTAGEM: DESMONTAR E REMONTAR O MUNDO</b> .....	190
4.1	<b>Rupturas do olhar: desmontando o mundo</b> .....	192
4.2	<b>Pensar em constelações, ler o que não foi escrito</b> .....	216
<b>5</b>	<b>ATLAS DA CRÍTICA DA CISGENERIDADE</b> .....	227
5.1	<b>Espelhos que olhamos nas buscas de si</b> .....	230
5.1.1	<i>Prancha 01</i> .....	238
5.1.2	<i>Prancha 02</i> .....	241
5.1.3	<i>Prancha 03</i> .....	243
5.1.4	<i>Prancha 04</i> .....	245

<b>5.2</b>	<b>Mesas para recolher os pedaços do mundo</b> .....	249
<b>5.2.1</b>	<b>Prancha 01</b> .....	252
<b>5.2.2</b>	<b>Prancha 02</b> .....	254
<b>5.2.3</b>	<b>Prancha 03</b> .....	256
<b>5.2.4</b>	<b>Prancha 04 (mesa e criação)</b> .....	258
<b>5.2.5</b>	<b>Prancha 05 (mesa e criação)</b> .....	260
<b>5.3</b>	<b>Elementos interseccionais: prisão ou proteção de passarinhas</b> .....	262
<b>5.3.1</b>	<b>Prancha 01</b> .....	263
<b>5.3.2</b>	<b>Prancha 02</b> .....	266
<b>5.3.3</b>	<b>Prancha 03</b> .....	268
<b>5.3.4</b>	<b>Prancha 04</b> .....	270
<b>5.3.5</b>	<b>Prancha 05</b> .....	273
<b>5.3.6</b>	<b>Prancha 06</b> .....	276
<b>5.4</b>	<b>Camas: na vida, na doença e na morte</b> .....	278
<b>5.4.1</b>	<b>Prancha 01</b> .....	278
<b>5.4.2</b>	<b>Prancha 02</b> .....	281
<b>5.4.3</b>	<b>Prancha 03</b> .....	283
<b>5.4.4</b>	<b>Prancha 04</b> .....	285
<b>5.4.5</b>	<b>Prancha 5</b> .....	287
<b>5.5</b>	<b>Religiosidade: entre a cruz e a transfobia</b> .....	289
<b>5.5.1</b>	<b>Prancha 01</b> .....	292
<b>5.5.2</b>	<b>Prancha 02</b> .....	294
<b>5.5.3</b>	<b>Prancha 03</b> .....	296
<b>5.5.4</b>	<b>Prancha 04</b> .....	299
<b>5.5.5</b>	<b>Prancha 05</b> .....	301
<b>5.5.6</b>	<b>Prancha 06</b> .....	304
<b>5.5.7</b>	<b>Prancha 07</b> .....	306
<b>5.6</b>	<b>Atravessamentos da cisgeneridade</b> .....	308
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	316
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	323

## 1 INTRODUÇÃO

O ex-presidente Jair Bolsonaro publicou decreto transferindo a Secretaria Especial de Cultura do Ministério da Cidadania para o Ministério do Turismo. E o fez no Dia Nacional da Cultura Brasileira, 5 de novembro de 2019. No dia seguinte, adicionou no mesmo ministério outros sete órgãos ligados à cultura, de modo que passaram a compor o Ministério do Turismo: a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), a Fundação Biblioteca Nacional, a Fundação Casa de Rui Barbosa, a Fundação Cultural Palmares e a Fundação Nacional de Artes (Funarte) (D24AM, 2019).

Um dos setores mais afetados foi o da produção audiovisual, visto que o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), teve verba retida entre 2019 e 2021, somando um montante de mais de 700 milhões de reais que não foram repassados nesse período. A paralisação prejudicou a execução de 400 a 600 projetos de filmes selecionados em edital e aconteceu porque Jair Bolsonaro não realizou nomeação do comitê gestor do FSA, o que causou entrave de dois anos no repasse de verbas a projetos já aprovados (Reinholz, 2020).

Gerado principalmente pelo pagamento de imposto por emissoras de TV e telecomunicações através da Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional (CONDECINE), a receita desse fundo é destinada à produção de audiovisual brasileiro, entre obras para televisão e cinema, além de custos com distribuição e exibição. Trata-se de uma categoria específica do Fundo Nacional da Cultura, voltado ao fomento da indústria audiovisual brasileira, instituído pela Lei BENTO 11.437, de 2006 (ANCINE, 2020).

Foi possível perceber no período do governo Bolsonaro uma sequência de ações diante da produção fílmica viabilizada pelo FSA através da ANCINE, órgão de regulação e fomento da atividade do audiovisual no Brasil. Primeiramente, houve um esforço em menosprezar e desqualificar os filmes contemplados por editais: são qualificados em redes sociais como inadequados, impróprios, ou mesmo imorais. Após esse momento, passa a ser instaurada uma atmosfera de desconfiança acerca da lisura dos processos de elaboração e execução de editais para justificar a implementação de critérios que irão restringir projetos de acordo com seu conteúdo, sem haver consideração de argumento, técnica ou mesmo qualquer forma de relevância artística, social ou comercial (Calabrel; Tavares, 2021).



O que entendo como o terceiro momento desse plano de ação foi o uso da máquina estatal para “drenar” a sobrevivência das estruturas que movem agências de fomento como a ANCINE: cortes de verbas, transferência de sede, mudança de pessoal, atrasos em tomadas de decisões. Trata-se de

uma desidratação das políticas (ofensiva por meio de projeto de lei, com previsão de cortes de 43% dos investimentos do FSA em 2020 e a disputa em torno da revogação da Lei do Serviço de Acesso Condicionado — SeAC), das ações e das instituições (cancelamento de editais, a ocupação da presidência da ANCINE por um interino), sem de fato acabar com elas, nem tampouco colocar algo no lugar. Tal postura mostra-se extremamente danosa ao setor audiovisual brasileiro. A produção audiovisual brasileira estava paralisada até mesmo antes da chegada da pandemia da COVID-19 (Calabreli; Tavares, 2021, p. 216).

A implementação da Lei 12.485/11, mais conhecida como Lei da Tv Paga, aliada a uma reformulação do planejamento estratégico do quadriênio 2017-2020 seria um começo de abertura de portas para novos públicos, visto que promovia a diversidade de gênero e de raça na produção do audiovisual brasileiro, com a instituição de cotas para pessoas negras, mulheres, pessoas trans e travestis em editais lançados pela ANCINE ou em parceria com a SAV/MINC. Essas alterações foram incorporadas em retificações no edital Concurso Produção para Cinema 2018 (Bravo, 2021). Trata-se do edital cujos repasses de verbas dos projetos aprovados foram retidos em 2019, em virtude do presidente da República não ter nomeado o comitê do FSA. Vale ressaltar que em pesquisa realizada pela ANCINE, foi apurado que 75,4% de filmes lançados pela agência em 2016 foram dirigidos por homens brancos, indicando o atravessamento da cisgeneridade na produção audiovisual brasileira, além da evidente disparidade racial entre os realizadores contemplados (ANCINE, 2018).

Paradoxalmente, em meio à formação desse contexto de intolerância generalizada que facilitou a chegada de Bolsonaro ao poder e, em consequência, levou ao atraso e estagnação de uma série de projetos audiovisuais que já a haviam passado por aprovação de edital, ocorreu um aumento considerável na produção de documentários brasileiros sobre pessoas trans – especialmente após 2014. A alta produção dessas obras levantou algumas questões: sob que perspectiva estão sendo produzidas? Quem está contando essas histórias? Qual é o potencial emancipatório desses trabalhos? Esse foi o início do meu percurso.

Realizei um estudo do atravessamento da cisgeneridade no documentário brasileiro, com base nas análises de cinco obras: *Katia, o filme* (2012), *O voo da beleza* (2012), *Meu corpo é político* (2017), *Bixa Travesty* (2018) e *Lembro mais dos corvos* (2018). Cada uma delas traz

uma ou mais narrativas biográficas. O critério de seleção considerou o ano de lançamento da obra (de 2010 em diante), o tipo e o grau de envolvimento de pessoas trans na sua produção. Partiu de uma reflexão do cenário sociopolítico contemporâneo do Brasil a partir de autores da Psicologia Social Crítica, na qual foi possível observar a manifestação de posicionamentos de intolerância com a diversidade de gênero e outros grupos sociais considerados minoritários, além de “flertes” com modos autoritários de gestão pública, especialmente após as eleições presidenciais de 2018.

Diretores cisgêneros que realizam documentários sobre pessoas trans, verbas federais para produção audiovisual destinadas a uma maioria de mais de 70% de homens cis brancos, retenção dessa mesma verba a projetos aprovados no primeiro edital que destinou cotas para realizadoras mulheres negras, mulheres trans, entre outros gêneros divergentes: esses são alguns indícios que apontam o quanto o olhar de uma câmera pode ser cisgênero (além de masculino) e que é necessário explorar o atravessamento da cisgeneridade na produção do documentário brasileiro, bem como é preciso que a cisgeneridade pense, estranhe e problematize a si mesma.

### **1.1 O conceito de cisgeneridade e sua importância**

Trabalho com o termo cisgeneridade segundo o entendimento de Viviane Simakawa (2015), que, para além da identificação de si com o gênero designado ao nascimento, afirma tratar-se de um conceito formado por compreensões socioculturais ocidentalizadas de gênero, que são disseminadas e perpetuadas como naturais e biológicas. Para a autora, a cisgeneridade precisa ser pensada como uma prática que atravessa e relaciona projetos coloniais de gênero e projetos racistas modernos. Ao fazer oposição à transgeneridade, a cisgeneridade mostra-se como categoria analítica social e culturalmente construída, desarticulando a ideia de que há uma norma – natural e biológica – para gênero, de um lado, e, do outro, os desvios.

Ou, posto de outra maneira, a cisgeneridade é um conceito composto pelas compreensões socioculturais ocidentais e ocidentalizadas de gênero tidas como naturais, normais e biológicas<sup>10</sup>, que são por sua vez as compreensões que fundamentam as leituras sobre vivências e corpos em termos de gênero. E assim, portanto, considero pensar a cisgeneridade como um exercício que deve levar em consideração as associações entre este projeto colonial de gênero e os projetos racistas modernos que, “mesmo indiretamente, preconizava[m] a existência de uma alma ‘negra’ e uma ‘branca’”, fazendo com que analisemos a busca por “um ‘sexo’ ou

‘gênero’ masculino ou feminino na mente” a partir da procura histórica (de caráter racista) por “uma ‘cor’ ou ‘raça’ inscrita ‘naturalmente’ na mente ou no cérebro” [...] (Simakawa, 2015, p. 61).

Compreendo a importância de me afirmar também como mulher cisgênera e branca. Acredito que minha perspectiva não só pode ser legítima como crítica, assim como acredito no estudo da cisgeneridade e no exercício de sua desnaturalização pela própria cisgeneridade, por nós, pessoas, cis, que representamos esse lugar de privilégios, de universalidade e medida natural e biológica do mundo. Esse posicionamento encontra inspiração em Djamilia Ribeiro, quando ela afirma em *O que é lugar de Fala* sobre a importância de pessoas brancas estudarem branquitude.

Se o termo cisgeneridade desloca a centralidade e a universalidade de conformações de corpos, é tempo de nós acompanharmos esse deslocamento, compreendendo e admitindo privilégios, reconhecendo outros modos de existir, despatologizando aquilo que não compreendemos como semelhante. Tal movimento envolve também o recebimento de críticas, apontamento de fragilidades teóricas e metodológicas ou mesmo uma “contaminação de perspectivas” – ainda que eu não trabalhe com noção de uma “perspectiva pura”.

[...] o conceito de cisgeneridade é capaz de estabelecer um paralelo crítico ao das transgeneridades, revelando que, apesar de todos os gêneros passarem por um processo de materialização a partir de práticas discursivas sobre o sexo, os corpos cis gozam de um privilégio capaz de colocá-los em uma condição natural, como sexo/gênero real, verdadeiro, na medida em que as transgeneridades são caracterizadas como uma produção artificial e falseada da realidade cisnormativa. (Nascimento, 2021, online).

Pensar a cisgeneridade como objeto de estudo da psicologia social crítica e, em aspectos estéticos de teorias da imagem condiz com a relevância em se manter o exercício da criticidade naquilo que se está produzindo na academia, bem como ter sempre em vista a importância social e política daquilo que realizamos neste espaço e outros adjacentes.

A minha perspectiva de mulher cisgênera alia-se ao primado do objeto de Adorno e mantém-se aberta a contribuições, reconsiderações e diálogos, visto que o objeto, para Adorno, é dinâmico, se move em seu tempo histórico e vive na sua relação com as sujeitas que o abordam, onde temos, portanto, sujeita e objeto como uma relação, não como dois componentes possíveis de serem separados um do outro.

Considero que o olhar da câmera que produz um documentário é cisgênero. E isso ocorre não apenas quando a produção desse olhar é de uma pessoa cis, mas também porque somos uma sociedade atravessada pela cisgeneridade. No entanto, há um problema quando pessoas cis produzem documentários, bem como outros materiais e pesquisas sobre pessoas trans\*: as obras resultantes arriscam construir e propagar um olhar predominantemente cisgênero sobre a transgeneridade. Estamos falando de um olhar dominante e colonizador: branco, masculino, de influência eurocêntrica. A reafirmação desse olhar que historicamente se quer hegemônico constitui a invisibilização de olhares periféricos acaba por endossar a cisgeneridade como norma.

## **1.2 A Psicologia social crítica como referencial teórico**

A Psicologia Social Crítica pretende ocupar o lugar da interdisciplinaridade, que assume a amplitude na abordagem de quaisquer assuntos em estudo, demarcando especialmente os aspectos que se entrecruzam em relação aos fenômenos, tais como os econômico, os sociais, culturais, etc., Ou seja, como a teoria crítica, reivindica o lugar do diálogo com os contextos vividos, enxergando a constituição do peso do social sobre a forma de compreensão da realidade, no intuito de intervir na abolição do sofrimento do mundo. Dessa maneira, repudia os modelos e situações ideais, tanto enquanto método de pesquisa, quanto como parâmetro comportamental, seja político, social, cultural, econômico e assim por diante, e propõe a abolição do sofrimento por intermédio das transformações sociais. A teoria crítica de Theodor Adorno, um dos principais autores a quem esta tese recorre, preocupa-se não apenas com o conteúdo dos fenômenos estudados, mas também com a metodologia a utilizada para a construção das respostas.

A teoria crítica nasce em 1924, na Alemanha, com a fundação da Escola de Frankfurt. Com caráter marxista e multidisciplinar, dialoga com diversos campos do conhecimento, como psicanálise, sociologia, filosofia, psicologia social e se constitui como uma teoria aliada à prática, entendendo que ambas são partes essenciais de um mesmo processo de construção de conhecimento. Dialoga com as principais questões presentes em nossa sociedade, seja como campo de conhecimento capaz de compactuar a dominação e a administração da sociedade, seja como campo capaz de questionar a realidade e promover a autonomia e a emancipação social.

A Psicologia Social Crítica ganha nome e características próprias com os estudos e trabalhos de Silvia Lane. Filósofa de formação pela Universidade de São Paulo (USP) e Professora pesquisadora da Pontifícia de São Paulo (PUC-PS), Silvia Lane foi fundadora da Associação Brasileira de Psicologia Social (ABRAPSO) em 1980. O livro *Psicologia Social: o homem em movimento* (LANE; CODO, 2006) é um marco histórico na transformação epistemológica dos estudos em psicologia social no Brasil, uma expressão de autonomia acadêmica em relação ao modo como processávamos o conhecimento advindo de universidades europeias e norte-americanas, de cunho positivista e, por vezes, descoladas e distantes das especificidades do contexto sociopolítico da América Latina.

Lane manifestava-se, então, contra uma perspectiva cientificista presente na Psicologia Social, e que lhe conferia um papel normativo e sistêmico ancorado na ideia de neutralidade, condenando-a à herança adaptacionista, que predominava como espírito de época. A implementação de uma Psicologia Social Crítica inaugurava a ideia de indissociabilidade entre a teoria e a prática, conferindo ao pesquisador o papel de agente político, responsável pela transformação da realidade e promotor da emancipação (Lima; Ciampa; Almeida, 2009, p. 225).

Silvia Lane encabeça a criação de uma Psicologia Social voltada para o contexto histórico, social e político da realidade a que pertence, e comprometida com transformações sociais capazes de resolver os problemas de desigualdades, fome e exploração do trabalho, dentre outras formas de opressão sofridas pelas populações, o que implica em uma perspectiva analítica do modo de produção capitalista a que pertencemos, em muito fundamentada nas obras de Karls Marx.

Fundamentada no materialismo histórico e dialético, a Psicologia Social Crítica pensa indivíduo e sociedade como uma relação dialética que situa esses pontos como “falsos polos”, porque eles não se anulam nem prevalecem um sobre o outro. Os dois complementam-se em virtude de suas oposições, de modo que o indivíduo existe porque existe sociedade, da mesma forma que a sociedade se constitui porque existe o indivíduo. Neutralidade e objetividade científicas são termos inexistentes para este campo de estudos que compreende que o objetivismo está ancorado no subjetivismo (GRUDA, 2016).

Ao primar pelas condições sócio-históricas de uma realidade, a Psicologia Social Crítica rejeita naturalizações e universalismos, pois entende sociedade e indivíduo como produtos histórico-dialéticos. Isso faz com que não exista natureza humana, mas, sim, processos mediados por ideologias e construídos através de relações (GRUDA, 2016). Ao propor uma

prática de transformação social, conscientização e emancipação, essa vertente da psicologia social objetiva a superação das contradições e dicotomias tradicionais, como indivíduo x sociedade e objetividade x subjetividade, ressaltando a constituição sócio-histórica do sujeito, atravessada pelo outro, pela cultura e pela linguagem.

Esta perspectiva materialista histórica dialética da Psicologia Social Crítica torna-a um campo de estudo com condições de viabilizar reflexões e leituras críticas sobre a produção de imagem no Brasil, mais especificamente sobre a produção audiovisual que circulou em um período de crise política no país, que teve como marco inicial as manifestações populares de 2013, durante o segundo mandato presidencial de Dilma Roussef. O país viveu uma crise generalizada de credibilidade das instituições e dos partidos políticos, mais especificamente dos partidos de esquerda. Foi um momento propício para a ascensão da figura do *outsider*, o tipo político que ganha notoriedade posicionando-se como alguém “de fora” da política, do sistema, e dá a uma população indignada com seus governantes um “inimigo” a combater. Theodor Adorno (1975) denominou esse tipo como “agitador”, quando fez um estudo sobre os discursos radiofônicos do pastor Martin Luther Thomas, proferidos entre maio de 1934 a julho de 1935, cujas técnicas de convencimento mobilizaram massas de pessoas nos Estados Unidos a encontrarem sentido em ideias fascistas.

Na ausência de uma hegemonia<sup>1</sup> segura, enfrentamos no Brasil um interregno instável e a continuação da crise política. Nesse contexto, as palavras de Gramsci são verdadeiras: “a crise consiste precisamente no fato de que o velho está morrendo e o novo não pode nascer; neste interregno, uma grande variedade de sintomas mórbidos aparece”. (FRASER, 2020, p. 57). Esta frase reflete um sentimento difuso, mas ubíquo – tanto no Brasil como quanto no mundo – de que algo acabou, com poucas certezas, no entanto, do que vem pela frente. Nesse claro – escuro, os fenômenos mórbidos abundam de Trump ao recrudescimento da direita populista na Europa, (FRASER, 2020, p. 22) passando pelas nossas próprias monstruosidades locais, como o mandato presidencial de Jair Bolsonaro, de 2019 a 2023 e a maioria no Congresso Nacional conquistada nas últimas eleições presidenciais de

---

<sup>1</sup> Assim como Nancy Fraser (2020) e Sabrina Fernandes (2019), utilizamos nesse trabalho o conceito de hegemonia segundo Antonio Gramsci (2000), referente a um conjunto de articulações da classe dominante de uma sociedade, capaz de naturalizar uma série de pressupostos os quais justificam ao senso comum a permanência dessa classe no poder.

2022, pelas bancadas ruralista e evangélica, ambas reacionárias, conservadoras e de extrema direita.

Dessa forma, pretendo apontar, ao longo dessa pesquisa, de que maneiras a produção de documentários no Brasil estaria imbricada nessa lógica CISCapitalista neoliberal conduzida, ironicamente, por uma extrema-direita conservadora, misógina, racista e homofóbica. O panorama sociopolítico incerto, que teve como evento precursor as manifestações de junho de 2013, ganhou contornos mais intensos e polarizados em 2018, com o avanço e a tomada de poder por uma extrema-direita cuja força se deve à capitalização do ódio pela esquerda, pelo comunismo e pelas minorias. Entre o fim de 2018, com a vitória de Jair Bolsonaro nas eleições presidenciais até o fim de seu mandato, o panorama tornou-se cada vez mais inóspito no que concerne a garantias de acesso à cultura, educação e direitos humanos. São tempos assim que nos convocam à produção de conhecimento esclarecido e com potencial emancipador; pois são tempos assim que nos demandam resistência.

### **1.3 Articulações entre análise fílmica, análise imanente do discurso, constelação segundo Benjamin e montagem segundo Warburg**

Norteadas pelo primado do objeto, a metodologia dessa pesquisa constituiu-se no seu decorrer, através de articulações entre análise fílmica e análise imanente do discurso, amparadas por uma pesquisa bibliográfica que se desenvolveu em paralelo e em consonância com a análise do corpus, tendo como principais referências obras de Theodor Adorno (2003), Jacques Aumont e Michel Marie (2013), Jonathan Crary (2012; 2013), Aby Warburg (2003, 2010), Walter Benjamin (1987; 2019) e Georges Didi-Huberman (2011; 2012; 2015; 2017; 2018). A concepção de montagem a partir das pranchas de Warburg é o arcabouço teórico-metodológico que apresenta o corpus, pensando relações transversais entre os documentários. As aproximações entre as cinco obras deram-se, ainda, com as contribuições de Benjamin acerca do conceito também teórico e metodológico de constelação, o qual foi esteio para Mariana Souto (2022) desenvolver o termo constelação fílmica, que é significativo em minha pesquisa.

Análise fílmica e a análise imanente do discurso demandam da pesquisadora uma disponibilidade em “escutar o objeto”, na busca de compreender o que ele diz de seu contexto social nas suas contradições inerentes. Minha escuta buscou traços de cisgeneridade – estéticos

e discursivos, sociohistóricos ou simbólicos –, para colocá-los num lugar de análise, e, portanto, de estranhamento.

Optei por apresentar as relações entre as imagens que obtive em minha pesquisa no formato de pranchas, inspirada no Atlas Mnemosyne de Aby Warburg (2003; 2010), por se tratar de uma perspectiva teórico-metodológica que permite relacionar e pensar o anacronismo e a transversalidade entre imagens de uma obra fílmica e, simultaneamente, entre um agrupamento de obras aproximadas. O atlas de Warburg propõe uma montagem em aberto, que aponta entremeios e fissuras das imagens, ou restos que passam incógnitos, mas permanecem para serem encontrados algum momento, em algum lugar.

No início de 2022, as demandas de estudo do corpus suscitaram a contribuição da perspectiva teórico-metodológica da constelação, de Walter Benjamin (2019), que diz sobre relações não lineares, anacrônicas e fragmentárias entre ideias e imagens, da mesma forma que uma constelação configura uma imagem formada por estrelas no céu. Benjamin não chegou a elaborar uma constelação de filmes, mas Mariana Souto (2020) pensou um estudo com constelações fílmicas como método comparatista. Seu trabalho ofereceu-me elementos para fazer uma costura entre a análise por constelação e a montagem com elaboração de pranchas, de modo a aproximar por semelhanças e diferenças não só os cinco filmes de minha pesquisa, mas recortes e agrupamentos de recortes entre cada um deles. Denominei cada agrupamento por semelhança de fio condutor, chegando a cinco: espelhos; mesas; camas; elementos interseccionais; e religiosidade. Cada prancha componente destes fios condutores pode ser aferida no capítulo 5 – Atlas da crítica da cisgeneridade – e, também, em link disponibilizado para visualização das pranchas como uma constelação.<sup>2</sup>

O texto deste trabalho inicia com o capítulo *Cisgeneridade: de sujeito a objeto*, no qual discorro sobre as relações entre cisgeneridade – conceito e traços – e suas relações com o CISTema capitalista. Apresento um levantamento geral dos quatros anos de mandato presidencial de Jair Bolsonaro e as muitas legitimações de intolerância e autoritarismo, especialmente direcionadas à comunidade LGTBQIA+. Também faço uma aproximação entre cisgeneridade e fantasmagoria, propondo o entendimento da cisgeneridade como uma fantasmagoria benjaminiana. Logo após, trago uma reflexão sobre a concepção de

---

<sup>2</sup>

Disponível em:  
[https://www.canva.com/design/DAGE23DDP6A/GnN\\_ZNJPKbQmJHu5aBayHQ/edit?utm\\_content=DAGE23DDP6A&utm\\_campaign=designshare&utm\\_medium=link2&utm\\_source=sharebutton](https://www.canva.com/design/DAGE23DDP6A/GnN_ZNJPKbQmJHu5aBayHQ/edit?utm_content=DAGE23DDP6A&utm_campaign=designshare&utm_medium=link2&utm_source=sharebutton)



cisgeneridade como objeto de pesquisa, a partir das relações estabelecidas entre sujeito e objeto para Theodor Adorno (1969), ressaltando o caráter dinâmico e horizontal que o autor compreende ser necessário nessa relação. Ainda neste capítulo, faço uma articulação entre estudos das teorias feministas do cinema com a existência de um olhar cisgênero da câmera, sem deixar de mencionar as contribuições da teoria queer e do feminismo negro às teorias do cinema que teciam críticas aos modos hollywoodianos de produção. Para pensar cisgeneridade, elaboro um diálogo com os conceitos de branquitude, semiformação e fantasmagoria. Encerro o capítulo apontando os modos de construção social do olhar e as evidências de que o olhar é socialmente construído e que, nesse processo, ele torna-se cisgênero. Encerro o capítulo trazendo para a discussão a noção de passabilidade como uma fantasmagoria cisgenera.

No capítulo que nomeei *Apresentação do corpus: por que documentário?* Não só apresento cada um dos filmes documentários analisados nesta pesquisa – *Kátia, o filme*, *Lembro mais dos corvos*, *Bixa Travesty*, *Meu corpo é político* e *O voo da beleza*, como aponto a perspectiva teórica com a qual trabalho o documentário, amparada pelas obras de Bill Nicols, Eduardo Coutinho, Piero Sbragia, e Mariana Souto, sobre um documentário que consiste numa intervenção exposta pelo cinegrafista, que elabora uma asserção e uma representação do mundo histórico, ainda que a partir de recortes de subjetividades. Ao tratar dos documentários estudados, apresento imagens de alguns planos de cenas organizados em pranchas (Warburg, 2003) e proponho olhares e relações entre o que o imagético e o verbal comunicam nesses recortes, numa busca de “ler o que não está escrito” (Benjamin, 1970, p. 51) na forma fílmica desses documentários.

Em *Montagem: desmontar e remontar o mundo*, apresento as articulações de métodos de pesquisas os quais utilizei para desenvolver este estudo – análise fílmica, análise imanente do discurso, constelação e montagem – e faço uma discussão sobre a participação e relevância de cada um deles. Ressalto aspectos em que esses métodos se assemelham e se complementam, como a análise fílmica, que permite uma escuta do filme estudado, à semelhança da análise imanente do discurso e do primado do objeto, que propõem uma abordagem do objeto a partir dele mesmo, das suas imanências, das suas condições materiais, de seu contexto sócio-histórico. A montagem na perspectiva de Aby Warburg e o conceito de constelação de Benjamin nortearam o modo de olhar e relacionar as imagens dos documentários estudados, que chegou a ser pensado para o campo do cinema com Mariana Souto (2020), ao

propor um trabalho com o que denominou constelações filmicas, no qual demonstra a viabilidade e a relevância do estudos de filmes arranjados como constelações benjaminianas.

*Atlas da crítica da cisgeneridade* é o capítulo de análise, no qual apresenta minha proposta de atlas – o Atlas da crítica da cisgeneridade como material que se pretende continuamente inacabado e em aberto, como contribuição na elaboração de uma teoria crítica da cisgeneridade. Nele apresento o compilado de pranchas que organizei com base em cinco fios condutores identificados por semelhanças entre os documentários estudados. Esse fios condutores foram nomeados: espelhos; mesas; elementos interseccionais; camas; religiosidade. A disposição das pranchas buscou apontar articulações entre os cinco documentários, o que resultou também na criação de um quadro de constelações que interliga todas as imagens coletadas e relacionadas, mantendo-se em aberto e receptivo à inserção de novas imagens, elementos diversos e articulações.

Penso que as reflexões obtidas aqui sobre os atravessamentos da cisgeneridade na construção do olhar – a partir do olhar da câmera –, assim como a proposta de um percurso metodológico voltado a análise de produções audiovisuais poderão contribuir com pesquisas em Psicologia Social Crítica que trabalhem com material de cunho audiovisual. Podem, ainda, apontar a urgência de elaboração e discussão de uma teoria crítica brasileira da cisgeneridade e, em consequência, das possibilidades outras de produção do olhar.

## 2 CISINGENERIDADE: DE SUJEITO A OBJETO

Norma é o que não se nomeia, e nisso consiste seu privilégio. A não marcação é o que garante às posições privilegiadas (normativas) seu princípio de não questionamento, isto é: seu conforto ontológico, sua habilidade de perceber a si como norma e ao mundo como espelho. Em oposição a isso, “o outro” – diagrama de imagens de alteridade que conformam as margens dos projetos identitários dos “sujeitos normais” – é hiper Marcado, incessantemente traduzido pelas analíticas do poder e da racialidade, simultaneamente invisível como sujeito e exposto enquanto objeto. Nomear a norma é devolver essa interpelação e obrigar o normal a confrontar-se consigo próprio, expor os regimes que o sustentam, bagunçar a lógica de seu privilégio, intensificar suas crises e desmontar sua ontologia dominante e controladora.

(Jota Mombaça)

### 2.1 O CISTema capitalista brasileiro

Viviane Simakawa (2015, p. 15) utiliza o termo “[c]istema” como corruptela de “sistema-mundo”, em referência a Ramón Grosfoguel (2012, p. 118, 121-122), que trata de um “sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno”. Trata-se de uma estrutura histórica e heterogênea cuja “matriz de poder colonial” tem alcance e influência em todos os aspectos da vida social: gênero e sexualidade, subjetividade, instituições políticas e educacionais e relações familiares (Grosfoguel, 2012). Dessa forma, para o autor, o capitalismo é somente uma parte – ainda que relevante – que compõe a estrutura do “sistema-mundo patriarcal /capitalista/colonial/moderno europeu”.

Utilizo no decorrer desse trabalho a corruptela de Simakawa com as três primeiras letras em caixa alta porque entendo que essa é uma forma de demarcar aquilo que diz respeito diretamente à estrutura sociocultural e política cisingênera e excludente que nos atravessa. Utilizo também a mesma grafia para me referir ao que compreendemos como CISTema capitalista, pois, ainda que Grosfoguel entenda que lidamos com estruturas sociopolíticas e culturais que são mais complexas e de maior alcance do que um sistema econômico, compreendo que o CISTema capitalista neoliberal, por si só, já constitui uma rede de atravessamentos complexa o bastante, que afetam a vida social, onde “perspectivas não cisingêneras são excluídas, minimizadas, ou silenciadas. A corruptela ‘cistema’, entre outras corruptelas do tipo, têm o objetivo de enfatizar o caráter estrutural e institucional – ‘cistêmico’ – de perspectivas cis+sexistas, para além do paradigma individualizante do conceito de ‘transfobia’.

E para começar a pensar o CISTema capitalista brasileiro, trago uma perspectiva estadunidense, visto que o contexto sociopolítico norte-americano é uma referência significativa para muitas tomadas de decisões na política brasileira (Amcham, 2021). Em seu livro *O velho está morrendo e o novo não pode nascer*, Nancy Fraser (2020) parte do cenário político contemporâneo dos Estados Unidos para pensar a crise de hegemonia e a ascensão política de partidos de extrema-direita, trazendo-nos elementos de reflexão que apontam para um fenômeno de proporções mundiais, visto que os espaços de debates e de poderes políticos desses territórios vêm sendo continuamente ocupados por partidos de direita ou extrema-direita populista, bem como ocorreu com o Brasil em seu governo recente.

Os indícios de que não estamos diante de um fenômeno geopolítico isolado confere ainda mais amparo à conhecida frase de Antonio Gramsci que, formulada em 1922, encontra ressonância na contemporaneidade:

Na ausência de uma hegemonia segura, enfrentamos um interregno instável e a continuação da crise política. Nesse contexto, as palavras de Gramsci são verdadeiras: ‘a crise consiste precisamente no fato de que **‘o velho está morrendo e o novo não pode nascer; neste interregno, uma grande variedade de sintomas mórbidos aparece’** (Fraser, 2020, p. 57, grifos nossos).

A frase é parte dos *Cadernos do Cárcere*, produzidos ao longo dos anos de Gramsci na Prisão Regina Coeli, em Roma, durante o governo fascista de Benito Mussolini. Julgado e condenado em 1926, Gramsci adoeceu gravemente e faleceu depois de mais de 10 anos encarcerado. *Cadernos do Cárcere*, ainda que uma obra inacabada, é considerada a mais importante desse filósofo, além de ser também a mais conhecida (Monasta, 2010).

Gramsci escreveu essas palavras de uma perspectiva histórica bem específica: a ascensão do fascismo na Itália, no início do século XX. Reservadas as singularidades de cada sistema, interregno era o nome dado ao período de transição entre o fim de um reinado ou império (com a morte do rei ou imperador) e o início de outro (com a coroação do príncipe herdeiro). Eram períodos por vezes incertos, principalmente quando o primogênito ainda não tinha idade para assumir e um mandato interino se iniciava, podendo estender-se por anos, até o herdeiro atingir a maioridade. Períodos de interregno são suscetíveis a golpes de estado, revoltas, ou mesmo guerras civis: são os sintomas mórbidos a que Gramsci se refere, diante do que ele denominou “crise de hegemonia”.

A força com que a frase de Gramsci ecoa quase um século depois traz a noção de retorno da história, afinal, “(...) se há um padrão histórico nos últimos dois séculos é que a história teima sempre em retornar” (Fraser, 2020, p. 14). Ao nos indicar esse retorno, a frase de Gramsci diz também da crise de hegemonia que estamos vivendo, e que no Brasil se expressa pela vitória de Jair Bolsonaro nas eleições presidenciais de 2018, trazendo consigo a legitimação de comportamentos misóginos, racistas, homofóbicos e transfóbicos, através de seus discursos e decisões de governo.

Assim como Fraser (2020) em *O velho está morrendo e o novo não pode nascer*”, Sabrina Fernandes (2019) faz referência a Gramsci e sua famosa frase no título de sua tese, posteriormente publicada em livro: *Sintomas mórbidos: a encruzilhada da esquerda brasileira*, onde a autora aponta que o momento sociopolítico que estamos vivendo seria um interregno, marcado por uma crise generalizada de credibilidade e de autoridade hegemônica do governo do Partido dos Trabalhadores (PT), que reverberou nos demais partidos de esquerda. Fernandes vê nas manifestações de junho de 2013 o transbordamento dessa crise:

Proponho que Junho [2013] seja visto como uma ruptura da inércia da política promovida pela democracia representativa liberal, e também aceita por ela, e petrificada até então, mas que não apresentou a resposta à crise e nem se libertou do processo de despolitização que ainda está em curso. Ao contrário, Junho escancarou a crise de práxis com o acirramento de múltiplas crises. O período que vivemos no Brasil pode ser caracterizado como um interregno da crise de autoridade hegemônica (...) (Fernandes, 2019, p. 98).

Tanto Fraser (2020) como Fernandes (2019) entendem que os partidos de esquerda não estão conseguindo se articular, se aproximar das bases e elaborar saídas viáveis. Daí os sintomas mórbidos que nascem nesse interregno: “o novo não pode nascer” porque não há quem dê conta do seu existir. Com o velho morrendo, é criada uma lacuna. E uma série de fenômenos torpes (golpes, movimentos pedindo intervenções militares, demonização da esquerda, produção de *fake news* etc.) podem vir à tona, na tentativa de ocupar esse espaço, fator que contribui para que o novo demore ainda mais a conseguir nascer.

Vale ressaltar que esse “novo” não necessariamente será emancipador. Fernandes (2019) indaga se a ascensão de Bolsonaro será mesmo parte de um interregno contemporâneo ou se irá constituir um “novo” a nascer. A proposta de cunho neoliberal reacionário do governo Bolsonaro manifestou-se na nomeação dos ministros, na criação e eliminação de determinados ministérios, bem como nos remanejamentos de secretarias e fundações. Um exemplo é o

Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, criado em seu mandato e entregue a Damares Regina Alves, advogada e pastora que referiu a si mesma como “terrivelmente cristã” (G1.Globo, 2019a). Mulheres trans sequer foram mencionadas em qualquer iniciativa de combate a violências contra a mulher; e pareceu providencial o não uso do termo “violência doméstica” nas campanhas dessa pasta ou nos pronunciamentos da ministra. Afinal, trata-se de uma pasta cuja maior representante é defensora expressa da família tradicional, de modo que silenciar diante dos múltiplos casos de agressões e feminicídios em que os algozes são os companheiros ou homens da família (pai, irmão, tio etc.) não chega a ser um posicionamento incoerente.

Fernandes (2020) atenta que mesmo os programas desenvolvidos na atuação de Damares Alves que visaram oferecer treinamento e capacitação profissional a mulheres em situação vulnerável, no intuito de viabilizar independência financeira, acabaram por esbarrar em um difícil obstáculo o qual, ironicamente, a então ministra defende com muita força: a família. O núcleo familiar tradicional, monogâmico, cisheterossexual foi o único modelo de família reconhecido no governo de Bolsonaro. E continua sendo o lugar onde o maior número de violências contra mulheres acontece todos os dias.

Já o Ministério da Educação – que teve cinco ministros diferentes antes do final do mandato de Bolsonaro – trabalhou no sucateamento das universidades públicas por meio de retenção de verbas, suspensão de bolsas de pesquisas e intervenções no exercício da lei de cotas, como quando o próprio Presidente da República utilizou esse órgão para anular um edital de vestibular da Universidade da Lusofonia Afro-Brasileira (Unilab) de 2019, que seria exclusivo para pessoas trans e intersexo. A instituição havia ofertado 120 vagas que estavam ociosas em 15 cursos de graduação, distribuídos nos três *campi* que possui. Esses números foram considerados excessivos para o público destinado, de acordo com a Unilab, que afirmou ter recebido orientação da Procuradoria Federal para anular o concurso, sob alegação de que o edital “vai de encontro às Leis de Cotas e aos princípios da razoabilidade, proporcionalidade e da ampla concorrência em seleções públicas” (G1. Globo, 2019b), ignorando, aparentemente, a autonomia universitária prevista no Art. 207 da Constituição Federal de 1988 (Brasil, 1988), a qual foi lembrada pelo Ministério Público Federal (MPF) somente em outubro do mesmo ano, o qual recomendou à universidade que lançasse novamente o edital de processo seletivo para pessoas transgêneras e intersexuais. O MPF entendeu que esse concurso não privilegiava uma

minorias porque a instituição já havia realizado vestibulares de ampla concorrência e também voltado a índios e quilombolas.

Conforme a Associação Nacional dos Dirigentes das Instituições Federais de Ensino Superior (ANDIFES), estudantes autodeclarados pessoas trans representam cerca de 0,1% do total de alunos das instituições federais de Ensino Superior. O problema torna-se ainda mais complexo quando nos atentamos que a evasão se principia na vida escolar (ANDIFES, 2019). Segundo pesquisa realizada pela Comissão de Diversidade Sexual da Ordem dos Advogados do Brasil (CEDS/OAB), a estimativa é de que 82% da evasão escolar no Brasil seja constituída de travestis e transexuais (CPERS, 2019).

A anulação do vestibular da Unilab para pessoas trans e intersexo por Bolsonaro somou-se a tantos outros atos de violência epistêmica perpetrados na academia brasileira contra sujeitas e sujeitos periféricos. Aquelas que conseguem cruzar a fronteira das exaustivas seleções encontram espaços e pessoas despreparadas e sem iniciativa.

[...] A violência epistêmica consiste em controlar os sujeitos marginalizados do conhecimento e suas produções por meio de diversas operações de exclusão, apagamento, delimitação, regulação, desapropriação/apropriação cultural e incorporação. *In fine*, elas tornam possível a obtenção da mais-valia sobre os ombros de sujeitos de conhecimento subordinado ou invisibilizado na forma de extração direta ou indireta (carreira, status). [...] minorias sexuais e de gênero fornecem a matéria-prima para uma verdadeira industrialização do conhecimento (Bourcier, 2020, p. 89).

O CISistema acadêmico experienciado pela pesquisadora Viviane Simakawa durante o mestrado em cultura e sociedade na Universidade Federal da Bahia foi parte de sua dissertação de caráter autoetnográfico. Nela, Simakawa narra os entraves burocráticos, a indiferença, a transfobia e a violência epistêmica que sofreu. Uma das situações relatadas foi o processo de liberação da bolsa de pesquisa – com resultado já publicado em edital – devido a uma “disparidade” entre o nome de registro e o seu nome social. O problema só foi de seu conhecimento porque ela procurou informações, visto que o primeiro pagamento não chegou a cair em sua conta no mês esperado.

[...] No dia seguinte, recebo a resposta de que a bolsa estaria implantada, e que teria(m) sido meu(s) nome(s) a razão dos problemas ocorridos no processo. Em uma conversa informal pouco antes de meu exame de qualificação e de um evento denominado ‘Descolonizando Identidades de Gênero’ em que eu seria uma das pessoas participantes, o coordenador me repreende, dizendo que eu deveria ter sido mais ágil nesta implantação de bolsa e na notificação do atraso, e que por pouco eu não perdi o acesso a este financiamento (Simakawa, 2015, p. 81).

O risco de perda da bolsa considerado responsabilidade da aluna, ainda que tenha sido informada de que toda a documentação necessária fora entregue. A gestão do sistema da instituição de financiamento, que não consegue diferenciar nome de registro e nome social, nem informa à coordenação sobre o problema, aparentemente não teve influência no ocorrido, nem mesmo a própria coordenação do programa, que não acompanha as homologações de bolsas, pelo visto. Não, a culpa foi atribuída a Simakawa, somente, aquela que estava na ponta do processo; culpa essa que lhe foi atribuída pelo próprio coordenador do programa, momentos antes de ela se apresentar para o seu exame de qualificação, um dos momentos mais importantes e mais tensos de um curso de mestrado.

Uma dificuldade em apontar relações de poder desiguais na cisgeneridade é que elas se dissolvem entre outras relações de poder, como, nesse caso, do que é próprio do espaço acadêmico e, ainda, do que atravessa relações de gênero e de raça. E isso acontece porque esses marcadores operam juntos, simultaneamente, de modo que para levantar um, é não só importante como necessário apontar os demais. Afinal, a cisgeneridade não é apenas uma categoria analítica, ou um dispositivo de poder. Ela é também uma parte de todo o complexo e gigantesco CISTema neocapitalista liberal.

A cisgeneridade sustenta uma formação social específica que trabalha para a manutenção desse CISTema neocapitalista liberal, não apenas nas relações de trabalho formal e informal absurdamente desiguais no tocante à raça e gênero, mas também na mais diversas outras relações que estabelecemos: familiares, amorosas, fraternas, e, sim, acadêmicas. E é a cisgeneridade uma significativa responsável pelas violências epistêmicas cometidas nas universidades.

Simakawa teve que lidar com um colegiado indiferente quando propôs o seu caso como pauta de reunião, para que fossem apurados os motivos do entrave e do atraso da liberação de sua bolsa, visto que, caso tenha sido, de fato, um “problema” com o nome social, medidas poderiam ser tomadas para que a situação não se repetisse com outras pessoas. Simakawa acreditava na possibilidade de uma situação de cissexismo ou de transfobia e era de seu direito solicitar maiores esclarecimentos sobre o processo de efetivação de sua bolsa de pesquisa. Após apresentar a pauta, teve como resposta especulações que minimizavam a questão e a desviavam para outras causas:



Trago, de memória, alguns exemplos das respostas em relação às minhas demandas:  
 Resposta 1: Acredito que o problema com as bolsas se deveu à greve dos servidores. Veja só, outros alunos também tiveram problemas na implantação da bolsa.  
 Resposta 2: Você já não está recebendo a bolsa? Deixe isso para lá. . .  
 Resposta 3: Veja bem, nem sempre é o que pensamos: eu, por exemplo, já passei por situações em que imaginei ter sido discriminada por minha sexualidade, porém notei que não tinha sido este o motivo da situação. As pessoas têm dias ruins, nem sempre se trata de discriminação pelo que somos (Simakawa, 2015, p. 81).

A proposta de Simakawa era de investigar a causa do atraso no repasse da bolsa de pesquisa. Caso ficasse comprovado que o problema se deu por conta de uma disparidade entre o nome de registro e o nome social entre os documentos enviados, seria possível elaborar medidas para evitar que a situação ocorresse com outras pessoas trans, garantindo uma maior equidade entre os discentes no acesso ao recurso. Diante do pedido de apuração do fato, no entanto, manifesta-se na contrapartida de docentes do colegiado um discurso que se aproxima do que Sam Bourcier trata quando aborda o “privilegio epistêmico da ignorância” (Sedgwick *apud* Bourcier, 2020), ao relatar as violências epistêmicas que sofreu ao propor a implementação de um mestrado internacional e multidisciplinar em gêneros.

As palavras homofóbicas, racistas, sexistas e transfóbicas que ouvi, proferidas a partir de uma posição de ignorância, de não conhecimento e não de uma posição de competência nas reuniões e nos dias de estudo relacionados, prefiguram a exclusão de pontos de vista minoritários envolvidos com a questão e informados: “Deveríamos ter um micro pênis para fazer um curso sobre masculinidade?” “Devemos ser bi ou trans\* para ensinar transexualidade e bissexualidade?”. “Então, como é isso, se deve recrutar a partir de um currículo sexual?” [...] **Essa ignorância alimenta os privilégios heterossexuais e cisgêneros que nunca são reconhecidos ou questionados por pessoas heterossexuais e cis** (Bourcier, 2020, p. 102-103, grifo nosso).

Bourcier mostra aqui um tipo de ignorância extremamente danosa e difícil de combater, porque é deliberada e não aponta interesse em conhecer, em escutar; sequer preocupa-se em admitir-se enquanto ignorância, pois garante a manutenção de uma posição social confortável. É “parte de um desejo de ser ignorante, com o objetivo de fortalecer o sistema dominante de sexo/gênero e valorizar o lema de “proteger minorias” – ou seja, continuar usando minorias como objeto de estudo, sem ao menos considerá-los como sujeitos e produtores de conhecimento” (Bourcier, 2020 p. 104). É uma ignorância acadêmica, cisgênera e por vezes branca, semelhante ao conceito de “ignorância branca” de Charles Mills (2018), que o autor compreende ser de cunho social e cognitivo.

Ao pensar uma epistemologia da ignorância branca, Mills (2018) procura articular as implicações cognitivas de uma “cegueira branca”, que, apesar de ter reverberações psicobiológicas, seria de cunho social e normativo. Assim, não só o racismo é historicamente aprendido, mas a cegueira dos brancos em relação aos seus próprios privilégios também, assim como

(...) a recusa em perceber discriminação sistemática, a amnésia conveniente sobre o passado e seu legado no presente, a hostilidade ao testemunho negro sobre o privilégio branco continuado e a necessidade de eliminá-la para alcançar a justiça racial. (...) esses componentes cognitivos analiticamente distinguíveis estão na verdade todos interligados e estão determinando reciprocamente uns aos outros, contribuindo conjuntamente para a cegueira do olho branco (2018, p. 434).

A proximidade entre os conceitos de ignorância branca e privilégio acadêmico da ignorância é um indicativo de que branquitude e cisgeneridade operam de modo interseccional, aspecto abordado por Simakawa quando discorre sobre cisgeneridade. A autora aponta os marcadores sociais gênero, raça e classe como relacionados, e que precisam ser colocados em evidência ao se pensar cisgeneridade, ou identificar as cismormas em vigor no tecido social. Simakawa afirma que “[...] a aplicação teórico-prática do conceito de interseccionalidade se configura como um aspecto indispensável a uma análise crítica da normatividade cisgênera [...]” (2015, p. 30).

Não pretendo aprofundar discussões acerca da interseccionalidade como teoria e método de pesquisa, visto que existem trabalhos recentes que se debruçam sobre ela com tal propriedade e riqueza de conteúdo que escapam à temática deste trabalho. No entanto, penso ser importante endossar a perspectiva de Simakawa acerca da relevância de pensar a cisgeneridade nas suas relações com outras categorias analíticas – como a branquitude –, que podem ser identificadas nos seus entremeios e atravessamentos. O pensamento interseccional permite à pesquisa uma aproximação entre raça, gênero e classe e, longe de hierarquizar esses e outros marcadores sociais, viabiliza a compreensão de suas manifestações, apontando situações diversas de desigualdades e opressões antes invisibilizadas. Na esteira das leituras de bell hooks e Grada Kilomba, ressalto as relações entre os marcadores raça, gênero e classe como fundamentais para pensar cisgeneridade, principalmente na sua aproximação com a branquitude, sem, contudo, alongar-me em discussões sobre o termo interseccionalidade e suas características teórico-metodológicas.

Branquitude é um termo que vem sendo evocado no meio acadêmico com certa frequência, principalmente entre as Ciências Humanas e Sociais, bem como estudos que

trabalham com interseccionalidade, relacionando, principalmente, as categorias raça, gênero e classe com temáticas políticas e sociais, e também com fatores econômicos. Não iremos fazer uma discussão aprofundada em torno do conceito de branquitude, visto que existem publicações de estudos voltadas especificamente ao assunto. No entanto, dada a emergência e relevância do termo nas discussões contemporâneas sobre raça e racismo (Cardoso, 2008), e também a identificação de aspectos pertinentes a relações entre gênero e raça nas primeiras análises do corpus dessa pesquisa, acredito na relevância de pensar algumas questões da branquitude com o cenário de produções de documentários brasileiros.

Lourenço Cardoso (2008) discute o termo branquitude no contexto brasileiro, considerando-o como uma categoria analítica e como identidade racial branca. Um dos problemas levantados pelo autor é o não reconhecimento dos brancos como pertencentes a uma raça, a raça branca, aspecto que teria sido primeiramente ressaltado pelos movimentos negros brasileiros. Esse é o branco historicamente inventado como um ser universal, de modo que pertencer à branquitude, no Brasil, implica em ocupar um lugar de poder e acessar espaços privilegiados. O autor também menciona as hierarquias de branquitude, visto que, por exemplo, um homem branco europeu, a partir dessa lógica, ocupa um lugar social superior a um homem branco brasileiro, tendo em vista que a Europa é um continente mundialmente reconhecido como mais “desenvolvido” que o continente americano. De modo semelhante, um homem branco assalariado brasileiro não goza de tantos privilégios quanto um homem branco empresário do agronegócio.

Maria Aparecida Bento (2002) é outra autora importante de mencionar aqui, pois além de ter sido a primeira pesquisadora a defender uma tese de doutorado no Brasil sobre branquitude, desenvolveu a concepção de *pacto narcísico* para designar redes de poderes e privilégios que são construídas e mantidas por grupos de pessoas brancas tanto nos setores públicos como privados. Dessa forma, o pacto narcísico reforça a manutenção das desigualdades e hierarquias raciais. A branquitude, portanto, constitui-se de privilégios materiais e simbólicos que são palpáveis e estruturais.

Se admito a existência de um grupo racial inventado como universal, que no Brasil se posiciona como hierarquicamente superior, estou também fazendo referência à construção de uma superioridade no que concerne a condições materiais de vida. Isso leva-me à existência de outros grupos que vivem em situações precárias acerca de possibilidades de renda, acesso a direitos básicos, como saúde e educação, dentre outras dificuldades que a branquitude

geralmente desconhece. Compreendo que os privilégios dos quais tratam os estudos da branquitude perpassam o tipo predominante de documentarista que também se pretende universal: o homem branco, cisgênero, heterossexual. Por mais que um documentário apresente propostas emancipatórias e contenha narrativas de pessoas de raças e gêneros diversos, se esses sujeitos não participaram de alguma maneira dos processos de elaboração de roteiro e de produção/pós-produção, essas histórias serão contadas pelo olhar desse homem branco, pois o olhar da câmera será o olhar dele. E quanto mais e mais histórias esse tipo, e somente esse tipo de documentarista conta, mais e mais outras histórias são silenciadas.

Outro ponto que considero fundamental na aproximação entre branquitude e cisgeneridade, que se torna um desdobramento da cegueira de cunho sociocultural que compartilham, é o não reconhecimento de sucessivos privilégios que nos foram concedidos ao longo da vida, como o acesso a determinados espaços sociais (escolas, universidades, oportunidades de trabalho etc.). Algumas dessas prerrogativas, nós, pessoas cis e brancas, aprendemos a denominar “mérito”, como se tratasse de mero resultado do esforço próprio; como se todas as pessoas pudessem contar com as mesmas condições materiais para investir na própria formação e capacitação profissional.

É por causa da persistência desse tipo de pensamento superficial e falacioso que precisamos subverter o dispositivo acadêmico não só com acesso cada vez maior de pessoas trans, pessoas negras e indígenas, mas também com pessoas brancas pensando branquitude, e pessoas cis pensando cisgeneridade. E precisamos que isso ocorra de maneira crítica e honesta também em outros lugares: nas escolas, nas casas das pessoas, nas empresas e nos espaços públicos. Precisamos criar e ocupar esse lugar de crítica, e exercitar nosso poder de escuta. Esse tipo de ignorância, mesmo sendo comparada a uma cegueira, não é biológica. Sendo assim, é possível revertê-la e a prática de uma escuta sincera do outro pode ser um começo, aliado ao reconhecimento privilégios que nos foram historicamente concedidos como mérito.

Bourcier (2020) afirma que “[...] a fronteira entre a universidade e a dita sociedade civil deve ser porosa” (p. 218), sob o risco de tornar-se um “hub de negócios e do mercado”. Mas ela também deve ser porosa porque é parte dessa dita sociedade, não um mundo à parte. Deve, portanto, receber com equidade de condições as pessoas que a procuram, deve pensar e combater as relações opressivas de trabalho, de gênero e de raça que a atravessam.

Trata-se de criar espaços onde seria possível verbalizar e resolver problemas e a questão das condições de trabalho sem medo de represálias. [...] Precisamos de

centros de arquivos e de recursos que não caiam no conto da patrimonialização/nacionalização ou da museificação do movimento social e de todos esses “corpos que se movem”, visto que não estão mortos (Bourcier, 2020, p. 216-217).

É curioso notar que Bourcier usa o Brasil como um exemplo de intervenções políticas de gênero nas universidades, mencionando o evento *Desfazendo o gênero*, ocorrido em 2013, em Natal (RN), com intervenções performativas de gênero nos banheiros da universidade, que desconstruíam o binarismo e embaralhavam as fronteiras masculino/feminino. Ainda que em outro momento da escrita nos lembre que “transexuais brasileiros são baleados como coelhos” (2020, p. 193) pela nossa polícia, o autor ressalta o uso corrente do nome social nas universidades brasileiras, podendo criar a impressão de que somos pioneiros e eficazes no respeito e reconhecimento de direitos de pessoas trans, quando permanecemos liderando o ranking de países que mais matam pessoas trans pelo 13º ano consecutivo (ANTRA, 2022), afora outras formas de violências e segregações do cotidiano institucional brasileiro – inclusive o ambiente acadêmico –, aspectos que Bourcier não mencionou em seu livro.

Quando pensamos em violência epistêmica ou privilégio epistêmico da ignorância nas situações mencionadas, o conceito de tolerância repressiva desenvolvido por Herbert Marcuse (2007) parece ganhar vida. O integrante da primeira geração dos Estudos de Teoria Social Crítica aponta e problematiza o exercício de uma forma específica de tolerância em um sistema que se pretende democrático, entendendo como “tolerância repressiva” o tratamento dado de modo equivalente a interesses de classes oprimidas e de classes privilegiadas e opressoras. Segundo o autor, é essa forma de tolerância que legitima o discurso de quem está no poder, contribuindo para a manutenção desse poder e para a continuidade da exploração dos mais desfavorecidos: “A tolerância é estendida às políticas, às condições e aos modos de comportamento que não deveriam ser tolerados porque eles estão impedindo, se não destruindo, as chances de se criar uma existência sem medo e miséria” (2007, p. 29).

Marcuse (2007) entende que restituir direitos a quem é impedido de usufruí-los implica, necessariamente, em retirar direitos de quem os tem em demasia: os privilegiados. Ele desenvolve o conceito de tolerância repressiva chamando atenção para um exercício de escuta que se diz democrático, mas que se perde do próprio senso de democracia. Trata-se de uma prática de dar ouvidos a todo o tipo de posicionamento político, crença, “achismo”, especulação

ou ideia, não importando de onde ela proceda ou que interesses defendam, sob o argumento de que todas as pessoas têm o direito de se expressar.

Viviane Vergueiro e Sam Bourcier sofreram violência epistêmica em âmbito acadêmico porque, diante da expressão de suas demandas, existiam pessoas que se consideravam no direito de responder com menosprezo, com argumentos que não se sustentavam, mas que obtiveram legitimidade e apoio em virtude da tolerância ao privilégio da ignorância epistêmica entre os membros das referidas instituições. Essa forma de privilégio só se mantém porque é tolerada. Sendo tolerada, causa diversas formas de desigualdades e prejuízos àqueles com quem a academia mais possui dívidas de acesso e de reconhecimento epistêmico: pessoas LGBTQIA+QIA+, pessoas negras, indígenas e demais periféricas.

Durante o período de seu mandato, o presidente Jair Bolsonaro disse e fez coisas que antes seriam impensáveis para o comportamento de um Presidente da República, e a tolerância ao seu comportamento patológico e perverso custou a vida de 687.069 mil pessoas que morreram de covid (Ministério da Saúde, 2022), 10,1 milhões de pessoas desempregadas (IBGE, 2022), 33,1 milhões em situação de fome e 125,2 milhões passando por algum tipo de insegurança alimentar (AGENCIA Brasil, 2022). O Brasil havia saído do Mapa da Fome da ONU em 2014 (Casa Civil, 2014), mas entrou novamente em 2018 (G1. Globo, 2022). O descaso e a negação do presidente (Valor Investe, 2022) foram tolerados pela sociedade civil e pelos representantes públicos do país, porque, afinal, trata-se de um homem que foi democraticamente escolhido, dentro dos critérios do sistema eleitoral, mesmo que com suporte de criação e disseminações massivas de *fakes news*.

Trata-se de um presidente que encerrou o mandato 2019-2022 com 145 pedidos de impeachment, sob acusações que variam entre quebra de decoro, ataques à imprensa, improbidade administrativa e abuso de poder (UOL, 2022). No entanto, nenhuma manifestação da sociedade civil foi grande o bastante para implicar em um levante popular, assim como não houve número significativo de representantes públicos que articularassem qualquer ação que pudesse fazer frente aos muitos abusos que a gestão presidencial bolsonarista cometeu nesses quatro anos no comando do Palácio da Alvorada. A manutenção da tolerância repressiva, portanto, perpetua e naturaliza injustiças, desigualdades e abusos de poder em detrimento da garantia de direitos fundamentais de uma população que se torna socialmente invisibilizada.

### 2.1.1 Reconhecimento e fantasmagorias cisgeneras

Uma discussão acadêmica entre Butler e Fraser foi publicada em dois textos distintos: *Meramente cultural*; e *Heterossexismo, falso reconhecimento e capitalismo: uma resposta a Judith Butler*, respectivamente, um em resposta ao outro. As autoras discutem a materialidade que perpassa os processos institucionais e sociais de reconhecimento, a própria relação reconhecimento/distribuição desenvolvida por Fraser, e, nesse ínterim, é colocado em questão o lugar da população LGBTQIA+ no sistema capitalista, bem como suas lutas por reconhecimento de direitos civis. Butler fala a respeito da comunidade LGBTQIA+ quando traz a materialidade do reconhecimento. Fraser, ao responder, restringiu-se a mencionar os gays, apenas, para argumentar que a população queer não configura uma classe trabalhadora, essencial para as bases de produção e capaz de estremecer as estruturas econômicas do capitalismo no caso de uma mobilização organizada. Isso implica afirmar, para Fraser, que essas pessoas não têm relevância para o sistema. Ocorre que sua importância está em manterem-se irrelevantes, no lugar de abjetos, contidos e marginalizados porque constituem a personificação do desvio da cisheteronormatividade. Afinal, a norma precisa do desvio como referência para se sustentar.

(...) a reprodução normativa do gênero era essencial para a reprodução da heterossexualidade e da família. Deste modo, a divisão sexual do trabalho não podia ser entendida separadamente da reprodução de pessoas marcadas pelo gênero, e a psicanálise entrava usualmente como um modo de compreender os vestígios psíquicos daquela organização social, bem como os modos por meio dos quais aquela regulação aparecia nos desejos sexuais dos indivíduos. Então, a regulação da sexualidade foi sistematicamente vinculada ao modo de produção adequado ao funcionamento da economia política. **Importa notar que ambos, gênero e sexualidade, tornam-se parte da vida material não apenas pelo modo com que eles servem à divisão sexual do trabalho, mas também porque o gênero normativo serve à reprodução da família normativa.** (...) as lutas para transformar o campo social da sexualidade não se tornam centrais para a economia política na medida em que podem ser diretamente relacionadas a questões de exploração e não remuneração do trabalho, mas, antes, porque elas não podem ser compreendidas sem uma expansão da própria esfera “econômica” para incluir tanto a reprodução de bens quanto a reprodução social de pessoas (Butler, 2016, p. 240-241, grifo nosso).

Fraser (2017) trabalha o reconhecimento em relação à distribuição, pensando essas duas categorias como partes do mesmo processo social, que deve viabilizar a paridade participativa. Para a autora, o “falso reconhecimento” [*misrecognition*] (Fraser, 2017) deve constituir-se numa questão jurídica, na medida em que priva direitos e impede o acesso a

espaços e práticas, as quais ela exemplifica com o casamento entre homossexuais e o uso – ou impedimento – de determinadas vestimentas que possuem valor cultural, como o caso da proibição de *foullard* por garotas muçulmanas nas escolas da França. Seriam casos, para Fraser, de demandas de reconhecimento cultural, o que, vale ressaltar, não implicariam necessariamente em ausência de privação de direitos materiais.

Ainda que afirme a possibilidade de paridade de participação somente com a atuação de ambas as condições, reconhecimento e distribuição, a autora as separa de maneira categórica, apontando uma relação de distinção e autonomia entre elas, quando é possível identificar imbricações entre reconhecimento e distribuição, inclusive de formas de invisibilização que ocorrem em função de lógicas desiguais de distribuição: “A minha concepção trata distribuição e reconhecimento como distintas perspectivas sobre, e dimensões da, justiça. Sem reduzir uma perspectiva à outra, ela encampa ambas as dimensões dentro de um modelo mais abrangente e inclusivo” (Fraser, 2017, p. 118). Em resposta a Butler (2016) acerca da concepção das demandas de reconhecimento dos movimentos LGBTQIA+, Fraser demonstra perceber as distinções entre distribuição e reconhecimento como se a primeira desse conta do econômico e a segunda do cultural e ideológico.

Se as pedagogias do gênero e da sexualidade não advêm diretamente da economia, não significa que não existam nelas relações de poder e de mercado operando de diversas maneiras. Podemos, empiricamente, pensar no caso do Brasil e nas empresas nacionais e multinacionais atuantes no país que nos últimos dez anos têm voltado suas atenções ao público LGBTQIA+. Fazer campanha de produtos de beleza usando a bandeira do arco-íris pode dar a entender que tais empresas não só não se importam com a sua orientação sexual, como reconhecem a dignidade dela, seja qual for (Lima, 2020). No entanto, esse público era invisível para grandes marcas de cosméticos e produtos de beleza – como O Boticário e Natura – no início dos anos 2000. O crescimento dos movimentos LGBTQIA+QIA+, principalmente após a popularização das redes sociais, gerou um tipo de visibilização que permitiu ao capitalismo fazer o que ele sempre faz com movimentos sociais que surgem de reivindicações legítimas e populares: cooptar suas demandas e incentivar o consumo, por “preços módicos”. E para além dos produtos de beleza, em 2020 a indústria de alimentos demonstrou os primeiros sinais mais explícitos de interesse pelo público consumidor LGBTQIA+QIA+, com o lançamento de uma variante do biscoito recheado OREO, da norte-americana Nabisco, em homenagem ao dia 25 junho – dia da Bandeira LGBTQIA++, que foi apropriada pelo recheio dos biscoitos.



Figura 1 - Campanha Nabisco 2020 em homenagem ao Dia da Bandeira LGBTQIA+



Fonte: <https://edition.cnn.com/2020/10/09/us/oreo-rainbow-cookies-lgbtq-month-trnd/index.html>

Iniciativas como essa são parte de uma série de estratégias de marketing de diferentes ramos empresariais que identificaram na comunidade LGBTQIA+QIA+, ou, mais precisamente, em uma parte dela, um nicho de mercado promissor. De acordo com ensaio de Leandro da Fonseca (2018), somente as Paradas de Orgulho LGBTQIA+QIA+ de junho, que ocorrem anualmente por todo o país, incentivam o turismo, movimentam economias locais e atraem patrocinadores de diversos setores, como de alimentos e bebidas, entretenimento e cosméticos. O interesse do mercado nesse público evidencia um fator aparentemente contraditório: pessoas LGBTQIA+ têm poder de consumo. Fonseca (2018) aponta os seguintes dados do Censo Demográfico de 2010, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE): 25,14% dos casais homossexuais e 10,56% dos casais heterossexuais se encontram na faixa de renda de 1 a 2 salários; já 20,5% dos casais homossexuais ganham de 2 a 5 salários, enquanto 10,56% dos casais heterossexuais se encontram nesta mesma faixa de renda.

Esse público diferenciado, segundo Fonseca (2018), deu vida a um poder de compra que ficou conhecido como *pink money*<sup>3</sup>, em torno do qual vem se formando, desde os anos de 1990, um mercado de produtos e serviços voltados ao público LGBTQIA+QIA+. São bares, hotéis, eventos, pacotes de viagens tidos como *gay-friendly* (receptivos à diversidade). O capitalismo, portanto, não se importa com a identidade de gênero ou orientação sexual das pessoas, desde que elas estejam qualificadas como consumidoras, em alguma medida. Nesse caso, o mercado encontrará uma maneira de explorar o potencial de compra.

Arize Oliveira e Monica Machado (2021) apontam a importância de um verdadeiro compromisso dessas empresas com a causa LGBTQIA+QIA+, para além da oferta de produtos e serviços. Usar as cores da bandeira em datas específicas e não empregar pessoas trans, por exemplo, deveria ser uma contradição difícil de tolerar, ainda que, quando expostas por publicidades diversas, não há como saber, de imediato, da conduta dessas empresas com relação a contratações de pessoas LGBTQIA+QIA+. Por outro lado, as respectivas marcas podem obter bons retornos financeiros e de imagem apenas por se apropriar das cores da bandeira LGBTQIA+QIA+ em anúncios que se limitam a comunicar simpatia e apoio à causa. “É nesse sentido que marcas prometem um discurso de engajamento e cidadania. Repertórios esses que, muitas vezes, são limitados em suas funções sociais, mas altamente sedutores como discursos de participação e de envolvimento em causas coletivas (...) (Oliveira; Machado, 2021, p. 24)

Se por um lado, esta é uma observação atenta e pertinente, por outro, não faz parte da política capitalista neoliberal de mercado. Engajamento efetivo a uma causa social relacionada a determinado público-alvo, como o público LGBTQIA+QIA+, não costuma ser uma prioridade para grandes empresas, principalmente se resultados positivos são alcançados apenas com patrocínios a eventos, como as paradas anuais LGBTQIA+QIA+, que ocorrem em diversas cidades de todo o país, ou com anúncios publicitários, como a campanha de dia dos pais da Natura de 2020, com a participação de Thammy Miranda, que ocasionou aumento significativo nas ações da empresa e no seu número de seguidores em redes sociais (Filippe, 2020).

A questão do *pink money* aponta que as desigualdades socioeconômicas estão presentes também entre a comunidade LGBTQIA+QIA+. Seria necessária uma pesquisa

---

<sup>3</sup> Há também os termos *pinkwashing* e *gay-friendly*, que seriam mecanismos neocapitalistas de apropriação de demandas e afetos LGBTQIA+QIA+, a partir da exploração do *pink money*. São investimentos de mercado no consumo desse público (SINIGAGLIA; PRATA, 2020).

apropriada para aquisição de dados, no entanto, podemos elaborar algumas hipóteses acerca do tipo de pessoas LGBTQIA+QIA+ que compõe esse nicho com poder de compra. Fonseca (2018) chega a estipular homens gays, brancos, cisgêneros. Eu abriria um pouco mais o leque de integrantes e adicionaria lésbicas, brancas, cisgênero, sendo possível que muitos desses homens e mulheres não exponham publicamente sua orientação sexual, se é que chegaram a assumi-la para as famílias ou amigos.

Penso ser coerente acrescentar também alguns homens e mulheres trans nesse nicho – aqueles e aquelas que apresentam passabilidade suficiente para circular em ambientes de trabalho sem contrariar a cisheteronormatividade. Dessa forma, os melhores candidatos a detentores de *pink money* seriam aqueles que melhor se adéquam aos padrões cisheteronormativos ou, para dizer de outra forma, aqueles que tem passabilidade. A ideia de um nicho de mercado especificamente voltado ao público LGBTQIA+QIA+ cria a falsa e perigosa ideia de que toda a comunidade detém poder de compra, ao mesmo tempo que contribui ainda mais para a invisibilização de grande parte dessas pessoas, entre gays e lésbicas negros e negras, travestis, não-binários, pessoas trans gordas, entre outras.

Em 2001 Fraser publicou o artigo *Behind Marx's hidden abode, for an expanded conception of capitalism*<sup>4</sup>, onde propõe uma concepção expandida do capitalismo, compreendendo-o como um sistema que, para se manter, elege uma série de estruturas que compõem a economia de forma explícita, gerando produção de bens, atribuindo valores a mercadorias, gerando lucro, além de valorar também a força de trabalho. Essa face exposta, digamos assim, foi por ela denominada *produção*.

No entanto, para que a *produção* funcione plenamente, outras estruturas e outras forças de trabalho não remuneradas (ou sub-remuneradas) atuam como uma espécie de pano de fundo, sendo responsáveis pelo que Fraser (2015) denominou de *reprodução*: são as forças reprodutivas de pessoas e de costumes, constituídas por instituições e funções sociais atribuídas a determinados grupos. Fraser (2015) concede atenção especial à família nuclear cisheteronormativa como instituição e lugar de forças de reprodução social tipicamente atribuídas a mulheres, que, após o casamento, são responsabilizadas pelo trabalho doméstico e, posteriormente, pelos cuidados e educação moral dos filhos.

---

<sup>4</sup> Esse artigo foi traduzido para o português e publicado em 2015 pela revista *Direito e Práxis*, com o título “Por trás do laboratório de Marx: por uma concepção expandida do capitalismo” (FRASER, 2015).

Ao demonstrar essa lógica das funções reprodutivas, Fraser (2015) chama atenção que elas, enquanto pano de fundo, aparecem no capitalismo como dadas, como se o trabalho doméstico, por exemplo, não tivesse valor material, ainda que seja ele o que viabiliza que tantas pessoas consigam vender sua força de trabalho. Aquilo que concerne às forças de reprodução não é mensurável economicamente pelo sistema, porque atua como pano de fundo. A autora também aponta os procedimentos constantes e predatórios de exploração de recursos naturais para a indústria de bens de consumo como um tipo de força reprodutiva. Não me irei ater a essa parte do trabalho de Fraser (2015) porque estou mais interessada em pensar o aspecto de manutenção ideológica desse trabalho reprodutivo, seja ele de cunho doméstico ou de cuidados familiares, ou sociais, visto que nele há uma marcação de gênero e de raça a ser observada; e que não só mantém o aspecto *produtivo* do CISTema capitalista, mas também a sua cisheteronormatividade característica.

As relações entre população queer e os processos de produção e reprodução que transcorrem no CISTema capitalista podem ser ainda mais imbricadas do que afirma a autora, especialmente em um país marcado por desigualdades socioeconômicas, como o Brasil. Fraser (2017) afirma, ainda, que o capitalismo contemporâneo não exige o sexismo. Talvez não o exija expressamente, pelo menos enquanto puder contar com uma cota satisfatória de homens e mulheres cisgêneros e heterossexuais aptos e aptas a manterem as engrenagens dos processos de produção/reprodução a pleno vapor.

Butler (2016) afirma que é a cisheteronormatividade e o cisheterossexismo que garantem e sustentam o CISTema capitalista, viabilizando não só a reprodução de pessoas e de costumes, mas também de toda uma estrutura social reguladora do desejo, que faz dele mais uma mercadoria.

(...) Existe alguma maneira de analisar como a heterossexualidade normativa e seus “gêneros” são produzidos dentro da esfera da reprodução sem notar os modos compulsórios pelos quais a homossexualidade e a bissexualidade, assim como o transgênero, são produzidos como uma sexualidade “abjeta”, e sem estender o modo de produção para dar conta precisamente deste mecanismo social de regulação? (...) O econômico, vinculado ao reprodutivo, está necessariamente ligado à reprodução da heterossexualidade. Não é que formas não heterossexuais de sexualidade são simplesmente deixadas de fora, mas que sua supressão é essencial para a operação daquela normatividade prévia. Isso não é simplesmente uma questão de certas pessoas sofrendo uma falta de reconhecimento cultural por parte de outros, mas, antes, um modo específico de produção e troca sexual que atua para manter a estabilidade do gênero, a heterossexualidade do desejo e a naturalização da família (Butler, 2016, p. 242-243).

Bourcier reitera o pensamento de Butler quando diz que “o trabalho de reprodução é também o sexo e a comida: o capital ganhou dinheiro e continua a ganhar com nossos pequenos pratos, nossos sorrisos, nossos cus” (2020, p. 134). O autor aponta as imbricações entre produção e reprodução, lembrando que o trabalho reprodutivo é cultural e biológico, é reprodução e educação dos povos, produção de gêneros, de heterossexualidade compulsória.

Esse trabalho reprodutivo que envolve produção de gêneros e heterossexualidade compulsória será responsável pela produção e manutenção de uma cisgeneridade marcada como problema cognitivo (Habib *et al*, 2021) ainda pouco estudado. Tendo em vista que modos de vida (regulação de corpos, do desejo, do modo de constituir família, entre outros) são ensinados, repetidos e reforçados, o tecido social que nos envolve expressa o discurso que ressalta o corpo cisgênero e branco como modelo. Isso implica em, pelo menos, expressar esforços em aproximar-se desse ideal. O problema é que quando o ideal diz respeito a corpos e comportamentos de homem / de mulher, esse investimento em alcançá-lo consiste em perseguir um fantasma porque o homem e a mulher ideais, no que concerne a produção de corpos e de comportamentos (o que e como fazer ou não fazer em diversas situações ou eventos sociais, como ir à praia ou a uma reunião de trabalho, por exemplo) não existem; e, ao mesmo tempo, são constantemente produzidos, adaptados, reinventados, de modo a permanecerem materialmente inacessíveis. Por outro lado, a possibilidade de atingir esse modelo é capitalizada e oferecida na forma de diversos produtos: dietas, exercícios, cosméticos, procedimentos estéticos etc. A corrida promete uma linha de chegada que nunca se permite alcançar... Porque não existe.

Nesse aspecto, a cisgeneridade produz uma fantasmagoria benjaminiana, na medida em que produz normas que regulam corpos e que apontam condutas para que esses corpos se mantenham dentro do padrão que ela mesma determina, projetando modelos de homem e um modelo de mulher que não encontra equidade com nenhum corpo material, feito de carne. No entanto, esses fantasmas assombram-nos com tanta frequência que se tornam “imagens verdadeiras”. A fantasmagoria benjaminiana diz da "construção de uma imagem irreal que o homem faz de si mesmo e das relações sociais que mantém no contexto de uma sociedade capitalista e suas estratégias de anular o sujeito frente à produção humana em todas as instâncias, seja na arte, no comércio ou nas relações sociais” (Santos, 2017, p. 78-79).

Benjamin trabalha a ideia de fantasmagoria como traço da modernidade, apontando representações coisificadas da sociedade europeia a partir do século XIX, em função de mudanças drásticas nos setores da economia e tecnologias de produção industrial. O desenvolvimento acelerado dos meios de produção afetou também o campo das artes e do lazer, influenciando e alterando definitivamente os rumos da produção artística e do próprio conceito de obra de arte, a partir do advento e popularização da reprodutibilidade técnica (Benjamin, 1987). A noção de fantasmagoria, para o filósofo, atravessa todos os aspectos da vida moderna: o cotidiano, o trabalho, o lazer. Faz-se presente na arquitetura urbana, na organização dos cômodos das casas das pessoas, nas decorações das vitrines das lojas de departamento. Seria, portanto, um traço estruturante da própria modernidade, visto que seria parte da própria organização social que se formava naquele momento histórico, tendo a cidade de Paris do século XIX como referência.

O conceito de fantasmagoria, para Benjamin, diz respeito a uma imagem que, apesar de criada pela sociedade, “(...) adquire uma realidade própria, passando a ser ilusória e independente daquele que a criou. Com isso, na prática, o homem passa a não mais conhecê-la, e o pior, tê-la não como criação sua, mas como autônoma e, imagem verdadeira do mundo” (Santos, 2017, p. 78). Entender a fantasmagoria como traço da modernidade é admitir uma sociedade que acredita em modelos inventados por ela mesma, e tão frequentemente repetidos que adquiriram status de “imagens verdadeiras”, que passam a existir independente de quando ou como foram criadas, que se tornaram tão presentes e descoladas de seu momento histórico de produção, que se mostram como se fossem autônomas, independentes e atemporais.

Dessa forma, se pensarmos na concepção de fantasmagoria de Benjamin e do que ele coloca como imagem verdadeira, ou seja, uma invenção, uma imagem que não encontra seu equivalente na materialidade, mas é apresentada como parte do mundo material, podemos afirmar que a cisgeneridade uma fantasmagoria que se repete e se afirma como “imagem verdadeira”.

## 2.2 O objeto cisgeneridade

### 2.2.1 Tornar objeto

Jota Mombaça (2015), em referência a Gayatri Spivack, indaga se pode um saber dominante escutar uma fala subalterna quando ela se manifesta. Pergunto-me, nesta perspectiva, se pode a cisgeneridade compreender-se como objeto de pesquisa acadêmica, ao invés de sujeito, e se deslocar do ponto central que ocupa (por invasão) enquanto modelo de identidade de gênero.

O exercício de pensar a cisgeneridade como objeto, sendo eu uma mulher cisgenera, encontrou um caminho na tese do primado do objeto, de Theodor Adorno (2003), que busca o social nesse objeto, nesse particular, sem, contudo, abordá-lo “de fora para dentro” ou incentivar distanciamentos entre sujeitos e objeto, mas sim identificar o social no próprio objeto, de modo que “(...) a primazia do objeto significa que o sujeito é, por sua vez, objeto em um sentido qualitativamente distinto e mais radical que o objeto, porque ele, não podendo afinal ser conhecido senão pela consciência, é também sujeito” (Adorno, 1969, p. 04). O primado não trata da superioridade do objeto em relação ao sujeito, mas adota a perspectiva do objeto como aquele que diz de si para, assim, entender sujeito e objeto como partes de uma mesma relação que, sendo dialética, não possui hierarquia, visto que um não existe sem o outro.

Primado do objeto quer dizer que o sujeito é por sua vez objeto num outro sentido, mais radical do que objeto, porque não pode ser conhecido senão mediante a consciência, também é sujeito. O que se conhece mediante a consciência precisa ser algo, a mediação remete ao mediatizado (...) A objetividade pode ser pensada potencialmente, embora não atualmente, sem sujeito; mas o mesmo não ocorre com a subjetividade e o objeto. (...) Se o sujeito não é algo – e “algo” designa um momento objetivo irreduzível – então não é nada; até enquanto *'actus purus'* necessita a referência a um agente. **O primado do objeto é a 'intentio obliqua' da 'intentio obliqua' e não a requeitada 'intentio recta'; o corretivo da redução subjetiva e não o renegar de uma participação subjetiva.** Também o objeto é mediatizado, mas não conforme o próprio conceito de modo tal que remete tanto ao sujeito como o sujeito remete à objetividade (Adorno, 1969, p. 04, grifo nosso).

Afirmar que o primado do objeto é 'intentio obliqua' da 'intentio obliqua' implica em assumir uma perspectiva que não é determinista, que não pensa um objeto pronto e dado, a ser observado, descrito e analisado. A intenção oblíqua do primado do objeto diz de um objeto construído pelo sujeito, em constante devir, dotado de um movimento multívoco, porque admite

múltiplas possibilidades de existir e de se relacionar com o mundo (Adorno, 1969). Essa perspectiva multívoca pensada por Adorno concebe sujeito e objeto como partes de uma mesma dinâmica que permite diversas articulações de interesses e de possibilidades seguindo um mesmo caminho, de modo que o objeto deve estar aberto a novas articulações, cabendo, então, ao sujeito, não aprisionar, mas sim deixá-lo manifestar-se e observar seus movimentos, implicando numa produção de conhecimento que não reafirma o que existe, mas abre perspectivas para a existência do novo.

Quando Adorno desloca a primazia tradicionalmente do sujeito para o objeto, longe de coisificar as relações estabelecidas num método de estudo, ele reconhece e aponta a primazia do social no objeto, bem como revela a existência de parte do objeto no próprio sujeito (Maar, 2006). Trabalhar com o primado do objeto é reconhecer as limitações e contradições próprias do sujeito, próprias desta pesquisadora, bem como as marcações sociais que carrego em mim; é admitir que existe algo de objetificado em mim enquanto sujeito dessa pesquisa. Há uma distinção entre sujeito e objeto que só pode ser reconhecida pela consciência, que é mediada pelo sujeito. Para reconhecer essa consciência é preciso que o sujeito reconheça o próprio estado de alienação no qual se encontra o sujeito. É preciso, portanto, desencantar-se com o mundo para encontrar uma saída da alienação e da coisificação, das armadilhas do “eu epistêmico”.

[...] O primado do objeto, tendo em vista o exposto, se refere não apenas ao nexo sujeito-objeto, mas ao próprio estatuto real de sujeito e objeto na relação entre pensamento e mundo. Nesta medida, conforme o primado do objeto, o próprio objeto tal como se apresenta como objeto instituído pelo sujeito transcendental, não se encontra fora da história, mas resulta de um processo produtivo efetivo no trajeto da própria objetividade histórica do sujeito (Maar, 2006, p. 141)

Estou falando sobre um processo tão necessário quanto doloroso: o descobrir-se coisificado. Doloroso porque causa uma ferida narcísica, visto que se trata de reconhecer não possuímos todas as respostas que pensávamos ao nos depararmos com nossa própria incompletude. Necessário porque é condição para o estabelecimento de uma relação com o objeto que ganha status de experiência. Relação essa que torna sujeito e objetos como partes constituintes do mesmo processo: não haverá objeto sem sujeito, mas o inverso será verdadeiro, pois não existirá sujeito sem objeto. Essa é uma dialética em torno do universal e do particular que vai perpassar as concepção de sujeito e objeto em Adorno, de modo que “o primado ou a prioridade do objeto encontra-se numa relação dialética com a prioridade do sujeito e não em



estrita oposição à mesma”. (Maar, 2006, p. 137). Trata-se de uma relação dialética que oferece uma perspectiva à pesquisa acadêmica que (des)objetifica o objeto, ao passo que propõe um sujeito empírico, coisificado e, ao mesmo tempo, tão em diálogo com o universal quando o objeto.

Outra fundamentação importante do primado do objeto está na sua capacidade de influenciar a consciência coisificada, ou o sujeito, de modo que ambos, sujeito e objeto encontram-se mediados um pelo outro e “separado do objeto, o sujeito reduz este a si, o devora, ao esquecer o quanto ele mesmo é objeto” (Adorno, 1969, n.p). Considerar a cisgeneridade como objeto nessa perspectiva é admitir a sua influência nesta sujeita que pesquisa e na própria sociedade na qual faz parte, visto que estamos falando de um objeto de exerce influência sobre outros objetos e outras consciências.

A cisgeneridade é um termo criado para deslocar do centro a concepção de que se reconhecer no gênero e sexo que lhe foram designados ao nascimento seria um fenômeno naturalmente saudável e esperado, fazendo, portanto, com que qualquer outra ocorrência se torne patológica, indesejada e digna de correções. É um termo que marca a produção de corpos, melhor dizendo, de um tipo específico de corpo que, após sucessivos discursos de naturalização e idealização, passou a constituir-se numa fantasmagoria da sociedade capitalista neoliberal.

Pensar a cisgeneridade como objeto de pesquisa não implica, nesse caso, em objetificar a cisgeneridade, mas sim empreender um esforço por enxergá-la nos seus movimentos, nos seus atravessamentos, nos modos como ela se manifesta entre os espaços sociais e entre as pessoas. Implica, ainda, em buscar o social nesse objeto, nesse particular, sem, contudo, abordá-lo “de fora para dentro” ou incentivar distanciamentos entre sujeito e objeto (Adorno, 2003).

O que o objeto quer, a necessidade do objeto, é mediatizada pelo sistema social e este precisa ser apreendido criticamente, o que por sua vez constitui a tarefa da teoria. Nas palavras de Adorno, “a reflexão do sujeito sobre o seu próprio formalismo é a reflexão do mesmo em relação à sociedade” (Adorno, 1989, v.10-2, p.757) (Maar, 2006, p. 147).

Quando Mombaça (2015) indaga se é possível um conhecimento colonizador ouvir um saber periférico, ela também fala da importância de se pensar novas formas de perceber o mundo, novos modos de usar os sentidos do corpo: construir novos olhares, ouvir novos sons ou ruídos, trazendo a concepção de ruído como uma fissura, ruptura de padrão. O primado do

objeto permite a elaboração de uma perspectiva similar no desenvolvimento da pesquisa acadêmica porque admite as múltiplas possibilidades do objeto, bem como admite seu constante devir. Ele, dessa forma, não limita nem encerra questões porque entende que sujeito e objeto são históricos, e, portanto, passíveis de serem ressignificados. Acredito que esta pode ser uma perspectiva bastante frutífera de se pensar a cisgeneridade, visto ela tratar-se de uma categoria analítica de concepção relativamente nova, com capacidades estruturais e estruturantes, portanto, passível de ser identificada em diferentes campos do conhecimento, diversos espaços e distintas relações socioculturais. Portanto, há ainda muito o que se observar e elaborar entre conceitos, processos, traços e críticas acerca dessa categoria.

### ***2.2.2 Conceito de cisgeneridade***

Os primeiros aparecimentos do termo *cis* são atribuídos à Dana Defosse, em um fórum da Universidade de Minnesota, no ano de 1994, para fazer menção a pessoas que não são trans (Defosse, 1994). Posteriormente foi referenciado por Carl Buijjs (1995) durante o fórum met het VU (evento com a Universidade de Amsterdã). Etimologicamente, o prefixo *cis*, do latim, significa “do mesmo lado” ou “ao lado de”. O termo, portanto, faz referência à concordância da identidade de gênero do indivíduo com a sua configuração hormonal e genital designada no momento do nascimento (Significados, 2022). Faz contraposição ao prefixo *trans* que, também do latim, significa “além de”, “para além de”, “o outro lado” ou “o lado oposto” (Transcendemos, 2022). Segundo os significados etimológicos, temos que ‘trans gênero’ significa “além do gênero” e ‘cis gênero’ “aquém ou do lado do gênero”, sugerindo, portanto, uma designação de lugares para um corpo: “do lado de cá” do gênero – cis ou “do lado de lá” do gênero – trans. São definições que, se levadas para a literalidade de cada palavra, podem incorrer em um novo tipo de binarismo, mas discussões acerca do termo cisgeneridade devem, todavia, transcender o pensamento binário de gênero e buscar as articulações que existem entre cisgeneridade, branquitude, misoginia, privilégios, desigualdades sociais e violências epistêmicas.

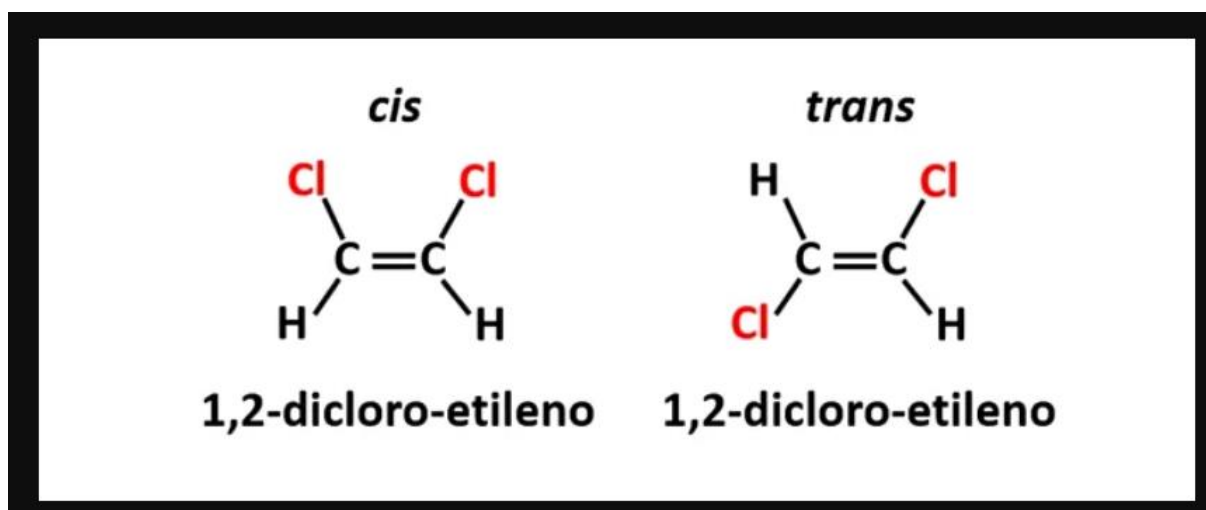
[...] a cisgeneridade é um conceito composto pelas compreensões socioculturais ocidentais e ocidentalizadas de gênero tidas como naturais, normais e biológicas, que são por sua vez as compreensões que fundamentam as leituras sobre vivências e corpos em termos de gênero. E assim, portanto, considero pensar a cisgeneridade como um exercício que deve levar em consideração as associações entre este projeto

colonial de gênero e os projetos racistas modernos que, “mesmo indiretamente, preconizava[m] a existência de uma alma ‘negra’ e uma ‘branca’”, fazendo com que analisemos a busca por “um ‘sexo’ ou ‘gênero’ masculino ou feminino na mente” a partir da procura histórica (de caráter racista) por “uma ‘cor’ ou ‘raça’ inscrita ‘naturalmente’ na mente ou no cérebro” [...] (Simakawa, 2015, p. 61).

À semelhança do termo *trans*, o termo *cis* é também utilizado em outras esferas da linguagem, além do contexto dos estudos de gênero, mas que permanecem indicando um tipo de localização: “*cisalpino*”, por exemplo, é uma palavra romana utilizada para denominar os habitantes “do lado de cá” dos Alpes, enquanto a isometria geográfica é também conhecida como *cis-trans* porque designa como isometria *cis* os pares de elétrons que estão “do lado de cá” da ligação dupla (dois pares de elétrons) ou dos cicloalcanos (compostos de hidrogênio e carbono), e a isometria *trans* tem os substituintes “do lado de lá” da ligação dupla e dos cicloalcanos (Burigo, 2017).

A isomeria é um fenômeno químico que acontece quando dois compostos são formados pelas mesmas moléculas, mas possuem fórmulas estruturais diferentes. Quando isso ocorre, são chamados de isômeros (*iso* = igual; *meros* = partes), como os átomos de cloro nos compostos de fórmula molecular  $C_2H_2Cl_2$ , podem apresentar duas estruturas espaciais (Cortes, 2022), como mostra a figura X.

Figura 2 - Formula de isomero cis e formula de isomero trans



Fonte: <https://www.todamateria.com.br/o-que-e-isomeria/>

O termo cisgeneridade é uma categoria analítica que pretende desnaturalizar, descentralizar e demarcar identidades de gênero cisgêneras, que se apresentam como as únicas inteligíveis, naturais, normais, idôneas, coerentes, desejáveis e biológicas.

A cisgeneridade [é um conceito] utilizado fundamentalmente para pensar formações corporais e identidades de gênero naturalizadas e idealizadas, no intuito de caracterizar uma normatividade de gênero – a cisnormatividade, ou normatividade cisgênera – que exerce, através de variados dispositivos de poder interseccionalmente situados, efeitos colonizatórios sobre corpos, existências, vivências, identidades e identificações de gênero que, de diversas formas e em diferentes graus, não estejam em conformidade com seus preceitos normativos (Simakawa, 2015, p. 43).

Pensar cisgeneridade é considerar uma categoria analítica tão impregnada e naturalizada na cultura capitalista neoliberal que há poucas décadas sequer tinha um nome. (Simakawa, 2015). É pensar no quão intenso é o investimento necessário para promover a normatividade dos corpos, instituir a repetição de inúmeros comportamentos e práticas sociais para afirmar cotidianamente esse tipo de corpo – cis – como natural e saudável (ou “normal”). Paradoxalmente, essas repetições ocorrem de maneira que não se apontam como esse corpo cis é social e culturalmente construído, desde o primeiro dia que se relaciona com o mundo e a materialidade. Se existe agora a possibilidade de um binarismo entre cis e trans, que ele possa tornar-se potente e crítico, quem sabe mover-se de modo dialético, mediando-se reciprocamente e mostrando que gênero e sexo, sendo construções (Butler, 2018), não possuem uma hierarquia e, portanto, não deveriam implicar nem em prerrogativas, nem em discriminações. Pensar cisgeneridade como uma categoria analítica é colocá-la, ao lado da transgeneridade, como um modo de existir e esse pensamento não pode deixar de considerar a importância de elaborarmos métodos de reparação histórica a comunidades que não são cisgeneras.

Dodi Leal aponta que algumas das práticas sociais de gênero cisheteronormativas são exaustivamente repetitivas, como os “ritos de passagem para homens e mulheres em sociedades tradicionais patriarcais” (2017, p. 01) e que a necessidade de que mais e mais pessoas submetam-se a esses ritos advém justamente da relação homem/pênis; vagina/mulher não ser autoevidente, mas arbitrariamente inscrita. Dessa forma, a autora incita uma problematização e reflexão acerca da relação cis / trans de maneira autoevidente: se a pessoa trans é aquela que transiciona o gênero, a pessoa cis é aquela que não transiciona.

A reflexão proposta é: o que querem dizer esses ritos? Por que as sociedades tradicionais – patriarcais, machistas, cisnormativas e o escambau – por que elas têm essa necessidade absurda de afirmar uma correlação entre performance de gênero e

órgão genital? A razão para isso, e este é o ponto, é que não existe, a rigor, correlação possível aí. Há uma espécie de verdade inconsciente nesses ritos – perversos e opressores como são: nenhum homem é um homem; nenhuma mulher é uma mulher. Há sempre uma lacuna entre o gênero que performamos e o nosso gênero, adiantemos, real (Leal, 2017, p. 01).

“Nenhum homem é um homem; nenhuma mulher é uma mulher” porque homem e mulher são fantasmagorias. E para continuarem a existir precisam ser afirmadas e reafirmadas, continuamente, como uma tradição que atravessa gerações, como os ritos de passagem. Leal usa a psicanálise de Lacan para dizer que a pessoa trans é o Real da pessoa cis. Ela aproxima-se das apropriações que Leila Gonzalez (2020) faz dessa teoria quando aponta o racismo por denegação, e de Kilomba (2019), quando compreende o racismo como trauma. Esse é um movimento que acredito ser bastante potente ainda no que concerne a descobertas e produções de conhecimento: a apropriação da psicanálise, uma teoria nascida no terreno médico, europeu e como uma perspectiva masculina e fálica da formação da sexualidade por mulheres trans, mulheres negras, latinas, da periferia do mundo.

Todavia, vale ressaltar que a cisgeneridade não comporta apenas um modelo de corpo, ainda que seja apenas um que receba a maioria dos privilégios. Helena Vieira (2015) fala sobre uma cadeia de subalternidade existente na cisgeneridade, lembrando que ela se constitui de gays e lésbicas que, mesmo sendo cis, não recebem o mesmo tratamento social que pessoas cisgêneras hetero.

Quando ilustramos mulheres como Maria Gadú ou Zélia Duncan, podemos afirmar que elas estão em conformidade com aquilo que é cobrado socialmente em termos de feminilidade? Esse questionamento revela um drama, pois elas serão vistas como subalternas, mesmo que permaneçam se identificando com a designação sexual atribuída ao nascer. Contrariam aquilo que é esperado de uma mulher, seja em marcas, gestos ou comportamentos. Sendo vistas como alguém, rascunhos do modelo vigente que são impedidas de acessar, ou que acessam precariamente, deste modo, elas acessam a cis-normatividade de forma precária (Vieira, 2015, p. 02).

A autora pensa em uma cis-normatividade precária, não apenas em referência ao conceito de vida precária de Butler (2019), mas também levando em consideração que a cisgeneridade deve ser pensada nos seus atravessamentos com a orientação sexual, visto que essas categorias, ainda que distintas, manifestam-se de modos articulados, afinal, “a realidade não se constrói com purismo conceitual, os conceitos que separamos, para fins didáticos, coexistem, se atravessam e se reforçam” (p. 04). Dessa forma, temos que uma mulher cis e lésbica, por exemplo, ainda que usufrua de privilégios da cisgeneridade, não irá corresponder a

contento o padrão cisheteronormativo que coloca a mulher cis hetero em outro lugar, um lugar que não constitui uma cisgeneridade precária ou subalterna, mas uma cisgeneridade que poderíamos chamar de “plena”.

Este atravessamento é fundamental para entendermos o funcionamento da cis-heteronorma, e de todo o mecanismo de subalternização dos sujeitos sexo-gênero-divergentes. Neste sentido, é preciso que pensemos como a cisgeneridade e a heterossexualidade, enquanto regimes sexo-políticos, se articulam. (Vieira, 2015, p. 03).

Desde que comecei a estudar cisgeneridade lembrei-me de uma aula que tive no curso de graduação em psicologia (o qual não cheguei a concluir porque tranquei para fazer o doutorado; minha graduação é em comunicação social) sobre mitos e imagens. Estávamos estudando contos de fadas e o professor exibiu um filme que era uma versão bem “indústria cultural” do conto João e o Pé de Feijão. Nessa versão, que se passa na contemporaneidade, João foi, há séculos, um rapaz perverso, que ludibriou uma jovem e seu amigo gigante, e roubou-lhes uma gansa especial e uma harpa que tocava sozinha, fazendo a gansa botar ovos de ouro, inspirada por sua melodia. Durante a fuga, matou o gigante, que tentou detê-lo. João ficou rico e, através do suceder das suas gerações, essa riqueza multiplicou-se. Como a gansa e a harpa eram o catalisador da fertilidade das terras dos gigantes, eles passaram a viver na miséria e na escuridão por 400 anos, até decidirem acertar as contas com o descendente de João, que foi levado a julgamento.

Surpreso e atordoado, visto que sequer sabia que a lenda era, na verdade a trajetória da sua família, o descendente, num primeiro momento alega não ter nada a ver com o que aconteceu com os gigantes, que ele nem mesmo sabia que tudo isso havia acontecido e que, portanto, não deveria ser responsabilizado. “Como eu posso ser responsabilizado? Eu nem conhecia esse gigante”; “os crimes pelos quais me acusam aconteceram há 400 anos!”. Foi quando o gigante mais velho disse algo que ficou comigo:

*No seu mundo, se você se beneficia das coisas erradas de seus ancestrais, não herdou então a obrigação de reparar o erro? Se não for você, quem será?*

Uma curiosidade acerca dessa versão de João e o pé de feijão: a linhagem de João foi amaldiçoada com a morte prematura dos descendentes que são homens e primogênitos.

No nosso mundo, precisamos reparar as coisas erradas de nossos ancestrais porque a cisgeneridade e a branquitude agem como o João desse filme: gozam de séculos e séculos e séculos de privilégios que custaram e ainda custam sofrimento, dor e incontáveis vidas de pessoas trans, de pessoas negras, de mulheres. Pobres, periféricas. A reparação histórica é uma demanda concreta, da materialidade e, ainda assim, uma tentativa limitada de reparação, na falta de uma palavra mais adequada, porque jamais será possível restituir o que ceifamos de negras, negros e trans.

### ***2.2.3 Cisgeneridade, branquitude; semiformação e fantasmagoria***

Ao realizar um levantamento de características da branquitude e da cisgeneridade através de pesquisa bibliográfica e discussões, observei que as duas categorias analíticas apontam para modos de comportamento semelhantes, assim como parecem similares os problemas de cognição que elas criam, como uma espécie de “cegueira deliberada” diante do discurso da outra (da negra, da trans...). Ao aproximarmos essas duas categorias, é possível notar também um entrelaçamento tal que, nesse ponto da pesquisa – ainda que ela esteja voltada para a cisgeneridade e seus traços na produção do olhar –, é pertinente pensar ambas, cisgeneridade e branquitude, como engrenagens que não só foram produzidas pelo mesmo CISTema, mas que também o sustentam de maneira fundamental, em suas bases.

As articulações entre cisgeneridade e branquitude possuem um potencial de pesquisa maior do que esse trabalho pretende abarcar, no que ressalto a importância de estudos mais aprofundados e específicos do que apresento aqui, nesse momento, que constituem apontamentos e reflexões oriundas de leituras, discussões e reflexões, que podem servir de desdobramentos para outras pesquisas.

[...] a proposição das categorias analíticas de cisgeneridade e cisonormatividade é efetivada também a partir de considerações críticas inspiradas pelas categorias de heterossexualidade, heteronormatividade e branquitude. Estas categorias, de diferentes formas, serviram historicamente para “descentralizar o grupo dominante” (Koyama (2002), a respeito do uso de ‘cis’), seja enfatizando a não naturalidade da heterossexualidade (SERANO, 2007), seja compreendendo os circuitos da produção discursiva da heteronormatividade (como em Cohen (1997, 444)), seja trabalhando o conceito de branquitude com o propósito de “lhes/nos remover/mos da posição de poder” (Dyer, 1997, 2) (Simakawa, 2015, p. 54).

Aproximar essas categorias analíticas – cisgeneridade e branquitude – irá facilitar a identificação de seus imbricamentos em relações sociais, produções de mídia, espaços urbanos, entre outros atravessamentos, podendo trazer maior complexidade aos estudos interseccionais, ou mesmo estudos mais específicos de gênero ou de raça, entre outros afins. Um ponto comum entre cisgeneridade e branquitude cuja investigação pode contribuir em estudos no campo da psicologia social acerca do preconceito e da intolerância contra minorias é o aspecto da cognição. Habib (2022) defende que a cisgeneridade é um problema cognitivo, ao passo que Edith Piza (2016) aponta uma grande lacuna no discurso dos brancos referente às pessoas negras, algo como “não vê, não conhece, não sabe, não lembra”, configurando uma espécie de comprometimento da própria capacidade de estabelecer uma relação que não seja perpassada por hierarquias ou superioridade.

[...] Assim, o lugar do negro é o seu grupo como um todo e do branco é o de sua individualidade. Um negro representa todos os negros. Um branco é uma unidade representativa apenas de si mesmo. Não se trata, portanto, da invisibilidade da cor, mas da intensa visibilidade da cor e de outros traços fenotípicos aliados a estereótipos sociais e morais, para uns, e a neutralidade racial, para outros. As consequências dessa visibilidade para negros é bem conhecida, mas a da neutralidade do branco é dada como "natural", já que ele é o modelo paradigmático de aparência e de condição humana. **Quanto isto interfere nos processos cognitivos de brancos sobre sua identidade racial e, por consequência, nas relações raciais?** (PIZA, 2014, online, grifo nosso).

Acredito na relevância de pensar esses problemas de cognição advindos da cisgeneridade e da branquitude pela perspectiva da teoria crítica, mais especificamente, articulá-los com o termo semiformação, desenvolvido por Adorno e com o termo fantasmagoria, desenvolvido por Benjamin, dado que os dois conceitos procuram compreender as relações de poder que o CISTema capitalista então emergente entre o fim do século XIX e início do século XX estabelece com as pessoas, através da fetichização da mercadoria e da mercantilização da cultura. Irei ater-me às articulações da cisgeneridade com a semiformação e a fantasmagoria, por ser a cisgeneridade meu objeto de pesquisa. No entanto, utilizo discussões teóricas acerca da branquitude como referência e como maneira de apontar as aproximações entre essas categorias.

Penso que abordar a cisgeneridade da perspectiva do primado do objeto e, ao mesmo tempo, como parte de um processo de semiformação pode contribuir para a compreensão dessa categoria como problema de cognição. Melhor dizendo, penso que a



cisgeneridade é uma fantasmagoria elaborada num processo de semiformação, e que cria, portanto, problemas cognitivos de âmbito sociocultural. Dessa forma, proponho articulações dos estudos da cisgeneridade com esses dois conceitos caros à Escola de Frankfurt: fantasmagoria, de Benjamin e semiformação, de Adorno, pensando a cisgeneridade na perspectiva do primado do objeto.

De acordo com Wolfgang Maar (2003), semiformação é “a determinação social da formação na sociedade contemporânea capitalista. Na perspectiva de Adorno, a sociedade deve ser apreendida em seu processo de reprodução material como reificação, mediação socialmente invertida” (p. 459). No processo de semiformação, o sujeito também é coisificado, tornando-se “sujeito que se sujeita” e consome aquilo que passa pelo filtro da indústria cultural. E acontece que “o mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural” (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 103).

O mundo, que permanece irracional, seria reconstruído como racionalização, num esquematismo planejado que substitui o que seria a experiência do consumidor, antecipando-a sob os desígnios do capital, resultando na ilusão de que o mundo exterior seria o prolongamento da produção nos termos da indústria cultural. **No mundo reconstruído o sujeito semiformado toma-se como sujeito do mundo que meramente reproduz. Para ele a construção parece “natural”, mas é uma “segunda” natureza** (Maar, 2003, p. 463, grifo nosso).

Assim como a fantasmagoria, o processo de semiformação também está relacionado com o fetichismo da mercadoria, pois é através dele que as construções sociais são naturalizadas. No entanto, a semiformação vai dizer mais especificamente sobre como o sujeito se sujeita ao modo de produção capitalista; como a consciência passa a ser norteadada por ele, ao passo que se torna e reproduz uma “consciência sujeitada [...], ao mesmo em que geram experiências substitutivas pelas quais se simula a constituição de sujeitos livres. (2003, p. 470)”. Adorno vai dizer que a semiformação cria uma prisão interna para o sujeito, um “cativeiro interiorizado”, que aprisiona a consciência e limita o pensamento e a percepção do sujeito aos moldes da indústria cultural, tornando muito mais uma reprodução de pensamento do que pensamento próprio.

Dessa forma, a semiformação é mais do que um problema de aprendizagem. É um processo pelo qual as pessoas confirmam e reproduzem o modo de vida que a indústria cultural oferece (Maar, 2003). Portanto, estamos falando de um processo que pode explicar como a cisheteronorma é continuamente reafirmada como a única forma de vida viável, visto que ela atravessa o mercado, a publicidade, a oferta de uma infinidade de produtos e serviços. A

semiformação cria um cativo interior e, com relação à cisgeneridade, cria as condições favoráveis para o desenvolvimento de uma espécie de cegueira ou ignorância acerca de outras possibilidades de existência, e cuja principal característica é a resistência em renunciar a ela.

Por outro lado, Adorno ressalta que cabe ao próprio sujeito libertar-se desse cativo criado pela semiformação. Afinal, ele ainda é um sujeito cognoscente e é justamente essa característica que precisa ser restaurada. Para o filósofo, isso pode acontecer pela via da emancipação como conscientização, “a reflexão racional pela qual o que parece ordem natural, “essencial” na sociedade cultural, decifra-se como ordem socialmente determinada em dadas condições da produção real efetiva da sociedade” (Maar, p. 472). Essa reflexão permite ao sujeito perceber-se como coisificado e enxergar os modos de aprisionamento que sofre pelo trabalho e pelo consumo, ainda que o discurso da indústria cultural fale sobre liberdade e escolhas.

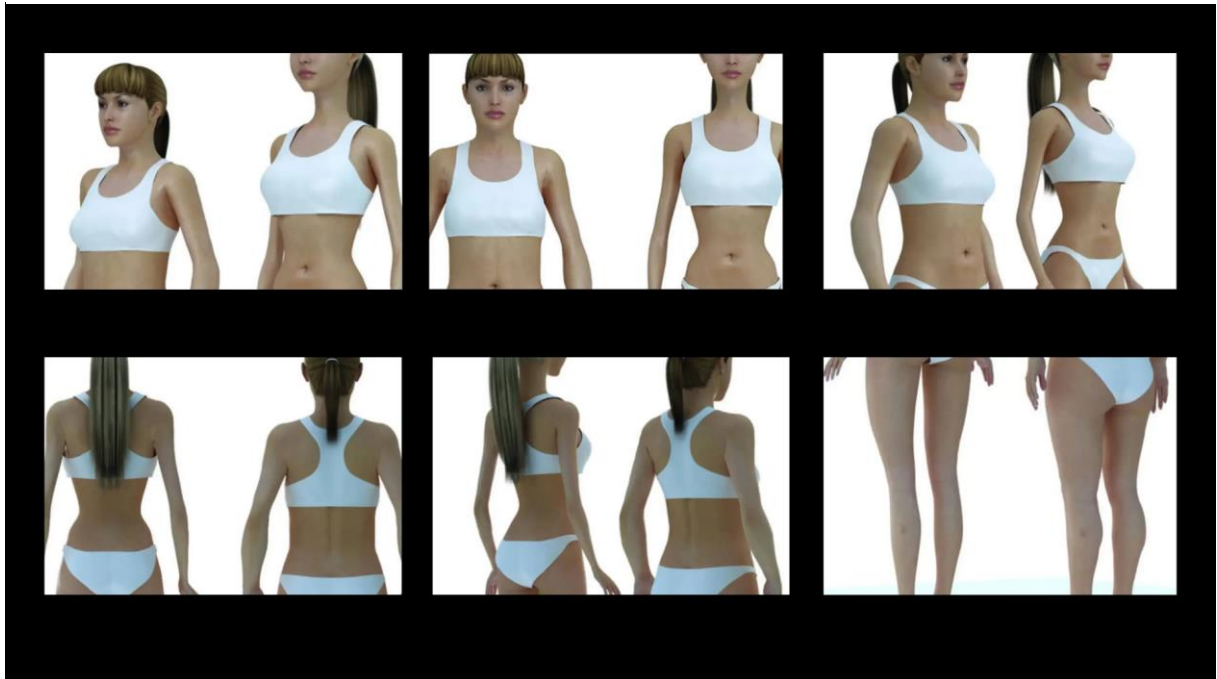
O conceito de fantasmagoria está intimamente ligado aos conceitos de fetichismo da mercadoria em Marx e de reificação, em Lukács ou, ainda, como uma extensão deles, visto que a reificação trata da forma de como o sujeito se comporta e se percebe diante das relações de mercado. A fantasmagoria vai além da relação objeto-mercadoria e diz sobre as relações sociais e a percepção que a sociedade tem de si mesma nas suas relações com as mercadorias. Ela vai identificar as imagens de algo que não existe ou que não condiz com o que afirma estar representando. Na esteira da crítica da padronização do corpo, podemos exemplificar a famosa boneca Barbie que, apesar de ser um brinquedo com corpo feminino, suas medidas não correspondem, proporcionalmente, a ninguém; a Barbie, portanto, projeta um corpo cuja existência material é impossível (Exame, 2013).

Figura 3 - Medidas proporcionais de Barbie e uma garota mediana

	<b>Americana de 19 anos</b>	<b>Barbie</b>
Altura	1,63 m	1,75
Cintura	85,4 cm	45,7 cm
Circunferência da cabeça	50,8 cm	55,8 cm
Circunferência do pescoço	38,1 cm	22,6 cm

Fonte: <https://exame.com/casual/como-seria-a-barbie-do-mundo-real/>

Figura 4 - Simulação Barbie e uma garota com medidas “comuns”



Fonte: <https://exame.com/casual/como-seria-a-barbie-do-mundo-real/>

Fantasmagoria, portanto, da perspectiva de Benjamin, são as imagens produzidas pela sociedade, sobre ela mesma, que tentam representar o mundo material, mas que acabam por se descolarem do pensamento, da vontade, da produção intelectual ou imaginativa dessa sociedade. Essas imagens tornam-se autônomas e passam a fazer parte das práticas cotidianas das pessoas, como se tivessem vida própria e independente do contexto capitalista e dos interesses de mercado. A sociedade, passa, então, a enxergar as imagens que produziu como correspondentes e representantes da realidade.

Pensar a cisgeneridade como fantasmagoria, portanto, dialoga com o pensamento de Dodi Leal quando ela afirma que a transgeneridade é o Real da cisgeneridade, que a existência da pessoa trans confirma a fantasia que é a naturalização da pessoa cis. Tudo aquilo que a cisgeneridade busca simbolizar – sem conseguir – se dissolve diante de uma pessoa trans. Confirma também a necessidade dos ritos de passagem tanto para homens como para mulheres, porque a invenção das categorias homem e mulher precisam ser afirmadas como norma que sempre existiu.

Enquanto a normatividade cis se esforça para manter a ordem simbólica dos gêneros (homem tem pau, mulher tem boceta) de modo a garantir que as coordenadas simbólicas entre homens e mulheres permaneçam inalteradas, que a sua hierarquia permaneça rígida e as preferências performativas nas quais ela implica permaneçam intocadas (...), as pessoas transgêneras deslocam essa mesma ordem simbólica. De certa maneira, a transgeneridade é o real da cisgeneridade: é o seu impasse constitutivo; é o ponto em que a ordem simbólica ameaça ruir; é o ponto de impossibilidade, a negação sobre a qual a ordem simbólica (e devemos acrescentar aqui, de passagem, imaginária) se sustenta. De uma perspectiva psicanalítica, o real é aquilo que não pode ser simbolizado senão como fracasso de si mesmo; as pessoas trans são aquelas que, no interior da situação simbólica cisnormativa, não podem circular. Isso os noticiários deixam evidente, todos os dias (Leal, 2017, p. 02)

A cisgeneridade seria, portanto, uma fantasmagoria criada por pessoas cisgêneras. Para que a invenção de que se trata do único modo de existência “viável”, foram também criados diversos ritos e símbolos de masculinidade e de feminilidade, que precisam ser praticados repetidas vezes em uma vida, exercidos por muitas vidas, atravessando muitas gerações. Usar maquiagem, salto alto, sutiã, saia, vestido... Abrir a porta do carro para a moça, pagar a conta do restaurante, pagar as contas de casa... Ainda que se trate de costumes problematizados e discutidos com alguma frequência nesse século, podemos reconhecer a que gênero do modelo binário cada um deles tradicionalmente se refere.

Para Benjamin, a fantasmagoria não habita apenas o mundo das mercadorias ou do consumo, mas atravessa também os costumes, as práticas sociais, o público e o privado, pois, “o fenômeno do fetichismo da mercadoria está presente nos fenômenos culturais surgidos nesse século, na medida em que ele aponta o caráter fantasmagórico, originário da mercadoria, como constitutivo da modernidade ali instalada e em desenvolvimento” (Aquino, 2014, p. 04). O estilo moderno de decorar a residência burguesa seria como uma extensão do mundo da mercadoria, tendo o comportamento do colecionar como traço das formas de relacionamento do sujeito com os objetos que consome: deslocando seu valor de uso e criando um valor afetivo (Benjamin, 2019). O valor afetivo da mercadoria, no entanto, já é sugerido na exposição dos objetos na vitrine, que atravessou o vidro das passagens parisienses e, no século XX, alcança as telas dos dispositivos comumente usados pelas pessoas: televisão, smartphones, tablets etc. O tipo de vidro mudou, mas a exposição permanece. Ainda que continuemos a passar pelas vitrines de lojas em shoppings e galerias, podemos também encontrar esses objetos expostos em nossas casas.

[...] quando Benjamin se refere ao fetichismo, seu interesse não é tanto pela mercadoria concebida de forma mais geral. Não basta, para ele, que a mercadoria

esteja simplesmente em circulação na economia; é importante apreender seu estatuto no momento em que ela esteja sendo exibida de alguma forma para o público. Pois para Benjamin a fantasmagoria remete ao lado mais visível, exuberante, espetacular da mercadoria, e ao impacto subjetivo disso. Além do mais, ele quer mostrar o espraiamento dessa fantasmagoria para todas as esferas da existência (Aquino, 2014, p. 08).

Mas de que maneira essa reflexão sobre a relação do sujeito com a mercadoria se relaciona com a cisgeneridade? Penso que a cisgeneridade é uma invenção com a qual nos relacionamos da mesma maneira com a qual Benjamin observa as pessoas relacionando-se com as mercadorias. De acordo com Simakawa (2015), a cisgeneridade é regida por três princípios cisnormativos. Esses princípios, segundo a autora, são a base das estruturas cisnormativas, que encontram nas organizações históricas, sociais e culturais os meios para se sustentarem com legitimidade, produzindo redes de violências contra gêneros divergentes, capturando e patologizando transformações corporais a partir de um ideal compulsório de corpo binário e fixo. São eles:

- **permanência:** pressuposto de que os corpos apresentam coerência fisiológica e psicológica que os garantem pertencimentos fixos a uma ou outra categoria (macho/homem – fêmea/mulher);
- **naturalização da pre-discursividade:** produção colonial historicamente criada do entendimento sociocultural de é possível determinar gênero e sexo partindo de técnicas, práticas e critérios baseados em certas características fisiológicas (apresentação de pênis ou vagina, maior ou menor presença de pelos pelo corpo, tamanho e forma das mamas...);
- **binariedade:** noção de que os corpos, se ‘normais’, terão os gêneros definidos a partir de duas, e somente duas, alternativas: macho/homem e fêmea/mulher.

Simakawa (2015) ainda ressalta que distinguir entre mulheres e homens é um processo ativo, e que nós o fazemos compulsivamente. No entanto, não percebemos essas ações como produto de um tipo específico de educação cisnormativa, por ser continuamente naturalizada e deslocada de um tempo histórico e de uma geografia: tornam-se atemporais e universais.

A cisgeneridade ainda adquire uma dimensão afetiva porque norteia escolhas de vida que perpassam interesses amorosos, de amizade e de fraternidade. Investir num modo de vida cisgênero como norma implica em um grande investimento de energia na repetição de uma série de práticas sociais, comportamentos e, claro, uso de determinados objetos acessórios,

próprios para cada gênero (masculino/feminino). Daí uma consequência: reações nem um pouco racionais diante do argumento do gênero como construção, do termo cisgeneridade como deslocamento da centralidade que a cisheteronormatividade ocupa na vida das pessoas.

Se a cisgeneridade é construção, existe um preço a pagar para tornar-se – continuamente – uma pessoa cisgenera. Existe um investimento, a expectativa social de que constantemente o padrão cisheteronormativo seja atendido, sob pena de olhares de estranhamento ou desaprovação, ou mesmo de palavras e atos de recriminação. Pode ser doloroso para muitas pessoas cisgeneras, aquelas que conseguem adequar-se a esse CISTema, pelo menos na maior parte do tempo, mas que passaram toda uma vida de educação familiar e social sobre o que é um homem e o que é uma mulher como conceitos imutáveis e (supostamente) dados pela natureza – e procurando agir de acordo – lidar com uma realidade que desmente a ordem de um mundo onde norma e desvio não possuem borras. A cegueira para a realidade de que a cisgeneridade é apenas UM modo de vida e expressão de corpo parece ser um comportamento mais confortável. Não tenho intenção de justificar nenhuma forma ou expressão de intolerância. A nossa conquista do primeiro lugar treze vezes seguidas de país que mais mata pessoas trans no mundo mostra que essa cegueira cognitiva da pessoa cisgênera é capaz de criar situações completamente insustentáveis e intoleráveis e eu não sei se é um fator para lamentar ou se é possível nutrir esperanças no fato de que problemas cognitivos como a cisgeneridade podem ser “resolvidos”. As pessoas podem “desaprender” muitas coisas ao longo do tempo, e apreender outros modos de ver o mundo, desde que haja vontade e disposição para isso. E desde que haja condições materiais para tanto.

O artigo de Edith Piza chamou-me atenção por ser o trabalho de uma pesquisadora branca estudando, no fim dos anos de 1990, traços da branquitude no Brasil entre os anos de 1960 e 1970. A autora chega a comentar sobre o estranhamento que percebia entre colegas acadêmicos, por ser ela a única aluna branca em uma turma de estudantes negros, numa disciplina sobre raça e negritude. O modo como ela se refere à “cegueira branca” anteriormente discutida por Mills (2018) é através da metáfora da porta vidro:

Talvez uma metáfora possa resumir o que comecei a perceber: bater contra uma porta de vidro aparentemente inexistente é um impacto fortíssimo e, depois do susto e da dor, a surpresa de não ter percebido o contorno do vidro, a fechadura, os gonzos de metal que mantinham a porta de vidro. Isto resume, em parte, o descobrir-se racializado, quando tudo o que se fez, leu ou informou (e formou) atitudes e comportamentos diante das experiências sociais, públicas e principalmente privadas, não incluiu explicitamente nem a mínima parcela da própria racialidade, diante da

imensa racialidade atribuída ao outro. Tudo parece acessível, mas, na realidade, há uma fronteira invisível que se impõe entre o muito que se sabe sobre o outro e o quase nada que se sabe sobre si mesmo (Piza, 2014, online).

Trago aqui a metáfora da porta de vidro de Edith Piza como um exemplo de semiformação, sendo também um modelo muito ilustrativo de como opera a cisgeneridade, na concessão e trocas de privilégios camuflados de consequências pelo “esforço”, pelo “bom trabalho”. Eu, pesquisadora cisgênero, também esbarrei numa porta de vidro que por muito tempo parecia não existir. No entanto, basta chocar-se contra ela uma única vez para não perder mais de vista os seus contornos, o seu lugar. Basta também uma única experiência para começar a entender que portas de vidro podem ser quebradas, mesmo as do tipo mais resistente, mesmo que leve algum tempo.

Piza (2014) destaca três características da branquitude as quais vejo semelhanças com a cisgeneridade:

- 1) uma situação de vantagem estrutural de privilégios raciais;
- 2) uma posição ou lugar do qual as pessoas brancas se observam, aos outros e à sociedade;
- 3) um conjunto de práticas culturais que são frequentemente não demarcadas e não nomeadas. (Piza, 2014, online).

Temos, de modo semelhante, na cisgeneridade, uma situação estrutural (Simakawa, 2015) de privilégios, visto que ela possui uma história de relações de dominação e de exclusões institucionalizadas de corpos dissidentes. Temos esse lugar de onde pessoas cisgêneras se observam – o “clube” mencionado por Letícia Lanz (2014), onde mesmo quem cumpre os “critérios biológicos” não necessariamente será aceito – e observam os outros, demarcando esses outros como dissidentes e patológicos; além das diversas práticas socioculturais que são requeridas e observadas entre as pessoas cisgêneras e, ao mesmo tempo, não são nomeadas, lembrando que foi necessário que esses “outros” levantassem o termo cisgeneridade para designar esse conjunto de práticas que, de tão naturalizadas, sequer tinham nome até o início dos anos de 1990 (Simakawa, 2015).

Não tendo como demarcar sua condição racial, demarca-se a do "outro", e a não explicitação ou nomeação das razões de uma suposta superioridade confirma o que se verifica cotidianamente. O silêncio sobre sua própria racialidade faz exacerbar a racialidade do outro. A neutralidade torna a raça um dado dispensável. Torna-se, na verdade, uma porta de vidro. Gera a transparência de um universo que é observado como único, geral, imutável. São os "outros" que devem mudar. São os "outros" que devem se aproximar. São os outros que são vistos, avaliados, nomeados, classificados, esquecidos. (Piza, 2014, online).

Por muito tempo, eram somente “os outros” os apontados, os problemáticos, os estudados, os dignos de estudo. A insistência na demarcação do outro reforça a própria invisibilidade do branco, do cisgênero. Daí a relevância dos estudos da branquitude e da cisgeneridade e daí, a meu ver, a importância de se desenvolver pesquisas com articulações entre essas duas grandes categorias analíticas que parecem funcionar tão bem juntas, operando nos interesses de um mesmo sistema opressivo, eurocêntrico, branco e cisheteronormativo.

A concessão de privilégios entre si é considerada uma característica fundamental da branquitude, e é também possível de ser identificada na cisgeneridade. Um dos tipos de privilégios de pessoas cis, inclusive, é mencionado por Bourcier (2020): o privilégio da ignorância, o qual percebo muito próximo da “cegueira branca” (PIZA, 2014), se considerarmos que ambos implicam numa resistência deliberada em não admitir, ou mesmo em não enxergar determinados privilégios socialmente concedidos, seja em razão da cor da pele ou da identidade de gênero. Dessa forma,

[...] considerar a cisgeneridade em relação às diversidades corporais e de identidades de gênero pode se apresentar como criticamente relevante de formas semelhantes a como reflexões sobre branquitude permitem “identificar as maneiras em que a branquitude se reafirmava sem menção a cor ou raça” (SOVIK, 2005, 168) (Simakawa, 2015, p. 58).

Simakawa ainda ressalta que

[...] atributos generificados de masculinidade e feminilidade são atravessados pela branquitude. Em muitas instâncias, as construções de gênero se referem ao ser uma pessoa branca, ao ser percebida como uma pessoa branca, ou por vezes elas estão profundamente arraigadas em percepções de beleza como branquitude. Podemos ver isso em intervenções cosméticas para mulheres trans, por exemplo (Simakawa, 2015, p. 58).

Privilégio da ignorância e cegueira branca, portanto, são processos que, ao pensá-los como tipos de semiformação, são passíveis de serem revertidos, desfeitos, a partir de uma ação do sujeito, que precisa descobrir-se alienado para conseguir buscar as vias do esclarecimento e da emancipação. No entanto, ainda que seja responsabilidade do sujeito libertar-se do cativo que a semiformação cria, é necessário que sejam criadas as condições para que isso aconteça. Prisões, principalmente as invisíveis e internas, podem ser muito confortáveis, ao ponto de simularem uma sensação de liberdade. A emancipação, que Adorno



entende como caminho para a quebra desses grilhões ideológicos, precisa ser pensada, almejada e buscada não por um sujeito, mas por todos os possíveis.

Cida Bento diz em entrevista ao Roda Viva<sup>5</sup> que os estudos sobre branquitude só ganharam espaço no Brasil devido à luta dos movimentos negros na academia e nas ruas, nos espaços públicos; porque os brancos passaram a ser pressionados a ver e ouvir as pessoas negras. Essa situação mostra que o pensamento crítico acerca das ideologias dominantes – como as ideias da cisgeneridade – não se constrói naturalmente, não irá manifestar-se pacificamente e não é como uma espécie de “evolução darwiniana social”, como se pretendida o pensamento europeu do século XVII e XIX. E é por isso que a própria existência do termo cisgeneridade é de relevância política, porque o seu conceito já trata de descentralizar e desnaturalizar o que hoje entendemos como cisheteronorma. A ideia de que uma pessoa cishetero branca constitui modelo universal de humanidade é substituída pela compreensão de que esta é apenas uma forma, dentre diversas outras, do ser humano existir no mundo. As portas de vidro começam a ficar visíveis. Precisamos quebrá-las. Ainda que algumas sejam mais resistentes do que outras.

## **2.3 A câmera cisgênera**

### ***2.3.1 Da teoria feminista do cinema à crítica da cisgeneridade no documentário brasileiro***

Foi a partir de estudos sobre a teoria feminista do cinema que realizei durante minha pesquisa do mestrado em comunicação que passei a interessar-me pelas construções do olhar no cinema. Intelectuais estadunidenses, canadenses e europeias publicaram entre os anos de 1970 e 1980 trabalhos que conseguem nos mostrar como o olhar não é espontâneo e natural, mas construído e direcionado. E, no caso do cinema clássico hollywoodiano, isso acontece dentro de moldes misóginos.

As feministas do cinema não só apontaram as trajetórias da misoginia na produção cinematográfica, mas também nas distintas vertentes da teoria do cinema, como a teoria do autor, da semiótica e mesmo a Escola de Frankfurt, que foi exposta e criticada por feminilizar a cultura de massa ao atribuir-lhe características comumente associadas ao estereótipo da

---

<sup>5</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=pA7bZnpRWnY&t=1027s&ab\\_channel=RodaViva](https://www.youtube.com/watch?v=pA7bZnpRWnY&t=1027s&ab_channel=RodaViva).

mulher, como a passividade e o sentimentalismo. Os pensadores frankfurtianos estariam, portanto, relacionando os efeitos nocivos da indústria cultural às mulheres, enquanto aos homens caberia o encargo de produzir o conhecimento necessário à formação de uma sociedade crítica e politicamente engajada (Stam, 2003).

Enquanto isso, o movimento feminista ganhava contornos no Brasil a partir do início da década de 1970. Organizando-se no período pós-AI-5 da ditadura militar, as feministas não apenas se engajaram na luta pela restituição da democracia, mas também tinham reivindicações particulares do gênero, como o direito ao corpo e à sexualidade (Woitowicz; Pedro, 2009). No entanto, as queixas e demandas que advinham de um patriarcado historicamente enraizado geravam conflitos com partidos de esquerda e outros movimentos sociais, que percebiam tais demandas como desviantes do foco das lutas contra o regime da ditadura. Havia também uma já esperada resistência de partidos e camadas sociais mais conservadores.

Ainda assim, as mulheres começaram a ocupar maiores espaços políticos, inclusive na produção cinematográfica brasileira durante os anos de 1970, contribuindo com a veiculação de muitos filmes nesse período, dentre os quais *Os homens que eu tive* (Teresa Trautman, 1973), *Mar de Rosas* (Ana Carolina, 1977), *Patriamada* (Tizuka Yamazaki, 1984) e *Brazilian Conexión* (Helena Solberg, 1982) são alguns que podemos citar entre os que levam nomes de mulheres na direção.

Foi significativa a participação do feminismo na teoria e crítica cinematográfica nos anos de 1970 e 1980, momento que levantou questões sobre o olhar do cinema, o machismo e a objetificação da mulher. Laura Mulvey (2008) é um nome de relevante influência neste contexto. Valendo-se da psicanálise freudiana e lacaniana, a autora denunciou as convenções patriarcais presentes nas narrativas do cinema clássico industrial, bem como a construção de um olhar voyeurista, direcionado exclusivamente ao homem e limitando a participação da mulher nas produções cinematográficas como objeto de desejo e prazer masculino, mas nunca de sujeito da narrativa.

Acredito que a teoria feminista do cinema pode contribuir com o referencial teórico na elaboração de uma teoria crítica da cisgeneridade e na demonstração de atravessamentos da cisgeneridade no olhar da câmera porque, ao apontar o cinema clássico hollywoodiano como projeção do desejo masculino, essa teoria afirma que as produções desse cinema, situado entre os anos de 1950-1960, produzem um olhar que é masculino, considerando a categoria homem

conhecida tradicionalmente como hoje designamos de “homem cishetero”. É desse homem que Laura Mulvey (2008) fala quando aborda o olhar da câmera que produz uma mulher (também cishetero) objetificada, que está ali para despertar o desejo desse homem, ao passo que faz a expectadora mulher produzir também um olhar masculino a essa personagem.

Dessa forma, trago a contribuição da teoria feminista do cinema porque, precocemente e com outras palavras, entendo que essas mulheres que a fizeram, nos anos de 1970-1980, afirmaram e apontaram modelos de cisheteronormatividade no cinema *mainstream* antes mesmo da circulação desse termo; modelos que seguem ainda como forte influência em produções audiovisuais de todo o mundo. Afinal, o ‘homem’ a que Mulvey (2008) e outras teóricas fazem referência é um construto de homem cishetero, ao passo que a personagem feminina objetificada pelo olhar da câmera é um construto de mulher cishetero, o que os tornam fantasmagorias de homem e de mulher, visto que Butler (2018) já nos mostrou que o gênero é uma imitação que não possui original, mas cuja própria imitação produz um (falso) original “como efeito e consequência da própria imitação”.

Os estudos de Mulvey (2008) são parte desse movimento político-intelectual de mulheres surgido entre as décadas de 1970 e 1980, conhecido como teoria feminista do cinema, cujo principal foco era o cinema industrial hollywoodiano. Elas investigavam as relações de poder e os mecanismos psicossociais em vigor na sociedade patriarcal, buscando transformações das perspectivas da teoria e da crítica do cinema, bem como o fim das hierarquias de gênero (Stam, 2003). Além de Mulvey (2008), Claire Johnston (1973), Elizabeth Ann Kaplan (1995) e Mary Ann Doane (1987) são outros nomes cujos trabalhos se destacam.

O feminismo cinematográfico vinculava-se, nesse sentido, ao ativismo dos grupos de conscientização, às conferências temáticas e às campanhas políticas que traziam à tona variados temas de particular importância para a mulher: estupro, violência doméstica, educação infantil, direito ao aborto etc., sempre em um ambiente no qual *o pessoal é político* (Stam, 2003, p. 193, grifo do autor).

Claire Johnston (1973) vai denunciar o cinema hollywoodiano por colocar a mulheres em lugares de subordinação e passividade em relação ao homem, enquanto Kaplan (1995) trabalha o voyeurismo e o fetichismo para entender a construção da mulher enquanto imagem filmica e identificar os mecanismos que atuam no espectador. Doane (1987), por sua vez, irá problematizar o que identificou como presença excessivamente esmagadora da imagem feminina à espectadora mulher.

A indústria do cinema hollywoodiano clássico tornou-se referência no mundo inteiro, portanto, é possível identificar traços desta construção masculina do olhar na qual se baseiam muitos trabalhos da teoria feminista em produções cinematográficas brasileiras, como nos casos de *Iracema, uma transa amazônica* (Bodanzky e Senna, 1974) e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (Coimbra, 1979). Os modos de objetificação dos corpos das protagonistas desses filmes – ambos dirigidos por homens – foram discutidos em minha dissertação de mestrado em comunicação, onde apontei que era possível relacionar a construção do olhar a essas duas personagens com as reflexões sobre masculinização do olhar desenvolvidas por Laura Mulvey (Soares, 2017).

Os maiores polos de propagação da teoria feminista do cinema foram Inglaterra, Estados Unidos e o norte da Europa, com os festivais de cinema de mulheres em Nova York e Edimburgo no início dos anos de 1970 e a circulação de livros<sup>6</sup> como *From reverence to rape*, de Molly Haskell, que problematizavam os estereótipos de mulher reforçados nos filmes, como a *femme fatale*, a fofoqueira, a “burra”, a prostituta, a golpista, a virgem, etc., tipos que criavam representações ora infantilizadas, ora demonizadas (Stam, 2003).

[...] Procuravam mostrar que o machismo cinematográfico, assim como o machismo do “mundo real”, era multiforme: podia envolver a idealização das mulheres como seres moralmente superiores, sua inferiorização como castradas e assexuais, sua hiperbolização como mulheres fatais terrivelmente poderosas ou, ainda, apresentar-se como inveja de suas capacidades reprodutivas ou temor por serem encarnações da natureza (Stam, 2003, p. 194).

A teoria feminista do cinema buscava investigar e demonstrar como as relações de poder do patriarcado eram reafirmadas no campo cinematográfico, especialmente o *mainstream*. Havia uma proposta de transformação, não apenas da teoria e da crítica do cinema, mas também dos modos de fazer cinema. Havia também a ambição de uma ruptura com a hierarquização das relações sociais baseadas nas diferenças de gênero (Stam, 2003). Teóricas feministas fizeram da psicanálise seu aporte teórico e também objeto de críticas, voltando atenções para o olhar da câmera: a relação do cinema com o voyeurismo, com o fetichismo e o narcisismo na construção de um olhar masculino e objetificante para a mulher.

De acordo com Laura Mulvey ([1983]-2008) a imagem da mulher exerce uma dupla função de objeto de desejo no cinema *mainstream*: tanto para os personagens da narrativa

---

<sup>6</sup> Robert Stam cita ainda, deste período, as publicações *Popcorn vénus*, de Marjorie Rose e *Women and sexuality in the new film*, de Joan Mellon.

cinematográfica como para o espectador. Existiria aí uma interação entre esses dois níveis de olhar, ao passo que ambos acontecem ao mesmo tempo, que é o tempo do filme.

[...] O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de 'para-ser-olhada' [...]. A mulher mostrada como objeto sexual [...] sustenta o olhar, representa e significa o desejo masculino [...] (Mulvey, [1983] 2008, p. 444, grifo da autora).

Quando Mulvey (2008) fala de masculinização do olhar, compreende o cinema como modelador e regulador do modo como o espectador deve se relacionar com o que está sendo projetado na tela. Assim, o cinema, mediante uma série de escolhas previamente estudadas de enquadramentos e movimentos de câmeras, luzes e cenários, figurinos, atuação das personagens e trilha sonora, constrói os modos como a mulher deve ser olhada durante o curso da narrativa fílmica e atenta que esses modos seguem o padrão do olhar masculino.

Claire Johnston (1973) publicou o ensaio *Women's cinema as conter cinema*, voltado às operações iconográficas e narrativas textuais que colocavam mulheres em posições de subordinação ou inferioridade. A autora apontou as diferenças de caracterização de personagens masculinos e femininos, cabendo a papéis interpretados por homens uma conduta ativa e personalidade mais individualizada, enquanto personagens mulheres são construídas à semelhança de entidades atemporais.

Doane (1987) elaborou outros modelos de estudos da diferença de gênero e da construção do olhar no cinema, também pelo viés psicanalítico. A partir da dicotomia distância / proximidade, a autora aponta que, da perspectiva da mulher como espectadora, existe uma saturação da exposição da imagem representativa de si e do próprio corpo —, ao passo que, no lugar de espectadora, a mulher estaria próxima demais de sua respectiva imagem para obter prazer visual durante a experiência da projeção fílmica. Seria necessário o rompimento com o modelo de experiência voyeurística direcionada ao espectador homem e pensar um modelo que possibilite o estabelecimento de uma escopofilia da mulher, diante da narrativa fílmica.

A teoria feminista do cinema comporta um referencial teórico que se mantém relevante na contemporaneidade e de grande importância para análises e releituras de produções audiovisuais, principalmente no que concerne à análise crítica de personagens cisgêneros. Um exemplo de sua atualidade é a análise fílmica da série televisiva estadunidense *Grey's Anatomy*, de Shonda Rhimes (2005), que aborda o casamento e o mito do amor romântico através do

relacionamento dos personagens Cristina Yang e Preston Burke e ressalta as relações de poder e submissão, bem como as estratégias de domesticação a que Burke submete Yang (Jangrossi, 2020).

Outro exemplo é a publicação de Anna Paula Zétola (2020), que aponta em *Tentei* (Lais Melo, 2016) e em *Saute ma ville* (Chantal Akerman, 1968) características de um contracinema feminista e a abordagem de temas relevantes não só à teoria do cinema, mas às teorias feministas diversas, como a problematização e os riscos a que mulheres se submetem em relacionamentos abusivos. A autora aproxima as duas obras a partir do desenvolvimento de uma narrativa de fuga que envolve espera e sensação de impotência das protagonistas diante de seus cônjuges.

Virginia Woolf e Simone de Beauvoir foram as primeiras referências dessas teóricas. Woolf ([1929]-2014) chamava atenção sobre as condições materiais necessárias para uma mulher exercer uma carreira de escritora ou romancista, como ter sua própria renda e uma morada legitimamente sua. Já Beauvoir [1949 (1970)] entendia que tanto as mulheres como os negros eram partes de uma estrutura paternalista que sustentava a fixação permanente de seus lugares sociais, que obedeciam a uma hierarquia cujo topo é masculino e paternalista. A mulher não seria concebida como sujeito, mas um tipo de resto do homem, ou aquilo que ele não é, portanto, o Outro/objeto do homem.

Na segunda metade do século XX o feminismo embasado em Woolf e Beauvoir foi apontado como um feminismo branco e elitista, desinteressado em realidades específicas vivenciadas por mulheres negras, lésbicas ou pobres. Grada Kilomba (2012) irá afirmar que se a mulher é o Outro do homem, a mulher negra é o Outro do Outro, que se perde entre vazios e margens de discussões acerca de gênero e raça. Numa sociedade machista e branca, as mulheres negras ocupam, segundo a autora, uma espécie de vácuo, sendo concebidas a partir de uma dupla negação: não são homens nem brancas.

Em consequência, a teoria feminista do cinema também foi criticada por feministas negras, que a considerava normativamente branca, além de invisibilizadora das demandas e das vozes das mulheres lésbicas e negras. Contando com um número considerável de mulheres intelectuais e pesquisadoras do meio acadêmico, as feministas do cinema não evidenciavam o racismo ou mesmo desigualdades sociais nas problemáticas que levantavam acerca das relações de gênero no meio cinematográfico. Vale ressaltar que elas também negligenciaram as

estereotípias de gêneros dissidentes no cinema, no caso de construção de personagens gays, lésbicas, travestis, etc. Essa questão será explorada pelo cinema queer.

A teoria queer do cinema ganhou contornos significativos a partir das conquistas obtidas com o ativismo gay e lésbico na esteira da revolta de Stonewall em 1968, quando gays, lésbicas e travestis resistiram a uma incursão de rotina da polícia de Nova York. Muitas teóricas desenvolveram uma abordagem gay e lésbica à cultura em geral e, em particular, ao cinema. Numa apropriação do termo antes pejorativo, a palavra queer passou a fazer referência à diversidade de gênero e à resistência à homofobia e à transfobia.

A teoria queer no cinema, tal como praticada por teóricos como Teresa de Lauretis, Judith Mayne, Alexander Doty, Richard Dyer, Martha Gever, Ruby Rich, Chris Straayer, Jackie Stacey, Andréa Weiss, Patrícia White e muitos outros, a um só tempo criticou e estendeu criticamente a intervenção feminista (Stam, 2003, p. 290).

Teresa de Lauretis (1989) expandiu as contribuições de Laura Mulvey ao sugerir que a narrativa cinematográfica era não apenas sexuada, mas “heterossexuada”, pois costuma criar o movimento ativo de um herói masculino através de um espaço feminino, de forma bastante semelhante ao herói imperial que semeia a “terra virgem”. Teóricas como de Lauretis revisaram a teoria psicanalítica no que concerne às noções de fetichismo, castração e narrativa edipiana, apontando determinados aspectos em que essas categorias não davam conta de perspectivas gays e lésbicas.

Teóricas desse movimento denunciaram arquétipos homofóbicos típicos e superficiais do cinema *mainstream*, como a bicha desmunhecada, o psicopata gay e a vampira lésbica (Stam, 2003). Richard Dyer (1977) discutiu como os estereótipos gays e lésbicos operavam para regular e normatizar a sexualidade masculina heterossexual e, ao mesmo tempo, marginalizar e invisibilizar outras orientações do desejo. Dyer buscava representações mais complexas e diversificadas para as masculinidades no cinema.

Diferente dos Estados Unidos, onde o movimento queer teve início nas ruas para depois tornar-se tema de estudos acadêmicos, no Brasil o queer entrou pelas portas das universidades e somente após o início do século XXI foi apropriado por movimentos sociais, manifestações artísticas, culturais e produções cinematográficas (Da Silva; Marconi e Tomazetti, 2018). *Madame Satã* (2002), *Praia do Futuro* (2014), *Hoje quero voltar sozinho* (2014) *Tatuagem* (2013), *Boi Neon* (2015), *DziCroquettes* (2009), *Meu amigo Cláudia* (2009),

*Bombadeira* (2007) são exemplos de filmes nacionais que trazem a marca do que ficou conhecido como *New Queer* no cinema brasileiro contemporâneo.

A teoria queer do cinema não só apontou fragilidades e lacunas na teoria feminista do cinema, mas, ao fazê-lo, trouxe-lhe novo vigor, além de diferenciar-se e afirmar-se como teoria cinematográfica. Penso que as trajetórias dessas teorias – tanto a feminista como a queer, bem como o feminismo negro – que compreenderam a relevância das representações sociais que o cinema industrial reinventa e dissemina – podem colaborar na construção de uma teoria crítica da cisgenderidade, especialmente no que concerne ao exercício de identificar um modo cisgênero de construir o olhar da câmera.

### ***2.3.2 A invenção do olhar cisgênero***

Conceber a ideia de uma câmera cisgênera teve como mote as leituras que me contaram dos traços estruturais e estruturantes da cisgenderidade, de sua capacidade de atravessar diversos aspectos da vida social e da subjetividade. Isso fez-me pensar que ela, portanto, deve também atravessar o nosso olhar e, para além de um atravessamento, ela naturaliza esse olhar, fazendo-nos esquecer de que ele foi socialmente construído, de que ele tem uma história. Jonathan Crary (2012) não chega a afirmar que o perfil do observador desenvolvido a partir do início do século XIX é cisgênero, mas, sendo um termo desenvolvido no masculino e voltado para atender as demandas econômicas e culturais de um momento histórico que estava passando por uma série de mudanças significativas nos seus modos de produção e desenvolvimento tecnológico – isso a partir do ponto de vista europeu, com o marco da Revolução Industrial –, podemos inferir que ele faz referência a um observador homem, cisgênero, branco e europeu, considerando também as ausências de marcações de gênero e de raça em seu texto. Os estudos de Crary (2012) tornam-se relevantes a essa pesquisa porque apontam uma trajetória material e histórica de construção do olhar na modernidade, para a modernidade, a partir do desenvolvimento de aparelhos ópticos, dispositivos voltados para o registro do olhar, para a produção ou visualização de imagens. O autor dispôs-se, portanto, a

[...] delinear um sujeito observador que é a um só tempo causa e consequência da modernidade no século XIX. Em linhas muito gerais, o observador sofre um processo de modernização no século XIX, ajustando-se a uma constelação de novos acontecimentos, forças e instituições que, juntos, podem ser definidos, de modo vago e talvez tautológico, como “modernidade” (Crary 2012, p. 19).



Crary vai apontar distinções importantes entre a câmara escura e uma série de aparelhos ópticos que foram desenvolvidos a partir do início do século XIX, a começar pelo tipo de observador que eles demandaram. O autor aponta como a câmara escura diz de um observador que não possui subjetividade ou um ponto de vista que o demarque. Seu olhar era comparado ao de uma lente que registra uma realidade que é única. Tratava-se de um olhar apartado do corpo, vindo de um olho desprovido de materialidade e, portanto, infalível, que estabeleceria uma relação de transparência entre sujeito e objeto.

O início do século XIX marca a passagem da concepção de homem como testemunha passiva do mundo para sujeito que cria suas próprias formas de olhar.

[...] o mundo real que a câmara escura havia estabilizado por dois séculos não era mais o mundo mais útil ou valioso. A modernidade que envolvia Turner, Fechner e seus herdeiros não precisava mais desse tipo de verdade e de identidades imutáveis. Um observador mais adaptável, autônomo e produtivo era necessário tanto no discurso como na prática – para se ajustar às novas funções do corpo e à ampla disseminação de signos e imagens indiferentes e conversíveis. A modernização resultou em uma desterritorialização e uma revalorização da visão (Crary, 2012, p. 146).

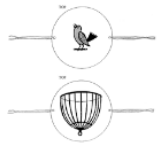
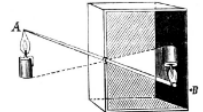




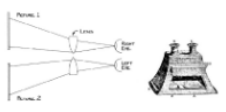
A persistência retiniana e a disparidade binocular – principais descobertas fisiológicas do século XIX – foram as bases dos modos de funcionamento dos aparelhos ópticos inventados nesse período que, tal como a câmara escura, foram também objeto de investigação científica para produção de conhecimento sobre a percepção humana, e, ao mesmo tempo, meios de entretenimento popular. Só que, diferente da câmara escura, esses novos dispositivos tinham o corpo do observador como componente necessário para seu funcionamento (Crary, 2012). É o caso do taumatrópio que, sendo constituído de um disco de papelão com um desenho diferente em cada uma das duas faces, e com dois pedaços de corda amarrados nas extremidades do disco, o observador devia girar os pedaços de cordas com as mãos para que o fenômeno de persistência retiniana atuasse na visão dele e as duas imagens ganhassem a aparência de se fundirem numa só.

A partir do levantamento de Crary, fiz um quadro que lista os aparelhos ópticos que ele menciona, acompanhados de seus inventores e países de origem, anos de invenção, breves conceitos e ilustrações de cada um deles. O quadro mostra que todos os aparelhos ópticos citados foram desenvolvidos em países do continente europeu, e por intelectuais homens, o que nos torna herdeiros de um olhar eurocêntrico, masculino, sistêmico. Tratam-se de dispositivos

que, concebidos na primeira metade do século XIX, tiveram significativa influência na produção de um olhar que atendesse aos novos modos de produção econômica que se estabeleciam.

Crary denuncia a desnaturalização do olhar quando aponta como o olhar do observador é direcionado em cada aparelho óptico, seja na repetição de imagens simétricas do caleidoscópio ou no realismo da visão em paridade do estereoscópio, ou, ainda, numa escala maior, na imersão em um grande painel em movimento do diorama, que desloca aquilo que o observador, parado, deve olhar. Essas evidências materiais da produção de um olhar que necessariamente foi produzido para possuir determinadas características, vinculadas às capacidades de percepção e concentração laborativas da indústria são de significativa relevância para o desenvolvimento de uma teoria de que a produção audiovisual brasileira é atravessada por um olhar cisgênero. Longe de ser inato, esse olhar foi e continua a ser socialmente construído e regulado para atender aos interesses de um CISTema capitalista que precisa manter a cisheteronormatividade para produção de capital e reprodução de vidas que submetam sua força de trabalho à exploração.

Quadro 1 – Informações sobre dispositivos ópticos

DISPOSITIVO ÓPTICO	INVENTOR / ANO	PAÍS DE ORIGEM	BREVE DEFINIÇÃO	ILUSTRAÇÃO
TAUMATRÓPIO	John Paris / Peter Roget / 1825	Inglaterra	Disco de papelão com uma imagem em cada lado, e preso a dois pedaços de barbante. Quando as cordas são torcidas rapidamente entre os dedos, as imagens dos dois lados parecem ser uma só.	
CAMARA ESCURA	Giovanni Battista della Porta / 1558	Itália	Caixa (pode ter alguns centímetros ou atingir as dimensões de uma sala) com um orifício em uma de suas faces. A luz, refletida por um objeto externo, entra pelo orifício, atravessa a caixa e atinge a superfície interna oposta, onde se forma uma imagem invertida (enantiomorfa) desse objeto.	
FENACITOSCÓPIO	Joseph Plateau / 1830	Bélgica	Consiste em vários desenhos de um mesmo objeto, em posições ligeiramente diferentes, distribuídos por uma placa circular lisa.	
ZOOTRÓPIO	William G. Horner / 1830	Inglaterra	Tambor circular com pequenas janelas recortadas, através das quais o espectador olha para desenhos dispostos em tiras. Ao ser girado, o tambor cria uma ilusão de movimento.	
DIORAMA	Louis J. M. Daguerre / 1820	França	Quadro de grandes dimensões que, submetido a luzes especiais, muda de aspecto, forma e cor, criando-se efeitos tridimensionais e de movimento.	
CALEIDOSCÓPIO	David Brewster / 1815	Escócia	Aparelho óptico formado por três espelhos em forma de prisma. Através do reflexo da luz, ele apresenta combinações simétricas variadas com efeito visual geralmente considerado agradável.	
ESTEREOSCÓPIO	David Brewster e Charles Wheatstone / 1849	Escócia / Inglaterra	Dispositivo para visualizar um par de imagens separadas, representando as visões do olho esquerdo e do olho direito da mesma cena, como uma única imagem tridimensional.	

O motivo da obsolescência desses aparelhos ópticos do século XIX, acredita Crary, teria sido porque eles não eram “fantasmagóricos” o suficiente. Os mecanismos do aparelho eram expostos, portanto, o observador via a “ilusão” acontecendo quando os utilizava. Ainda que houvesse uma produção imagética a partir de uma experiência óptica viabilizada por esses dispositivos, era nítida a separação entre o fazer uma imagem a partir de um aparelho, certos movimentos do observador e a imagem utilizada tal qual como era – o exemplo do taumatrópio novamente cai bem para ilustrar esse processo. “Nesse sentido, o desaparecimento do fenacístoscópio e do estereoscópio não foi parte de um simples processo de invenção e aperfeiçoamento tecnológico; essas formas mais antigas deixaram de ser adequadas às necessidades e aos usos da época” (Crary, 2012, p. 129).

A fantasmagoria, no texto de Crary (2012), encontra base nas reflexões de Adorno acerca da indústria cultural e é possível notar as aproximações de como ele e Benjamin referem-se ao termo: representação inventada e ilusória de uma coisa que se apresenta como material e autônoma, mas que esconde o modo como é produzida. Crary nos lembra que a fantasmagoria “era o nome para um tipo específico de exibição da lanterna mágica na década de 1790 e nos primeiros anos do século XIX, que usava a retroprojeção para que o público não percebesse as lanternas”.

Figura 5 - Evento de fantasmagoria / modelo de lanterna mágica



Fonte: Google imagens

A referência mais antiga a um aparelho semelhante e antecessor da lanterna mágica – tida pela alcunha de “lanterna viva” – data de 1420, pelo veneziano Giovanni da Fontana (1395-1455), em um documento cujo título traduzido para o português seria *Livro dos instrumentos de guerra com figuras desenhadas e descrições cifradas*<sup>7</sup>, que contém descrições acompanhadas de desenhos de diversos tipos de armas e equipamentos de guerra, incluindo aparelhos mecânicos e hidráulicos (Mannoni, 2003, p. 55). Um dos instrumentos descritos por Fontana é acompanhado do desenho de “um homem de toga, segurando com ambas as mãos uma grande lanterna cilíndrica, que termina numa chaminé cônica cheia de pequenos orifícios. Dentro da lanterna, uma espécie de haste, que pode ser um candeeiro (2003, p. 55).

Figura 6 - Desenho de uma lanterna viva do manuscrito de Fontana

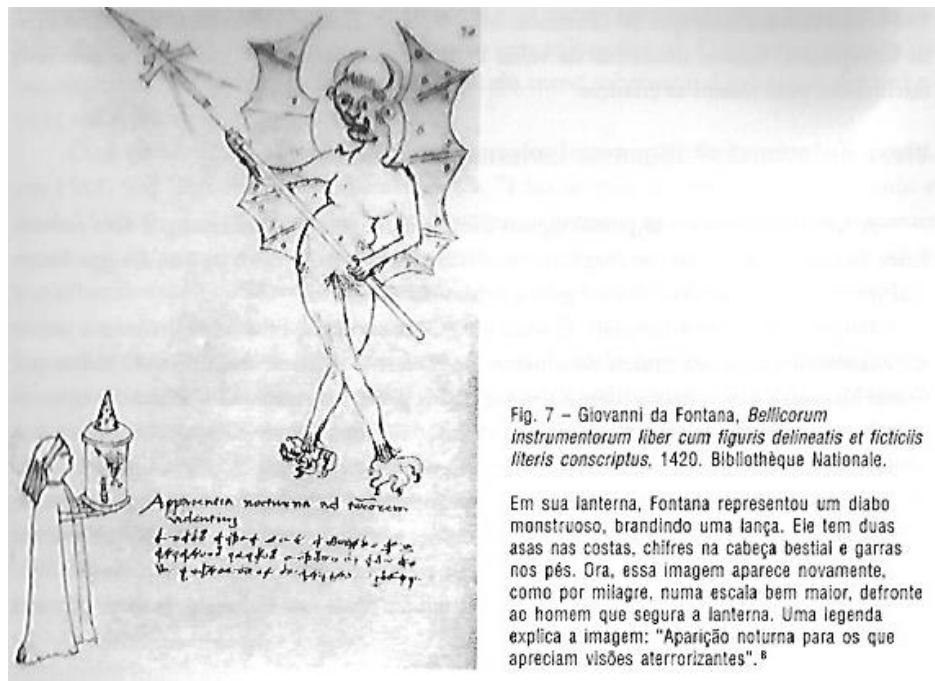


Fig. 7 – Giovanni da Fontana, *Bellicorum instrumentorum liber cum figuris delineatis et ficticiis literis conscriptus*, 1420. Bibliothèque Nationale.

Em sua lanterna, Fontana representou um diabo monstruoso, brandindo uma lança. Ele tem duas asas nas costas, chifres na cabeça bestial e garras nos pés. Ora, essa imagem aparece novamente, como por milagre, numa escala bem maior, defronte ao homem que segura a lanterna. Uma legenda explica a imagem: “Aparição noturna para os que apreciam visões aterrorizantes”.<sup>8</sup>

Fonte: MANNONI, Laurent (2003, p. 56).

O documento de Fontana ainda traz, segundo Mannoni (2003, p. 56), outro tipo de lanterna, constituída de “[...] um longo tubo no formato de uma pirâmide truncada, apontando para o alto. O tubo aparece fixado na superfície anterior da lanterna, cujo restante do corpo é cilíndrico. Uma mecha repousa no interior da lanterna, que se abre pelo alto”. Esse modelo apresenta características de um híbrido de lanterna viva e lanterna mágica, sobre o qual Fontana

<sup>7</sup> Título original: *Bellicorum instrumentorum liber cum figuris delineatis et ficticiis literis conscriptus* (Mannoni, 2003, p. 55).

ainda comentaria ser “a luz da noite, que ninguém na Inglaterra pode utilizar, por causa do mau uso que dela fazem os salteadores” (2003, p. 56).

Vale retomar a informação de que o documento de Fontana que traz esses dois tipos de lanternas artesanais é um “livro de instrumentos de guerra”, segundo o próprio título, o que infere que esse tipo de aparelho óptico teria sido utilizado em estratégias de batalha, talvez para criar ilusões com o objetivo de distrair o inimigo. A finalidade bélica de um instrumento ao mesmo tempo de interesse científico e de entretenimento parece confirmar a trajetória histórica da tecnologia, que se mostra perpassada por esses três vieses: científico, bélico e espetacular/lúdico, visto que em tempos de guerra a tecnologia torna-se arma e em tempos de paz torna-se distração e regulação da vida e do tempo de trabalho.

A questão torna-se ainda mais instigante quando pensamos a menção de Fontana sobre o “mau uso” da lanterna por salteadores, fazendo referência àqueles que usavam os efeitos luminosos do dispositivo para enganar os leigos, seja como meio de distração para roubar-lhes pertences ou como golpistas que criavam espetáculos sobrenaturais de invocação de espíritos e demônios mediante pagamento de ingresso. Existe aqui uma indicação de Fontana de regulação do uso da lanterna viva (ou mágica): seria lícita como instrumento de guerra, mas crime se utilizado como ludibriação de civis leigos.

Os usos da lanterna mágica como espetáculo foram se aperfeiçoando e ganharam muito espaço no século XVIII. Adquiriram o status de evento popular, com anúncios de cartazes e venda de ingressos, e obtiveram também um novo nome: fantasmagoria.

A técnica da fantasmagoria dependia de alguns princípios constantes. Os espectadores jamais deviam ver o equipamento de projeção, que ficava escondido atrás da tela. Quando a luz da sala se apagava, um fantasma apareceria na tela, bem pequeno a princípio; aumentaria de tamanho rapidamente, e assim pareceria se mover em direção à plateia. Isso também podia ser feito no sentido inverso, com o fantasma distanciando-se e parecendo diminuir de tamanho. A retroprojeção tinha de ser sempre nítida: isso era possível graças ao tubo óptico aperfeiçoado da lanterna mágica, agora equipada com um diafragma, permitindo o ajuste da posição das lentes, e com uma cremalheira, que possibilitava o deslocamento da lanterna ao longo de trilhos ou sobre rodas (Mannoni, 2003, p. 151).

A fantasmagoria, portanto, advém do aperfeiçoamento de um dispositivo óptico que, através de séculos, foi utilizado como artefato de guerra, ludibriação de golpistas e eventos populares voltados ao entretenimento, ao passo que também despertava o interesse científico dos homens brancos europeus e eruditos. É interessante a aproximação entre a materialidade da fantasmagoria e do cinema: uma sala escura onde as pessoas sentam-se diante de uma “parede branca”, onde imagens luminosas são projetadas, acompanhadas de trilha sonora.

Quando Mannoni (2003) fala sobre a lanterna mágica, refere-se à criação de um espetáculo que convida as pessoas a testemunharem algo da conta do fantástico, do absurdo, do assustador. O autor conta a trajetória da lanterna mágica como se contasse a história de um instrumento de possuía algo de mágico àqueles que viam a produção de suas imagens luminosas, algo capaz de atrair e fascinar plateias, o que reforça a aproximação com o cinema.

[...] a fantasmagoria também prenunciava o espetáculo cinematográfico. Naquele fim de século XVII, as massas ansiavam, em troca de uns poucos trocados, por longas e maravilhosas sessões de projeção animada, em cores e com acompanhamento de som, as quais eram infinitamente superiores em qualidade a quaisquer tentativas precedentes (p. 153).

O autor chega a afirmar que “seria difícil encontrar símbolo mais apropriado do que este para o Século das Luzes” (p. 97), referindo-se à lanterna mágica, o que nos oferece uma conotação um tanto poética e triste quando pensamos no quanto o Iluminismo se pretendia esclarecedor de mistérios de superstições, mas não conseguiu dar conta de duas grandes guerras responsáveis por uma série de horrores que a humanidade conseguiu infligir a si mesma, que escapou dos fundamentos da razão. Afinal, estamos tratando de um aparelho desenvolvido através da técnica que desabrochava com tanto fulgor e que, paradoxalmente, “criava fantasmas”, alimentava ilusões e enganava a miséria de “massas ansiosas”.

Ainda que em nossa contemporaneidade seja controverso falar em “massas” sem fazer inferência a um público que responde passivamente aos estímulos de entretenimento midiático, o cinema *mainstream* atraiu multidões por todo o mundo durante o século XX e, ainda que tenha perdido espaço com a diversidade de ofertas de plataformas digitais *streamings*, o fascínio apenas mudou de forma e, aparentemente, disseminou-se por entre aparelhos digitais como *smartvts*, *smartphones* e *tablets*. No entanto, reconheço que a relação entre cinema e plataformas digitais *streamings* é tema para discussões e aprofundamentos que demandam outra pesquisa. O caso é que, da fantasmagoria do século XVIII ao cinema 3D do século XXI, o encanto parece permanece em pleno vigor.

A fantasmagoria – considerando a imagem que projeta – não tem materialidade, assim como pensa Benjamin quando se refere a esse termo em *Paris, a capital do século XIX*. Os retalhos de reflexões que tece o autor pensam na fantasmagoria a produção de uma imagem ambígua, fantasmática, que se torna, ao mesmo tempo, ideia que move e baliza o pensamento e o desejo das pessoas: a imagem dialética, capaz de suspender as ideias no tempo através do fetiche da mercadoria, ao passo que sinaliza o seu devir (Benjamin, [1982, (2019)]).

Penso que nosso olhar segue, desde o período das grandes transformações dos modos de produção europeu no século XVIII, perseguindo fantasmagorias; elas apenas vieram a adquirir, no transcorrer desses séculos, outros tipos de aperfeiçoamentos. Sendo a cisgeneridade uma fantasmagoria que remonta a Idade Média e (ainda) se confunde muitas vezes com dogmas religiosos, ela imbrica-se na vida social e na cultura, encontrando nas grandes mídias e nas mídias digitais diversificadas maneiras de se projetar como norma naturalizada dos corpos e de modos de viver.

Para Adorno (2005, p. 76), a palavra fantasmagoria diz respeito a um processo de

[...] ocultação da produção pela aparição externa do produto. [...] Essa aparição exterior pode reivindicar o estatuto do ser. Sua perfeição é, a um só tempo, a perfeição da ilusão de que a obra de arte seja uma realidade *sui generis*, que se constitui no âmbito do absoluto, sem ter de renunciar à sua pretensão de espelhar o mundo.

Essa citação de Adorno foi utilizada por Crary (2012) para indicar a fantasmagoria que a modernidade buscava como uma das maneiras de regular a força de trabalho e o lazer dos trabalhadores de fábrica (ou dos músicos que tocam durante uma ópera): ter acesso a uma mercadoria ou produto de cultura sem saber do seu processo de produção, como se ela fosse autônoma, ou como se ela fosse concebida de maneira misteriosa, ou mesmo mágica. Esse texto que trata da fantasmagoria é um capítulo da obra de Adorno [1952 (2005)] intitulada *In search of Wagner*, que tece uma série de críticas às composições musicais do famoso maestro alemão Richard Wagner (1813-1833). Fantasmagoria, nesse caso, está mais voltada à “produção de um resultado que oculta os mecanismos de sua confecção (...)” numa “associação entre indivíduo e máquina, numa relação metonímica entre visão e aparelho” (Ladeira, 2019, p. 155).

Crary desloca a crítica musical de Adorno ao estatuto da imagem que se concebia no decorrer do século XIX, com o desenvolvimento dos aparelhos ópticos. O que é curioso, visto que Benjamin já tratava a fantasmagoria como uma imagem pretensamente autônoma. De qualquer modo as discussões tecidas por Adorno e Benjamin acerca do termo não divergem, mas complementam-se, visto que Adorno chama atenção para esse processo de ocultamento dos mecanismos e da força de trabalho utilizada para que a música de Wagner causasse um efeito de suspensão do tempo no ouvinte /espectador da ópera. Esse aspecto será também muito significativo para o desenvolvimento e adesão do cinema no início do século XX.



Figura 7 - Fantasmagoria e Cinema (1784;1902;1939; 2023)



Fonte: elaborada pela autora a partir do google imagens

A construção do olhar cisgênero se confirma também na coletânea de textos de John Berger (2022), cujo terceiro ensaio mostra o processo de objetificação da mulher em pinturas europeias que remontam o século XV, em que corpos femininos já eram pintados em posições, ângulos e expressões que consideravam o ponto de vista do espectador e o olhar masculino. Dessa forma, a nudez (geralmente frontal) era cristalizada em tinta e tela, de modo a despertar o desejo daquele (homem) que contemplava a imagem de uma mulher, a qual se mostrava desprovida de qualquer vontade que não a fosse de ser olhada. Berger afirma em outros ensaios da obra – parte deles, inclusive, é feita somente de imagens, lembrando uma prancha de Warburg – que o passar do tempo não extinguiu a antiga tradição de representar a mulher como objeto de desejo. Ela se mantém nos produtos dos grandes meios de comunicação, como a propaganda, os jornais e a telenovela e é possível identificar seus traços ao aproximar determinadas pinturas renascentistas de anúncios publicitários do século XX, tal como fez o autor.

Berger chama atenção para o fato de que, apesar da visão ser um sentido, uma propriedade com a qual o ser humano nasce e uma das primeiras a começar a se desenvolver na criança, que vê e reconhece o que vê antes de conseguir aprender a falar, o ato de olhar é permeado pela vontade e enquadrado por uma série de aspectos que são social e culturalmente

aprendidos e apreendidos. Por isso que “olhar é um ato de escolha” (Berger, 2022, p. 18). E essa escolha está atravessada pelos valores e normas do CISTema capitalista que nos norteia e que Berger demonstra já estarem prenunciados na ascensão da burguesia mercantil, que contribuiu significativamente para a expansão da pintura a óleo como forma de representação do patrimônio e de um certo modo de vida daqueles retratados nos quadros produzidos sob encomenda.

Pensando em novos ou dissonantes modos de construir o olhar, encontrei na dissertação de Simakawa (2015) uma referência a bell hooks e ao termo *olhar opositor*. O termo chamou a minha atenção. Por olhar opositor, hooks (2019) propôs a construção do olhar da mulher negra, numa crítica ao modo branco de representá-las no cinema, de olhá-las e de produzir esse olhar em registros de câmeras. hooks coloca em evidência a mulher negra como espectadora, aquela que foi, historicamente, constituída como o outro do Outro (Kilomba, 2019) também durante o desenvolvimento da teoria feminista do cinema, que não considerou as opressões específicas que mulheres negras sofriam e sofrem, relacionadas à raça, além das opressões de gênero.

hooks (2019) mostra que se o olhar é construído, pode ser desconstruído e reconstruído de outras formas, contribuindo para um aspecto fundamental negligenciado pela teoria feminista do cinema: o fato de que ela foi predominantemente cis, hetero e branca, portanto, cisgênera, ainda que antimachista e antipatriarcado. Hooks também ressalta que “Muitas mulheres negras não 'veem diferente' justamente porque suas percepções da realidade são profundamente colonizadas, moldadas pelas formas de saber dominantes” (p. 199). Isso lembrou-me uma indagação que recebi após apresentar minha pesquisa em um evento da universidade. O professor avaliador perguntou se a metodologia contemplava a presença ou ausência de pessoas trans em ocupações diversas na produção dos documentários: maquiagem, câmera, figurino, etc., e se, por exemplo, a ausência de pessoas trans operando câmeras não poderia contribuir para a construção desse olhar cisgênero que é produzido.

Respondi que voltei atenções às atividades de direção e roteiro (por vezes produção também) porque são aquelas de maior influência no desenvolvimento da obra, inclusive na escolha da perspectiva, do olhar que a câmera irá adotar. Dito isso, ressaltéi que a questão pode ser mais complexa do que a correspondência pessoa cis → olhar cis. Afinal, o olhar cisgênero não advém apenas de pessoas cisgêneras porque ele é estrutural e estruturante, ou seja, ele atravessa a educação e a cultura; somos todos expostos a ele e influenciados por ele, desde a nossa mais tenra idade. Trago dessa experiência de apresentação em evento a reafirmação de que meu objetivo é identificar atravessamentos da cisgeneridade e da construção de um olhar

cisgênero nos documentários escolhidos para análise e, assim, pensar em modos de detectar esse olhar em produções audiovisuais, bem como fazer com que esses achados contribuam para a construção de uma teoria crítica da cisgeneridade que, entre outras pretensões, possa vislumbrar outros modos de ver. Parafraseando Sam Bourcier, acredito, portanto, na potência e na necessidade gritante de “queerizarmos” o nosso olhar.

### **2.3.3 Passabilidade: fantasmagoria cisgênera?**

O termo passabilidade, aqui utilizado por mim e por citações de pessoas trans no sentido de expressar o quanto o seu corpo é lido como feminino ou como masculino encontra referência no conceito de *passing*” referido por Asad Haider (2019), em relação ao grau de branquitude dos corpos e dos modos de vida e consumo de cultura de pessoas negras. O sentido da expressão utilizada pelo autor reporta-se a uma passagem racial, em que o afro-americano passa por branco ou passa a ser como branco, isto é, se integra ou se insere na sociedade ou meio social dos brancos.

Dessa forma, a passabilidade não está sendo abordada por mim como processo exclusivo da transgeneridade. A cisgeneridade e a branquitude também são atravessadas por ela, visto que essas três categorias analíticas se relacionam de maneira estrutural, com aspectos de uma influenciando outra. A cisgeneridade por vezes se entrelaça com a branquitude, e ambas se reafirmam com padrões que balizam a passabilidade.

Butler (2018, p. 37) afirma que “se o gênero vem a nós em um primeiro momento como uma norma de outra pessoa, ele reside em nós como uma fantasia ao mesmo tempo formada pelos outros e parte de nossa formação”. Se o próprio gênero é uma fantasia dos outros e também parte da nossa inscrição no mundo, então é cabível pensar a cisgeneridade como uma fantasmagoria.

Seja em referência à cor ou tonalidade da pele, seja reportando-se ao gênero, a passabilidade é uma categoria relacional que, ao ser abordada no segundo caso mencionado estará relacionada a um modelo de gênero, mais especificamente, ao modelo de homem ou de mulher cisgênero. A passabilidade pode, ainda, intercruzar-se com os marcadores raça e gênero, se considerarmos que ser da raça branca pode constituir um fator que facilita acessos a espaços sociais.

Letícia Lanz (2014) define passabilidade como um termo que indica o quanto uma pessoa trans consegue simular a aparência e o comportamento do gênero “oposto” ao que lhe foi designado ao nascimento. Para a autora, a passabilidade reforça tanto a heteronormatividade

como o binarismo de gênero, visto que todos os critérios que a mulher trans precisa atender para “passar” por mulher, por exemplo, estão ancorados nos estereótipos do gênero “oposto”, que, por sua vez, são determinados por uma diretriz social ocidentalizada, patriarcal e branca.

No fundo, toda essa pressão de grupo para o atendimento dos critérios de passabilidade estabelecidos dentro e fora do gueto faz parte de uma odiosa estratégia de convencimento das pessoas transgêneras de que, se elas quiserem ser aceitas (e quem não quer?), deverão atender as disposições das normas de gênero em vigor, que nada mais são do que os ideais do patriarcado cisgênero-heteronormativo quanto ao que é ser homem e ser mulher na nossa sociedade. Não poderia haver forma mais eficaz de transformar a subversão em ânsia por enquadramento e a transgressão em busca de conformidade com as normas de gênero (Lanz, 2014, p. 133).

A autora afirma também que vivemos um binarismo de gênero com critérios tão rígidos, que mesmo um número considerável de pessoas cisgêneras não são aprovadas por esse crivo, seja por não se vestirem ou não agirem segundo o que socialmente se espera do gênero a que pertencem, de acordo com a convenção médico-biológica: “(...) É muito contraditório pensar-se em um ‘clube binário de gênero’, que rejeita sócios que ele próprio seleciona” (Lanz, 2014, p. 132). Ela atenta que um dos motivos pelos quais pessoas trans almejam “se passar por” está também relacionado à própria sobrevivência: uma mulher trans que “passa por” mulher cis, quando anda pela rua, por exemplo, terá menos chance de sofrer violências verbais ou físicas.

A própria Lanz, em *De gravata e unha vermelha* (Miriam Chnaiderman, 2015), reconhece sua busca por passabilidade ao apontar as próprias roupas, maquiagem e comportamento.

Sempre gostei de me produzir, de ser bem Barbie e ser inclusive aquele modelo de mulher que as minhas amigas feministas costumam tanto jogar pedra. Mas é que eu acho que eu sou tão legal que elas me aceitam, sabe? Porque ainda tem aquela imagem de mulher que eu acho que me foi roubada ao longo da vida.

*De gravata e unha vermelha* é um documentário que traz narrativas biográficas de pessoas trans, não binárias e crossdressers. Figuras públicas como Laerte, Rogéria e Ney Matogrosso compõem os sujeitos cujas falas são intercaladas de acordo com temáticas como infância e família, relacionamentos amorosos, vida profissional e processos de transição de gênero. Um traço de cisgeneridade hetero foi identificado por uma escolha de movimento de câmera durante conversa com Laerte, numa cena em que estava sentada em um sofá. À medida que fala, a câmera, posicionada na altura dos pés da cartunista, faz um *contra-plongé*, movimentando-se de baixo para cima, de modo a percorrer todo o corpo de Laerte, à semelhança de movimentos de câmera que produziram imagens de personagens

hipersexualizadas (como as *femme fatale*) no cinema clássico hollywoodiano, que foram objetos de estudos e de críticas das teorias feministas do cinema<sup>8</sup>. É, no mínimo, digno de questionamento encontrar em um documentário sobre pessoas LGBTQIA+, que aborda a fluidez do gênero e da sexualidade, que foi dirigido por uma mulher, um movimento de câmera conhecido por objetificar o corpo feminino. Procedimento semelhante acontece com olhar da câmera para Letícia Lanz nesse documentário, mas numa sequência de planos próximos: mãos – pés – rosto. É com essa sequência, inclusive, que a escritora é apresentada no documentário.

Figura 8 - Leticia Lanz no documentário "De gravata e unha vermelha"

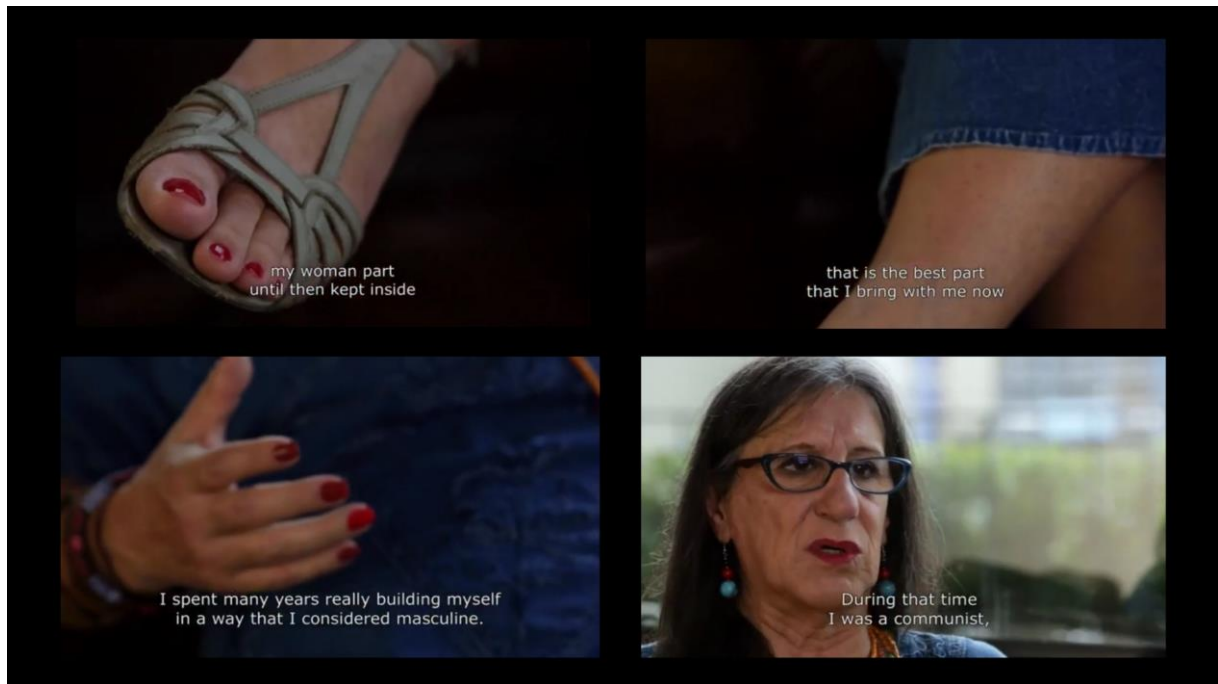


Fonte: em *De gravata e unha vermelha* (Miriam Chnaiderman, 2015), captura de tela

---

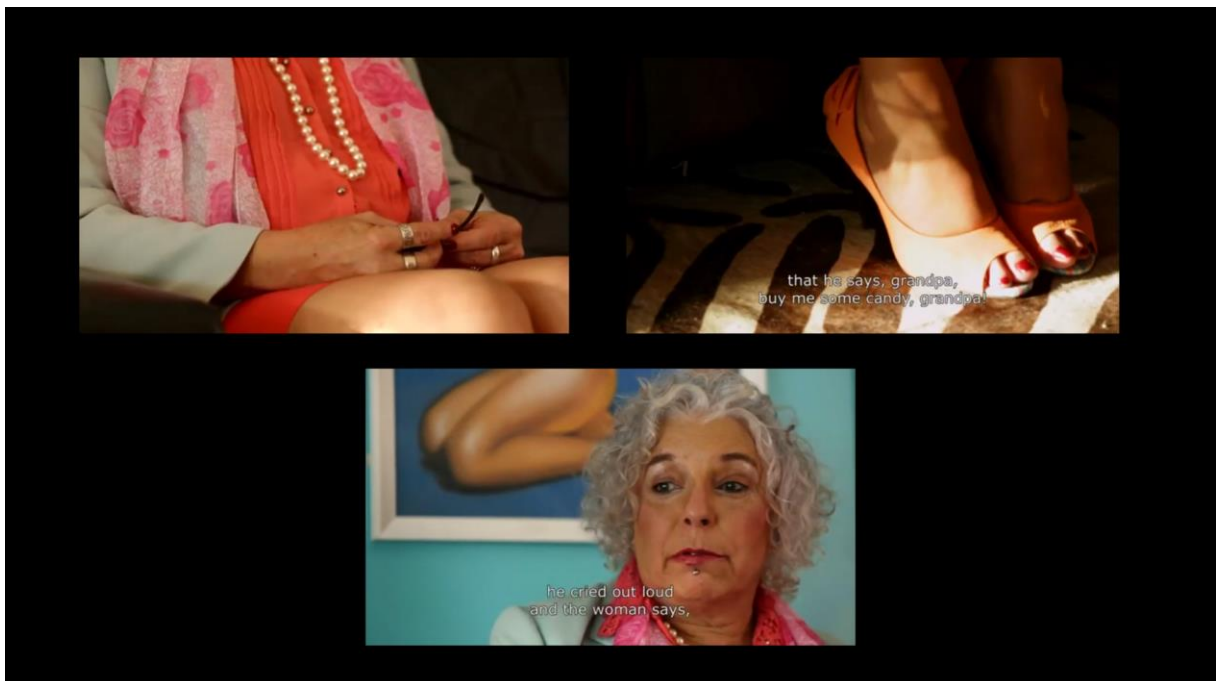
<sup>8</sup> Sobre a objetificação da mulher no cinema, ver: SOARES, Aline Rebouças Azevedo et al. A objetificação da mulher nas adaptações cinematográficas de Iracema. **Revista de Ciências Humanas**, v. 53, 2019.

Figura 9 - *Contra-plongée* de Laerte no documentário "De gravata e unha vermelha"



Fonte: *De gravata e unha vermelha* (Miriam Chnaiderman, 2015), capturas de tela

Figura 10- (Em sentido horário) sequência de apresentação de Letícia Lanz



Fonte: *De gravata e unha vermelha* (Miriam Chnaiderman, 2015), capturas de tela

A narrativa de João Nery, outro entrevistado em *De gravata e unha vermelha*, ao discorrer sobre a cirurgia de redesignação como enquadramento social, nos aponta como a cisheteronormatividade está imbuída em nossos discursos e, por meio deles, ela também manifesta suas contradições e fragilidades. Nery conta que se submeteu a mamoplastias e histerectomia, “*útero, ovário, joguei tudo no lixo com o maior prazer*”, e numa época em que tais procedimentos eram ilegais, em seu caso. Na perspectiva do escritor, um pênis não faz um homem, uma vagina não faz uma mulher, mas a presença de útero, ovários e mamas desenvolvidas em seu próprio corpo eram um incômodo que precisava ser extirpado. Parece que mesmo quando se rompe com certas expectativas da cisheteronormatividade, existem balizas ou bordas que persistem e se manifestam em determinadas escolhas, como retirar o útero, fazer tratamento hormonal para estimular o crescimento de pelos no corpo, etc.

Para Simakawa, a passabilidade é

[...] uma categoria útil de análise para vivências nas diversidades corporais e de identidades de gênero, tanto como uma exigência cisnormativa, como uma estratégia possível de resistência a cissexismos em determinados contextos [...] seja pelas potentes articulações interseccionais com outras vertentes de estudos (como aqueles relacionados a classe, raça-etnia e monstruosidades), quanto pela importância e frequência das conversas sobre passabilidade entre as comunidades trans e gênero-diversas, para pensar desde vulnerabilidade e possibilidade de resistência a violências quanto nossas im+possibilidades afetivo-sexuais em um CISTema que, a grossos e interseccionais modos, nos odeia (2015, p. 158-159).

No entanto, por maior que seja a passabilidade atingida e mantida por uma pessoa trans, isso não significa que ela esteja isenta de sofrer violências de gênero. Simakawa relata três situações distintas em que, ao “passar por mulher cis”, foi abordada por homens cis, os quais se afastaram quando perceberam ela não era cis. Duas dessas ocasiões aconteceram na rua, causando-lhe constrangimento, tensão, e medo. Uma delas foi em um bairro do Canadá. A terceira ocorrência foi acerca de um rapaz com quem ela interagiu em um bar e que, após combinarem um encontro para aquele mesmo dia, mais tarde, ela ficou em dúvida se ele notou que ela era trans. Decidiu ligar para o celular dele e contar. Eles não se viram mais. A passabilidade, portanto, ainda que funcione como uma estratégia de sobrevivência e de acessos a espaços e pessoas, não será sempre capaz de dissolver o pensamento e o olhar cisgênero que, operando de maneira binária, vai associar determinadas roupas, acessórios, hábitos e comportamentos ao gênero masculino ou ao gênero feminino. Por isso entendo ser importante não só pensar a passabilidade como uma categoria analítica potente, mas como parte constituinte desse CISTema-mundo.

Se considerarmos a passabilidade como produto do olhar cisgênero, seria a passabilidade uma fantasmagoria cisgênera? Teríamos uma fantasmagoria que cria outra

fantasmagoria? Isso pensando a cisgeneridade como produtora e reforçadora da passabilidade, visto que o modelo que a passabilidade busca é o padrão cisgênero, seja de homem ou de mulher – como se a passabilidade fosse uma – pensando em Butler – imitação da imitação da imitação, visto que o gênero seria uma imitação da imitação.

Como parte do CISTema capitalista, a passabilidade está aliada à lógica do consumo, seja com a percepção social de que intervenções estéticas seriam imprescindíveis para a afirmação de gênero ou pela imposição médico-psiquiátrica do diagnóstico de disforia de gênero a quem busca submeter-se a uma cirurgia de redesignação sexual pelo Sistema Único de Saúde (SUS), passando, também, pela maneira como produtos de vestuário, maquiagem e higiene pessoal são oferecidos de forma generificada e binarista, ou seja, pela fórmula mulher-feminilidade e homem-masculinidade (Preciado, 2014). Longe de expressões de gênero à vontade, conforme o desejo da pessoa, a passabilidade dialoga, negocia e se confunde com as próprias motivações da pessoa. Um exemplo é quando, em entrevista, Laerte Coutinho afirma a vontade de fazer implante de seios, mas pondera se esse é um desejo propriamente seu, ou se diz respeito ao desejo de se adequar como mulher trans (o qual também seria seu, mas direcionado ao outro). A fala da cartunista nos aponta um caminho: admitir o atravessamento do CISTema capitalista de seus modelos e regulação de corpos na formação da subjetividade, assim como nosso desejo de atender aos critérios desses modelos. E, por outro lado, identificar o que, nesse mundo de passabilidades e consumos, podemos construir de emancipador.

Tendo em vista que os contextos históricos, políticos e culturais produzem as normas que regulam enquadramentos, as condições de reconhecimento estão relacionadas à tentativa de ser apreendido como alguém passível de comoção social e capaz de se fazer visível (Butler, 2015). A autora aprofunda a discussão sobre as possibilidades de aparecimento, então, em *Corpos em Aliança e a Política das Ruas* (Butler, 2018), evidenciando a existência de vários movimentos sociais que reivindicam o direito do exercício da liberdade e a possibilidade de promover ações políticas na rua que não sejam sucedidas por repressão.

Estas lutas são contrárias à invisibilidade a que grupos compostos por mulheres, negros/as, homossexuais e pessoas trans, para citar alguns, vem sendo submetidos e, para a autora, a formação de redes de solidariedade e alianças políticas entre tais grupos não implica em unificação, mas em uma multiplicidade de agendas que são genuína e mutuamente necessárias, desde as que dizem respeito às violências de gênero que ocorrem no cotidiano até as que se opõem à violação de direitos legitimada pelo Estado (Butler, 2018).

Quando Butler (2019) fala sobre a importância de corpos – não quaisquer corpos, mas determinados tipos de vidas precarizadas, com histórias de abusos e violações – se



articulem em movimentos sociais, ocupações de espaços públicos e formações de assembleia, ela está apontando relações de corpos com um mundo (ou um CISTema-mundo) que lhes é opressor. Ela menciona os corpos de mulheres, pessoas transgêneras, *queers*, apátridas, imigrantes e negros como tendo em comum condições socioeconômicas de precariedade. São vidas precárias, que existem em margens e limiares das normas de reconhecimento e, portanto, do mundo social. Dessa forma, podemos conceber a transformação do mundo por esses corpos não só como algo viável, mas como processo e luta constantes.

(...) Para aqueles apagados ou rebaixados pela norma que se espera que incorporem, a luta se torna uma batalha corpórea por condição de reconhecimento, uma insistência pública em existir e ter importância. Assim, é apenas por meio de uma abordagem crítica das normas de reconhecimento que podemos começar a desconstruir esses modos mais perversos de lógica que sustentam formas de racismo e antropocentrismo. E é apenas por meio de uma forma insistente de aparecer precisamente quando e onde somos apagados que a esfera da aparência se rompe e se abre de novas maneiras (Butler, 2019, p. 44).

Essas normas submetem tais corpos a situações de negligências, desamparo, discriminação e criminalização, que fazem com que suas vidas se mantenham continuamente em risco. A margem que se estabelece não é apenas social e hierárquica, mas atravessa os próprios limites das condições físicas de existência, de modo que “(...) ainda que o reconhecimento pareça ser uma condição da vida vivível, ele pode servir ao propósito do escrutínio, da vigilância e da normatização dos quais uma fuga *queer* pode se provar necessária precisamente para atingir a viabilidade da vida fora dos seus termos” (Butler, 2019, p. 69). Dessa forma, podemos conceber a transformação do cis-mundo por esses corpos não só como viável, mas como processo que se encontra continuamente acontecendo.

Por outro lado, Bourcier (2020) tece uma crítica ao termo vida precária desenvolvido por Butler e sua aparente universalização de minorias específicas, afirmando que ele não só homogeniza uma grande diversidade de pessoas – gays, lésbicas, trans, imigrantes, estrangeiros, negros, idosos etc. – como reduz todos esses grupos à mesma vulnerabilidade social, parecendo não haver nada mais em comum entre eles, como se eles não tivessem suas próprias forças e meios de mobilização e de resistência. O autor também faz ponderações sobre as iniciativas de movimentos sociais – não só LGBTQIA+QIA+ –, que se mobilizam em lutas pela obtenção de direitos civis ao mesmo CISTema responsável pelas discriminações, desigualdades e sofrimentos que experienciam, CISTema esse que – lembra Bourcier – precisa manter essas relações sociais díspares para garantir a própria sobrevivência.

[...] Não é uma lógica de direito que faz com que corpos *queers* e transfeministas saiam às ruas. É contraditório invocar a lei depois de apontar as insuficiências da

mesma. Substituir a autonegação “queer” pelo status de “vulnerável” – porque é disso que se trata no fundo – se caracteriza como um pedido de reconhecimento, de proteção e de direitos, em uma lógica liberal em estrita continuidade com o feminismo reformista e o “liberalismo gay militante” (Hanhard) que aponta para o final da década de 1970. Tampouco é a dimensão relacional da vulnerabilidade – o fato de precisar existirem pelo menos duas pessoas para alguém ser insultad\* -, o que faz com que os corpos queers se encontrem ou se reagrupem. [...] Coletivos queer e transfeministas se mobilizam contra o neoliberalismo e a precariedade. Isso não se baseia na vulnerabilidade queer [...] (2020, p. 193).

Quando Bourcier faz a crítica dos termos precariedade e vulnerabilidade como referência ou mesmo substituição ao termo queer, coletivamente e historicamente modificado e ressignificado, somando a ressalva do quanto pode ser contraproducente reivindicar direitos a um CISTema neoliberal que está constantemente negando direitos, lembro de quando Berenice Bento (2014) faz uma reflexão acerca da concessão do direito ao nome social às pessoas trans. A autora estabelece um paralelo com um breve histórico das concessões de direitos aos negros escravizados no Brasil colonial, antes que fosse declarada a abolição da escravatura, mostrando que essas conquistas foram cedidas aos poucos e vagarosamente, apontando intenções de amortizar rebeliões e fugas.

(...) há um *modus operandi* historicamente observável das elites que estão majoritariamente nas esferas da representação política no Brasil, qual seja: a votação/aprovação de leis que garantem conquistas para os excluídos (econômicos, dos dissidentes sexuais e de gênero) são feitas a conta-gotas, aos pedaços. E assim se garante que os excluídos sejam incluídos para continuarem a ser excluídos (Bento, 2014, p. 166).

Em 2018, quatro anos após a referida publicação do referido artigo de Berenice Bento (2014), o Supremo Tribunal Federal autorizou a mudança de nome de registro, bastando, para isso, que os interessados se dirijam aos cartórios e expressem a demanda. A resolução, ainda que constitua uma vitória obtida ao longo de muitas lutas e reivindicações, também evidencia o histórico “processo conta-gotas” de concessão de direitos a que Bento se refere. Afinal, de início foi instituída a legitimidade do nome social em determinados espaços coletivos – escolas, universidades e ambientes de trabalho –, porém de modo facultativo e sem critérios específicos. Trata-se de um direito que foi concedido de forma homeopática, cuja aplicação ainda encontra obstruções, como apontado no caso de Simakawa, ao pleitear a bolsa de estudos durante o seu curso de mestrado.

Penso também no que traz Jota Mombaça (2021) em *Não vão nos matar agora*, quando propõe o termo redistribuição da violência:

A premissa básica dessa proposta é a de que a violência é socialmente distribuída, que não há nada de anômalo no modo como ela intervém na sociedade. É tudo parte de um projeto de mundo, de uma política de extermínio e normalização, orientada por

princípios de diferenciação racistas, sexistas, classistas, cissupremacistas e heteronormativas, para dizer o mínimo. Redistribuir a violência, nesse contexto, é um gesto de confronto, mas também de autocuidado. **Não tem nada a ver com declarar guerra. Trata-se de afiar a lâmina para habitar uma guerra que foi declarada à nossa revelia**, uma guerra estruturante da paz deste mundo e feita contra nós. Afinal, essas categorias necropolíticas do terror nas quais somos capturadas são a condição mesma da segurança (privada, social, e ontológica) da ínfima parcela de pessoas com status plenamente humano no mundo. (2021, p. 74)

Mombaça atenta que a cisgeneridade também regula a linguagem, o conceito das palavras, e, assim, é capaz de ajustar o que deve ou não ser considerado como violência, conforme os próprios interesses. Lembra que pessoas trans passam por todo tipo de violência no seu cotidiano, bombardeadas por inúmeros modos de ser e de agir pré-montados e ofertados como que ideais. São roupas, bebidas, eventos, produtos cosméticos, todos apontando um estilo de vida a ser seguido, o da cisgeneridade. Olhares enviesados e silêncios são outras formas de violência cotidiana (Kilomba, 2019), mas nada disso é considerado violência para nós, que nos adequamos com a identidade de gênero que nos foi designada por um outro antes mesmo de nosso primeiro choro. Indicativo de nossa cegueira deliberada, conivente e conveniente.

Então, quando pensamos em redistribuição da violência, não podemos ter como parâmetros o que nós, pessoas cis, aprendemos sobre o conceito tradicional de violência. Precisamos escutar Mombaça (2021), porque ela diz da necessidade de uma violência pela preservação da vida e do cuidado de si. Na redistribuição da violência, sobreviver não é o bastante, é só o início de uma luta pela vida digna, o contra-ataque àqueles que invisibilizam, ofendem, oprimem, agridem e matam pessoas não cis, pessoas não heteros, pessoas não brancas. Trata-se da força da reação e da resistência do oprimido ante as muitas formas de agressões e cerceamentos do opressor.

### 3 APRESENTAÇÃO DO CORPUS: POR QUE DOCUMENTÁRIOS?

Como acolher o outro na imagem? Eis uma questão complexa, de teor ético, que atravessa o documentário.

A representação alheia é ponto delicado, já que enraizada em uma relação assimétrica na qual, de saída, quem filma e edita tem grande poder de instituir sentidos. [...] embora nem sempre pacíficas, as relações de alteridade são entendidas frequentemente como positivadas e edificantes, concebidas de maneira romantizada, com parte de um processo de paridade em que as duas pontas se beneficiam de uma troca recíproca. Nem sempre é o caso.

(Souto, 2019, p. 116).

Pensar a cisgeneridade como fantasmagoria em documentários ao invés de obras de ficção torna, acredito, mais visível como a cisgeneridade trata-se de uma invenção tida e constantemente atualizada como uma verdade atemporal e universal que atravessa cultura e sociedade. Junto a isso temos o considerável interesse dos profissionais desse meio a questões que envolvem gênero, sexualidade e transgeneridade a partir de 2010. Acredito que pensar atravessamentos da cisgeneridade em documentários sobre pessoas trans pode, com maiores evidências, que a cisgeneridade é estrutural e estruturante. De acordo com dados disponibilizados pela ANCINE, a produção e veiculação de documentários brasileiros aumentou consideravelmente entre os anos de 2010 e 2019, se comparados com o período entre os anos de 2000 e 2009. Apesar do número total de produção de obras ter aumentado também na comparação entre esses dois períodos, é possível afirmar que o aumento percentual da produção de documentários com temática LGBTQIA+QIA+ teve um acréscimo maior do que o aumento do total de obras fílmicas nesses períodos.

Tabela 1 – Documentários brasileiros produzidos entre 2000 e 2019.

<b>Documentários brasileiros cadastrados na ANCINE – produção</b>		
<b>Ano de veiculação</b>	<b>Quantidade total</b>	<b>Quantidade LGBTQIA+</b>
<b>Entre 2000 e 2009<sup>9</sup></b>	177	1
<b>Entre 2010 e 2019<sup>10</sup></b>	502	13
<b>Total entre 2000 e 2019<sup>11</sup></b>	679	14

Fonte: ANCINE (site) / elaborada pela autora.

O cenário sociopolítico contemporâneo do cinema brasileiro se mostrou preocupante diante do atual governo presidencial de Jair Bolsonaro, mas foi em meio aos processos de sua formação, principalmente após 2014, que testemunhamos um aumento considerável na produção de documentários brasileiros sobre narrativas de pessoas trans. Foi o caso de *Bixa Travesty (2018)*, lançado em festivais de cinema durante o ano de 2018, mas somente em dezembro de 2019 estreou nos cinemas, em circuito nacional. Foi o caso também de *Lembro mais dos corvos (2018)*, que está disponível na plataforma Spcine<sup>12</sup>; ou de *Laertes (2017)*, disponível na *streaming* Netflix.

Jean-Louis Comolli (2008) compreende o documentário como um encontro com o outro, mediado pelas possibilidades de descobertas, incertezas, estranhamentos ou, mesmo, pelas impossibilidades. Para o autor, o documentário é um meio que consegue desnudar toda a atmosfera de espetacularização que outros formatos audiovisuais criam em torno do sujeito. A exposição deliberada de imagens fora de foco, tremidas, movimentos de câmera improvisados e ruídos do ambiente, por exemplo, faz com que a obra adquira um caráter crítico aos serviços de “higienização da imagem” que, em sua versão finalizada, por vezes conta uma história diferente daquela registrada continuamente pela câmera.

As análises de produções audiovisuais, como os documentários, colocam a pesquisadora diante de uma multiplicidade de informações condensadas, que extrapolam o que o sentido da audição consegue acessar. São vozes, imagens em movimento e outros tipos de sons manifestando-se de modo simultâneo e expressando-se a partir de uma linguagem específica, técnica e híbrida, própria da criação de obras audiovisuais: a linguagem

<sup>9</sup> De um total de 518 filmes veiculados entre 2000 e 2009.

<sup>10</sup> De um total de 1283 filmes veiculados entre 2010 e 2019.

<sup>11</sup> De um total de 1802 filmes veiculados entre 2000 e 2019.

<sup>12</sup> Disponível em: <https://www.spcineplay.com.br/>.

cinematográfica, cujos movimentos de câmera, escolhas de ângulos e de tipos de enquadramentos possuem seus próprios significados, e podem se expressar de modo a comunicar mensagens não necessariamente em acordo com o discurso verbal do sujeito filmado (Martin, 2003).

Partindo da concepção de Fernão Ramos, de que o documentário é uma asserção sobre o mundo – ainda que não seja a única, “(...) os enunciados utilizados pelas imagens-câmeras para asserir possuem um estatuto completamente diferenciado (singular, portanto) dos enunciados assertivos feitos através de linguagem escrita, oral, ou daqueles que são acompanhados por representações pictóricas (...) (2008, p. 77)”. O autor fala da produção do documentário como um tipo de exposição da “carne do mundo” mediada pelo “sujeito-da-câmera”, instância que constrói o olhar que guia o espectador e reforça a voz do documentário.

(...) essas imagens trazem o mundo em sua carne e nelas respiramos a intensidade e a indeterminação do transcorrer. Documentário é uma representação narrativa que estabelece asserções com imagens e sons, ou com o auxílio de imagens e sons, utilizando-se das formas habituais da linguagem falada ou escrita (a fala da *locução*, ou a fala dos homens e mulheres no mundo, ou ainda entrevistas e depoimentos), ruídos ou música. As imagens predominantes na narrativa documentária possuem a mediação da câmera, fazendo assim que asserções faladas sejam flexionadas pelo peso do mundo. Essa é a graça e o âmago da fruição espectral do documentário, e compõe o núcleo motriz de sua tradição longeva: asserções que trazem ao fundo a intensidade do mundo, de modo dramático, trágico, cômico, poético, íntimo, etc. (Ramos, 2008, p. 81).

A voz do documentário diz respeito a um conjunto de escolhas que expressam o posicionamento político ou a perspectiva do cineasta, tais como uso de locução ou relatos em voz *over*; uso de animações, tipos de enquadramentos, uso de trilha sonora ou sons do ambiente, entre outras opções (Nichols, 2016). Podemos entender a voz do documentário como uma das maneiras de manifestação da linguagem audiovisual, em que as possibilidades de uso articulado do verbal, da imagem e do som passam a expressar e argumentar um determinado ponto de vista e comunicar ao espectador o tipo de engajamento do cineasta com o mundo histórico. Nichols (2016) ressalta, ainda, que “A voz de um documentário serve para demonstrar uma perspectiva e também um encontro. Reconhecermos que essa voz nos fala de maneira distinta é fundamental para que reconheçamos determinado filme como documentário (2016, p. 90)”. A seguir, um quadro elaborado por Nichols (2016) que sintetiza os tipos de vozes passíveis de serem adotadas e articuladas na produção de um documentário.

Figura 11 - Formas da voz no documentário

<b>Discurso direto</b>	
Personificado (vê-se uma pessoa, um ator social)	Não personificado (não se vê quem fala)
Voz da autoridade (âncora de noticiário, repórter)	Voz de Deus (comentários em voz over)
Entrevista (vê-se o entrevistado, talvez se veja ou ouça o entrevistador)	Títulos, intertítulos (material impresso dirigido a nós)
<b>Discurso indireto</b>	
Personificado (atores sociais)	Não personificado (transmitido por técnica cinematográfica)
Observação (observa os atores sociais em seu cotidiano)	Forma cinematográfica (o cineasta nos diz coisas por meio da montagem, da composição, do ângulo da câmera, da música, dos efeitos, etc. Cabe a nós interpretar como essas escolhas falam conosco).

Fonte: Nichols, 2016, p. 93

É pertinente a esta pesquisa pensar as vozes que foram construídas nos documentários estudados. Sabemos que nos cinco filmes selecionados temos o discurso direto, pois vemos e ouvimos os atores sociais contando suas histórias; mas também temos o discurso indireto em cenas que a câmera observa essas pessoas no seu cotidiano. A forma filmica está se comunicando com o espectador durante todo o tempo do documentário, mas é nos momentos do discurso indireto que ela nos fala com mais ênfase, seja com uma trilha sonora ou pelos movimentos de câmera. É a leitura e interpretação dessa comunicação que demanda um conhecimento específico, mas passível de ser transmitido, assimilado e utilizado não apenas no campo da Psicologia Social, mas também nas áreas que se voltam ao estudo de narrativas biográficas audiovisuais, como antropologia e sociologia, por exemplo.

As cinco obras estudadas nessa pesquisa foram abordadas com a perspectiva de produção de documentário como filmagem de uma intervenção exposta pelo cinegrafista, ainda quem em alguns filmes isso ocorra com menor evidência. Haveria, então, um senso de honestidade na escolha de preservar ruídos visuais e sonoros, ainda que, ambigualmente, esse recurso possa também ser utilizado para inventar um registro de realidade numa obra de ficção, como o conhecido caso de *A Bruxa de Blair* (Sánchez; Myryck, 1999), falso documentário ou pseudodocumentário (mockumentary) que revigorou as produções de filmes de terror norte-americanas no início do século XXI. A trama se desenrola como se fosse um material amador descoberto: registros audiovisuais de três estudantes de cinema que produziam um documentário sobre o mito da bruxa de Blair. Ao explorar uma floresta em busca de informações sobre a lenda, eventos perturbadores e inexplicáveis começa a acontecer com o grupo.

Quando Nichols propõe como conceito de documentário como

[...] uma forma de cinema que nos fala sobre situações e acontecimentos reais. Envolve pessoas reais (atores sociais) que se apresentam para nós em histórias que transmitem uma proposta ou perspectiva plausível sobre as vidas, as situações e os acontecimentos retratados. O ponto de vista distinto do cineasta molda essa história numa proposta ou perspectiva direta sobre o mundo histórico, acatando fatos conhecidos e não criando alegoria fictícia (Nichols, 2016, p. 153),

O autor não se demora em ressaltar que seu próprio conceito não dá conta da imensa e variada gama de tipos de documentários, lembrando que existem aqueles que deliberadamente rompem com qualquer definição ou característica pré-estabelecida, como no caso do falso documentário que, apesar de Nichols considerar como um tipo pertencente ao modo reflexivo, é possível questionar seu lugar como documentário no âmbito dos gêneros cinematográficos.

O texto do falso documentário é ficcional, muito mais próximo de um roteiro de filme de ficção do que o projeto de um documentário, que produz um roteiro aberto, semiestruturado (Emérito, 2008). Esse tipo de fissura na tipologia do documentário, para Nichols (2016, p. 154), não chega a ser uma vulnerabilidade, mas uma evidência da plasticidade e da capacidade híbrida dos dispositivos audiovisuais.: “[...] podemos aceitar essa instabilidade como motivo de celebração. Ela cria uma forma dinâmica, em evolução. Limites fluidos e indistintos são testemunhas de crescimento e vitalidade”. Esse borramento entre documentário e filme de ficção seria, para Piero Sbragia (2020), próprio da perspectiva contemporânea do documentário enquanto gênero filmico. Ainda que Nichols já tenha afirmado que “documentário não é documento” (2016, p. 157), Sbragia toma o cuidado de afastar a comum associação entre documentário e documento relacionando a etimologia da palavra documentário e perspectiva de Jacques Le Goff sobre a inveracidade do documento. Acredito ser pertinente trazer aqui a citação de Le Goff que Sbragia utiliza em seu livro, pois, dessa forma, será possível entender a aparente contradição que essa concepção de documento e a etimologia da palavra documentário carrega:

O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente, da história, da época, da sociedade que o produziu, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira. (Le Goff, *apud* Sbragia, 2020, p. 45)



Entender o documento como monumento é perceber que o documento é uma construção, uma montagem que pode ser manipulada com o passar do tempo. Ao trazer a etimologia da palavra documentário, Sbragia separa os dois termos que a compõe: documento + sufixo ário. O que diz ser o documentário um “exercício da atividade de documentar, que por sua vez vem do *documentum*, que significa título, diploma ou declaração que serve como prova” (Sbragia, 2020, p. 46).

A etimologia da palavra documentário, aparentemente contradiz a concepção de Le Goff sobre o documento ser uma mentira. No entanto, essa etimologia afirma ser o documento um “título, diploma ou declaração que serve como prova”, portanto, serve para corroborar uma tese, uma versão, um relato. O documento pode, portanto, ser uma mentira (um monumento, uma construção), em acordo com Le Goff, e, ainda assim, socialmente e ou legalmente aceito como prova, como indício ou confirmação de um depoimento.

Sbragia (2020, p. 49) segue afirmando que imagem também não é documento, o que pode tornar a discussão ainda mais confusa: “[...] A imagem, de fato, não é documento, não é verdade, a narração muda o sentido das imagens”. Afinal, se o documento é uma mentira, por que uma imagem não pode ser documento? Ela pode ser produzida e manipulada, tal qual um documento descrito por Le Goff. O que me leva a compreender que é possível pensar o documentário como documento, se admitirmos documento a partir da noção de Legoff, pois assim temos que documento e documentário são elaborados, construídos, manipulados. Nem um nem outro eternizam-se, intactos, no tempo.

Na esteira de Nichols, Sbragia admite as tensões entre imagens e entre imagens e narrativa como parte do próprio conceito de documentário, numa perspectiva contemporânea de que o gênero passou a sugerir, por vezes ressaltar incompletudes, incertezas, lembranças, esquecimentos e imagens indicativas de subjetividades. O realismo constituinte do documentário é, portanto, consequência do olhar do cineasta. O documentário contemporâneo, então, estaria situado entre a factualidade e a ficcionalidade, numa espécie de intersecção entre imaginação, fragmentação e subjetividade.

Considerando que todas as pessoas performam diante de uma câmera na medida em que não falam nem agem da mesma forma que o fariam na ausência dela, A borra entre factualidade e ficcionalidade pode ser identificada em *Lembro mais dos corvos*, *Meu corpo é político* e *Bixa Travesty*. Em *Lembro mais dos corvos*, Julia pergunta a Gustavo Vinagre, o diretor, sobre o quimono que está vestindo por trás do biombo e especula que deve ter sido caro. Ela também diz que não se responsabiliza pelo chá porque foi a produção que fez. Ao provar, avalia que está ruim. Os comentários da interlocutora rompem com a ficção que poderia ter sido

criada de Julia, com feições orientais por supostamente ser filha de japonês, trajada como uma típica mulher japonesa, servindo chá numa mesa baixa, sentada no chão. A borra entre ficção e realidade em *Lembro mais dos corvos* atravessa o discurso de Julia, visto que ela conta histórias inventadas, mescladas a acontecimentos de sua própria vida. Mas, ao testemunhar o desenrolar dessa teia de relatos, é possível compreender a verdade de uma série de realidades contadas por Julia: realidades de violências, de abusos, de intolerância e de solidão.

Em *Meu corpo é político*, há uma cena de Giu Nonato acomodando-se na cama de solteiro de seu apartamento e, com caderno e caneta em mãos, recita (em voz off) um poema de sua autoria. O desenvolvimento da cena sugere que houve um preparo anterior, uma orientação de direção ou ensaio para que ela preestabelecesse uma série de movimentos que a levassem a encostar-se na cama. Já em *Bixa Travesty*, a encenação é mais evidente, visto fazer parte de uma narrativa acerca do desaparecimento de uma luva de aspecto metálico que teria pertencido a Ney Matogrosso, quando participava do grupo Secos e Molhados. Partes do documentário mostram Linn procurando a luva entre os objetos de seu quarto, perguntando aos amigos e sendo repreendida pela amiga Jupi do Bairro, que teria dado-lhe a luva de presente, para ser usada nas apresentações como um amuleto da sorte.

Conforme a tipificação de Nichols, podemos afirmar que *Lembro mais dos corvos*, *O voo da beleza* e *Kátia, o filme* fazem parte do modo participativo, visto que podemos encontrar participações e interferências deliberadas da diretora junto às pessoas entrevistadas ou acompanhadas por ela durante as filmagens, como quando Gustavo pede a Julia para contar do período que ela trabalhou em uma videolocadora ou quando uma ambulante pergunta à cineasta o que está gravando e ela responde que é um filme sobre a vida de Kátia. Em *O voo da beleza*, Alexandre Vale pergunta às travestis com quem conversa o que é o “voo da beleza”. Não vemos os corpos das documentaristas nessas três obras, mas elas se fazem presentes no filme pela voz e, por vezes, conduzem o tom e o conteúdo das conversas, ainda que em *Kátia, o filme* a interação seja menor em relação aos outros dois filmes. *Bixa Travesty* e *Meu corpo é político* têm um caráter mais próximo do modo observativo, visto que a câmera não interage com os personagens, apenas acompanha-nos, considerando, mais uma vez, a premissa de que corpos performam diante de uma câmera, pois não se comportam da mesma forma que o fariam em sua ausência.

A exposição das intervenções do cineasta durante as filmagens e no discurso do sujeito que é de seu interesse e que está sendo exposto pelas lentes da câmera remete ao cinema verdade, movimento que se formou nos anos de 1960, em contraponto ao cinema direto, que primava pela captação de imagens espontâneas.

No decorrer da década de 1960, proliferam-se críticas a essa “ética da não intervenção”. Ao contrário do cinema direto, que avalia a interferência do cineasta no mundo como algo prejudicial ao processo de produção documental, **o cinema verdade parte do argumento de que essa intervenção é indissolúvel, inevitável e, além disso, muito potente. A mediação da equipe de filmagem provoca a realidade, possibilitando a expressão de uma série de nuances no filme: enquanto o cinema direto aguarda a emergência de uma tensão na realidade, o cinema verdade precipita essa tensão.** O diretor do cinema direto almeja a invisibilidade, já o cinema verdade trabalha na perspectiva de dar visibilidade às condições de filmagem (equipe e aparelhagem) (...) [grifo nosso] (Diógenes, 2017, p. 25).

É na intervenção que o cineasta sai da observação de um sujeito para ir ao seu encontro. Em *Edifício Master* (2002), Eduardo Coutinho conversa com diversos moradores da respectiva construção residencial situada em Copacabana, Rio de Janeiro. O apartamento de cada morador visitado torna-se o cenário de cada uma das entrevistas, que começam com Coutinho e sua equipe diante da porta do apartamento, de modo que podemos acompanhar a pessoa residente abrindo a porta, sendo cumprimentada e conduzindo diretor e seu pessoal para dentro. A equipe alugou um dos apartamentos no prédio e morou lá por cerca de três semanas, interagindo socialmente com os moradores. O resultado foi um conjunto de narrativas biográficas diversas, com episódios íntimos relatados com a mediação constantemente exposta de Coutinho.

Outro exemplo de intervenção ainda mais radical pode ser visto no curta *Território Vermelho* (2004), de Kiko Goiffman. Em meio a cruzamentos movimentados da cidade de São Paulo, o diretor acompanha pedintes e ambulantes que abordam motoristas de carros nos sinais, munidos com uma câmera. As imagens que vemos foram produzidas pelos próprios sujeitos que abordavam os carros nos sinais, e também pelo sujeito-câmera que os acompanhava. Foi uma escolha estética que apontou borras sobre a questão: ‘quem é que conta a história em um documentário?’

(...) A questão básica é: quando os documentários contam uma história, de quem é a história? Do cineasta ou das pessoas que ele filma? A história deriva claramente dos acontecimentos e das pessoas envolvidas nela, ou é, principalmente, obra do cineasta, mesmo quando baseada na realidade? Precisamos acrescentar a essa ideia comum algo como ‘uma vez que um documentário conta uma história, essa história é uma *representação plausível do que aconteceu*, não uma interpretação imaginativa do que poderia ter acontecido’ [grifo nosso] (Nichols, 2016, p. 34).

Ao situar o documentário como uma representação plausível do que aconteceu – mas não a única – Bill Nichols (2016) entende que essa representação é tecida e entrelaçada por três olhares distintos: o olhar da câmera, que é o olhar do cineasta, o olhar do ator social, do sujeito que conta sua história diante da câmera e, por fim, o olhar do espectador. A história que o documentário conta está atravessada por essas três perspectivas, que estabelecem uma relação tripolar que sustenta a narrativa. Nichols também atenta para dimensão ética da produção e

veiculação do documentário, lembrando que ele desperta no espectador o desejo ou pulsão de saber – epistefilia. Há, portanto, uma busca por conhecimento no espectador.

Que tipo de conhecimento é esse que os documentários proporcionam? Que uso deveríamos fazer do conhecimento que o documentário proporciona? O que sabemos e a maneira como passamos a acreditar no que sabemos são assuntos de importância social. Poder e responsabilidade residem no conhecimento; o uso que fazemos do que aprendemos vai além de nosso envolvimento com documentários, estendendo-se até nosso engajamento no mundo histórico representado por esses filmes. (Nichols, 2016, p. 60).

Pensando a relevância desse engajamento do documentário no mundo histórico, compreendo os documentários analisados nesta pesquisa como uma constelação de imagens sobreviventes (Didi-Huberman, 2011, 2012): rastros constituídos por camadas de “passados”, que podem ser encontrados, lidos, relidos e reelaborados no presente. Para o autor, o passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência – algo que só existe se reinscrito no presente. É matéria viva que se reinventa nas lembranças:

(...) a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar (Didi-Huberman, 2012, p. 207).

Didi-Huberman (2012) diz que a imagem sobrevivente traz consigo a capacidade de perseverar sua existência diante de tantas possibilidades de destruição. Acredito que os documentários brasileiros contemporâneos que compõem o corpus desta pesquisa - *O voo da beleza* (2015), *Meu corpo é político* (2017), *Bixa Travesty* (2018), *Katia, o filme* (2012) e *Lembro mais dos corvos* (2018) são constituídos de imagens assim: sobreviventes, intermitentes, frágeis e autônomas, que nos provocam e nos convidam a serem olhadas, e existirem no nosso campo de percepção. Mas são imagens sobreviventes também porque são registros de vidas que perseveram em espaços que clamam pela sua destruição, e que são cenários de constantes mortes, líderes em números de homicídios por transfobia (Benevides; Nogueira, 2019). Sendo também produtos de seu próprio tempo e lugar, são imagens que condensam tensões e contradições de seu contexto sociopolítico. Por isso são imagens vagalumes, sobreviventes, e dialéticas. Dessa forma, volto atenções às possibilidades de usos da linguagem, estética e veiculação do documentário como meio de resistência à lógica de destruição de modos de existir que contrariam a cisheteronormatividade.

Esta se torna uma oportunidade de criação de escuta e de análise de estéticas audiovisuais, pois pensar os documentários que são parte do *corpus* da pesquisa envolve avaliar de que maneira a narrativa biográfica da pessoa trans está sendo registrada pela câmera e (re)

contada na tela, considerando diversos aspectos da forma fílmica, tais como as escolhas de movimentos de câmera, enquadramentos, ângulos, e, especialmente, os atravessamentos da cisgeneridade que estrutura, normatiza e naturaliza corpos na sociedade capitalista brasileira que são produzidos e expostos na veiculação dessas obras.

Não vivemos em apenas um mundo, mas entre dois mundos pelo menos. O primeiro está inundado de luz, o segundo atravessado por lampejos. No centro da luz, como nos querem fazer acreditar, agitam-se aqueles que chamamos hoje - por uma cruel e hollywoodiana antífrase - alguns poucos *people*, ou seja, as *stars* ~ as estrelas, que, como se sabe, levam nomes de divindades - sobre as quais regurgitamos informações na maior parte inúteis. Poeira nos olhos que faz sistema com a glória eficaz do “reino”: ela nos pede uma única coisa que é aclamá-la unanimemente. Mas, nas margens, isto é, através de um território infinitamente mais extenso, caminham inúmeros povos sobre os quais sabemos muito pouco, logo, para os quais uma contrainformação parece sempre mais necessária. Povos vaga-lumes, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do “reino”, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros (Didi-Huberman, 2011, p. 157).

Para Didi-Huberman (2011), “povos vaga-lumes” são sobreviventes, são rastros de história e de memória cuja autonomia persiste, mesmo na iminência de sua destruição. Um regime de governo opressor, que flerta com o autoritarismo é capaz de sufocar muitas vozes, mas não todas, e não por muito tempo. E, para esta pesquisa, pessoas trans que falam de si diante de uma câmera para a produção de um documentário são um exemplo honesto de “povos vaga-lumes” porque são sobreviventes de um lugar cuja norma busca suas mortes, ou seu desaparecimento. São povos vaga-lumes porque se sabem pessoas, por mais que essa norma os chamem de abjetos e porque, sabendo, se insistem pessoas diante de nós, a despeito do “reino da glória” e seus holofotes ofuscantes.

Vale ressaltar, no entanto, que o documentário pode ser também um holofote, nessa perspectiva de Didi-Huberman, como o caso de *O triunfo da vontade* (Leni Riefenstahl, 1935), que aponta Adolf Hitler e o partido nazista como solução para a crise generalizada da Alemanha após a Primeira Guerra Mundial.

(...) O filme atenua os problemas reais. Ele poderia supor que os espectadores estivessem bem conscientes da inflação e da inquietação política. Em vez disso, dedica grande parte de sua energia à solução: o partido nazista e seu líder, Adolf Hitler. Esse homem e esse partido redimiriam a Alemanha e a colocariam no caminho da recuperação, da prosperidade e do poder. Mais importante para Leni Riefenstahl do que as imagens de arquivo da derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial, a revisão dos termos humilhantes impostos pelo Tratado de Versalhes ou a prova das privações provocadas pela inflação astronômica, foi apresentar um retrato vívido e convincente do partido nazista, e de Hitler, cuidadosamente coreografados, no auge de sua forma (Nichols, 2016, p. 44).

À semelhança de *O triunfo da vontade*, que propagava o nazismo como sistema ideal para a revitalização da Alemanha, temos desde 2016 o projeto intitulado *Brasil Paralelo*, de iniciativa privada, que produz e distribui pelas redes sociais uma série de documentários com finalidade de promover revisionismo histórico e “educação política” a partir de posicionamentos de extrema direita com viés cristão conservador. Uma das propostas do Brasil Paralelo é recontar a história da Ditadura Militar brasileira sob o ponto de vista de uma revolução popular, encabeçada por militares, ao invés do golpe que sofremos em 1964. Os militares, no Brasil Paralelo, aparecem com aura de heróis da pátria, guardiões da ordem e do povo. O que os responsáveis por esse projeto entendem por “revisionismo histórico” – termo utilizado para designar a finalidade de suas produções – condiz com a versão dos acontecimentos pela perspectiva dos opressores e detentores do poder. Já conhecemos essa versão porque se trata da reformulação de discursos e trajetórias revolucionárias, de modo a subvertê-las para legitimar a história e as ações do colonialismo e do patriarcado brasileiro (Losurdo, 2017).

O site do Brasil Paralelo disponibiliza conteúdo audiovisual gratuitamente, mas convida as pessoas a associarem-se por meio de assinaturas mensais a preço acessível, que garantem conteúdo exclusivo. É dessa maneira que os desenvolvedores desse projeto afirmam obter recursos para as produções de seus documentários, o que chama atenção, considerando a alta qualidade da produção dos vídeos e a distribuição massiva nas redes sociais de propagandas sobre o site e seus documentários. O próprio site tem leiaute bem planejado, com cores sóbrias. Há no topo um menu aba que indica oferta de cursos “voltados para expandir sua consciência e recuperar o verdadeiro significado da busca pelo conhecimento”.

Se por um lado o acesso às produções audiovisuais do Brasil Paralelo é simples, prático e com disponibilidade gratuita a muitos dos seus vídeos, bastando ter conexão de *internet* e um dispositivo para acesso, como *smartphone*, *tablet* ou computador, documentários como *Katia, o filme* ou *Meu corpo é político* são pouco conhecidos fora dos cursos de cinema e dos circuitos de festivais brasileiros e internacionais, de modo que, para ter acesso a essas duas obras precisei, no caso de *Katia, o filme* entrar em contato com a produtora, que me cedeu um link privado do YouTube. No caso de *Meu corpo é político*, recorri ao acesso à assinatura de TV a cabo de minha mãe e aluguei via online o filme por 48 horas, ao preço módico de sete reais e noventa centavos. Posteriormente, obtive contato com o produtor da obra, que, assim como no caso de *Katia, o filme*, forneceu-me link de acesso com uma senha para poder assistir na plataforma Vimeo.

Mesmo disposta a pagar pela aquisição dos filmes, não encontrei meios de comprá-los e veja, se os produtores que procurei não quisessem me dar a menor atenção, eu estaria sem livre acesso a esses títulos. Obtive esse acesso provavelmente por ocupar um lugar de pesquisadora de uma universidade pública, visto que me identifiquei como tal. Eu teria a mesma atenção caso me apresentasse apenas como alguém interessada em assistir esses documentários? Não sei responder, mas acredito que a pergunta é relevante, tanto quanto o livre acesso à cultura nos seus mais diversos formatos à população brasileira. Do mesmo modo, creio que fazer análise de documentários é também levantar os problemas materiais em torno não só de suas produções, mas também de sua distribuição às bases, a um público cada vez maior. Trata-se de um contexto que perpassa o objeto, desde a sua concepção, e que tem estreita relação com as suas possibilidades emancipatórias.

Quando Theodor Adorno e Max Horkheimer (2006) discorrem sobre os processos sociais e econômicos que envolvem o fenômeno de mercantilização da cultura por eles nomeado “Indústria Cultural”, levantam dois pontos que são caros a esta pesquisa: 1) a Indústria Cultural corrompe todas as formas de arte; e 2) na Indústria Cultural, o consumidor não é “rei”. Na realidade, ele sequer alcança a condição de sujeito porque é objeto do CISTema capitalista. Longe de constituir-se em facilitadora de produções artísticas e culturais às massas, a Indústria Cultural é denunciada por Adorno e Horkheimer como uma complexa rede de produção de mercadorias oferecidas com aparência de cultura. Daí os grandes investimentos em estações de rádio e produções cinematográficas no início do século XX, os meios de comunicação com maior difusão na época.

Antes mesmo do fim da Primeira Guerra Mundial, a indústria cinematográfica hollywoodiana havia ultrapassado a francesa *Pathé Frères*, até então a maior produtora de cinema do mundo (Loureiro, 2008). A ascensão dos veículos de comunicação de massa transcorreu durante a Segunda Guerra. Esses meios foram amplamente explorados como vias de propagação de uma série de construções ideológicas que justificavam e incentivavam conflitos de proporções mundiais entre Alemanha e Inglaterra.

O Pós-Guerra trouxe a Era de Ouro do cinema clássico Hollywoodiano, em meio a uma complexidade mundial de tensões polarizadas entre Estados Unidos (como maior representante do capitalismo e do mercado liberal) e União Soviética (como símbolo mais forte do comunismo e do poder do Estado), que caracterizou o período da Guerra Fria. Essas eram as duas maiores potências do mundo, que passaram a protagonizar uma série de disputas geopolíticas e tecnológicas. O governo dos Estados Unidos investiu esforços para combater o inimigo que ele mesmo criou: a ameaça comunista. E teve como ferramenta o império

cinematográfico que crescia em paralelo, e que, na época, ficou ironicamente conhecido como “fábrica de sonhos” (Morin, 2014).

(...) No período da Guerra Fria, os Estados Unidos preocuparam-se com uma possível inclinação e adesão dos trabalhadores da Europa Ocidental ao comunismo. A massificação de filmes em diversos países europeus representou uma espécie de Plano Marshall na área do entretenimento, em especial do cinema. Com os filmes, “ocupavam-se territórios” sem a necessidade de movimentar tropas (Hennebelle, 1978). Em outros termos, os filmes de Hollywood também procuravam “proteger” os espíritos europeus do comunismo (...). Desde 1946, portanto, o cinema hollywoodiano domina o mercado mundial. A MPEAA [Monotipa Picture Export Association of América] é uma instituição estratégica que contribuiu significativamente para essa conquista. No entanto, é preciso lembrar, também, como a formação dos conglomerados de várias grandes produtoras tais como a Paramount, a Universal Pictures, a Warner Bros Corporation, entre outras, foi fundamental nesse processo. Houve uma associação entre essas e outras grandes empresas financeiras, automobilísticas, setores de serviços, a indústria do cigarro, etc. e, em muitos casos, os empresários eram proprietários que assumiam várias dessas atividades ao mesmo tempo. **Essa integração entre a indústria cinematográfica e outras importantes atividades econômicas do capitalismo estadunidense fortaleceu a utilização do cinema como elemento fundamental no processo de doutrinação do público consumidor. O imperialismo econômico caminhava junto com o imperialismo cultural** (Loureiro, 2008, p. 139, grifo nosso).

*Indústria Cultural* é um termo que consegue dar conta desse conjunto de transformações técnicas e socioculturais que marcaram o início do século XX, proporcionando uma racionalização das relações de trabalho, entretenimento e de acesso à cultura, submetendo esses aspectos da vida humana tida por civilizada às logicas de um mercado capitalista que passava a ganhar força econômica e ideológica.

Siegfried Kracauer (2009) foi dos primeiros pensadores da modernidade a identificar e pensar essa imbricação funcional entre trabalho e lazer, entre o cotidiano do assalariado e a produção de entretenimento da indústria cultural oferecida pelos meios de comunicação de massa. O teórico do cinema alemão enxergou nesse processo o esvaziamento da tradição e a simultânea formação de subjetividades cada vez mais atravessadas pelos “novos meios padronizados e industriais de socialização” (Rüdiger, 2004, p. 76). No entanto, Kracauer (2009) percebia na produção de entretenimento às massas um potencial emancipador, na medida em que o público consumidor desses modos de lazer poderiam se reconhecer nos filmes que assistiam no cinema ou nas músicas que ouviam no rádio. Para ele, “quanto mais os homens se sentem como uma massa, tanto antes a massa atinge, também no campo intelectual, energias criativas que vale a pena financiar. Ela não permanece mais abandonada a si mesma; (...) (2009, p. 345)”, e, em consequência, maiores seriam as possibilidades dos indivíduos dessa massa perceberem-se como sujeitos da história. Esse era um vislumbre que não tirava de vista,



contudo, as tendências de cooptação dos meios de comunicação de massa pelos interesses totalitários que permeavam a Europa, principalmente a Alemanha.

Gostaria de chamar atenção para uma ambiguidade existente nos produtos da indústria cultural que podem dificultar esse processo de identificação que Kracauer apontava como possível: ainda que mais próximos da realidade das massas – em relação à produção cultural burguesa do século XIX – esses produtos de entretenimento afastam as massas de sua realidade na medida em que a semelhança se faz no intuito de se tornarem atraentes e compreensíveis. Não há tempo ou espaço para o ouvinte de rádio trabalhador ou a “pequena balconista que vai ao cinema”<sup>13</sup> refletirem sobre sua condição material de explorado e explorada do sistema capitalista. Isso porque tempo e espaço, nessa lógica de consumo, estão voltados para um lazer funcional e entorpecedor, que deve manter a trabalhadora e o trabalhador dispostos para retornar à jornada. A aparente aproximação, que Kracauer aponta e também nela percebe uma romantização das relações desiguais entre pobres e ricos, acaba não só por afastar as massas de sua realidade e de seu verdadeiro poder de mobilização, mas as incentivam a prosseguir buscando essa forma de entretenimento, operando ciclos de “pseudo-identificações” que conseguiram atravessar o cotidiano das famílias e sustentar-se no século XXI.

Em carta a Benjamin sobre seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Adorno atenta para essa perspectiva partilhada com Kracauer, sobre a distração como via potencial de emancipação, mais especificamente, nesse caso, através do cinema (Adorno, Benjamin, 2012). Adorno argumenta que se os trabalhadores não estivessem vivendo em um sistema econômico e social exploratório, eles não teriam a necessidade de recorrer ao cinema como distração. Afinal, o tempo de trabalho é longo e extenuante; demanda um tempo de distração e descanso, sob pena do corpo entrar em colapso. Trabalhadores exaustos não geram tanto lucro quanto trabalhadores dispostos, o que evidencia que os advindos da indústria cultural operam segundo os interesses do capitalismo.

(...) A risada de uma plateia de cinema (...) é tudo menos salutar e revolucionária, mas repleta do pior sadismo burguês; a destreza dos jovens jornalheiros na discussão sobre esportes me é altamente suspeita; e, a despeito de sua assombrosa sedução, sua teoria da distração não me convence de maneira alguma – quando mais não seja pela simples razão de que, em uma sociedade comunista, o trabalho seria organizado de tal modo que as pessoas não ficariam mais tão cansadas ou tão bestificadas a ponto de precisarem de distração. (...) (Adorno; Benjamin, 2012, p. 211).

Assim como Benjamin (1987), Kracauer entende que a desintegração da aura da obra de arte a partir da ascensão dos processos de reprodutibilidade técnica guarda a possibilidade

---

<sup>13</sup>Referência ao ensaio de Siegfried Kracauer (2009) intitulado “As pequenas balconistas vão ao cinema”.

de uma ancoragem com o político, ao invés do mítico ou do religioso, que entram em queda nesse momento da história da Europa. A religião não consegue mais dar conta das contradições experienciadas pelo homem moderno, de modo que “o profano reveste-se do sagrado sob a forma da diversão (Rüdiger, 2004, p. 83)”.

Talvez o político tenha se ancorado ao cinema ao longo do tempo, como vislumbraram Kracauer e Benjamin, mas nas suas produções marginais, nas fissuras que a indústria cultural não consegue cooptar. O cinema de arte – que não opera prioritariamente em acordo com finalidades econômicas e tendências de mercado –, por exemplo, nas suas diversas formas de expressão, busca estéticas e formas narrativas distintas das produções hollywoodianas. Isso faz lembrar Edgar Morin (1989), quando afirma que a estrutura do “*star system*”, centrada na “fabricação” de estrelas de cinema padronizadas e educadas para atuarem como objeto de desejo era apenas um caminho que o cinema poderia seguir, não o seu único e traçado destino. E, de fato, não foi o único caminho. Neorealismo italiano, *Nouvelle Vague* francesa, *Free Cinema* inglês, Novo Cinema alemão e Cinema Novo brasileiro são alguns exemplos de movimentos que seguiram contra a corrente do mercado hollywoodiano (Loureiro, 2008), ao passo que exercem influência sobre a produção cinematográfica *mainstream*. Assim, pensar o cinema como produto na indústria cultural não implica afirmar a existência de uma única forma de fazer cinema. Existe, aliás, uma rede muito imbricada entre indústria, mercado e arte quando pensamos o cinema. As relações podem ficar ainda mais justapostas quando lembramos que a produção de obras de arte ocidental possui mercado desde o período do Império Romano, cujos artistas dependiam dos recursos financeiros da aristocracia e dos mecenas. Berger (2022) ressalta o mercado da pintura a óleo, lembrando que a pintura Renascentista surgiu e teve produção intensa em função das fortunas amealhadas em Florença e outras cidades italianas, e que os ricos mercadores que faziam encomendas considerava os pintores uma espécie de agentes legitimadores de poder.

Já André Bazin (1985), ao defender a constituição do cinema como impuro, faz referência a várias formas expressivas de arte (literatura, teatro, pintura etc.), de modo a romper com a tendência de hierarquização segundo o “tempo de vida” de cada uma: [...] Constatar que o cinema tenha aparecido ‘depois’ do romance ou do teatro não significa que ele se alinhe atrás deles e no mesmo plano. O fenômeno cinematográfico não se desenvolveu de modo algum nas condições sociológicas em que as artes tradicionais subsistem [...]”. Mais adiante, ele ainda afirma:

[...] não nos deixemos enganar aqui pela analogia com as outras artes, principalmente aquelas que sua evolução em direção de um emprego individualista tornou quase

independentes do consumidor. Lautréamont e Van Gogh puderam criar, incompreendidos e ignorados por sua época. O cinema não pode existir sem um mínimo (e esse mínimo é imenso) de audiência imediata. (...) A única comparação contemporânea possível seria com a arquitetura, pois uma casa só tem sentido quando habitável. O cinema também é uma arte funcional. [...] (1985, p.100).

O cinema enquanto expressão artística e cultural desenvolve-se já imbricado com a indústria e o mercado, com a Revolução Industrial europeia, que desenha os primeiros contornos do que hoje é o sistema capitalista neoliberal. A produção de um filme, nesse modelo, precisa da garantia de um público espectador para que altos investimentos sejam justificados pela garantia mínima de retorno com lucro. E, dessa forma, temos também o cinema como uma arte que já nasce para a reprodutibilidade, para a veiculação em diversas salas, em muitos lugares pelo mundo. Benjamin (1987) vai dizer, inclusive, que o cinema é o mais poderoso agente dos processos de reprodutibilidade técnica.

Quando recorremos a um filme de ficção, via de regra, estamos em busca de entretenimento e lazer, mas no documentário é comum buscarmos esclarecimento e aprendizado acerca de determinada temática. Essa é uma das razões pelas quais a postura ética é uma preocupação recorrente entre documentaristas (Nichols, 2016). Partindo de um ponto de vista acerca de uma realidade material como, por exemplo, o exercício da violência policial nas periferias do Rio de Janeiro, o documentário geralmente se mostra ao público como digno de credibilidade. No caso de *Atos dos Homens*, de Kiko Goifman (2006), foram entrevistadas pessoas familiares e amigas das vítimas da chacina que exterminou 29 pessoas na Baixada Fluminense, na noite de 31 de março de 2005. Nomes e rostos foram mantidos em sigilo, assim como as vozes foram alteradas, para não ser possível o reconhecimento. Dessa forma, a garantia do anonimato das pessoas interpeladas pelo diretor era uma questão de compromisso ético com a integridade física delas.

Ainda que se manifeste em diferentes formatos, vozes e propostas, persiste no documentário a noção de que ele é uma espécie de portador da verdade. Esse *status* pode conferir-lhe um poder de convencimento que demanda problematização. Aquilo que é dito e mostrado no documentário, considerando esse status de verdade, é dotado de um aspecto por vezes esquecido: as condições materiais, históricas e sociais, perpassadas por uma determinada época e por um determinado ponto de vista, que geralmente é condensado na perspectiva do diretor (que costuma ser um homem cis, branco, hetero).

A verdade do documentário, para Coutinho, estaria muito mais relacionada ao modo como ele foi concebido e produzido, bem como de que maneira esse processo se mostra no filme.

A verdade da filmagem significa revelar em que situação, em que momento ela se dá e todo o aleatório que pode acontecer nela. Há mil formas de mostrar isso, desde a presença da câmera, do diretor, do técnico de som, até a coisa sonora da troca de palavras, incluindo incidentes que aparecem, como o telefone que toca, um cachorro que entra, uma pessoa que protesta por não querer mais ser filmada ou que discute com você diante da câmera. Então isso é importantíssimo porque revela a contingência da verdade que você tem, entende? É uma contingência que revela muito mais a verdade da filmagem que a filmagem da verdade (...) (Coutinho, 1997, p. 167).

Discutir sobre a verdade da filmagem é relevante para desfazer a noção simplista e ainda vigente de que o documentário é um “portador da verdade” – há uma parte do texto de Coutinho (2008) em que ele afirma saber que as pessoas entrevistadas por vezes mentem, mas que isso pode ser até mais interessante do que a busca por uma verdade: fica a indagação do porquê aquela pessoa inventou aquela história, o que essa invenção significa para ela ou, ainda, em que medida essa ficção narrada faz parte da verdade dessa pessoa.

Durante esse processo, evidencia-se a assimetria na relação cineasta-entrevistado e ocorre a produção do olhar cisgênero, que pode ser exemplificado na fala de uma pessoa entrevistada no curta *De que lado me olhas* (2015), de Carolina de Azevedo e Elena Sassi, que traz narrativas de sete pessoas trans ao estilo *talking head*<sup>14</sup>. Na fala de Eric encontrei uma problematização no fazer da pesquisa e do documentário que pode ilustrar o tipo de debate que estou trazendo com esse estudo:

*Sempre que me chamam pra esses negócios, esse tipo de entrevista, é sempre para falar da minha vida: de como era a minha infância, de como que não sei o que, não sei o que lá. É sempre assim com as pessoas trans. As pessoas trans sempre são chamadas para vir falar da sua história, meio como uma coisa de exótico 'ah vamos descobrir como essa pessoa existe e tal'. Então é isso que é esperado das pessoas trans: só tu chegar lá e falar da tua vida pra uma curiosidade dos outros. Assim que, depois que ouvem, não mudam nada da sua perspectiva de mundo, praticamente. Continuam segregando a pessoa trans só naquele espacinho daquela pessoa trans estranha, diferente, que desviou da norma e não param pra pensar que a sua norma, né, a sua própria norma não fica arriscada, né. Só ouvem ali a historinha da pessoa e deu (Eric).*

Proceder de tal maneira diante da narrativa de vida do outro é contraproducente com a proposta de uma pesquisa embasada no materialismo histórico-dialético e com a própria dialética do ponto de vista da Teoria Crítica. Isso porque o movimento dialético trata-se de um processo em que sujeito e objeto se relacionam e se transformam (principalmente quando sujeito e objeto na realidade são sujeito e sujeitos), admitindo suas contradições iminentes na busca de superá-las, assim como consta na conhecida 11ª Tese de Karl Marx (1845) em Teses

---

<sup>14</sup> Documentários que apresentam o formato *talking head* são aqueles em que as pessoas entrevistadas falam olhando diretamente para a câmera, que não apresenta registro de imagem ou áudio referente ao entrevistador ou às perguntas e interlocuções que ele faz.

sobre Feuerbach: “Os filósofos só interpretaram o mundo de modos diferentes, o decisivo é transformá-lo”.

Adorno, no entanto, faz uma crítica à dialética marxista, compreendida pelo frankfurtiano como essencialmente idealista, para sustentar que a dialética precisa ser identificada em situações objetivas, na materialidade e especificidade das relações, e não pensada de modo abstrato ou “injetada” de fora para dentro. O conhecimento dialético, portanto, teria função de expor tensões imanentes aos próprios objetos, cujos conceitos a eles atribuídos já conteriam em si mesmos o “conceito do ir além” (Horkheimer, 1985, v.12, p.530 *apud* Maar, 2006, p. 135).

Coutinho atenta para a relação assimétrica de poder que desde o início se estabelece no diálogo do entrevistado com o cineasta, mediado pela câmera, que é um símbolo de poder, mas também da presença de um outro, de fora, que busca algo em determinado lugar ou entre determinadas pessoas.

É preciso rejeitar a ilusão de que essa troca seja absolutamente simétrica. Esse diálogo é assimétrico por princípio (...) simplesmente porque você tem uma câmera na mão, um instrumento de poder. Mesmo falando com um general no período da ditadura, você tinha um poder sobre ele que era dado pela câmera, ainda que você não pudesse utilizar publicamente esse material, sob o risco de tortura, mas um dia você poderia utilizá-lo. **Você, quando tem uma câmera, pode deformar essa pessoa do ponto de vista da lente usada, mostrar uma verruga, mostrar um defeito físico ou coisa que o valha; você tem um ângulo da câmera que pode ser para baixo ou para cima e que também pode derrubar essa pessoa, isto é, conotá-la pejorativamente.** (Coutinho, 1997, p. 166, grifo nosso).

Dessa forma, Coutinho afirma, ainda, que mesmo produzindo um documentário onde os filmados são pares sociais do cineasta, a relação seria assimétrica porque o poder criador e manipulador da imagem está com aquele que detém a câmera. Vale lembrar que entre diretor e entrevistado existe também uma relação de dependência, pois a realização do filme precisa da concordância e a colaboração daqueles que serão filmados. No entanto, “(...) embora os sujeitos filmados possam encontrar brechas, reverter expectativas e desconcertar a *mis-en-scene*, suas possibilidades são limitadas” (Souto, 2019, p. 92).

Por mais que se busque criar alguma horizontalidade, a relação que se estabelece entre cineasta e sujeito filmado vai pender para quem possui o domínio da câmera. Afinal, é apenas a essa parte que fica reservado o acesso à direção, posicionamentos, cortes, edições montagens (Souto, 2019). Mesmo em *Território Vermelho* (2004), de Goifman, as imagens produzidas por ambulantes e pedintes retornam ao diretor. Essa assimetria na relação entre diretor e entrevistado (ou personagem, como Coutinho preferia denominar) perpassa toda a obra de João

Moreira Salles, intitulada *Santiago* (2007), que expõe a desigualdade entre diretor e entrevistado, justaposta por outra relação desigual, anterior e bem mais arraigada entre ambos os envolvidos: a relação entre empregado e filho do patrão.

*Santiago* é constituído dos restos de material bruto filmado 13 anos antes, de um documentário que não foi finalizado. Em 1992, João Moreira Salles trabalhou na produção de um filme sobre Santiago, o mordomo que trabalhou por cerca de 20 anos na mansão de sua família, no Rio de Janeiro. Na época, o homem estava com 80 anos, aposentado, morando sozinho em um pequeno apartamento. Era um senhor argentino excêntrico, que apreciava muito as aristocracias de diversas partes do mundo, colecionando biografias de reis, nobres e artistas que ele mesmo datilografava e arquivava em 30 mil páginas que guardava em sua residência. Parecia um personagem com potencial para um documentário.

No entanto, mesmo com 9 horas obtidas de entrevistas com Santiago, Salles frustrou-se com os resultados da montagem e abandonou o projeto. Ao rever o material bruto 13 anos depois, o cineasta não só repensou todo o projeto, mas produziu um documentário que faz uma reflexão sobre a maneira como Santiago foi tratado por ele durante as entrevistas e sobre as justaposições e confusões entre os papéis patrão/documentarista e personagem/empregado. Disso resultou *Santiago: uma reflexão sobre o material bruto*, lançado em 2007.

(...) o filme encontra a sua beleza na investigação daquilo que é considerado **resto, fortuito, não intencional**. As bordas do filme de 1992, os fragmentos que seriam dispensados na montagem, transmutam-se no mote do filme de 2007. Acontece uma espécie de inversão em que a atenção de João Salles se volta agora para os bastidores, para o fora de quadro, deixando o próprio personagem e suas histórias, antes centrais, quase que relegados à margem; o centro vira margem, a margem vai para o centro. Não deixa de ser uma contradição na qual, para atribuir a devida importância a Santiago, seja preciso tirar um pouco da importância de Santiago. Essa acaba sendo a contrapartida para que se possa desvelar um engano, expor uma injustiça, fazer uma retratação (Souto, 2019, p. 101, grifo nosso).

Uma retratação que a autora problematiza porque se mostra atravessada pela motivação narcísica do cineasta e do seus sentimentos de culpa. Ainda que o filme seja narrado pela perspectiva do patrão e apresente a relação desigual que se desenrola nas conversas, ainda que Salles exponha material bruto que seria cortado na montagem, o qual revela instruções específicas do que Santiago deveria dizer, para onde deveria olhar e, mesmo que sentimento deveria expressar enquanto contasse uma história, denunciando seus próprios mecanismos de manipulação de imagens, Souto chama atenção que o cineasta nunca deixa de referir-se a Santiago como atrelado à sua família, como se em sua vida nada mais aconteceu além de trabalhar como mordomo para aquela família tão abastada e influente. Isso implica afirmar que

ao fim do documentário, não conseguimos desvincular Santiago dos Moreira Salles, a quem ele serviu por tanto tempo que ainda chamava o diretor filho do patrão de “Joãozinho”.

Santiago é um filme que permite pensar não só as desigualdades e tensões entre patrão/documentarista e personagem/empregado, mas também os modos como essas tensões podem se manifestar no processo da filmagem – a escolha dos planos e dos ângulos, a inclusão ou exclusão da voz off do entrevistador ou, ainda, de seu corpo no plano, as instruções ao entrevistado acerca de onde ficar e quais histórias contar, assim como a própria escolha de expor as bordas que revelam cortes que seriam realizados na edição. Dessa forma, o filme de Salles permite, ainda pensar os restos como montagem e a imagem como restos, portanto, como sintoma, e o trabalho da montagem na exposição e na leitura desse sintoma, a partir do que Aby Warburg (2003) e Didi-Huberman (2010) elaboram como imagem-sintoma, concepção que será explorada no capítulo seguinte, mas que é possível adiantar alguns aspectos a partir do que Salles conta ao telespectador acerca do que encontrou ao retornar ao material bruto do filme de 1992.

Não existem planos fechados nesse filme. Nenhum close de rosto. Ele está sempre distante. Penso que a distância não aconteceu por acaso. Ao longo da edição, entendi o que agora parece evidente: a maneira como conduzi as entrevistas me afastou dele. Desde o início havia uma ambiguidade insuperável entre nós, que explica o desconforto de Santiago. É que ele não era apenas meu personagem, eu não era apenas um documentarista. Durante os cinco dias de filmagem, eu nunca deixei de ser o filho do dono da casa e ele nunca deixou de ser o nosso mordomo. (...) E no fim, quando Santiago tentou me falar do que lhe era mais íntimo, eu não liguei a câmera. [01:12:29].

Salles aponta o distanciamento com que tratou Santiago nas escolhas estéticas de filmagem, visto que Santiago nunca foi filmado em plano fechado. A câmera mantinha distância e também colocava objetos da casa entre diretor e personagem: uma mesa, cadeira, vasos, cortinas. Essa distância também pode ser verificada no olhar. Ainda que Salles não comente, é possível notar ainda que Santiago nunca olha diretamente para a câmera durante o tempo do filme. Ele fala olhando para outro lado, para baixo, ou lança um olhar indireto, “cabisbaixo”. A forma fílmica de *Santiago* foi constituída por seus restos, por aquilo da filmagem que não iria aparecer para que, neles, fosse possível apresentar os erros, a pressa, a falta de escuta, a produção de imagens e relatos muito mais roteirizados e ensaiados do que propriamente registros de uma conversa. No material bruto de Salles, nas muitas horas de entrevistas estavam os sintomas, os rastros que mostram o insucesso da produção de 1992.

A marcação da desigualdade de classe e da exploração do trabalho quando Santiago lembra, com orgulho, que renunciou às férias e ao dia de seu aniversário para servir numa festa

na casa dos Moreira Salles, mas que a patroa o fez um brinde em sua homenagem – conta orgulhoso que teve seu aniversário brindado com champanhe francês. Remete à cena de *Bixa Travesty*, em que a mãe de Linn conta com satisfação que é babá há anos na mesma casa, cuidando de duas crianças e que todos a tratam “como se fosse da família”. Diferente de *Santiago*, no entanto, classe e raça justapõem-se nessa conversa, pois um contraponto feito por Linn da Quebrada é o de que a família para quem a mãe trabalha é de pessoas brancas.

O cinema documentário, especialmente aquele que expõe e produz com as próprias intervenções nos sujeitos filmados, trata-se mais de elaboração do que de registro de uma realidade; propõe uma representação de mundo que pode partir da busca do outro, da narrativa que se constitui no registro de uma fala diante de uma câmera. A capacidade de construir uma narrativa documental honesta consigo mesma, portanto, expressamente posicionada socialmente, confere ao documentário o status de viabilizador do pensamento crítico, ao invés de portador de uma verdade universal.

Patricio Guzmán, renomado documentarista chileno, que disse certa vez: “um país que carece de documentário é como uma família que carece de um álbum de fotografias”. Considerando que nós brasileiros temos um grave problema histórico de memória, (...) o documentário é como um manifesto de resistência. É algo que vai resistir ao tempo, vai sobreviver ao ódio, aos amores, às intempéries da vida. Um documentário feito hoje vai continuar vivo daqui a 250 anos. (Sbragia, 2020, p. 07).

Documentários podem criar memórias resistentes ao esquecimento; e podem, assim, tornar-se uma arma poderosa na construção de outro mundo. No cinema reside a narrativa e a potência da memória. O convite para ouvir histórias, portanto, pode vir do cinema, pode vir do filme documentário. E como asserção do mundo, o documentário pode tecer narrativas que auxiliem no difícil e doloroso exercício de regenerar nosso passado, e assim, quem sabe, possamos, em algum momento, criar (ou mesmo, reinventar, a contrapelo) o álbum de família do nosso país. O cinema documentário e as narrativas contadas nele se costuram e tecem espaços que considero merecedores de pesquisa acadêmica. O meu interesse consiste em pensar como a cisgeneridade se manifesta na forma fílmica de uma produção visual como o documentário. Uma das maneiras de investigação que encontrei foi adotar como referência a estética do cinema clássico hollywoodiano porque ela ainda exerce forte influência na produção cinematográfica em diversas partes do mundo, inclusive no Brasil.

As narrativas das pessoas dos cinco documentários estudados não são contadas apenas por suas vozes porque seus corpos também se pronunciam, também afirmam suas experiências. As escolhas da cinegrafista de tipos de plano, de ângulos, inserção de voz em off ou de trilhas sonoras, dentre outros recursos da linguagem cinematográfica que compõem, a



forma de um filme também contam histórias, daí a relevância em compreender como esses elementos operam na produção de uma cena. Mais especificamente: como esses elementos podem indicar a construção de um olhar cisgênero da câmera.

A seguir, apresento os cinco filmes do corpus de pesquisa: *O voo da beleza, Katia, o filme; Meu corpo é político; Lembro mais dos corvos e Bixa Travesty*. Durante a apresentação, adianto algumas considerações de análises de cenas e planos recortados, a partir da técnica da análise fílmica e do pareamento de planos com elaboração de pranchas de Warburg. Acredito que este modo de apresentação vai criar uma transição mais orgânica para o capítulo seguinte, que discute a metodologia aplicada, bem como o capítulo 4, que traz as análises dos documentários e constelações formadas por pranchas.

### 3.1 “Filma eu descendo a escada”

Kátia Tapety tornou-se conhecida por ser a primeira mulher trans a ocupar um cargo político no Brasil, cumprindo três mandatos como vereadora na cidade nordestina de Colônia do Piauí. O documentário, *Kátia, o filme* é produto de 20 dias de convivência da diretora Karla Holanda e equipe com a rotina de Kátia.

A câmera se esforça em acompanhar seus passos largos, que se movimentam com desenvoltura na pequena cidade. Ela caminha na beira da estrada conduzindo pela corda um jumento de carga, enquanto é cumprimentada pelos passantes, a carro, a pé ou bicicleta. Ouvimos alguém dizer “vereadora do povo”, designação que parece se confirmar com um comentário que ela faz, em tom de confidência: “tô pegando a estrada ruim, pro governador ver só buraco”.

O relato de Kátia sobre sua relação com a família traz ações de violência que remontam a infância. O pai não permitia que frequentasse a escola, como os irmãos, ou que tivesse acesso à cidade. Era uma criança isolada, que também era confinada ao quarto por ocasião de visitas de parentes ou amigos dos pais. “O meu pai dizia o plural puro: 'O homi que vai ser viado tem que morrer’”. “O meu pai, ele disse uma vez pra mim, que eu tinha que morrer”. As ameaças de morte do pai só findaram quando ele próprio veio a falecer. Na vida adulta, o filme encontra outro tipo de violência familiar direcionada a Kátia: sua negação, na figura da prima Rita Campos, que, diante da câmera, nega saber de qualquer forma de discriminação sofrida por Katia pelo pai.

Essas colocações que Kátia diz: ‘o meu pai não me deixava ficar aqui porque sabia que eu ia ser assim...’ Se isso existia era na intimidade dele. Mas para nós e para a

sociedade, isso com certeza nunca aconteceu, essa história. Além disso, Oeiras é uma cidade que não tem discriminação com relação a gênero. Não tem, com relação a gênero, aceita com muita simplicidade essa opção. Não tem isso no seio da sociedade não... Não sei, acho que é o espírito de fraternidade. O povo de Oeiras é um povo muito cristão, é um povo muito católico. E assim sendo, é colocado no íntimo de cada pessoa aquele espírito de não discriminar ninguém, de aceitar a todos, de gostar de todos.

Kátia está presente, em segundo plano, enquanto a prima faz o seu relato. Ela não se pronuncia a respeito.

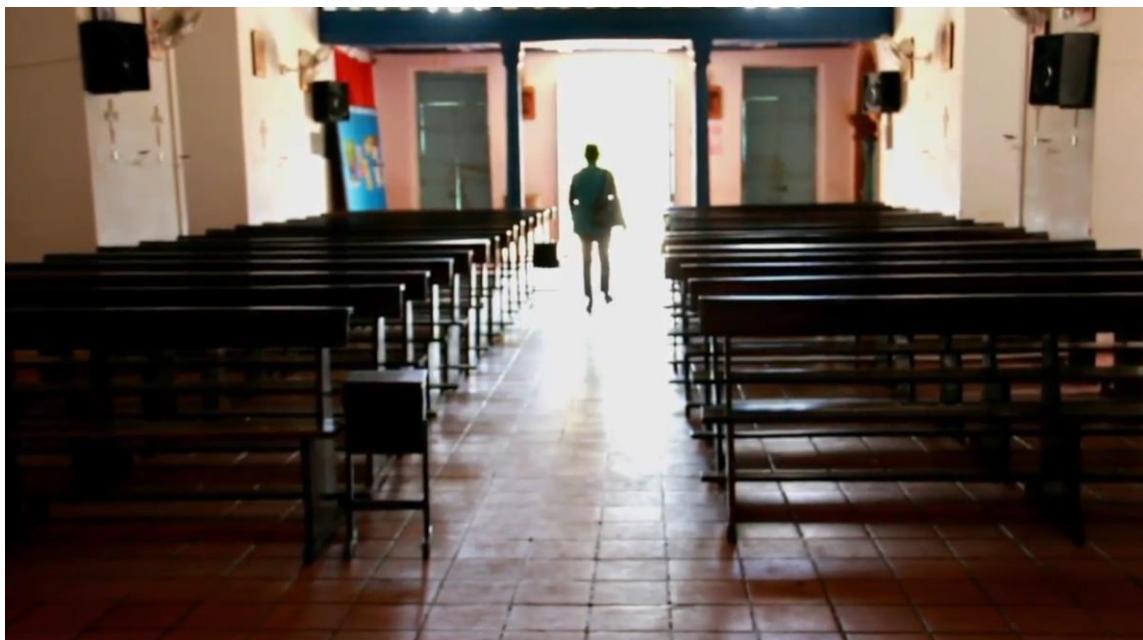
É comum que casos de discriminação e violências parentais mantenham-se por certo tempo em sigilo, sob conhecimento apenas dos diretamente envolvidos, e que outros familiares tomem conhecimento depois, geralmente quando a vítima, se criança quando aconteceu, torna-se adulta. A fala de Rita Campos coloca em dúvida a legitimidade do relato de Kátia, como se o seu próprio testemunho não fosse suficiente para tornar o fato em verdade, pois “se isso existia era na intimidade (...)”. A prima afirmar não saber parece uma tentativa de isentar-se, de qualquer ato de omissão ou de discriminação de gênero. Daí ressaltar que não só sua família, mas toda a cidade de Oeiras não faz discriminação de gênero, ainda que ela, aparentemente, trate identidade de gênero e orientação sexual como “opções”. Ela encerra atribuindo ao “espírito cristão” da cidade a “aceitação” de gêneros divergentes.

Vale ressaltar o modo como Rita Campos desloca uma questão que seria de conhecimento e responsabilidade daquela família – a discriminação e as violências que Kátia sofria pelo seu pai – para uma questão de caráter e de espiritualidade da população da cidade de Oeiras. Como se a história de Kátia não pudesse ter procedência, visto que toda a cidade de Oeiras não faz discriminação de gênero.

O padre da igreja de Colônia do Piauí Juvenal Soares atesta o bom caráter de Kátia, sem esquecer de fazer a diferença entre seu ofício como sacerdote, que exerce o que a religião determina, e sua pessoa. Dessa forma, é como pessoa que o padre fala sobre Kátia, ainda que esteja dentro da igreja, ainda que chame atenção, diante da câmera, para as ausências de Kátia às missas de domingo. Por outro lado, o padre – que, diante da câmera, é filmado sem a batina –, não menciona o que sua igreja pensa sobre pessoas trans ou cogita os motivos que mantém Kátia afastada das celebrações dominicais: “Na posição da igreja, eu me calo. Eu falo pessoalmente. Eu, pessoalmente, não tenho nada, nenhum preconceito, pessoalmente não. Agora a igreja, eu não posso falar... [...]”. Katia reforça a individualização do assunto ao comparar o Padre Juvenal com outro sacerdote, o Padre João, que continua chamando Kátia pelo nome de registro civil: “se eu não fiz a cirurgia, eu tenho que continuar sendo José”, acrescenta Kátia, como que apresentando uma justificativa para a conduta do padre João.

Kátia faz suas orações diante do altar da igreja e sai pelo meio de bancos vazios. Curiosamente, é do lado de fora, na direção que Katia anda, que há luz (figura 12).

Figura 12 - Katia saindo da Igreja de Oeiras



Fonte: *Kátia, o filme* (Holanda, 2012), captura de tela.

O documentário também mostra a relação de Kátia com a umbanda, filmando-a diante do rio enquanto canta, e também em meio a uma gira, com outras mulheres.

Em cerca de metade do filme, vemos alguns planos que apontam a influência da família Tapety em Oeiras: um centro de artesanato (Salomé Tapety), uma avenida chamada José Tapety, loja de material de construção, móveis e eletrodomésticos (Casa Tapety), escola municipal (Juarez Tapety). Em breve pesquisa online foi possível constatar a tradição da família Tapety na política do estado piauiense (El país, 2018). Trata-se não só de uma família com poder financeiro, mas político também.

Figura 13 - Planos que mostram a influência da família Tapety em Oeiras

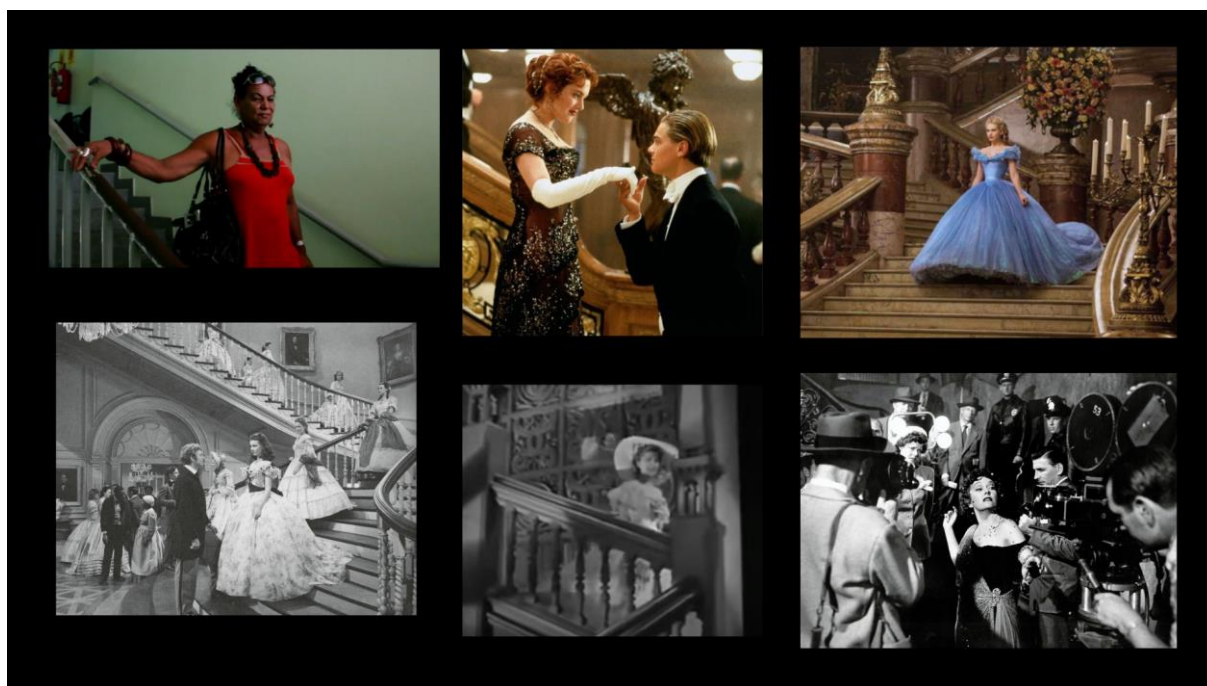


Fonte: Kátia, o filme (Holanda, 2012), captura de tela.

Há uma cena em que Kátia conversa com um juiz sobre a abertura de um processo de adoção. Ao sair do escritório, Kátia olha para a câmera e diz: “filma eu descendo a escada”. A câmera responde acompanhando-a na descida, produzindo uma cena semelhante ao que Dan Babineau (2003, p. 77) chama de “cena da mulher descendo as escadas”, típica de filmes clássicos hollywoodianos. Podemos encontrar cenas assim em *E o vento levou* (1939), *Rebecca* (Hitchcock, 1940), *Crepúsculo dos deuses* (Wilder, 1950), *Titanic* (Cameron, 1997) e *Cinderela* (Branagh, 2015), por exemplo. Geralmente sua finalidade é destacar a personagem mulher (cis) do filme. Durante um evento importante e pomposo, quando já estão presentes no salão muitos dos convidados, a personagem aparece de cima e desce as escadas, elegantemente vestida, esbanjando graça e beleza. Todas as atenções voltam-se a ela. Costuma haver um rapaz (cis) pronto a recebê-la no fim da escada. Ele tomará sua mão e a levará para dançar ou para cumprimentar os presentes.

Em aplicações melodramáticas, a escada frequentemente atua como um palco sobre o qual os dramas cruéis da vida são representados, uma entrada estreitamente confinada que restringe nossa atenção e, simultaneamente, aprisiona os personagens enquanto tentam realizar seus desejos. [...]. Frequentemente, esses personagens são mulheres, e as longas associações de escadas com hierarquias patriarcais tornam-se significativas (Babineau, 2003, p. 77).

Figura 14 - Em sentido horário, a partir do canto superior esquerdo: Katia, o filme, Titanic, E o vento levou, Cinderela, Rebecca e Crepúsculo dos Deuses em Prancha de Warburg montada

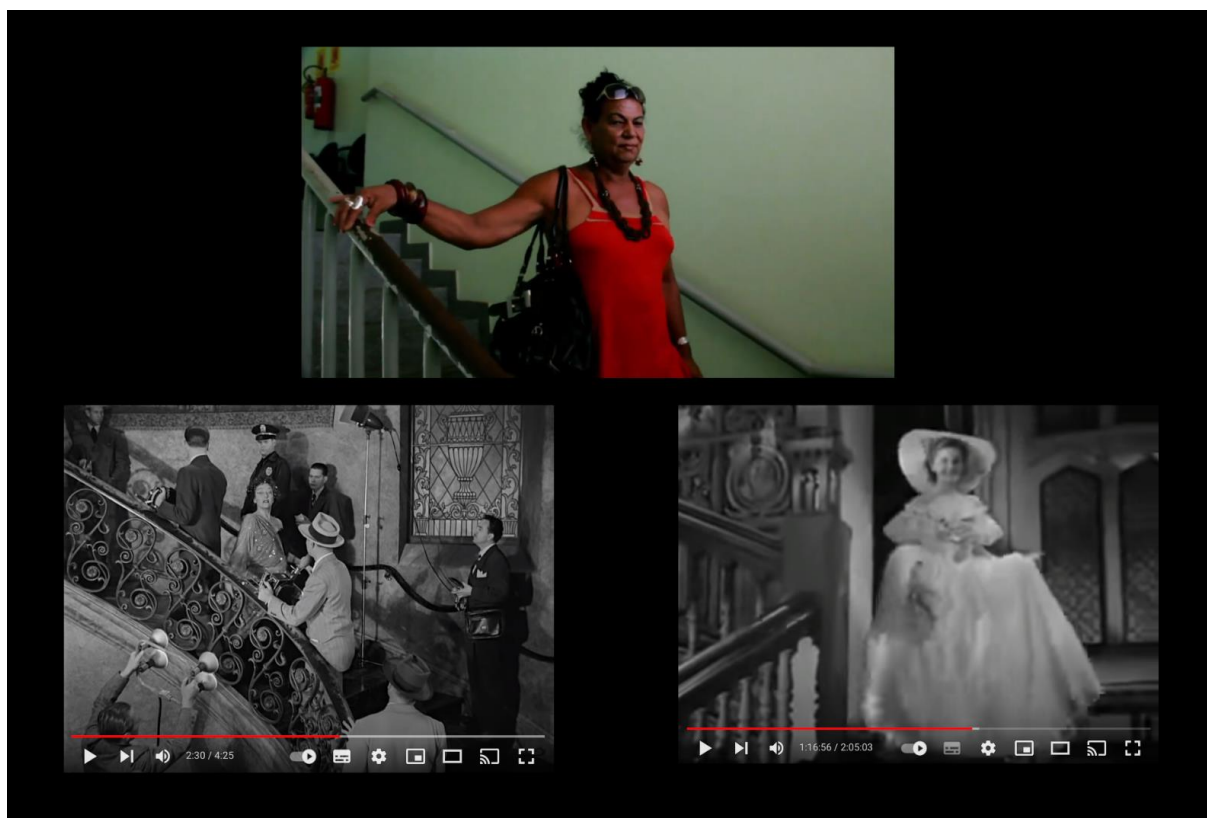


Fonte: capturas de tela

Além de tratar-se de um momento de exposição da personagem, a cena da mulher descendo as escadas é também afirmação de autoridade e atividade ao homem, visto que ele é a figura ativa da cena, cabendo à mulher que desce as escadas apenas acompanhá-lo. Nas palavras de Mary Ann Doane (1987, p. 135), “(...) um ícone de insistência crucial e repetitiva nas representações clássicas do cinema, a escada é tradicionalmente o lócus de espetacularização da mulher”. Trata-se de um tipo de cena construída não só a partir de um olhar masculino e objetificante (Mulvey, 2008), mas de um olhar que também é cisheteronormativo.

*Katia, o filme, Crepúsculo dos deuses e Rebecca* foram remontados e aproximados numa constelação filmica, onde foi possível identificar sobrevivências e subversões do formato clássico do melodrama hollywoodiano nas cenas em que essas obras apresentam uma mulher descendo as escadas.

Figura 15 - Constelação de três filmes



Fonte: capturas de tela

No caso dos melodramas, Babineau (2003) também aponta relações entre a escada ou escadaria com a casa, que geralmente são grandes propriedades privadas. É o caso de *Manderley*, em *Rebecca* (1940), filme de Hitchcock, baseado no romance inglês homônimo de Daphne du Maurier, publicado em 1938. É uma obra fílmica marcada pela ausência de uma personagem: a que leva o nome filme. As marcas de sua póstuma existência podem ser encontradas em diversos espaços da grande propriedade denominada Manderley – entre pertences pessoais, mobília, cômodos e pequenos objetos bordados com monograma, como lenços e papéis de carta – da qual um dia ela foi senhora, como esposa de Maxim Winter. Para demarcar as disparidades entre Rebecca e a nova Senhora Winter, com quem Maxim casou-se num rompante e levou para Manderley, temos, para a jovem, a ausência de um nome: não sabemos o primeiro nome da nova Senhora Winter porque em nenhum momento o filme dá essa informação.

Para a jovem Sra. de Winter, Rebecca não era apenas uma mulher; ela era a mulher. Se, por um lado, a moça enxergava-se como a imagem simétrica e invertida da ex-esposa de Maxim, por outro, almejava ser como ela. Essa especularidade é particularmente nítida no jogo que Hitchcock estabelece entre os quartos das duas

mulheres. Enquanto o da jovem esposa situa-se na ala leste e quase nunca era usado, o da ex-mulher fica na ala oeste e não o é mais. Além disso, o quarto de Rebecca, nas palavras da Sra. Danvers, é o “mais bonito da casa, o único de onde se pode ver o mar”. E essa sala de espelhos tem outro ângulo, ainda mais inusitado. Enquanto a câmara foca a jovem Sra. de Winter ao longo de quase todo o filme, seu nome nunca é dito. Ela permanece anônima. Em contrapartida, jamais vemos imagens de Rebecca, mas ela é falada o tempo todo (Weinmann, 2016, p. 63).

Animada com os preparativos de uma grande festa à fantasia, a jovem Senhora Winter cai numa artimanha da governanta, a Sra. Danvers, e manda reproduzir para si o vestido de uma pastora retratada numa das pinturas da casa, sem saber que era o mesmo modelo uma vez já utilizado por Rebecca. Para surpreender o marido, a jovem esposa só mostra a fantasia ao descer as escadas que conduzem ao salão principal da casa, no início da festa.

Assim como a escada que liga o segundo andar da casa ao salão principal é dividida em lances, a cena da descida da jovem Sra. Winter é fragmentada em planos curtos. Selecionei oito deles (figuras 16 e 17).

Figura 16 - Jovem senhora de Winter (Rebecca, 1940)



Fonte: capturas de tela

Figura 17 - Jovem Senhora Winter diante do marido



Fonte: capturas de tela

Ninguém olha para ela, mesmo sabendo-se que ela desceria em breve. Maxim Winter, a irmã e o cunhado estão de costas para a escada, conversando. De cima, sorrindo, ela olha para os três e precisa descer todo o comprimento da escada, caminhar até Maxim e tocar seu ombro para finalmente ser notada.

Ainda que volte o olhar do espectador para a mulher descendo as escadas na iminência de um grande baile, esta cena expõe a personagem como que “às avessas”. A família está de costas para a escada no momento que deveria ser o de maior visibilidade da jovem que está a descer. O que é ressaltada é uma espécie de disparidade entre a nova Sra. de Winter e aquele lugar, como se a propriedade mesma lhe fosse hostil ou resistente à sua presença. É também o caso da escada pela qual a jovem senhora desce, fantasiada de pastora, e, ironicamente, servindo de “cordeiro” a uma das maquinações da antiga governanta da casa, fiel à patroa morta. A escada conduz a Nova Senhora Winter não ao reconhecimento social, mas à ausência do olhar, visto que quando Maxim finalmente a olha, não a vê por que se depara com o fantasma de Rebecca.

Esta cena subverte o que há de clássico na cena da “mulher descendo as escadas” porque fala de uma presença que não é ainda reconhecida ou legitimada em Manderley. A jovem esposa não é vista, de modo que não há como dar-lhe reconhecimento, pois para reconhecer alguém é preciso ver esse alguém. A descida pelas escadas conduz essa jovem a um vazio, expressado pelo olhar de espanto do marido.



Já em *Crepúsculo dos Deuses*, a subversão da cena da mulher descendo as escadas começa pelo excesso de pessoas acompanhando os movimentos da personagem. Numa imagem de espetacularização da morte e da loucura, a veterana atriz hollywoodiana desce as escadas de sua grande e decadente mansão, observada por repórteres, policiais, e pelo antigo diretor que, num simulacro de gravação chama-a para o salão: “é o único jeito de fazê-la descer”, explica um observador.

Figura 18 - Norma Desmond desce as escadas



Fonte: capturas de tela

A veterana atriz hollywoodiana Norma Desmond desce as escadas de sua grande e decadente mansão, observada por repórteres, policiais, e pelo antigo diretor que, num simulacro de gravação chama-a para o salão: “é o único jeito de fazê-la descer”, diz um observador. Ela passa pelo corredor de cima e já há fotógrafos registrando seus passos, outros posicionaram-se nos degraus da escada. Percorre uma escada sinuosa e contínua, performando a descida da princesa que interpretaria. Todos os homens ali parecem “congelados”, presos aos movimentos da atriz, assim como a câmera, que a segue em plano-sequência, descendo junto com Norma, acompanhando seus passos. Todos os olhares estão voltados a ela, à sua loucura. Já próxima do

chão, profere um discurso emocionado que encerra com a frase: “Mr. Demille, estou pronta para o meu close”.

Esta é a última cena do filme que aponta uma fase de decadência do *star system* através do surto psicótico de Norma Desmond. Incapaz de reconhecer o fim de sua carreira como atriz de cinema, a veterana não suporta ser deixada pelo amante interesseiro, e mata-o. É uma descida para o fim.

O amante morto, narrador de toda a história, arremata:

E as câmeras se viraram para ela, no fim das contas.

A vida se mostrou estranhamente piedosa com Norma Desmond

O sonho ao qual ela se agarrara tão desesperadamente acabou por envolvê-la.

Sonho... Ou realidade da loucura e do desespero?

Ainda que se trate de subversões de um tipo específico de cena, *Rebecca* e *Crepúsculo dos deuses* são filmes marcados pelo patriarcado e pela cisheteronormatividade. Enquanto em *Rebecca* há um menosprezo da inexperiência e da juventude da mulher, em *Crepúsculo dos Deuses* há – mesmo que em tom de crítica - a desvalorização do trabalho da atriz (não do ator) no show business com a chegada da maturidade, além da espetacularização da morte e da loucura que envolvem o destino da personagem.

O tom de crítica em *Crepúsculo dos Deuses* fica enevoado pela loucura de Norma Desmond, que se torna uma personagem de tabloides, uma caricatura de Hollywood que, portanto, não deve ser levada a sério. Como levar a sério uma velha louca que matou o amante num acesso de ciúme e desce as escadas de sua casa acreditando que está diante de repórteres que vieram prestigiar seu retorno às grandes telas?

Já em *Katia, o filme*, as escadas não são de uma grande propriedade privada, mas de uma instituição pública, do judiciário. A mulher que desce não está sendo apresentada em uma grande festa, mas está saindo do escritório do juiz da cidade. Não há um rapaz esperando para conduzi-la porque ela escolhe seus caminhos. Pergunto-me se descer as escadas sozinha fala também sobre a solidão da mulher trans.

Kátia dirige-se à câmera e orienta a produção de uma cena cuja finalidade é voltar todas as atenções do espectador para a protagonista: “filma eu descendo a escada”. A câmera primeiro acompanha Kátia de modo tradicional, posicionada “de baixo para cima” (contra-plongée), mas quando o primeiro lance é vencido, curiosamente, o ângulo muda, ficando “de cima para baixo” (plongée), de modo que a câmera registra Kátia descendo o segundo lance de

costas, cumprimentando uma pessoa no térreo e explicando a presença dos equipamentos: “é o filme de Kátia”.

Figura 19 - Katia diz ao câmera para filmá-la descendo a escada



Fonte: captura de tela

Protagonista de si, Kátia Tapety desceu as escadas sozinha. Foi filmada porque quis e expressou sua vontade. Penso que a ausência do homem cis esperando não necessariamente indique solidão, visto que o documentário registra momentos de flerte. A cena de Kátia descendo as escadas remete a uma forma clássica, sobrevivente e cishetero da mulher no cinema, e, ao mesmo tempo, como imagem dialética, enuncia algo de emancipatório e de subversivo: a personagem tomou a iniciativa de conduzir a produção de uma cena na qual ela se movimenta com os próprios passos.

### 3.2 “Agora eu vou dirigir o sol”

Eu continuo com essas insônias, assim... Eu não tô conseguindo resolver esse problema de insônia. Eu tenho dormido muito pouco e os meus sonhos são sempre os mesmos: eu tô sempre presa em algum lugar e eu não consigo sair do lugar em que eu me encontro. Isso me incomoda porque me dá uma sensação de que eu tô presa... não sei, sem ação. Eu odeio ter insônia, é uma coisa que me incomoda muito. E eu já tentei de tudo, já tentei todo tipo de tratamento fitoterápico, enfim. Vocês já tão gravando?

*Lembro mais dos corvos* inicia com um plano bem próximo do rosto de Julia Katharine em perfil e um relato sobre sua dificuldade para dormir, bem como um sonho recorrente que a “visita” em seus curtos períodos de sono. À medida que Julia conta sobre sua insônia, a câmera se afasta, mostrando a sala de apartamento em que ela está, sentando ao sofá, com uma taça de vinho rosé em mão.

Um elemento que dialoga com a ideia de estar presa em algum lugar e não conseguir encontrar uma saída está na *lovebird*, ave que aparece pela primeira vez, presa numa gaiola branca, em segundo plano, quando Julia está falando sobre sua insônia e seus sonhos. Curioso que, próximas dela, da gaiola, podemos notar algumas plantas em pequenos vasos, como que uma tentativa de simular um ambiente confortável para Nuvem, a *lovebird*.

Próximo ao fim da película, vemos Julia colocando uma caixinha de música para tocar enquanto Nuvem está em seu ombro, brincando com o seu cabelo, sugerindo uma reconciliação dos atritos entre as duas, visto que Nuvem gostava de andar pelo corpo dela e entrelaçar seu cabelo com o bico, coisas que deixavam Julia desconfortável. Ver a passarinha usando o bico para brincar com as madeixas de Julia ao som da caixinha de música sugere, também, uma reconciliação de Julia com o amor, ou ainda, consigo mesma.

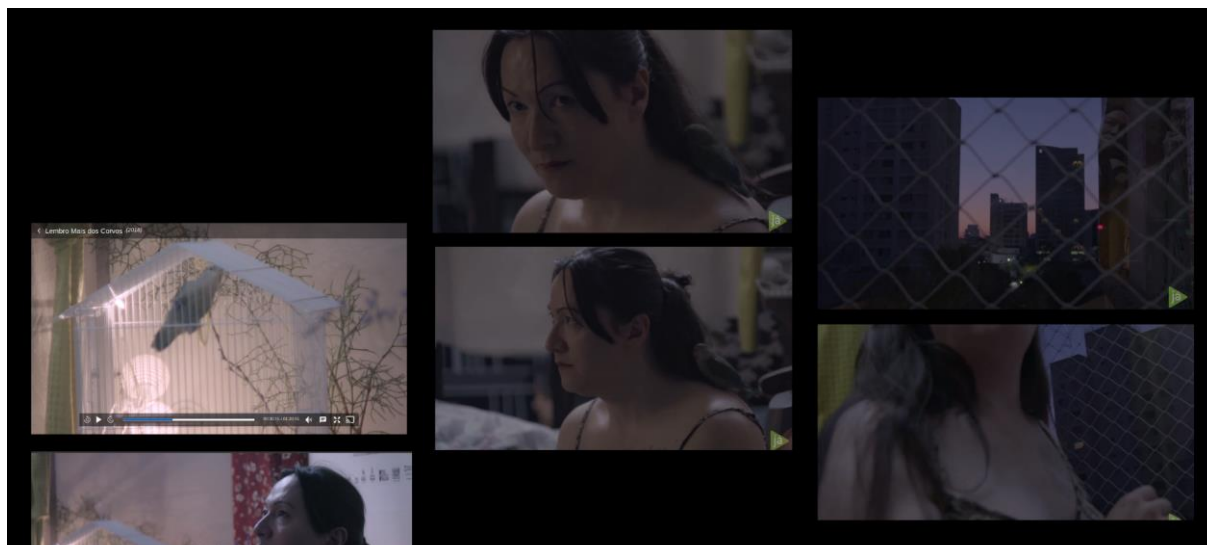
Figura 20 - Julia conta sobre um sonho recorrente



Fonte: capturas de tela

O documentário possui especificidades que podem conferir-lhe um *status* subversivo de dispositivo. De acordo com Pedro Sbragia (2020, p. 18), “(...) o fazer documental no cinema implica em uma negação das formas tradicionais de narrativa e também da estrutura oferecida pela indústria cultural”. É o caso do protagonismo de Julia em *Lembro mais dos Corvos*, que tece o inventado com partes de sua história de vida, em meio a indagações ao diretor sobre a relevância de certas perguntas que recebe. Ela afirma certo poder não só sobre o que diz e sobre o que opta por não dizer, mas também sobre outros aspectos da filmagem, como quando responsabiliza a produção do filme pelo chá, que, segundo ela, ficou ruim – ou quando pondera se mostra ou não as fotos de quando era criança.

Figura 21 - Prancha montada com planos de Julia com Nuvem e próxima da rede de proteção da janela



Fonte: capturas de tela

Gente, já deu né? Eu acho que... tá bom.  
 Gente, por que que vocês não vêm, pra cá, pra gente ver uma coisa? Porque eu acho que já deu, chega.  
 Eu quero que você vejam a única coisa boa de ter insônia. Será que vocês podem vir pra cá? (Julia, na cena final)  
 Olha, essa é a única coisa boa de ter insônia.  
 Não é lindo?  
 Agora eu é que sou a diretora. eu vou dirigir o sol  
 Ação!

É Julia quem sinaliza o momento de parar a gravação. Ela pega a câmera do diretor e convida-o a ver o nascer do sol pela janela da sala: “Agora eu sou a diretora. Eu vou dirigir o sol!”. Ela dirige o impossível: ajusta a lente da câmera na direção dos raios de sol que começam a surgir entre os prédios visíveis de sua janela, num tímido amanhecer. Dirigindo o impossível, mostra um sorriso no reflexo da janela de vidro, onde também é possível ver o reflexo de Gustavo Vinagre, o diretor que se levanta para ver esse sol, a pedido de Julia. Esse gesto é relevante quando pensamos na câmera como um dispositivo, um instrumento de poder. Ao mesmo tempo, diante do sol a câmera não possui poder algum. Julia não pode efetivamente “dirigir o sol”, mas pode acompanhá-lo, a partir de seu próprio olhar. E fazer dele um registro.

Da janela de Julia vemos os primeiros indícios do amanhecer, atravessado por prédios e pela rede de proteção da janela, próxima à lente da câmera. Mas é como se ela visse apenas o sol, porque é esse sol que ela nos mostra, é somente a ele que faz referência. Eis que nos é mostrado mais um desdobramento da prisão com a qual Julia sonha: a tela de proteção da janela, que atravessa a visão do nascer do sol, a ela tão caro: “A única coisa boa de ter insônia”

Vejo uma manifestação simbólica da cisgeneridade nesta cena, pois ela parece operar como os prédios e a rede diante da câmera nas mãos de Julia: impõe-se ao olhar, naturalizada, como se sempre estivesse ali. Mas prédios precisam de janelas, e por elas novos olhares são possíveis. A rede de proteção da janela e a vista que se tem dela torna-se o último plano do filme, com o zoom sendo aumentado até tornar a rede embaçada e fora do primeiro plano, confundindo-se com os prédios adiante. Essa rede de proteção torna-se textura do último plano. Proteção ou prisão? Ambas se fundem no fim.

Essa arquitetura da solidão foi tema de *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2011), cujos narradores da história são os dois protagonistas, Martín e Mariana, que vivem em Buenos Aires e pensam a solidão nos tempos da cultura digital e dos apartamentos de mínimos espaços. A ideia não só do apartamento, mas do próprio prédio como uma prisão aparece no título: medianeras, paredes laterais de edifícios, sem janelas, voltadas para laterais de outros edifícios.

Todos os prédios, todos mesmo, têm um lado inútil. Não serve para nada, não dá para a frente nem para o fundo. A "medianera". Superfícies que nos dividem e lembram a passagem do tempo. A poluição e a sujeira da cidade. As "medianeras" mostra, nosso lado mais miserável. Refletem a inconstância, as rachaduras, as soluções provisórias. É a sujeira que escondemos embaixo do tapete. Só nos lembramos delas às vezes, quando, submetidas ao rigor do tempo elas aparecem sob os anúncios. Viraram mais um meio de publicidade que, em raras exceções, conseguiu embelezá-las. Em geral, são indicações dos minutos que nos separam de supermercados ou de lanchonetes. Anúncios de loterias que prometem muito em troca de quase nada. (*Medianeras*, 2011).

Figura 22 - Medianeras (2011)



Fonte: *Medianeras* (Gustavo Taretto, 2011), capturas de tela.

Figura 23 - Medianeras (2011) 02



Fonte: Medianeras (Gustavo Taretto, 2011), capturas de tela.

Morando a dois prédios de distância, Mariana e Martín andam pelas ruas da cidade. Suas locuções em off expressam em tom melancólico a solidão da vida urbana e a sensação de passar pelos dias de uma vida aprisionada, “enquadrada” numa moradia que mal supre necessidades de circulação de ar. Como que por uma ironia poética, na busca por esse ar que é escasso dentro de seus apartamentos, Martín e Mariana veem-se pela primeira vez através das “rotas de fuga” que criaram: construíram – de modo ilegal – pequenas janelas nas medianeras de seus respectivos apartamentos, de modo que uma ficou de frente para a outra. A construção de janelas viabilizou um encontro.

Para a opressão de viver em apartamentos minúsculos, existe uma saída. Uma rota de fuga. Ilegal, como toda rota de fuga. Em clara desobediência às normas do planejamento urbano, abrem-se minúsculas, irregulares e irresponsáveis janelas que permitem que alguns milagrosos raios de luz iluminem a escuridão em que vivemos. (Medianeras, 2011).

Diferente de *Lembro mais dos corvos*, as janelas de *Medianeras* não tem redes de proteção: o ar circula livre. A despeito delas, Julia observa o vigia da rua e flerta com ele da janela de sua sala. Redes de proteção podem enfatizar o quão um apartamento pode assemelhar-se a uma cela de prisão, mas uma janela, seja com grades ou com telas, ainda permite respiros. *Medianeras* nos mostra que janelas também permitem encontros com o outro, com o mundo do lado de fora.

Figura 24 - Cena de Medianeras (2011)



Fonte: Medianeras (Gustavo Taretto, 2011), capturas de tela.

Martin e Mariana decidem tomar a “rota de fuga” e abrem uma janela. A busca por um respiro trouxe o inesperado encontro, a primeira vez que se veem, que se olham, de suas janelas “minúsculas, irregulares, irresponsáveis”. Ambos pedem aos pedreiros que quebram os tijolos de suas paredes para utilizarem a marreta, como que para tomar parte, participar daquele momento, daquele ato de subversão da norma imobiliária. Eles permitem, assim, que um pouco mais de luz entre em suas vidas e, assim, encontram-se, das janelas irresponsáveis de suas medianeras.



Figura 25 - Medianeras - janelas

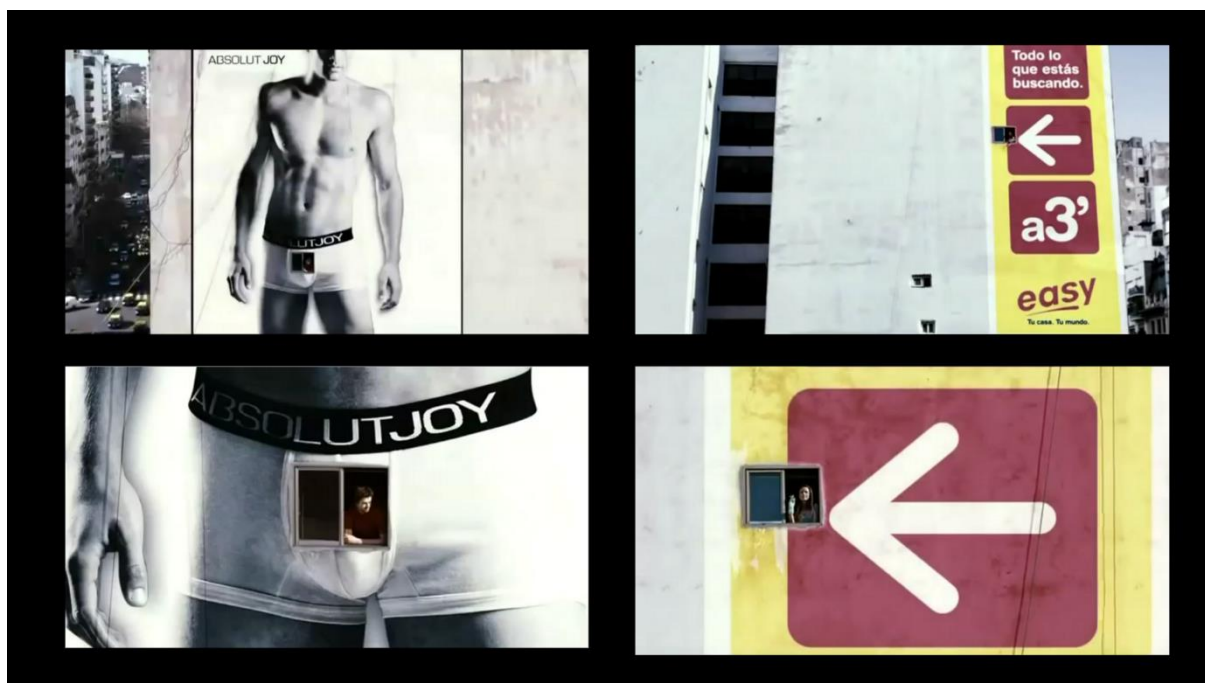


Fonte: Medianeras (Gustavo Taretto, 2011), capturas de tela.

A cena em que Mariana e Martín se veem pela primeira vez de suas pequenas janelas possui uma linguagem visual inteligente e sugestiva. Até aquele momento do filme, sabemos que os protagonistas irão se encontrar. A narrativa cria tal expectativa através da proximidade de suas residências, de situações em que caminhavam na rua e passavam distraidamente um pelo outro e dos interesses que possuem em comum: natação, música, filmes, além da partilharem da tristeza e da solidão de viver em Buenos Aires.

Com o pareamento das medianeras dos edifícios em que moram Mariana e Martín, vemos os anúncios nelas pintados, sugerindo a afinidade entre ambos. Mariana está limpando seu apartamento quando acende um cigarro e exala a fumaça por sua pequena janela recém-construída. Ela vê Martín e sorri. Ele também a nota, de sua janela, e sorri de volta.

Figura 26 - Medianeras - janelas (2)



Fonte: Medianeras (Gustavo Taretto, 2011), capturas de tela.

*Lembro mais dos corpos* é filmado em um único espaço/cenário: a sala do apartamento que a espectadora infere ser de Julia, dadas as sugestões da mobilidade e familiaridade da protagonista pelo espaço. As dimensões do cômodo indicam que o apartamento é pequeno, talvez uma quitinete. De modo semelhante a *Medianeras*, é possível articular a melancolia de Julia, sua insônia e temores oníricos de ser confinada e não conseguir escapar de onde está presa, no espaço pequeno – ainda que aconchegante – de onde ela fala de si. Essa relação torna-se ainda mais legível quando relacionamos a presença da ave de Julia, presa numa gaiola, e a janela da sala com rede proteção, ambas no mesmo plano de Julia contando sobre suas noites de insônia enquanto bebe uma taça de vinho.

Julia conta a Gustavo que aos 17 anos trabalhou numa locadora e que roubava filmes de arte que ninguém procurava, entre obras de Ingmar Bergman e Woody Allen. Nesse momento, Julia lembra a personagem Liesel Meminger, de *A garota que roubava livros*, famoso romance de Markus Zusak (2005), adaptado para o cinema em 2013, com o mesmo título.

Liesel tinha uma sede apaixonante pela leitura, algo de epistemofílico, talvez. Ela se vê movida a roubar livros em um cemitério, em uma praça onde centenas de livros estão sendo queimados em homenagem à Hitler, na Alemanha da 2ª Guerra, em uma biblioteca privada de uma das clientes de sua mãe adotiva, que mandava por Liesel trouxas de roupas para serem lavadas. Ter livros, ler, ter outros livros.. Essa paixão foi um refúgio para a garota e um

alento para as perdas e dores que sofreu durante a passagem da infância para a adolescência em um país e numa época de morte e de intolerâncias. Na vida adulta, fez da personagem um escritora. Julia roubava filmes quando era um pouco mais velha que Liesel Meminger. Ela diz que os filmes americanos “fuderam a sua cabeça”. É possível. Mas sua narrativa de vida nesse documentário nos diz que esses filmes também a salvaram, em alguma medida. "(...) foi o que me salvou de ficar louca, de ficar mal, de me suicidar, de depressão, todo tipo de coisa ruim, sabe?".

- Conta a história da locadora que você trabalhava.
- Ah eu comecei a trabalhar numa locadora, acho que quando eu tinha uns 17 anos, e era uma locadora de bairro. Chamava Rabanete Vídeo. E era muito divertida porque assim, era uma locadora pequena, mas que tinha muitos filmes incríveis. Uns eu roubei. Tipo... Porque eu pensava: “ninguém vai alugar esses filmes; as pessoas não gostam desse tipo de filme, filme do Bergman, do Woody Allen, essas coisas assim. Eu sempre via que as pessoas pegavam filmes do Eddie Murphy, filmes blockbusters americanos. Então os filmes que eu lia nas revistas de cinema que eram considerados filmes de arte, que eu via que as pessoas não locavam, eu levava pra casa. Eu lembro que eu peguei *O ovo da serpente*, do Bergman, eu peguei *Interiores*, do Woody Allen, que eu amo, eu peguei o que mais...? Eu peguei... Ah eu pegava filmes assim.

Enquanto a personagem Liesel tornou-se escritora, Julia tornou-se atriz e roteirista, sendo ela quem assina o roteiro de *Lembro mais dos corvos*. No entanto, ela fala sobre as dificuldades em lidar com o próprio corpo, o qual considera impróprio para o trabalho como atriz, ao considerar que, se fosse mais magra, teria conseguido mais oportunidades. Julia conversa sobre esses assuntos com Gustavo enquanto olha-se no espelho, deitada de lado. Na medida em que fala, a câmera aproxima-se de seu rosto. No seu relato, fala sobre um namorado que lhe recomendou o uso de hormônios para “fazer corpo”, o que teria ocasionado ganho de peso e, em consequência, o abandono do namorado. Temas sensíveis como esse são abordados na fala de Julia de maneira usual, em tom de conversa cotidiana: relatos de abusos e violências tanto em casa como na escola.

- Onde foi que eles te bateram?
- Na porta do colégio. E aí eu apanhei muito naquele dia. Fiquei com o rosto inchado, fiquei com o corpo cheio de hematomas, eu fiquei muito mal. Aí todos os anos seguintes a minha mãe me matriculava em alguma escola e no primeiro dia eu tinha crise de choro, eu tinha ânsia de vômito, eu tinha reações físicas assim, muito... Muito intensas. E aí eu nunca saía do primeiro dia, sabe? Eu ia o primeiro dia de aula e depois não voltava mais, e isso vários anos seguidos, assim, todo ano tinha o primeiro dia de aula até o ... Sei lá, foram uns cinco anos assim, até que ela desistiu, ela falou assim: “realmente, não dá, você não vai conseguir frequentar uma escola e as pessoas também jamais vão aceitar você como você é, dizendo que você é mulher sem ser e foi isso, e aí nesse período em que eu não tinha muito o que fazer porque eu não tinha uma vida escolar e era uma adolescente extremamente dependente da minha mãe, eu descobri o cinema. Comecei a virar frequentadora de videolocadoras e de cinemas, assim. E aí foi o que me salvou de ficar louca, de ficar mal, de me suicidar, de

depressão, todo tipo de coisa ruim, sabe? Porque os filmes me davam um refúgio, sabe? [00:17:00]

São sutis as pistas que “denunciam” a ficção do diálogo, como quando Julia veste um quimono por trás do biombo da sala e comenta que não lembra quanto pagou por ele, mas lembra que foi muito caro. Ela senta no chão e serve um chá a Gustavo Vinagre, mas o alerta que, caso esteja ruim, não foi ela quem fez, foi a produção. Ao provar, ela constata que está ruim mesmo. Ela volta ao biombo para tirar o quimono e pergunta a Gustavo quanto custou o aluguel da peça de roupa, e especula que não deve ter sido barato. É curiosa a dinâmica na qual Julia fala sobre essas “ficções”, porque elas se mostram de modo diegético, são parte da narrativa. Não há uma ruptura, uma intervenção específica que destaque essa informação, de modo que ela se manifesta na *mis-en-scene* como parte do roteiro. Vale ainda apontar a presença ostensiva da claquete desfocada no enquadramento de Julia por trás do biombo enquanto se troca e conversa com Gustavo.

O protagonismo de Julia chama atenção: ela também faz perguntas a Gustavo, assim como também opina sobre determinados assuntos que ele pede que ela comente, indagando se seriam apropriados para esse trabalho. Dessa forma, durante todo o seu tempo de tela, Julia também regula a conversa e a filmagem, junto com Gustavo, ponderando se o que está dizendo é interessante para o filme, ou afirmando que determinada história que ele pergunta não é muito boa. Ela manifesta certo poder, não só sobre aquilo que diz e aquilo que opta por não dizer, mas também acerca de outros aspectos da filmagem, como o chá e o quimono, ou quando pondera se mostra ou não fotos de quando era criança.

*Lembro mais dos corvos* não é um documentário do tipo tradicional, de entrevista, de perguntas e respostas. É um relato, é um diálogo, é uma conversa, é uma troca, é um encontro, é uma asserção sobre o mundo.

### 3.3 “O seu nome é a sua história, sabe?”

*Meu corpo é político* acompanha um dia da rotina de quatro pessoas trans, militantes e moradoras de periferia, do amanhecer ao anoitecer. Não são entrevistas, essas pessoas não conversam com a câmera, ela apenas as acompanha, uma a uma: **Fernando Ribeiro, Paula Beatriz, Giu Nonato e Linn da Quebrada**, do café da manhã ao *happy hour*. Esse acompanhamento da câmera permite que a espectadora conheça um pouco dos espaços da residência e do trabalho dos quatro personagens do filme. Os espaços de periferia são parte

importante do documentário: muitas cenas foram produzidas na rua, no metrô, em meio a passantes.

A câmera acompanha **Fernando** e as dificuldades burocráticas que ele enfrenta no processo de mudança de nome, lembrando que o filme é anterior ao Provimento 73/2018, do Supremo Tribunal Federal (STF), que determina o direito de toda pessoa maior de 18 anos requerer a alteração de nome e gênero que constam em registro de nascimento “a fim de adequá-los à identidade autopercebida”. Tais dificuldades também podem ser percebidas no despreparo do estagiário responsável pelo processo em conversar com Fernando. Como que para atenuar a morosidade dos trâmites, o rapaz diz durante o atendimento:

[estagiário] (...) A Thaís até chegou a falar com você, que a gente precisava de algumas certidões porque no início, tipo, o grande problema do nosso processo, assim, que a gente tá desde 2014 tipo, nessa batalha e não acontece anda, é porque o Estado precisa enxergar a sua existência enquanto pessoa. Então a gente tenta deixar isso muito claro no processo, assim....

[Fernando] Eu que sou por exemplo da periferia, cresci dentro de casa aprendendo, "a gente não tem dinheiro, mas a gente tem o nome, então guarde ele, sabe? Guarde o seu nome, que é o que você tem e você vai levar ele pro resto da sua vida. Você pode não ter onde morar, você pode não ter nada, mas se você tiver o seu nome, é o que você vai carregar. O seu nome é a sua história, sabe? A geografia da sua história. Esse nome que está hoje nos meus documentos, que são válidos no território nacional não me representa, não tem uma história, não consigo... Ela se perde, sabe?

[estagiário] Não é como se o seu RG, seu CPF fosse mudar, sabe? De número. Não vai mudar de número. **É o seu nome, só.** Você vai continuar sendo o Fernando. Se você tiver alguma dívida, se você tiver algum débito com a justiça, com banco, com qualquer coisa, você vai continuar sendo o Fernando. [00:23:45].

Não fica claro por qual motivo o Estado não estaria enxergando a existência de Fernando enquanto pessoa. Foi mencionada a solicitação de alguns documentos. Estariam, entre eles, a certidão de nascimento? Uma cópia do RG ou do CPF? Não são especificadas as certidões que estariam faltando para a continuidade do processo.

Em todo caso, o nome, para uma pessoa trans que se move para mudá-lo oficialmente, nunca “é o seu nome, só”, mas é uma via de autorreconhecimento, de reconhecimento social e de elaboração de memórias. É também via de reconhecimento do outro e do mundo. O despreparo do estagiário mostra-se também diante da fala anterior de Fernando, que conta uma lição que aprendeu com a família, sobre o nome ser um guardião da própria história do sujeito, da importância de que ele seja cuidado e do quanto ele não consegue estabelecer uma relação com o nome de registro. Fernando fala de nome. O estagiário fala de números. RG. CPF. Fala também sobre dívidas com banco, as quais continuariam em vigor mesmo após a mudança de nome. Curiosa essa menção, visto ser discutida em meio acadêmico o tratamento desigual da Lei de Registros acerca da retificação de registro civil quando o

requerente solicita a mudança de nome em virtude de casamento ou divórcio, pois não há muita burocracia nem maiores preocupações com segurança jurídica. No entanto, solicitações de mudança de nome de registro e de gênero requerem uma série de certidões negativas do requerente, sendo que a norma deveria impor o mesmo grau de burocracia em ambos os casos, visto que se trata do mesmo tipo de procedimento, de acordo com Maria Berenice Dias (s/d).

Fernando e o estagiário não estavam falando sobre a mesma coisa. É possível que nem estivessem falando sobre o mesmo nome.

A cena recebe um corte discreto, que fica mais evidenciado pela mudança de assunto na conversa, sobre a burocracia no processo de mudança de nome para condições de acesso a serviços de saúde. Fernando expõe ao estagiário a situação de precariedade no atendimento médico de pessoas trans, que sofrem constrangimentos dos profissionais de saúde. Ele exemplifica com a própria necessidade de fazer uma consulta ginecológica.

Figura 27- Estagiário (de blusa branca) atendendo Fernando



Fonte: *Meu corpo é político* (Riff, 2017), captura de tela.

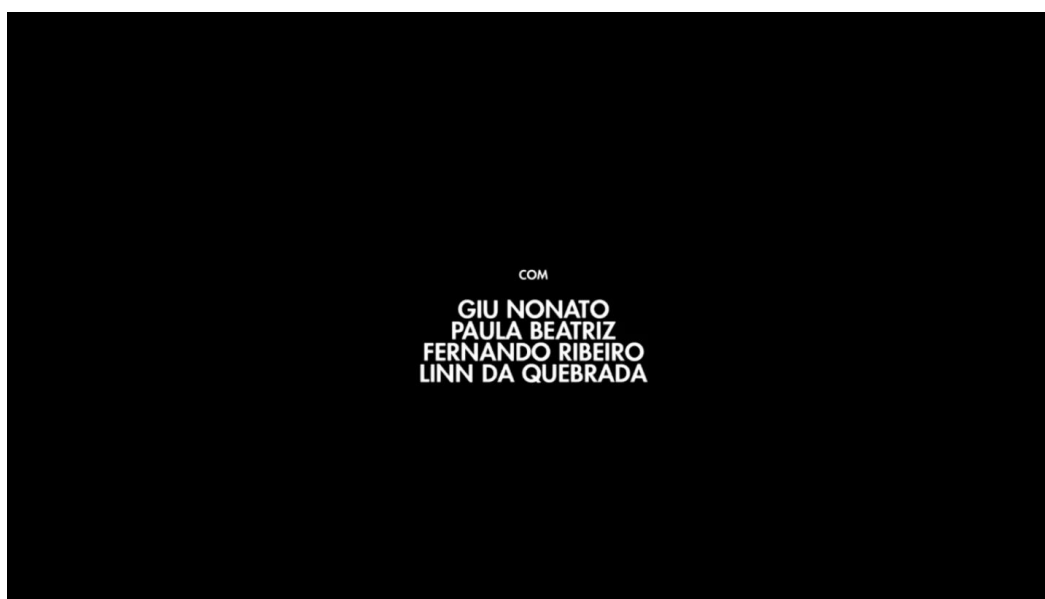
[Fernando], Mas se eu preciso procurar, por exemplo, um ginecologista, eu não consigo porque você chega lá no consultório, onde só tem mulher cisgeneras, pessoas que tem vagina, né, e eu tenho uma vagina, mas é o meu corpo masculino e os médicos não estão preparados pra receber isso, as pessoas não estão preparadas pra receber, pra me receber e aí eu deixo de ter as vezes, eu to com alguma dúvida, com alguma dor, to sentindo alguma coisa, eu não vou, sabe? Aí fica aquela coisa do boca-a-boca, sabe? "Ah ontem o meu amigo sentiu essa dor, o que você fez?" "Eu fiz isso" E não é legal. Até quando eu vou ficar fazendo isso? Até quando? Essa é a preocupação da minha mãe, essa é a preocupação da minha companheira, da minha namorada, essa é a preocupação de todo mundo, essa é a preocupação que o governo tinha que ter comigo. To desabafando com você, eu sei que você nem tem nada a ver, mas é que quanto mais o tempo passa, pior vai ficando, sabe? Pior vai ficando. Eu vou me escondendo mais, sabe, eu vou deixando de ocupar os espaços que são meus por direito, que eu tenho o direito de ocupar. Eu vejo que o governo me deve. Eu fiz a cirurgia, mas ele me deve essa cirurgia. Eu não recorri ao particular porque eu tenho... Nossa, não, eu sou da periferia, sabe? trabalho de 6 por 1, ganho salário mínimo, vou

trabalhar, eu vou pagar essa cirurgia durante 3 anos, sabe, isso vai ser descontado do meu salário (...) e eu tô torcendo pra não perdeu o meu emprego (...) [00:25:07]

Berenice Bento (2006) entrevistou pessoas que solicitaram a cirurgia de redesignação sexual pelo SUS e estavam realizando exames e avaliações que iriam determinar se eram aptas para o procedimento. Uma delas era Pedro, que relatou um constrangimento numa sala de espera, ao ser chamado para consulta: “Eu estava em um corredor com um tantão de gente esperando para ser atendido. Aí uma enfermeira chegava na porta e falava o nome [de registro], aí todo mundo olhava para mim e eu escutava os comentários: “Uai, um homem com nome de mulher. Coisa estranha”. Bento (2006) afirma que “(...) Ao longo das entrevistas, poucos revelaram seus nomes de batismo. No hospital, no entanto, a cena de um enfermeiro ou enfermeira gritando "aquele nome, o outro nome", era muito frequente. Muitas vezes, presenciei cenas como esta descrita por Pedro” (Bento, 2006, p. 55).

Acerca da relevância social e simbólica do nome, é curioso constatar que *Meu corpo é político* apresenta uma particularidade em relação aos outros documentários do corpus: os nomes das pessoas trans participantes não são exibidos em legenda, nem mesmo nas primeiras vezes de cada aparição em tela. A espectadora apenas fica ciente do nome de Fernando, e de maneira diegética, ou seja, o nome dele é dito durante a filmagem pelo estagiário que faz o atendimento acerca de seu processo. Os nomes das quatro pessoas participantes constam nos créditos finais, mas, com exceção de Fernando, não temos como associar esses nomes às personagens em tela, a não ser recorrendo a outras fontes, externas ao filme.

Figura 28 - Plano com exibição de créditos



Fonte: *Meu corpo é político* (Riff, 2017), captura de tela.

Parte da conversa entre Fernando e o estagiário acontece num *raccord* em plano próximo, que permite identificar uma tela ou rede de proteção aplicada na janela atrás de Fernando. Uma rede de proteção também é visível na primeira cena de Giu Nonato, instalada na varanda de seu apartamento. Ao final de *Lembro mais dos corvos*, a janela do apartamento de Julia ganha visibilidade, bem como a tela / rede que vemos quando ela filma o sol aparecendo entre os edifícios vizinhos. No capítulo seguinte trago leituras e relações que fiz entre essas redes que, ambigualmente, protegem e prendem. No caso de Fernando, ela pode ser compreendida como um elemento indicativo não verbal das limitações burocráticas e cisheteronormativas que ele precisa atravessar para conquistar o direito à mudança de nome de registro.

Figura 29 - *Raccord* entre Fernando e o estagiário



Fonte: *Meu corpo é político* (Riff, 2017), captura de tela.

De acordo com Jacques Aumont e Michel Marie (2006) *raccord* é um tipo de montagem que zela pela invisibilização de cortes provenientes de mudanças de planos numa filmagem, de modo que a continuidade narrativa seja visualmente preservada. O *raccord* de olhar (vidente/visto; campo/contra-campo) é o mais conhecido. Como na conversa entre Fernando e o *estagiário*, os planos mudam: ora vemos um, ora vemos outro, enquanto falam entre eles. Esse tipo de *raccord* coloca a espectadora no tempo de um olhar na perspectiva do interlocutor, que, no caso dessa cena de *Meu corpo é político*, alterna entre Fernando e o estagiário, pois ora estamos diante do que o *estagiário* diz, sob a perspectiva de Fernando, ora vemos e ouvimos a história de Fernando sob o ponto de vista do *estagiário*. Dessa forma, “a espectadora é, no tempo de um olhar, colocada em relação direta com a subjetividade de um personagem, e essa coincidência momentânea, um dos agentes mais sólidos da identificação, é um dos meios de inclusão da sujeita espectadora na narrativa fílmica” (Aumont; Marie, 2006, p. 251).



À noite, acompanhamos a confraternização de Fernando com amigos e amigas em um bar com mesas na calçada. Ao checar o celular, ele mostra e comenta uma mensagem enviada pela mãe.

Figura 30 - Fernando na celebração do aniversário, contando que a mãe ainda o trata como “querida”



Fonte: *Meu corpo é político* (Riff, 2017), captura de tela.

- A mãe ainda manda assim pra mim: "parabéns, minha querida, felicidades". No auge da minha transição, toda essa coisa do empoderamento, foi no meu Facebook, que todo dia eu posto as minhas lamentações, toda a minha guerra, que eu não escondo pra ninguém, e me manda "querida". Cê quer que eu faça o que?
- No dia da mulher a minha tia mandou pra mim...
- No dia da mulher...???
- No dia da mulher. É. Ela falou "parabéns, princesa".
- Princesa??? (Risos) Aí você fala assim "tia, eu já beijei um sapo, agora eu não sou mais princesa, agora eu sou um príncipe (risos) [00:46:44]

Se a questão de **Fernando** apresentada no documentário perpassa o processo de mudança de nome de registro, para sua namorada, **Giu Nonato**, perpassa a relação com o próprio corpo e com outros corpos, considerados desviantes. Giu Nonato registra e cria ensaios fotográficos desses corpos (negros, gordos, trans, entre outros) quando as pessoas aceitam posar para ela. *Em Meu corpo é político*, acompanhamos a visita de Giu à casa de uma dessas pessoas. Seu dia começa com um cigarro, depois ela se arruma para sair: raspa as pernas e o queixo, veste-se, passa batom, coloca os brincos já caminhando até a parada de ônibus. Ela entra e, num *travelling*, acompanhamos seu trajeto.

Figura 31 - Travelling de Giu dentro do ônibus



Fonte: *Meu corpo é político* (Riff, 2017), captura de tela.

*Travelling* é um tipo de movimento de câmera que a desloca no espaço, mantendo ângulo e trajetória desse deslocamento. No caso de Giu, a câmera se move porque está dentro do ônibus em movimento, fazendo registro de Giu olhando através da janela de vidro. Portanto, temos um *travelling* lateral, com a câmera deslocando-se em paralelo ao que está sendo filmado. Esse tipo de movimento permite diversas combinações e costuma ser utilizado de acordo com os efeitos estéticos ou emocionais que se pretende criar (Martin, 1990). Em *Meu corpo é político*, dá à espectadora o lugar de acompanhante dos personagens e de testemunha do que estão fazendo.

Giu é recebida pela pessoa que vai fotografar. As duas conversam enquanto tomam uma taça de vinho.

[Giu] Tá ansiosa?

Ah eu tô ansiosa.

[Giu] Por que você topou a ideia de fazer o ensaio?

Ah, porque eu achei a sua ideia muito legal, assim, que **a gente tá à margem da sociedade, né? Nós somos invisíveis. Eu enquanto mulher negra, e você enquanto mulher trans. Então acho legal ter essa troca e a gente se juntar, né?** Porque nós somos minoria, que na verdade a minoria é a maioria, né? Então por isso que eu aceitei.

[Giu] Entendi. Não, mas a ideia é bem essa. Tipo, eu comecei a fazer as fotos porque eu criei um grupo no facebook e é um grupo que ele pretende ser um espaço o mais seguro possível pra pessoas que tipo tem problemas com o corpo, com autoestima, ou que por algum motivo o seu corpo gera algum preconceito, alguma marginalização na sociedade, pra eles, para as pessoas poderem publicar as fotos desse corpo lá, assim, né? As famosas "nudes" (risos). E aí, tipo, é um espaço pra isso, não é necessariamente

um espaço erótico, mas é um espaço onde as pessoas podem manifestar o desejo, até pra pessoa se sentir desejada.  
 Sim. E é um espaço de empoderamento.  
 [Giu] Sim. De empoderamento. Exatamente [00: 35:51].

Figura 32 - Ensaio fotográfico



Fonte: *Meu corpo é político* (Riff, 2017), captura de tela.

A troca entre as duas acontece no encontro e nas afinidades de dois tipos distintos de corpos – uma mulher cis negra e uma mulher trans branca – que a invisibilidade. Experiências diferentes que se encontram nas margens sociais e se reconhecem na dor. A conversa dessas duas mulheres faz lembrar o quanto os movimentos feministas brancos cisheteros faltaram para com mulheres trans e mulheres negras, ao ponto desses dois grupos articularem-se e criarem seus próprios movimentos: o transfeminismo e o feminismo negro. Afinal, se a cisheteronormatividade tem o homem branco como modelo universal, o Outro do homem, a mulher, também precisaria ter seu equivalente universal: a mulher branca (cis e hetero). Demandas específicas de mulheres negras, como o combate ao racismo; ou de mulheres lésbicas, ou trans, como o combate à homofobia e transfobia não eram levados em consideração pelas feministas “tradicionais” (hoje representadas pelo feminismo liberal e pelo feminismo radical).

Vale ressaltar que Giu tira a blusa durante a produção do ensaio. Percebo essa atitude como uma maneira de deixar a pessoa fotografada mais à vontade e confortável enquanto posa seminua, considerando que existe pelo menos uma câmera de filmagem registrando o ensaio, talvez um feixe de luz e pelo menos mais duas pessoas na residência, responsáveis pela gravação do documentário, além da câmera de celular de Giu.

Em casa, após fazer algumas edições e aplicações de filtros nas fotos que tirou, Giu expressa em um texto poético a própria percepção de seu corpo em um mundo cisgenero. Ela acomoda-se em sua cama, com um caderno cor de rosa em mãos e começa a ler o que escreveu:

Cresci entre ausências  
 O pai que nunca tive  
 O homem que nunca fui  
 O filho que nunca serei  
 Mesmo o testículo, fujão,  
 não desceu  
 Como que predizendo a contradição sexual que eu me tornaria:  
 Uma travesti que nasceu com os testículos escondidos  
 Piada pronta  
 Devido todas essas ausências  
 "homem" se tornou um sinônimo de dor  
 Porque mesmo quando presentes não havia amor  
 Todas as experiências de afeto que tive  
 foi com mulheres  
 Nasci de um ventre que não me esperava e pouco me coube  
 Só aguentei até o oitavo mês, ansiosa que sou.  
 Desde muito cedo meu corpo foi ocupado por intervenções cirúrgicas  
 hernia (...), fimose, endoscopia  
 Talvez hoje, cada comprimido de hormônio seja uma reivindicação de posse  
 Sobre esse corpo  
 A cada comprimido eu me caibo melhor sob essa pele  
 Esse adomar-se de mim mesma  
 Alivia qualquer preocupação com possíveis riscos:  
 O fígado, os rins, o coração, todo o corpo pode falhar  
 Mas ainda assim, vai falhar dentro do meu campo de escolha,  
 limitado que seja.

Figura 33 - Escrita de Giu



Fonte: *Meu corpo é político* (Riff, 2017), captura de tela.

Giu traz uma questão relevante nos círculos transfeministas: o poder de decisão sobre o próprio corpo. Berenice Bento (2009) discorre criticamente acerca do “transsexual verdadeiro”, uma construção de saberes médico-psiquiátricos externos e alheios à realidade social da pessoa trans que busca legitimar, sob critérios arbitrariamente estabelecidos, se uma pessoa pode ser considerada trans para o Estado e, portanto, ter acesso à cirurgia de redesignação sexual pelo Sistema Único de Saúde (SUS), bem como a exames e atendimentos ambulatoriais necessários. Quando Giu afirma que toma hormônio, ela afirma autonomia e responsabilidade sobre seu corpo, inclusive sobre as consequências que esse corpo poderá sentir com essa medicação, e que também fazem parte de suas próprias escolhas. A lucidez dessa afirmação se mostra no reconhecimento das limitações de seu poder de fazer escolhas para si, para seu corpo. Tal limitação não invalida, em sua perspectiva, a importância dessa escolha.

De acordo com Sarah Salih (2015), Butler entende que mesmo quando se busca a subversão da cisheteronormatividade, o estamos fazendo dentro de seus limites, de acordo com suas normas. Nossas escolhas e subversões de gênero seriam, na realidade, bem restritas, uma vez que somos regidas, desde o nascimento, por um meio social heteronormativo. Dessa forma,

qualquer ruptura com a cisheteronormatividade esbarra, ironicamente, nos limites da própria cisheteronormatividade.

(...) uma vez que estamos vivendo dentro da lei ou no interior de uma dada cultura, não há possibilidade de nossa escolha ser inteiramente “livre” (...) a nossa escolha de gênero, tal qual como a nossa escolha do tipo de subversão, é restrita – o que pode significar que não estamos, de maneira alguma, “escolhendo” ou subvertendo nosso gênero (...) Embora Butler afirme que o gênero é limitado pelas estruturas de poder no interior das quais está situado, ela também insiste sobre as possibilidades de proliferação e subversão que se abrem a partir dessas limitações (...) (Salih, 2015, p. 72)

Em *Corpos que importam*, Butler (2019) aponta essa ambiguidade: as possibilidades de que uma tentativa de subversão da norma torne-se uma mera reprodução e disseminação dessa norma, ainda que num formato (aparentemente) diferente e de uma concreta ação de ruptura dessa norma, de uma exposição de suas vulnerabilidades. Quando a autora reflete sobre o documentário *Paris is burnig*<sup>15</sup> (1990), observa que a diretora Jennie Livingston dá mais atenção aos bailes drag do Harlem e os critérios que as participantes dos concursos precisam atender para, com convicção, “se passarem por” determinados tipos (figuras de autoridades, personalidades ricas e luxuosas, “rainha do baile”, etc.) do que por exemplo, às articulações afetivas que se estabelecem entre as “mães” e as “crianças” (como são chamadas as jovens trans e travestis que são acolhidas nas casas dirigidas pelas “mães” que administram tanto aspectos de vida domésticos como profissionais, no que diz respeito aos bailes e à convivência das membras da casa.

Butler ressalta que essas casas criaram vínculos familiares entre muitas pessoas jovens e negras que foram expulsas das casas de seus parentes e que conseguiram ressignificar a noção de família, bem como a vivência familiar. Isso, para a autora corresponde a uma subversão legítima dos moldes tradicionais, patriarcais e biológicos que sustentam a ideia de família, ainda na contemporaneidade. Mesmo não sendo o foco do filme, como essas relações afetivas e familiares foram mostradas, Butler entende *Paris is Burning* como um documentário ambivalente. É esse tipo de tensão que produz o que Benjamin compreende por imagens dialéticas e que podemos encontrar em *Paris is Burning*, assim como podemos encontrar também em *Meu corpo é político*: sucessivas reiteraões e subversões de uma cisnorma. Dessa forma, quando Giu decide tomar hormônios, faz uma escolha que lhe confere um poder

---

<sup>15</sup> Documentário norte-americano que mostra um pouco da vida das drag queens do Harlem que, em meio a uma série de batalhas pela sobrevivência, participam de um concurso anual de *cross dressing*, (Jennie Livingston, 1990) cujo critério para vencer é “se passar melhor por” (homem ou mulher)

emancipatório e pode, ao mesmo tempo, reiterar e reproduzir parâmetros da cisgeneridade. Assim como quando depila as pernas, passa batom e coloca sutiã, sai de casa e pega um ônibus.

### Paula Beatriz

O primeiro plano que apresenta a casa de Paula mostra-nos uma imagem de Nossa Senhora de Aparecida, padroeira do Brasil numa mesa de canto próxima ao sofá. Ouvimos a locução diegética de um programa de rádio religioso seguida de música de louvor ao fundo.

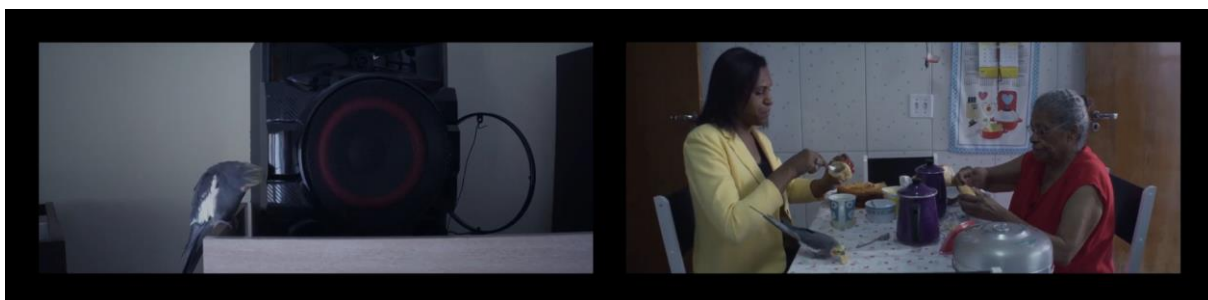
Figura 34 - Plano de destaque para a imagem de Nossa Senhora de Aparecida



Fonte: *Meu corpo é político* (Riff, 2017), captura de tela.

O dia de Paula começa com um café da manhã em companhia da mãe, mas antes somos apresentadas à calopsita da casa, que parece brincar com uma caixa de som enquanto ecoa a locução de uma rádio religiosa.

Figura 35- O começo do dia de Paula



Fonte: *Meu corpo é político* (Riff, 2017), captura de tela.

A cacatua também participa do café da manhã. Depois vemos Paula indo ao trabalho de carro, cantando ao som de *La FERIA*, de Dalida, num *travelling* para frente. A câmera está localizada dentro do carro, no banco de trás, de modo que vemos Paula pelo espelho retrovisor interno.

Figura 36 - O começo do dia de Paula (2)



Fonte: *Meu corpo é político* (Riff, 2017), captura de tela.

Já na escolinha, “entramos” na sala da diretoria e acompanhamos alguns encaminhamentos que ela faz com uma funcionária. Depois, ao final da aula, vemos Paula conduzindo as crianças a se organizarem em filas, de acordo com cada turma, para que esperem os responsáveis virem buscá-las. Ela acompanha a saída de cada criança, certificando-se de quem veio buscar cada uma, assim como quem volta de transporte escolar e qual.



Figura 37 - Paula na saída da escolinha e no debate sobre questões LGBTQIA+s



Fonte: *Meu corpo é político* (Riff, 2017), captura de tela.

Após o trabalho, Paula segue de carro para um evento voltado a jovens e adultos, onde acompanhamos a abertura de “Quem é o T de LGBTQIA+?” e, em seguida, seu relato.

Sou questionada enquanto professora de português, licenciada, porque eu digo "as travestis", eu teria que dizer "os travestis", mas aí eu falo "não, mas existe uma militância que fala muito mais forte do que... e também porque eu não vejo elas, homens vestidos de mulher, como está, assim como está designado nos dicionários. Elas são mulheres. E isso é uma luta e eu vou persistir com isso e eu tô por aí, lutando, e evidentemente lutando na educação há mais de 30 anos, né? Porque eu sou educadora, professora, diretora... não sei, acho até que eu sou até a primeira diretora aqui no estado de São Paulo, né, porque quem deu a cara a tapa primeiramente pra essa sigla LGBTQIA+ foram as travestis, que se colocaram nas ruas, porque elas não tinham emprego, foram colocadas pra fora de casa, todas as coisas que vocês já conhecem da história, e foram expostas a toda essa criminalidade, a todas essas questões que elas sobressaem, então elas transgrediram tudo, tudo possível, e aí vem toda essa problemática que a gente tem que tá realmente desconstruindo, né, e é onde eu reafirmo muito que esse processo se inicia, de debate, e num processo que é dentro de uma escola, porque todos nós aqui passamos o maior tempo dentro de uma escola, nós ficamos no mínimo 11 anos dentro de uma escola, desde o seu 1º ano até o seu 3º ano do ensino médio. E eu vejo que não há essa discussão. Não se tem esse debate, por questões, assim, morais, éticas, religiosas, enfim, N coisas. E aí quando eu fiz a minha pós-graduação na Unicamp eu tematizei homossexualidade na escola: inclusão ou exclusão? Um professor: "não, isso não". Aí eu procurei outro professor, outro orientador. Aí ele "não, vamo, vambora", e deu a demanda, cê tá me entendendo? Mas ainda há resistência. E é muito grande. [...] porque eu sou mulher, transexual, hétero, porque lá no meu documento eu tô hoje com o sexo feminino. Então é confuso isso. E não cirurgiada. Então ceis imaginem um dia que eu for internada.

Considerando que o lançamento do documentário foi em 2017, temos que o uso do artigo no masculino caiu bastante em desuso e a expressão “A travesti” passou a ser utilizada

com maior frequência, preservando uma história de estigma e violências, mas também de lutas e de representação de um modo de existir. Ainda que o termo guarda-chuva transgênero abrace o conceito de travesti, trata-se de uma escolha, uma expressão política que a palavra “travesti” carrega. A primeira vez que ouvi sobre a importância de se manter o termo “travesti” como uma expressão de resistência foi no ano de 2018, durante uma roda de conversa com Dediane Souza, no Centro Cultural Dragão do Mar. Dediane se define em seu perfil de Instagram (@dedianesouza) como "travesti, preta, nordestina e doutoranda em antropologia social pela UFRN". Após uma sessão de cinema do Festival *For Rainbow*<sup>16</sup>, ela falou em palestra sobre preservar uma história difícil, marcada por mortes e por ódio através da permanência de um nome. Para Dediane, abrir mão do nome “travesti” seria abrir mão de sua história, e de toda a memória de dor e de lutas que a constitui. Para mim foi marcante aquele momento: perceber através da fala de Dediane o quão é importante não esquecer, manter viva a memória do percurso seguido, do sofrimento e das conquistas, e não olhar apenas para onde estamos agora. E como isso pode fazer com que olhar para o agora desenvolva uma lucidez que é prerrogativa apenas dos que sabem lembrar.

Paula e a mãe são negras, mas a questão da raça não é abordada por elas. O assunto surge em outros momentos do documentário, com outros personagens, como a garota que Giu fotografa, e os jovens que ensaiam um ato performático com Linn, assim como na própria letra da música que a performer canta. Paula não problematiza a raça como uma categoria que poderia ser levantada e entrelaçada com as questões de gênero que estavam sendo abordadas no evento “Quem é o T de LGBTQIA+?” do qual ela participa. Lembrando que a espectadora só tem acesso ao que os cortes e a montagem da obra finalizada permitiram exibir da fala de Paula, portanto, daquilo que o filme expõe, não houve menção dela acerca de vicissitudes específicas que mulheres trans negras conhecem. Paula se posiciona como mulher, transexual, hétero (e “não cirurgiada”), mas não como negra – pelo menos não até onde o filme nos permite acompanhar de seu dia.

O dia de Paula termina com ela em casa, sentada no sofá com sua ave ao lado, assistindo televisão. É interessante notar que a construção da cena de uma mulher em casa, à noite, sozinha, vendo TV (por vezes no sofá, por vezes em sua cama) ou jantando em uma mesa é realizada de modo que esta pareça ser uma condição imposta, um momento de solidão que não foi escolhido e costuma causar uma certa tristeza na espectadora, ainda que a personagem tenha um bom trabalho, independência financeira, família e amigos. Filmes *mainstream* como *O*

---

<sup>16</sup> XII For Rainbow – Festival de Cinema e Cultura da Diversidade Sexual, realizado entre os dias 21 e 27 de novembro de 2018, no Centro Dragão do Mar de arte e Cultura.

*diário de Bridget Jones* (2001), *Amor à segunda vista* (2002), *Enquanto você dormia* (1995), *E se fosse verdade* (2005), *A verdade nua e crua* (2009), *Amor Garantido* (2020), *Amor com Data Marcada* (2020), e *Sexo sem compromisso* (2011) produzem esse tipo de cena para apresentar uma personagem que, no princípio da narrativa encontra-se solitária e infeliz, mas depois de viver algumas aventuras e desventuras românticas, encontra o amor em um homem (cis) e os dois passam a viver felizes... Até o fim do filme. São mulheres geralmente jovens, independentes financeiramente, que moram sozinhas ou dividem residência com uma colega. A solidão aparece como um preço pago pela obtenção de autonomia e sucesso ou, ainda, pelo não pertencimento a um determinado padrão de corpo e de beleza, como no caso da personagem Bridget Jones.

Acontece que o celular de Paula toca. Ela atende uma ligação e parece contente. Vai até a varanda e conversa com a pessoa interlocutora sobre as férias e sobre quando poderão se ver. A cena fecha com a vista noturna da periferia, vinda da casa de Paula. Diferente da conotação de tristeza e solidão que esse tipo de cena costuma elaborar em filmes de ficção do tipo hollywoodianos na introdução de um filme, a cena de Paula sozinha com sua calopsita vendo TV tem uma atmosfera de atividade rotineira, momento de lazer ou descanso cotidiano, o que é confirmado com a ligação que recebe. E funciona para concluir aquela noite e o próprio documentário.

Figura 38 - Paula em casa, vendo TV



Fonte: *Meu corpo é político* (Riff, 2017), captura de tela.

Parece que nossa cultura ocidentalizada, branca, cisheteronormativa e patriarcal expressa desconfiança, medo e interdições diante da possibilidade de existência de mulheres solteiras, financeiramente independentes e felizes. Em 1985, a cartunista Alison Bechdel fez e publicou uma tirinha ironizando a representação das mulheres nos filmes produzidos por Hollywood. A tirinha propõe a aplicação de três regras como critério para escolha de um filme para assistir:

- 1) O filme tem duas ou mais personagens mulheres com nomes?
- 2) Elas conversam entre si?
- 3) As conversas tratam sobre algo que não seja homens?

Se o filme responde às três perguntas ele pode ser considerado uma obra com personagens femininas fortes e bem representadas.

Figura 39 - Tirinha de Alison Bechdel (1985)



Fonte: <https://www.testedelisbela.com.br/bechdeltest>.

O perfil da protagonista de comédias românticas segue um padrão que apresenta poucas variações: uma mulher que trabalha demais, ou estuda demais, estressada, cansada e infeliz com sua vida porque não tem um relacionamento amoroso. Personagens coadjuvantes, geralmente amigos ou familiares estão presentes em sua vida para lembrá-la de que ela deveria sair mais, conhecer alguém e se apaixonar porque um relacionamento é o que está faltando em sua vida.

*Enquanto você dormia* (1995) traz a personagem Lucy como uma jovem solteira e infeliz que mora com um gato, não tem família e sonha com um dos frequentes passageiros da linha de metrô onde trabalha. Os momentos solitários de Lucy em casa ou no trabalho não são prazerosos, tranquilos ou revigorantes, mas tristes, melancólicos, como quando coloca a mesa para si e para o gato na ocasião do jantar e molha o biscoito na tigela de leite do bichano, ou quando decora a árvore de natal sozinha, tendo apenas o gato como observador.

Figura 40 - Enquanto você dormia (1995)



Fonte: captura de tela.

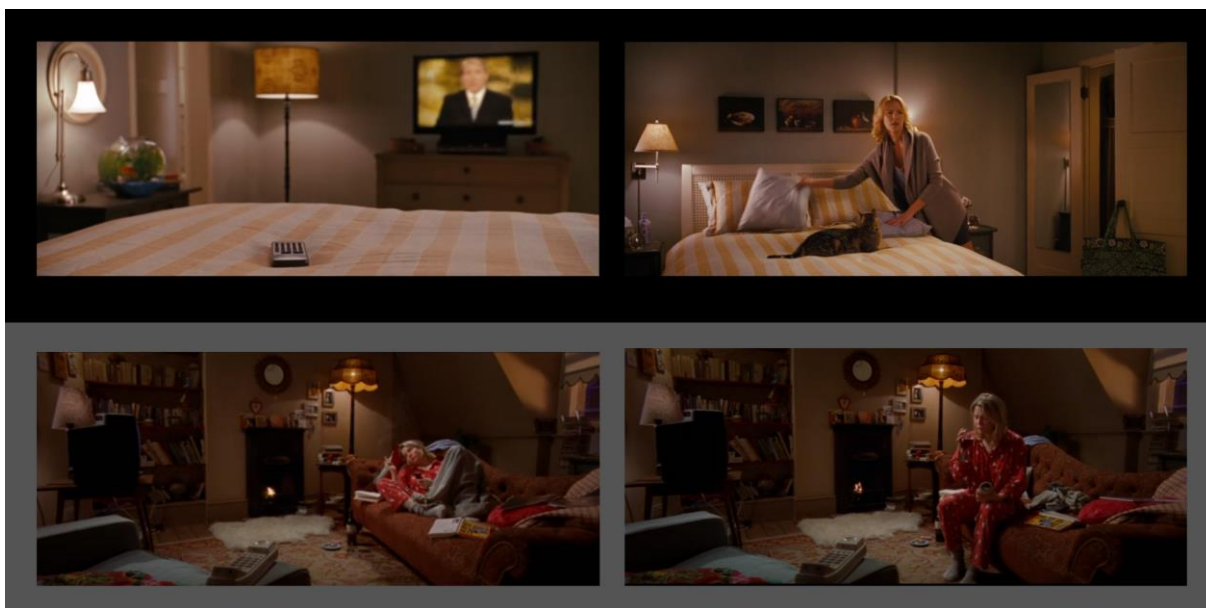
Figura 41 - Amor à segunda vista (2002)



Fonte: capturas de tela.

Em *Amor à segunda vista*, (2002) como em *Enquanto você dormia*, Sandra Bullock dá vida a uma personagem solteira (também de nome Lucy...), mas ao invés de melancólica, trata-se de uma assertiva advogada e militante de causas ambientais. Competente e ativa no trabalho, a infelicidade de ser solteira transparece para Luci quando está em casa, no momento de pedir comida ao telefone: “Sim, para uma pessoa. Sempre para uma só”.

Figura 42 - *A verdade nua e crua* (2009) (acima) e *O diário de Bridget Jones* (2001) (abaixo)



Fonte: capturas de tela

No filme *A verdade nua e crua* (2009), a protagonista Abby é uma produtora de TV muito competente. Solteira, tem alguns encontros, mas parece adotar um comportamento tenso e controlador que “assusta” os homens, até que o novo colega de trabalho a “ensina” a performar uma “mulher sensual”. A vida de Abby passa a girar em torno da missão de conquistar o rapaz que acabou de conhecer utilizando roupas e atitudes que o colega, uma espécie de “coach de relacionamentos” orienta.

*O Diário de Bridget Jones* (2001) consegue fazer um mosaico de estereótipos de mulher em apenas uma protagonista. Bridget trabalha em uma editora e tem problemas com o peso, de modo que tudo “magicamente” começa a melhorar em sua vida quando passa a fazer dieta e exercícios. E o primeiro indício está diretamente relacionado ao olhar dos homens, mais especificamente de seu chefe. Então temos uma relação problemática com o corpo e um relacionamento inapropriado, onde o interesse de um homem hierarquicamente superior no trabalho torna-se motivo de felicidade para essa personagem.

Figura 43 - E se fosse verdade (2005)



Fonte: capturas de tela

*E se fosse verdade* (2005) tem como protagonista a personagem Elizabeth, médica residente que acaba de ser efetivada no hospital em que trabalha. A caminho de um jantar na casa da irmã onde iria ser apresentada a David, no entanto, ela sofre um acidente de carro e fica em coma. O “destino” faz com que David alugue o apartamento de Elizabeth e vemos uma dinâmica agri-doce entre o espírito perdido de Elizabeth e um homem ainda enlutado pela perda da esposa. Aparentemente, Elizabeth não poderia morrer naquele momento porque precisava conhecer David, que acaba sendo o responsável pela sua recuperação.

Este é o exemplo mais notório dentre os aqui mencionados de como a mulher é representada nesse gênero fílmico: não importa se é competente no trabalho, não importa se está em ascensão profissional, se a mulher (e sempre, nesses casos, a mulher cis) for solteira, não tem ou não pretende ter filhos, ela será infeliz. Ter um companheiro ao seu lado é algo tão primordial nesse tipo de narrativa que o destino é capaz de trazer de volta (e sem sequelas) a vida de uma mulher em coma, para que ela encontre o seu homem.



Figura 44 - E se fosse verdade (2)



Fonte: capturas de tela

Vale ressaltar, mesmo sendo perceptível, que o biotipo comum da mulher solteira protagonista dessas comédias românticas é de cor branca, magra, classe média/ média baixa, norte-americana, com algumas exceções que trazem mulheres hispânicas, latino-americanas e negras, como Jenifer Lopez, Salma Hayek e Queen Latifah.

### Linn da Quebrada

O dia de Linn inicia com ela arrumando um cômodo de sua residência. Na medida que ela caminha pelos outros cômodos, percebemos que não está sozinha. Há dois rapazes que parecem ter acordado faz pouco tempo e estão fazendo o café e adiantando alguns preparos para o almoço, possivelmente, como a escolha do feijão. Linn conversa com eles enquanto água as plantas. Na companhia de um deles, ela vai até uma espécie de centro cultural na periferia e acompanhamos o trabalho da dupla com uma turma de jovens. Estão ensaiando uma apresentação performática, no estilo de jogral, com o seguinte roteiro:

Preto, marginalizado, excluído, favelado  
 Sem escola, sem escolha  
 O futuro já foi traçado  
 Antes era senzala  
 Hoje é a favela.

\*

Mulher cis branca  
 Eu, mulher preta  
 Mas ainda assim, mulher  
 Tratadas como seres de segunda categoria  
 Propriedades do homem  
 Parte dos seus bens  
 Por isso me querem branca, bem vestida  
 Comportada  
 Depilada.

\*

Não quero mais seguir palavras e ocultar a minha fala  
 Não quero ser julgada pelas minhas roupas  
 Decote, batom vermelho...

Saia!

- Ah mulher, você só quer provocar  
 - Moça indecente, essa daí não é pra casar

Meu direito a ter voz

Meu direito a ser mulher  
 Lésbica, preta, gorda, bicha

Meu direito a abortar

- Ah, cala a boca

Mas se a classe não se adaptou a nós  
 Como a gente se adapta ao mundo?

Entra, passa e não chora.

Sou policia  
 Seu marido  
 Sou patrão  
 Sou seu pai  
 Se me der motivo, daqui você não sai.

E aí, o que você vai fazer? Vai me matar?

Ou vai me prender?

Ou vai ficar aí parado, só olhando e não vai nem me defender?

(MIN 00:17:52)

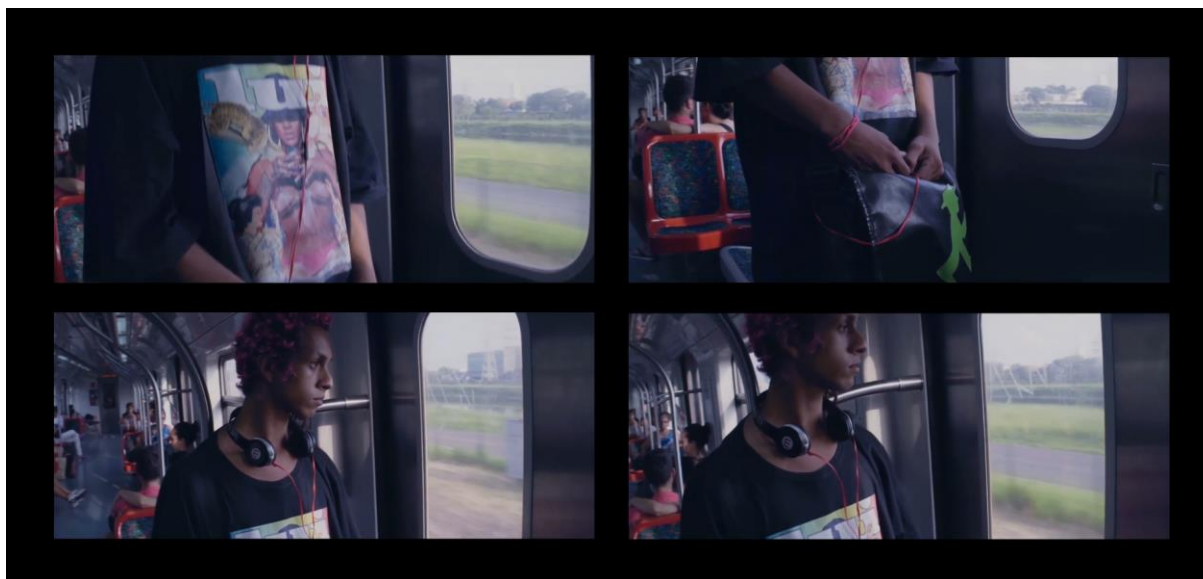
Depois vemos Linn visitar uma pessoa que trabalha com edição de som. Ela quer editar uma música que vai cantar em um show. O profissional sugere a inserção sonora de tiros de revólver em determinado trecho: “você não tá dizendo que vai botar pra fuder? Então bota uns tiros”. Durante parte da gravação e pós-produção, Linn conversa com a câmera sobre seus objetivos com a música e as apresentações performáticas.

Eu não sou cantora, né? Assim, eu acho que eu estou agindo com a música, né, com o funk, pra falar da minha experiência, pra falar de uma experiência que me formou e pra gerar movimento, que é o que eu acho mais interessante. O funk é poesia da favela, o funk é poesia da periferia e eu acho que é só pra gente evidenciar que isso é um movimento que todas nós podemos fazer, sabe? E que não é só o macho "alfa" que vai

falar e que vai dizer como que a gente tem que rebolar, né? Agora a gente vai falar como a gente quer rebolar. [00:31:20:18].

Na cena seguinte de Linn, a vemos andando pela estação de trem e entrando em um vagão. Um *travelling* lateral da câmera acompanha a viagem.

Figura 45 - Travelling de Linn no vagão do metrô



Fonte: *Meu corpo é político* (Riff, 2017), captura de tela.

Quando Linn chega ao local da apresentação, conversa com outras pessoas, conta como foi que a família descobriu que ela se montava quando saía à noite, e que usava o nome Lara. Enquanto isso, se olha no espelho para fazer sua maquiagem. Trata-se, na verdade, de um painel de pequenos espelhos de rosto, com moldura que lembra o tipo de espelho que ficava (e ainda podem ser encontrados) pendurado dentro das casas das pessoas, principalmente nas periferias e no interior dos estados.

Figua 46- Linn fazendo a maquiagem ao espelho, enquanto conta sobre sua mãe e a religião que seguia.



Fonte: *Meu corpo é político* (Riff, 2017), captura de tela.

Enquanto se olha no espelho e faz a maquiagem para seu show, Linn conversa com a câmera e conta um pouco sobre quando começou a se montar, sobre as saídas às escondidas da mãe durante a noite e sobre como a descoberta e revelação de seu segredo causou-lhe a expulsão da igreja que frequentava.

Nesse momento eu começo a lembrar das coisas que a gente viveu lá, sabe? Os meus 17 anos, a primeira vez que eu me montei, quando eu era testemunha de Jeová, ainda.

Quando você se montou pela primeira vez, você era testemunha?

Eu era testemunha. Eu era testemunha de Jeová. E daí eu lembro que era a época que... Que tudo era proibido, né? O meu corpo era proibido, a sexualidade era proibida, e daí eu lembro que eu me montei, nesses 17 anos, eu trabalhava num salão, num salão de cabeleireiro, e a Fabíola que é uma travesti que mora lá em Rio Preto me montou, me maquiou, me emprestou as roupas dela. Naquela época eu ainda chamava Lara. Era Lara o meu nome, e daí nessa semana, na semana que eu me montei, chegando no salão do reino, das testemunhas de Jeová, daí eles me chamaram pra sala, falaram que alguém tinha me visto, que alguém tinha me visto montada na frente da balada. Não sei se é verdade, mas também não tem outra coisa, né, de como eles teriam descoberto isso. E daí eu fui desassociada. E daí foi aquele chororô em casa, minha mãe falando que era uma fase, que ia me mandar embora pra morar com o meu pai... Mas eu entendo ela, né, porque...

Mas você ficou mal?

Fiquei, fiquei muito mal porque era uma época que eu sentia muita culpa, né? Então eu chorava porque eu não podia me masturbar... Então eu chorava toda vez que isso acontecia. Eu chorava quando ficava com alguém, pedia perdão, dizia que se Deus me perdoasse eu não ia mais fazer aquilo, e se eu fizesse de novo, Jeová podia me destruir. (risos) mas eu sempre repetia, eu falava "ai, não, dessa vez, não, a próxima vai ser a última" (risos). Mas eu entendia o lado da minha mãe. Hoje eu entendo melhor o lado

da minha mãe, né? Quando ela foi entendendo e ela viu que eu continuava a mesma pessoa, eu chegava em casa de manhã, montada, também com peruca, maravilhosa, assim, e ia acordar ela pra tomar café da manhã comigo montada. Quando eu fui participar de um concurso de miss em Frutal, em Minas, ela me ligou no dia pra perguntar como é que tinha sido, daí quando eu falei que eu tinha ganhado ela ficou super feliz. Colocou uma foto minha, duas fotos minhas na escrivania e dizia pra todo mundo que era uma prima da Bahia, dela. Não falava que era eu (rindo), mas o pessoal sabia, quando via esse nariz, todo mundo sabia. (00:59:04)

A compreensão de Linn sobre a reação da mãe demonstra maturidade emocional, mas não apaga o sofrimento que a relação parental vivenciou, em nome de uma ideologia religiosa que normaliza e regula corpos através do medo e da culpa. O caso de Linn é um dentre muitos de pessoas trans que por vezes são expulsas de duas casas: a familiar e a religiosa. São dois processos de orfandade, de exílio e de dor.

A expulsão de Linn da comunidade de testemunhas de Jeová não é um caso isolado. O tratamento dispensado a pessoas que de alguma maneira desviam-se das diretrizes cisheteronormativas segue duas vias nas igrejas de matriz judaico-cristã: expulsão ou “tratamento”. Consideradas um “inimigo” que busca corromper valores sagrados da família (cisheteronormativa), alianças entre religiões pentecostais e evangélicas com políticos conservadores do Brasil e da América Latina vêm combatendo agendas de gênero de movimentos feministas e LGBTQIA+QIA+ em nome da naturalização da divisão sexual do trabalho e dos “valores familiares”, num processo de desdemocratização e usurpação de direitos adquiridos de modo legítimo (Biroli, 2020).

O caso mais recente no Brasil é o Projeto de Lei que tenta invalidar a legitimidade do casamento civil homoafetivo. O PL. 5.167/2009 foi aprovado pela Comissão de Previdência, Assistência Social, Infância, Adolescência e Família da Câmara dos Deputados no dia 10 de outubro de 2023. Relatado por um pastor do Partido Liberal (PL), precisa ainda ser aprovado pela Comissão de Direitos Humanos e pela Comissão de Constituição e Justiça, e ainda pelos plenários de Câmara e Senado. O casamento entre pessoas do mesmo sexo é reconhecido pelo STF (Supremo Tribunal Federal) desde 2011 no Brasil. Em 2013, o Conselho Nacional da Justiça (CNJ) determinou que todos os cartórios do país realizassem união homoafetiva. O projeto de lei, portanto, viola garantias constitucionais, ainda que estejam assegurados os estados civis das pessoas que já fizeram registro de casamento em cartório (UOL, 2023; Exame, 2023).

Não faz muito tempo, tivemos também que lidar com a proliferação do termo “cura gay” como proposta de tratamento terapêutico defendida por grupos de profissionais do direito

e da psicologia que também são representantes de núcleos cristãos neoconservadores de diferentes campos. Em abril de 2019, o Supremo Tribunal Federal (STF) determinou proibição aos profissionais de psicologia a prática de qualquer tipo de terapia de reversão sexual, preservando o conteúdo da Resolução CFP n.º 01/99, que declara não caber aos profissionais da psicologia no Brasil a oferta de qualquer tipo de tratamento de reversão sexual, tendo em vista que a homossexualidade não é patologia, doença ou desvio. No entanto, resultados de pesquisa publicada no site Brasil de Fato (2022) mostram que existem pelo menos 26 tipos de terapias de que prometem "cura gay". Foram 365 entrevistados na pesquisa de nome "Entre 'curas' e 'terapias': esforço de 'correção' da orientação sexual e identidade de gênero de pessoas LGBTQIA+QIA+ no Brasil", realizada pela *All Out* e Instituto Matizes. Os 26 tipos de 'tentativas de correção sexual' levantados permitiram uma subdivisão em 4 eixos: saúde mental, religioso, familiar e escolar. Somente no campo religioso, foram relatadas práticas de exorcismos, ameaças e profecias de destinos incertos e condenações ao inferno, confissões e aconselhamentos em retiros e acampamentos com votos de silêncio, participações em rituais com rezas, unção de óleos no corpo, uso de sangue animal, sessões de descarrego, punições físicas, uso de munhequeiras e amarras nos braços (Brasil de Fato, 2022). É preocupante que “as iniciativas desse segmento neoconservador no Brasil têm dificultado o progresso dos movimentos LGBTQIA+QI, obrigados a retomar reiteradamente o tema da despatologização da homossexualidade em vez de avançar estratégias para a ampliação dos direitos desses grupos” (Biroli, et al. 2020, p. 34-35).

O dia de Linn termina com sua apresentação. A música que ela canta é a mesma tratada com os sons de tiros, de modo que conseguimos ouvir o resultado do trabalho sonoro que acompanhamos mais cedo. A letra diz muito do que Linn comentou para a câmera durante a edição sonora, sobre a importância de ocupar espaços do funk para que os homens não sejam os únicos a fazerem assertivas sobre os desejos das mulheres.

Bicha estranha louca, preta, da favela  
Quando ela tá passando  
Todos riem da cara dela mas, se liga macho  
Presta muita atenção  
Senta e observa a tua destruição

Que eu sou uma bicha, louca, preta, favelada  
Quicando eu vou passar e ninguém  
Mais vai dar risada  
Se tu for esperto, pode logo perceber  
Que eu já não tô pra brincadeira  
Eu vou botar é pra foder

Ques bicha estranha, ensandecida  
Arrombada, pervertida  
Elas tomba, fecha, causa  
Elas é muita lacração  
Mas daqui eu não tô te ouvindo, baby  
Eu vou descer até o chão, o chão, chão  
O chão, chão, chão, chão

Bicha pre-, tra, tra, tra, tra  
Bicha pre-, tra, tra, tra, tra  
Bicha pre-, tra, tra, tra, tra  
Bicha pre-, tra, tra, tra, tra

A minha pele preta é meu manto de coragem  
Impulsiona o movimento envaidece a viadagem  
Vai, desce, desce, desce  
Desce a viadagem!

Vai, desce, desce  
Desce, desce a transviadagem!

Sempre borralheira com um quê de Chinderela  
Eu saio de salto alto, maquiada na favela  
Mas que pena, só agora?  
Viu que bela aberração?  
É muito tarde, macho alfa  
Eu não sou pro teu bico, não.

Figura 47 - Apresentação de Linn



Fonte: captura de tela

Durante a apresentação, a câmera faz um discreto contra-plongée lateral de Linn que, diferente do uso habitual em filmagens de corpos, possui elementos que não remetem a uma objetificação, ainda que aponte a sensualidade dos movimentos da artista. A combinação de pouca iluminação no palco com as roupas de tom escuro de Linn acompanha os movimentos que ela faz quando canta que vai “descer até o chão, chão, chão...”



Figura 48 - Contraplogee lateral de Linn



Fonte: captura de tela

Todas as quatro personagens de *Meu corpo é político* são acompanhadas por *travellings* em algum momento do filme: quando Giu pega um ônibus para fazer o ensaio fotográfico na casa de sua contatada, quando Linn pega o trem para deslocar-se até o espaço onde foi realizado o seu show, quando Fernando e os amigos seguem do bar para a boate, na noite de seu aniversário. Há ainda, *travellings* que acompanham as personagens caminhando nas ruas da periferia e do centro de São Paulo.

Figura 49 - *travellings* frontais e laterais de personagens andando na rua



Fonte: capturas de tela

Existem muitos tipos de *travellings* entre as variedades de movimentos de câmera conhecidos e utilizados na linguagem cinematográfica. Em *Meu corpo é político*, podemos ver com maior frequência o uso de *travellings* laterais e frontais “para trás”, e “para frente”, que produzem a sensação de que a espectadora está se deslocando no espaço, junto com a personagem. Aproximamo-nos de ponto de vista subjetivo de quem está sendo filmado. Outra função do *travelling* é descritiva: à medida que a câmera se movimenta acompanhando a personagem, podemos ver e ter uma melhor noção dos espaços que ela está percorrendo. O uso frequente de *travellings* e a ausência de interação direta da cineasta com as personagens – apesar de Linn falar com a câmera e em determinado momento responder a uma pergunta, não temos acesso à interlocução que ela recebeu de quem a estava filmando, exceto quando é perguntada se se sentiu mal quando foi expulsa da igreja. No entanto, a espectadora não tem elementos para definir se a pergunta foi feita pela cineasta ou por outra pessoa que estivesse ali. Em nenhum momento vemos uma conversa entre documentarista e alguma das quatro personagens. Da mesma forma, a cineasta nunca é exposta em algum plano, o que faz dessa câmera uma acompanhante, uma testemunha anônima das rotinas dessas pessoas filmadas.

Figura 50 - *travelling* de dentro e de fora do ônibus



Fonte: captura de tela

A passagem do dia das personagens é marcada com a inserção de planos abertos da periferia, de modo que podemos perceber a mudança de cores no céu. Planos abertos costumam ser conceituados como aqueles que privilegiam a imensidão de um determinado espaço em

detrimento do corpo da personagem. Por isso, ele vai aparecer como que numa silhueta, com poucos contornos, pequeno diante do cenário que se impõe. No plano geral - ou aberto - é apresentada uma visão panorâmica do ambiente em que a história discorre. O personagem está presente na tela, mas ocupa um espaço pequeno e aparenta estar distante. A principal função do plano geral é situar o espectador quanto ao ambiente da história.

No caso de *Meu corpo é político*, não há uma silhueta a ser vislumbrada diante dos enquadramentos que dão conta da grandeza espacial dos bairros de periferia de São Paulo. No entanto, além de apresentar a passagem do dia através das cores do céu, que vão se modificando, do dia para a noite, existe a intenção de mostrar as condições materiais de vida dessas pessoas. Isso pode ser confirmado logo nos primeiros minutos de filme, quando, após o plano que mostra o amanhecer na periferia, vemos Fernando no interior de sua casa preparando-se para ir trabalhar. Vemos uma estrutura ainda em processo de construção, parte da casa ainda nos tijolos e cimento, e o vemos sair de casa e descer a rua. É uma sequência descritiva que nos mostra como vive essa personagem e como ela se desloca em sua realidade social. Isso faz com que possamos entender que as periferias de São Paulo são, além de um contexto relevante para o filme, um elemento que possui tanta importância quanto as quatro personagens, visto que seus aspectos aparecem durante toda a obra, tanto em tomadas internas como externas.

Os planos abertos em *Meu corpo é político* também exploram as ruas dos bairros onde moram e circulam as personagens, além de nos mostrar a passagem do dia com as mudanças nas cores do céu.

Figura 51 - Planos abertos da periferia de São Paulo



Fonte: capturas de tela

*Meu corpo é político* rompe com a exposição do estereótipo e do exótico na pessoa trans quando se propõe a acompanhar um dia comum da vida de quatro delas. Infância difícil, histórico de violências, prostituição... Longe de ocultar o abismo social que ainda persiste no reconhecimento de direitos e nas medidas de aplicação de justiça mediante casos de transfobia que vão de agressões físicas a homicídios com requintes de crueldade, o documentário mostra vidas que transpõem intempéries e produzem arte, conhecimento e cidadania.

Os cotidianos de Fernando, Giu, Paula e Linn criam imagens de luta, de vínculos e de criação de novos caminhos para a diversidade, apesar dos entraves burocráticos e culturais. Com Fernando, vimos a contradição entre o direito de mudar o próprio nome e a morosidade das vias legais para o cumprimento do processo, assim como as redes de proteção que aparecem na janela por trás de Fernando possuem a ambiguidade de proteger pessoas e animais contra quedas, e, ao mesmo tempo, impedem suas entradas e saídas. Tornam o ambiente seguro ou fazem dele um lugar que aprisiona? Giu, por sua vez, trata de questões com o próprio corpo convidando outras pessoas a se permitirem uma relação mais afetuosa com seus corpos, seja administrando um grupo online, seja realizando ensaios fotográficos, construindo novos olhares para aquelas que buscam se reinventar, ou se ver a partir de outra perspectiva. Em meio a criação de espaços seguros para trocas e novas experiências, Giu aponta o limiar entre autonomia sobre

o próprio corpo e adequação à cisheteronormatividade durante o tratamento hormonal pelo qual está passando. O apartamento de Giu possui também redes de proteção, através das quais ela fuma em sua varanda. No capítulo seguinte, exploro as possibilidades de haver também uma ambiguidade entre proteção e prisão, aproximando as imagens de Giu, Fernando e Julia, de *Lembro mais dos corvos*, cuja janela do apartamento também expõe uma rede de proteção.

São imagens dialéticas que se formam e que adquirem vida nas tensões que sustentam, ao reproduzirem e subverterem uma norma ao mesmo tempo. A tensão também pode se manifestar no não dito, como o silêncio de Paula acerca do racismo como um fator agravante para mulheres trans negras, ou, ainda, o indício de religiosidade em sua casa através da imagem da santa e do hábito de sua mãe em ir ao bingo e frequentar a igreja quando, mais adiante, somos apresentados a um caso de intolerância religiosa, em que Linn foi desassociada da igreja que frequentava com a mãe. Para Benjamin (2018), a imagem dialética é síntese e sintoma de memórias. É feita de sobreposições que suspendem o fluxo cronológico do tempo e relaciona-se com diferentes temporalidades.

No transcorrer do capítulo seguinte, durante a discussão dos métodos de pesquisa, eu trago mais elementos para pensar a imagem dialética a partir da perspectiva de Benjamin (2018), assim como alguns aspectos que Didi-Huberman (2013, 2015a, 2015b, 2018) elabora para pensar essas imagens também como imagens sintoma. Aproximando a concepção de constelação de Benjamin e o trabalho de montagem com pranchas de Aby Warburg (2003), refaço e demarco o caminho percorrido para pensar documentários como constelações fílmicas, bem como dialogar de modos transversais com essas obras.

### **3.4 “Eu quebrei a costela de Adão”**

Usar dispositivos para subverter dispositivos é uma proposta da artista Linn da Quebrada em *Bixa Travesty*. Esse documentário é um amálgama de registros de suas apresentações, intercalados com momentos cotidianos na companhia da mãe, amigos, amores. Há, ainda, no curso do filme, o recurso de exibição de fotos e vídeos caseiros que mostram diversos momentos e aspectos da vida da artista.

O filme inicia com a performance de uma busca de Linn por entre pequenas e escuras ruas de periferia. Ela usa um conjunto blusa, calças e casaco nas cores creme e rosa com um chapéu estilo “cowboy” cor de rosa e carrega em mãos uma espécie de projetor portátil como se fosse uma arma. Ela aponta o dispositivo para muros, para o céu, e vemos o título do

filme: BIXA TRAVESTY. Isso tudo acontece ao som de sua música “Submissa do 7º dia”, cuja letra adianta o tom do documentário:

Estou procurando  
Estou procurando

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, o 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.

Figura 52 - Abertura de Bixa Travesty

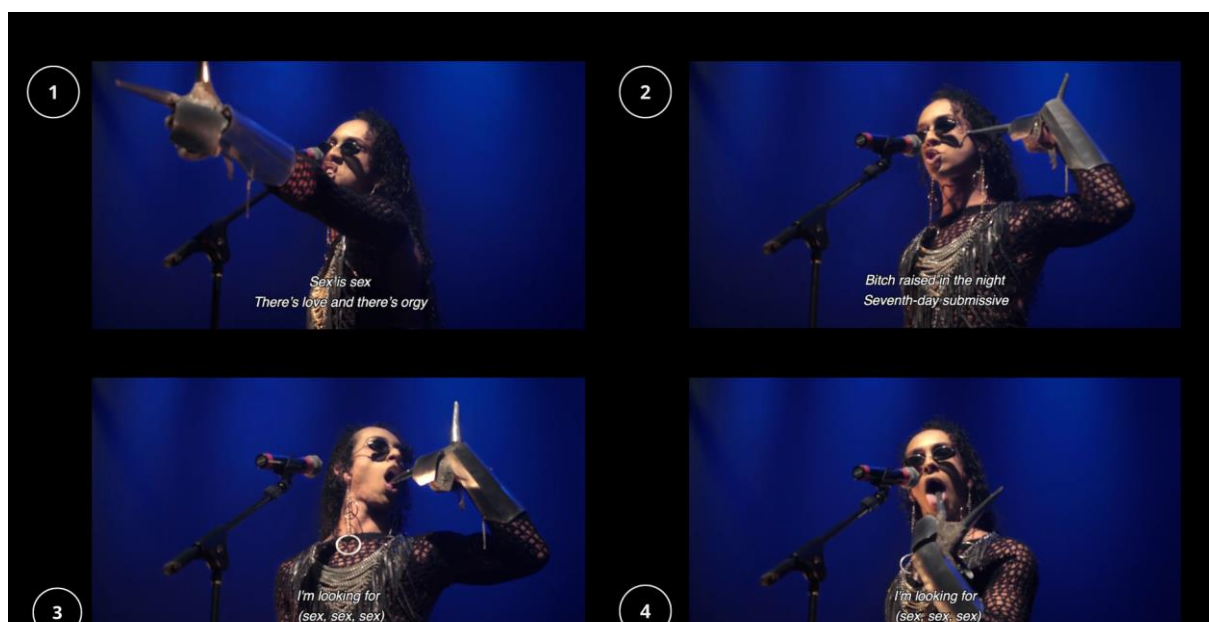


Fonte: Bixa Travesty (Priscila, Goifman, 2018), captura de tela.

Nesse momento da música a sequência é cortada e entra trecho de apresentação de Linn da Quebrada, em um palco, cantando a seguinte parte de Submissa do 7º dia:

O sexo é sexo  
 Tem amor e tem orgia  
 Cadela criada na noite  
 Submissa do 7º dia  
 O sexo é sexo  
 Tem amor e tem orgia  
 Cadela criada na noite  
 Submissa do 7º dia  
 Estou procurando (o sexo é sexo)  
 Estou procurando (o sexo é sexo)

Figura 53 - Abertura de Bixa Travesty



Fonte: Bixa Travesty (Priscila, Goifman, 2018), captura de tela.

Em um ambiente típico de estúdio de rádio, ao lado da amiga e cantora Jupi do Bairro, ela apresenta-se: “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 mal, mas dichavei suas folhas e fumei sua erva”.

Linn da Quebrada fala em usar o corpo como arma, mas usa também a palavra. E ambas atacam a espectadora, coordenadas pela música e por movimentos agressivos, limpos e certos. Trata-se de um ataque à cisheteronormatividade, naturalizada no corpo social por

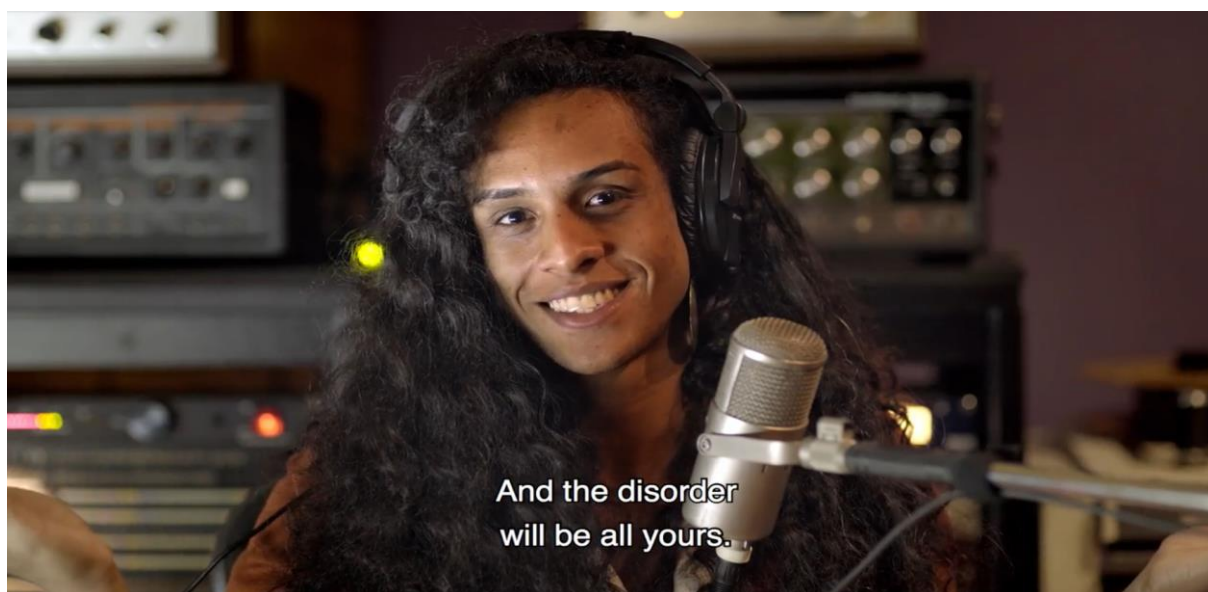
gerações sucessivas. É uma desconstrução da ordem, da palavra no fluxo normativo do texto, apontando outras possibilidades, como se nos convidasse a uma anamorfose linguística.

A música é para Linn da Quebrada como uma arma, usada para defender-se do próprio pau apontado para sua cabeça. Uma pessoa ameaçada pela própria genitália, que se torna evidência de um gênero que não a comporta, mas que a “denuncia”. Linn da Quebrada fala de si e de “muitas, tantas outras como nós, que temos os paus apontados para as próprias cabeças”. Ela também diz que vem atirando e vem acertando, que sua música ainda é um alvo porque, nela, a cantora desconstrói o próprio desejo. A música é arma. E alvo. Ela atira. E acerta.

O documentário, que inicia com Linn falando em um ambiente montado como de estação de rádio, encerra da mesma forma, com uma fala de Linn que soa tanto pessoal quanto política, que redireciona (ou devolve...) o transtorno inventado pela cisgeneridade médico-acadêmica:

[min 00:46:30] Nós somos históricas, né? Somos nós que somos loucas, mas é claro! Se não nos dão ou 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 porque 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.

Figura 54 - Linn da Quebrada em cenário de estação de rádio



Fonte: Bixa Travesty (Priscila, Goifman, 2018), captura de tela.



No capítulo seguinte eu apresento uma constelação de imagens dos cinco documentários constituintes do corpus de pesquisa, apontando as relações entre as personagens com espelhos. Esse foi um dos fios condutores identificados que apontam relações de semelhanças e diferenças entre as obras: o olhar-se diante do espelho. A figura 50 faz parte da prancha montada. No entanto, ela compõe uma cena com peculiaridades que acredito serem relevantes de apontar já aqui, na apresentação do corpus, e nessa primeira parte dos estudos dos filmes. Aliás, no caso de *Bixa Travesty*, o espelho é um elemento frequente.

Figura 55 - Linn passando batom diante do espelho retrovisor de uma viatura policial



Fonte: *Bixa Travesty* (Priscila, Goifman, 2018), captura de tela.

Trata-se de uma cena em que o espelho é parte de um símbolo opressivo: um carro de polícia. Isso acontece quando Linn da Quebrada, ao andar pela rua ao lado de Jupi do Bairro, para diante do espelho retrovisor de uma viatura para passar batom. Aqui o espelho torna-se lugar de subversão e afirmação de si. A cena é um exemplo do que Linn da Quebrada diz durante o documentário sobre usar o corpo como arma e apropriar-se dos mecanismos de poder do patriarcado para voltá-los contra ele mesmo. Ainda que a polícia seja um aparelho poderoso e invasivo, o que é evidenciado na imagem pelo grande espaço que a viatura ocupa em relação ao corpo de Linn –, a sujeita que veio da quebrada aproxima-se e vê-se pelos olhos desse dispositivo opressor, simbolizados pelo espelho.

Cacos de espelho aparecem em uma fala de Linn da Quebrada referindo seu nome e a si mesma como parte de um espelho que se partiu em pedaços:

Linn da quebrada. É engraçado que a primeira vez que eu tinha... que eu pensei em me renomear, né? Curioso até, isso, porque eu acho que eu já tive que me renomear algumas vezes. Agora eu tô Linn da Quebrada, mas eu já fui Lino, eu gostava do Lino, o Lino era interessante. Bobinho, ingênuo... (risos). Muito novinho, né? Mas com o Lino também surgiu a Lara, quando eu tinha 17 anos, a Lara que só aparecia nas noites, a Lara que ia pras festas. A Lara que fazia algumas coisas que o Lino não tinha coragem. Eu acho que Linn da Quebrada vem exatamente daí, de todas as partes, os cacos... Os cacos de um espelho. Um espelho onde antes se refletia o homem. O homem feito à imagem e semelhança de Deus.

O espelho inteiro refletia a imagem do homem. Mas os cacos desse espelho indicam uma ruptura impossível de ser regenerada – uma vez quebrado, o espelho jamais será o mesmo. E indicam também as possibilidades de novas montagens desses cacos. Dessas partes de si que, fissuradas, podem dialogar entre elas. Linn da Quebrada é parte dessa possibilidade, que no documentário não se mostra cristalizada, mas em constante devir.

Outras cenas trazem o espelho como um elemento participante do documentário. Uma delas é parte de uma exibição de fotografias que registraram performances de Linn durante o período em que foi submetida a um tratamento de quimioterapia, que remete à vulnerabilidade do corpo ou, ainda, um reaprender / reconhecer movimentos. Linn está com uma bata de hospital diante de um espelho de banheiro, tentando passar batom. Ela ensaia movimentos enrijecidos e desajeitados, como se fosse uma manequim que acabasse de ganhar vida e não soubesse muito bem como mexer os membros do corpo. É um conjunto de fotos que podem ensejar algumas discussões, especialmente se pareadas com as de outra cena, em que Linn ensaia movimentos de polidance em frente a um grande espelho. Este, em contrapartida, são graciosos e precisos.

Figura 56 - Linn com bata de hospital



Fonte: Bixa Travesty (Priscila, Goifman, 2018), captura de tela.

Figura 57- Espelhos de Linn



Fonte: Bixa Travesty (Priscila, Goifman, 2018), captura de tela.

Outros espelhos que compõem cenas de Bixa Travesty estão presentes nos cuidados com o corpo e na preparação para um show, como apontado na prancha acima (figura 51). O pequeno espelho circular a ajuda a secar o cabelo, o espelho especificamente iluminado está presente na maquiagem e preparação vocal, outro compõe uma cena num salão de beleza em que uma amiga está fazendo sua sobrancelha enquanto as duas conversam sobre relacionamentos amorosos. E há ainda o conjunto de espelhos de corpo inteiro na sala em que Linn pratica poli dance.

Em paralelo às performances, relatos e conversas de Linn com amigos e outros interlocutores, acompanhamos uma narrativa de busca por um objeto de valor simbólico muito alto: a luva que Ney Matogrosso usou em videoclipe de Secos e Molhados produzido para a música Flores Astrais<sup>17</sup>, em 1974. Linn teria ganhado essa luva da mãe de Jupi do Bairro, sua amiga, para ser usada como amuleto da sorte em suas apresentações e shows.

A perda da luva incomoda Linn, que passa a procurá-la incessantemente, enquanto escuta dos amigos que é desorganizada. Mais adiante, Jupi conta em confidência a um desses amigos que escondeu a luva de Linn, para que a amiga pudesse compreender que é capaz de se apresentar sem ela e confiar mais em si mesma, porque não é a luva que traz sorte, mas ela, Linn, que trabalha muito para conseguir um bom desempenho.

A partir dessa revelação, a narrativa da luva de Ney Matogrosso se perde. Não vemos Linn encontrar a luva ou descobrir que Jupi a havia escondido. Há uma cena que fica sem continuidade, acerca de um bilhete que Jupi entrega a Linn, sobre um misterioso encontro marcado com ela, cujo remetente é desconhecido.

Cenas extras que são exibidas após o filme, durante a apresentação dos créditos, mostra Ney Matogrosso abrindo uma porta de Apartamento/quarto de hotel e Linn aparecendo do outro lado, surpresa em vê-lo, sugerindo que este seria o encontro misterioso indicado no bilhete anônimo.

A suspeita de que houve cortes na montagem que comprometeram a continuidade da narrativa acerca da luva é confirmada em declaração de Kiko Goiffman<sup>18</sup> durante um debate online sobre o filme. Ele afirmou que inicialmente haveria como desfecho um encontro de Linn e Ney Matogrosso, em que ele lhe entregaria a luva. No entanto, desistiram, mas mantiveram as filmagens sobre a busca da luva, para instigar a curiosidade do espectador, ainda que o fio condutor dessa narrativa tenha sido quebrado.

---

<sup>17</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=BZWXQ5grXt8&ab\\_channel=NeyMatogrosso](https://www.youtube.com/watch?v=BZWXQ5grXt8&ab_channel=NeyMatogrosso).

<sup>18</sup> Debate realizado por Kiko Goiffman em 2020 como parte de um curso livre online sobre produção de documentários e participações em festivais. Bixa Travesty foi uma das obras tratadas pelo cineasta na ocasião.

Na mesma ocasião, ao ser perguntado, Goifman esclarece que a luva que Linn usa no documentário, em ensaios fotográficos e apresentações não é a mesma luva de Ney Matogrosso, mas uma réplica que Linn usa por ter o artista como fonte de inspiração.

Figura 58 - A luva de Linn



Fonte: Bixa Travesty (Priscila, Goifman, 2018), captura de tela.

O corpo de Linn se mostra como arma também em sua vulnerabilidade, quando ela expõe imagens do período em que fez tratamento para câncer de próstata.

*O câncer, ele de certa forma sou eu. São células em mim que não querem morrer e aí continuam a crescer. Daí me fez tanto pensar metaforicamente e concretamente, mas me trazer mais concretamente pro corpo, do que há em mim que não quer morrer (...). A quem pertence esse corpo doente? Os médicos e as médicas, o hospital passa a ter um controle, uma disciplina, um poder sobre o meu corpo, a decidir sobre o meu corpo, sobre o meu tratamento, a decidir qual é o estado de saúde que eu devo atender, que eu devo estar. As pessoas que são próximas a mim, familiares e amigos também passam a ter um pouco mais de controle e a querer decidir sobre o meu corpo, sobre quais as melhores decisões que eu devo tomar.*

Figura 59 - Linn em tratamento - vídeo de arquivo pessoal utilizado no documentário



Fonte: Bixa Travesty (Priscila, Goifman, 2018), captura de tela.

Pensar e usar o corpo como arma é ressignificar o objeto de repúdio mais visado da transfobia, é fazer do corpo abjeto um corpo potente. E resistente. O trabalho de Linn da Quebrada nesse documentário se mostra não apenas expressão performática de si mesma, mas uma convocação política a tantos outros corpos, também desviantes, também enquadrados como abjetos. Nesse aspecto, vejo uma aproximação entre *Bixa Travesty* e o livro de Butler (2019) *Corpos em Aliança*, quando a autora nos atenta sobre a importância de se fazer existir como corpos, fazer os corpos que lidam cotidianamente com a precariedade ocuparem espaços e reivindicarem direitos civis que já deveriam ser completamente seus, na lei e no fato.

### 3.5 “Ser mulher não é mais monopólio de quem tem vagina”

*O voo da beleza* é um documentário produzido na ocasião do desenvolvimento da tese de doutorado de Alexandre Vale (2005), que faz uma observação etnográfica da migração de mulheres trans da cidade nordestina de Fortaleza para a capital francesa Paris. Elas costumavam fazer a travessia com o acerto de trabalharem como prostitutas em espaços públicos que já são conhecidos como pontos de trabalhos. O mais mencionado entre elas no documentário foi o *Bois de Boulogne*, tido na ocasião da pesquisa de Vale como o mais procurado da cidade. Geralmente elas estabelecem contato prévio com uma aliciadora, ainda que algumas viajem por conta própria.

Essa obra filmica apresenta um diferencial em relação às outras do corpus da pesquisa: seu olhar antropológico sobre mulheres travestis e transgêneros brasileiras que migraram do Nordeste do Brasil (Fortaleza) até Paris, discutindo elementos que perpassam a experiência transgênero, como violências e prostituição. Vale (2005) reflete sobre a busca por melhores condições de vida em sociedade, por reconhecimento e ganhos financeiros como um processo que implica, nesse caso, no deslocamento físico dessas pessoas para outro país, tornando-se estrangeiras e distantes da vida que conheceram até então. Essas pessoas, na sua maioria mulheres trans e travestis, se encontram em Paris e se organizam, formam comunidades que se protegem, inclusive de mulheres trans de outras nacionalidades, também em busca de melhores condições de vida. **Pamela, Geovana Telles e Rosa Baiana** são algumas participantes que contam a Vale sobre suas experiências de vida e de trabalho em Paris, das lembranças do Brasil e dos modos de existir que elas puderam construir longe das famílias e do seu lugar de nascimento, a partir de uma migração que parece ocupar uma fronteira entre exílio e autoexílio.

Algumas dessas mulheres conversam com Vale em Paris, mostram suas casas e seu local de trabalho, e contam das possibilidades de ganhos financeiros, dos riscos de deportação, da concorrência e da violência a que são expostas nas ruas de Paris. Elas moram em um prédio de subúrbio, na Rua Villa Biron (Porte de Clancourt), [perto do Mercado de Pulgas] onde a maioria das pessoas residentes são trans brasileiras e de outros países. Indonésia, Taiti, Venezuela e Colômbia foram mencionados.

O termo “voo da beleza” foi cunhado entre elas, para designar quando uma colega é pega pela polícia parisiense – que só apreende prostitutas estrangeiras – e é deportada para o Brasil. Quando não há voos disponíveis no mesmo dia, as mulheres ficam confinadas em uma cela, até que seja possível encaminhá-las em um voo, com escolta policial.

[O voo da beleza?] É, é quando elas são deportadas.  
O voo da beleza foi uma palavra de nós demos a essas expulsões.  
É um voo normal, só que nós somos as primeiras a entrar no avião e o policial francês te acompanha até no Brasil. (Sabrina)

O documentário mostra também uma estrutura com a qual é possível contar de cursos de francês e orientações para tirar o visto, bem como a garantia de direitos civis de acesso a saúde e moradia, através de uma ONG voltada a mulheres trans brasileiras que chegam a Paris para trabalhar. Trata-se da Associação PASTT – Prevenção, Ação, Saúde e Trabalho para os Transgêneros, dirigida na ocasião da pesquisa de Vale pela mulher trans, médica e brasileira Camille Cabral. Entre as atividades de suporte a mulheres trans brasileiras que chegam em Paris, a Associação PASTT oferece encaminhamento médico e de moradia, orientação quanto

à regularização de documentos, aulas de francês, além de um *trailer* de apoio e prevenção voltado às trabalhadoras do sexo, que circula todas as noites pelos principais pontos de trabalho de pessoas trans em Paris, como o *Bois de Boulogne*. No *trailer*, elas tem acesso gratuito a camisinhas, lubrificantes, água, chá e café.

O motorista do *trailer* comenta a agenda de paradas e trajetos:

Eu trabalho somente no período da noite. Segunda e quarta, a gente faz [a prevenção] no Bois de Vincennes e o trajeto vai da Porte de Clichy até a Porte de La Chapelle.

- Vincennes são as meninas, não?

- Sim, são as meninas que atendem em suas vans. A prevenção é feita pela janela. O Bois de Boulogne a gente faz terça e quinta. Na terça a gente começa pela Porte Maillot e na quinta pela Porte de Boulogne.

No conjunto de imagens da Figura 55, vemos Rosa Baiana acompanhando o trailer da PASTT em um de seus trajetos. Ela fica encarregada de fornecer às garotas que estão trabalhando kits de prevenção (contendo camisinhas e lubrificante), café, chá ou água. As garotas podem fazer um intervalo e entrar no trailer, sentar um pouco e conversar entre si.

Figura 60 - Trailer da PASTT



Fonte: *O vôo da beleza* (Vale, 2012), capturas de tela.

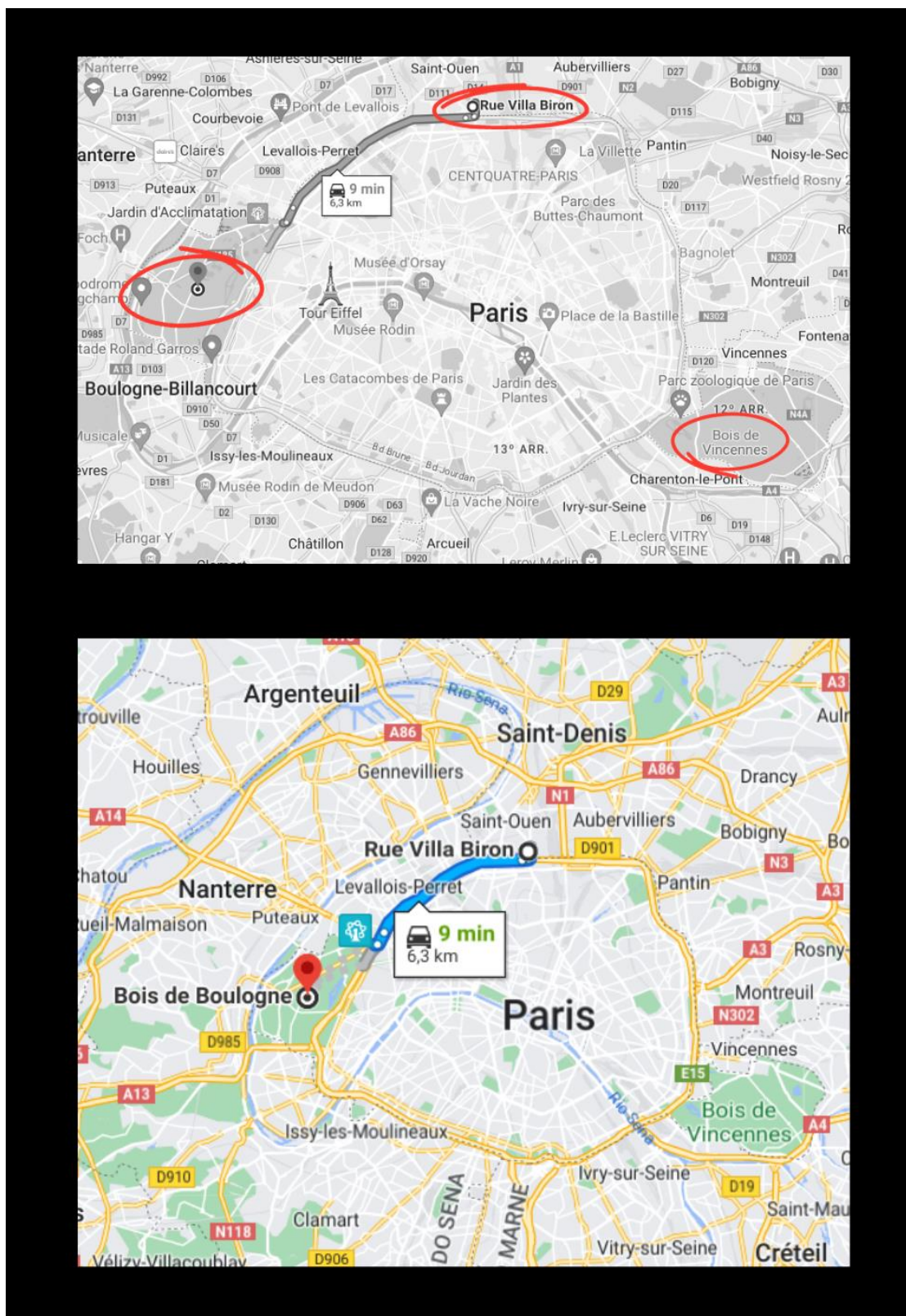
Procurei delinear esses pontos de Paris no Google Maps, no intuito de visualizar o alcance do trabalho de prevenção desenvolvido com o trailer da PASTT. Tracei também a distância entre os dois bosques que são locais de trabalho das entrevistadas: O Bois de



Vincennes e o Bois de Bologne. Os dois mapas a seguir ilustram os trajetos descritos pelo motorista do trailer – configurando um meio arco entre os bosques Bologne e Vincennes. No “meio do caminho” desse meio arco está situada a Villa de Biron, morada de muitas mulheres trans imigrantes que trabalham em ambos os bosques. A proximidade com os dois bosques é um ponto a favor, além dos preços razoáveis dos aluguéis. Diante dos relatos de cobranças de cauções e aluguéis indevidos e acima do valor de mercado, as entrevistadas disseram encontrar no condomínio *Porte de Cliancourt* um lugar seguro e companhia (os 11 apartamentos do prédio são alugados apenas para pessoas trans).

Entendi a relevância de apresentar estes mapas de Paris com as localizações do Bois de Bologne e do Bois de Vincennes em relação ao Villa Biron porque a cidade é um aspecto importante para filme. É com os espaços e com as pessoas de Paris que as entrevistadas de Vale se relacionam e fazem suas histórias de vida.

Figura 61 - Mapas indicando as localizações de Bois de boulogne, Bois de Vincennes e Rue Villa Biron



Fonte: capturas de tela – Google Maps

No caso do Bois de Bologne, chamou atenção a dicotomia apontada no documentário entre os relatos de violência e a atmosfera noturna do bosque quando pareados com a ideia construída pela matéria jornalística que expõe imagens diurnas de um lugar bonito, bem cuidado, ideal para a prática de atividade física ou de lazer com a família (“o pulmão de Paris”).

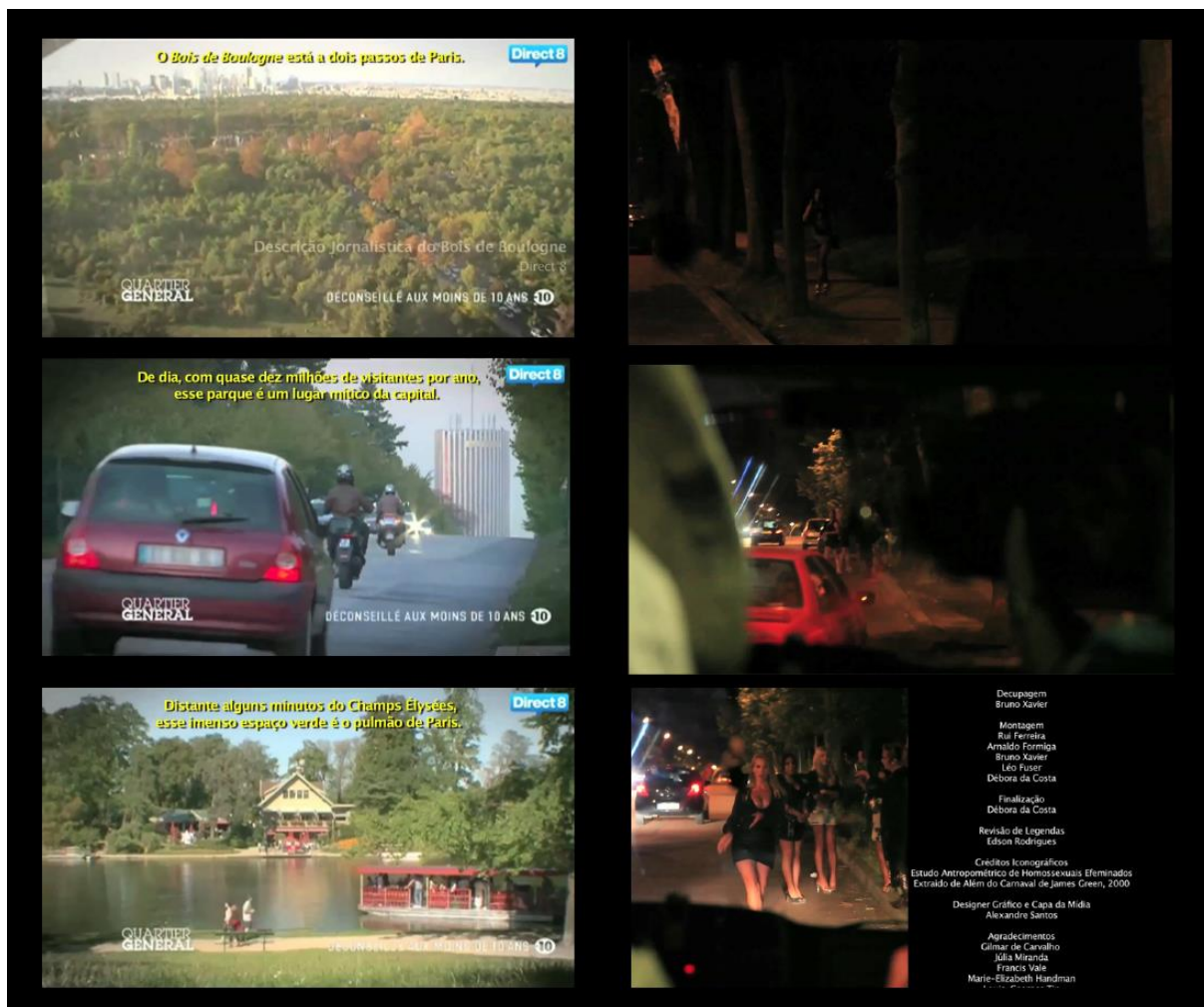
O Bois de Bologne assume uma representação material do sistema capitalista, ao passo que inventa um mundo e o expõe: o bosque durante o dia que a matéria registra, com homens e mulheres cis caminhando, passeando com o cachorro etc. aproveitando uma manhã de sábado. É feito, portanto, um recorte (oficial, pois jornalístico) e uma invenção do Bois de Bologne, como se ele só existisse durante o dia. E assim somos apresentados a uma fantasmagoria desse lugar. A circulação de pessoas durante a noite não é mencionada na matéria, como se não existisse toda aquela circulação de carros e mulheres que a câmera de Vale registrou.

Figura 62- Bois de Boulogne



Fonte: *O vôo da beleza* (Vale, 2012), capturas de tela

Figura 63 - Bois de Boulogne (2)



Fonte: *O vôo da beleza* (Vale, 2012), capturas de tela

A lógica do “não ver” para crer que não existe traduz-se na fala da vendedora do mercado de pulgas (Figura X), apresentada mais adiante, que se sente ofendida com a visibilidade de duas pessoas se beijando em um espaço público, ou com o transitar de uma mulher de saia considerada muito curta. Mostrar é uma ofensa, então deve-se esconder. Afinal, é mais difícil reconhecer uma existência quando ela não é vista. Essa lógica foi consagrada com a sanção da “Lei Sarkozy”, pois criminalizando as prostitutas e deportando as imigrantes irregulares efetiva-se um não existir, ao passo que não está mais em determinado território, está em outro lugar.

O *Bois de Boulogne* é o espaço público de trabalho mais mencionado no documentário. Nas falas das brasileiras com quem Vale conversou é constante o teor de violência e medo nas experiências de quem trabalhou e trabalha naquela área. O lugar é

disputado por grupos de mulheres trans de diferentes nacionalidades. Importante mencionar que, em entrevista, quando Sabrina fala dos grupos divididos por nacionalidade e como é difícil “se misturarem”, as nacionalidades mencionadas são todas latinas nesse relato: “brasileiras, colombianas, peruanas, equatorianas, da Argentina...”. De acordo com Geovana, “o *Boi de Boulogne* é onde todo mundo libera a maldade e o êxtase (...) Lá vi várias morrerem sendo espancadas, clientes que são assaltados – homens que vêm roubar os clientes mesmo” [00:46:50].

Figura 64 - Bois de Boulogne durante o dia e durante a noite



Fonte: *O vôo da beleza* (Vale, 2012), capturas de tela.

Rosa Baiana conta no documentário sua experiência de trabalho no Bois de Boulogne, e menciona como a rotina tornou-se mais difícil com a implementação da lei da racolagem: “Só de racolagem eu paguei 2600 euros. Tenho os papel tudinho em casa, paguei. 2600 euro de racolagem. Ou 2600 euro ou seis meses de cadeia aqui”. De fato, a situação teria piorado após a sanção dessa lei em 2003, pelo então ministro do interior Nicolas Sarkozy. A “Lei Sarkozy” (ou lei da racolagem) foi aprovada em março de 2003. Em tese, ela deveria servir como escudo contra o proxenetismo. Na prática, criminalizou a prostituição, perpetrando à trabalhadora do sexo multa ou prisão. No caso de prostitutas imigrantes com documentação irregular, a extradição era imediata.

Sabrina conta que a polícia chegava a invadir apartamentos de pessoas que faziam programa em Porte de Clancourt: “eles iam lá e tiravam as pessoas de dentro de casa com os clientes”. Sabrina conta que a polícia jogava gás, dava voz de prisão, perseguia quando as pessoas conseguiam sair dos apartamentos, mesmo na chuva ou na neve.

Figura 65 - Villa Biron pela perspectiva de Alexandre Vale



Fonte: *O vôo da beleza* (Vale, 2012), capturas de tela.

Figura 66 - Geovana (à direita) e duas colegas residentes do Clancourt



Fonte: *O vôo da beleza* (Vale, 2012), capturas de tela.

Lois George Tin faz parte do Círculo de Promoção da Diversidade Étnica e Sexual na França. Em relato a Vale, ele comenta a Lei Sarcozy:

Eu achei particularmente insano, tanto em relação ao conteúdo quanto à sua mise en scene. O então ministro do interior, Nicolas Sarkozy, passear pelas ruas dizendo: “Vocês estão vendo? Eu estou perseguindo as pessoas que fazem racolagem passiva”. E havia uma espécie de gozo insano nesse papel de empreendedor da moral com esse trabalho absolutamente ignóbil.

Esse gozo insano parece atravessar não só Sarkozy, como demonstra a fala da vendedora do mercado de pulgas, que traz uma espécie de hipocrisia social parecida com a que encontramos no Brasil, que segue a diretriz “não tenho nada contra, tenho até amigos que são, mas não faça isso ou aquilo em público, porque as pessoas não são obrigadas a gostar”. Em meio a uma conversa, Geovana comenta que tolerância só existe quando elas fazem as coisas do jeito que “eles” querem. A vendedora concorda e desenvolve:

[Geovana] - É a tolerância! Existe a tolerância quando a gente faz as coisas do jeito que eles querem. É a tolerância!

[Vendedora] - Exatamente. Nós somos como nós somos. Pode-se ser transexual, homossexual, lesbianas, pouco importa, mas quando a pessoa sai na rua, é preciso ser reservada, saber se comportar, porque não se deve dar beijos ou beijocas na frente de todo mundo. É preciso ter respeito em relação aos outros. Mesmo uma garota, ela não precisa ficar se exibindo e provocar os rapazes, porque depois eles vão atrás delas, passar-lhes a mão na bunda. Depois elas não querem que eles passem a mão! Isso é provocação e não tem nada a ver. Não é assim que se atrai um homem. [00:56:04]



A cena da fala dessa vendedora foi montada com dois cortes: o primeiro, anterior à sua fala, mostra uma capa de revista antiga, dos anos de 1990, chamada *Newsweek*. A capa tem como chamada: “Lésbicas saindo fortes do armário: quais os limites da tolerância?”<sup>19</sup> Segue a fala da vendedora e depois outro corte, dessa vez com a imagem de outra capa de revista: *Baytimes/Dyweek*: “Heterossexuais: quais os limites da tolerância?”

Figura 67- Montagem com capas de revistas e fala transforbica/misógina



Fonte: *O vôo da beleza* (Vale, 2012), capturas de tela.

*Newsweek* é uma revista de notícias semanal estadunidense, publicada na cidade de Nova Iorque e distribuída para os Estados Unidos e também internacionalmente. Criada em 1933, hoje é a segunda maior revista semanal do país, superada apenas pela revista *TIME* em circulação e ganhos com publicidade. A *Dykeweek*, por sua vez, é uma revista imaginária criada pela *Times*, em resposta à matéria da *Newsweek* sobre os tais “limites da tolerância” em relação a relacionamentos entre lésbicas.

Alexandre Vale produziu algumas imagens da Parada LGBTQIA+ de Paris daquele ano. Durante o evento, foram denunciadas as extradições de pessoas LGBTQIA+ que vem de países que criminalizam a homossexualidade, como Afeganistão, Irã e Nigéria. Os participantes foram convidados fazer 3 minutos de silêncio em respeito às pessoas LGBTQIA+ estrangeiras que foram expulsas e forçadas a retornar a um país de nascimento que irá condená-las à morte. “Nós vimos, por exemplo, pessoas originárias do Afeganistão ou do Irã, chegar em um país que eles imaginaram mais aberto [no caso, a França] e se dão conta, que, enquanto imigrados, não é a mesma coisa. Essas pessoas foram mandadas de volta para seus países de origem, ou seja, para uma morte certa”, diz Lois George Tin.

<sup>19</sup>Tradução livre.

Figura 68 - Imagens das revistas Newsweek e Dykeweek



Fonte: Google imagens.

Ainda que a situação de refugiados LGBTQIA+ não tenha sido tema central da tese de Vale, nem desta, a questão é relevante o bastante para ser levantada no estudo desse documentário, especialmente, em razão das imagens captadas por Vale referentes a esse assunto, durante a parada. Elas são mostradas a seguir, onde vemos a simulação de pessoas numa forca, e, estampadas ao centro as identificações dos respectivos países que sustentam leis que penalizam com a morte homossexualidade ou qualquer comportamento divergente em relação a gênero ou sexualidade: Nigéria, Arábia Saudita e Mauritânia. No mundo são seis os países que punem com a morte a homossexualidade; além dos três mencionados, há, ainda, Brunei, Irã e Iêmen (BBC, 2023).

Figura 69 - Banners representando refugiados LGBTQIA+ condenados a retornar



Fonte: *O vôo da beleza* (Vale, 2012), capturas de tela.

Dentre os cinco documentários estudados, o pajubá só é brevemente mencionado em *O voo da beleza*, na ocasião em que uma das garotas comenta que cada nacionalidade tem o seu pajubá, sua língua codificada e segura para trocarem informações entre si. Ainda que o tempo de tela sobre o pajubá tenha sido curto, acredito na relevância de fazer menção a ele, dado o seu caráter histórico de resistência, que remete a línguas de matrizes africana e indígena. É Rosa Baiana que fala sobre o pajubá: “[Em Paris, sobre as prostitutas trans] Cada nacionalidade fala, assim, como se diz no Brasil, o seu pajubá”. Rosa diz algumas palavras em pajubá, e em seguida traduz: “é a buceta da tua mãe”, “ela chupa pica”, “veado”. [00:41:10] O pajubá caracteriza-se como dialeto, sendo uma variação linguística, visto ser parte de um grupo social, e herança cultural de religiões de matrizes africanas. A apropriação do pajubá pela comunidade LGBTQIA+ brasileira cria também outras variações e particularidades que serão próprias desse grupo (Nascimento; Mariano; Santos, 2021).

Assim como Rosa Baiana, Geovana é uma das entrevistadas que ocupa considerável tempo de tela. Ela conta com orgulho que participou de um filme francês como coadjuvante e que aprendeu a falar o idioma sozinha. Num efeito de fusão de imagens, Vale compara as feições de Geovana com as de Monalisa, de DaVinci, indicando as semelhanças entre ambas e referenciando a tese de que a pintura seria um autorretrato do pintor.

Quando comenta o relacionamento com os pais, que estão no Brasil, conta dois episódios de intolerância que sofreu, um pela mãe, outro pelo pai. Com a mãe, relata que foi levada por ela a um terreiro de macumba e que o pai de santo, incorporado, disse que Geovana (na época, Ricardo) era “afeminado” porque tinha uma “pombagira encostada nele”. Já o pai, no dia seguinte, aproveitou enquanto Geovana ainda dormia e cortou seu cabelo: “[...] quando acordei, sem cabelo, ele num tinha cortado o meu cabelo, o meu pai? Eu dormindo, cortou o meu cabelo. Eu tinha o cabelo grande... Chorei, chorei tanto. Aí eu falei assim, “pai, o cabelo vai crescer. E não vai mudar nada”.

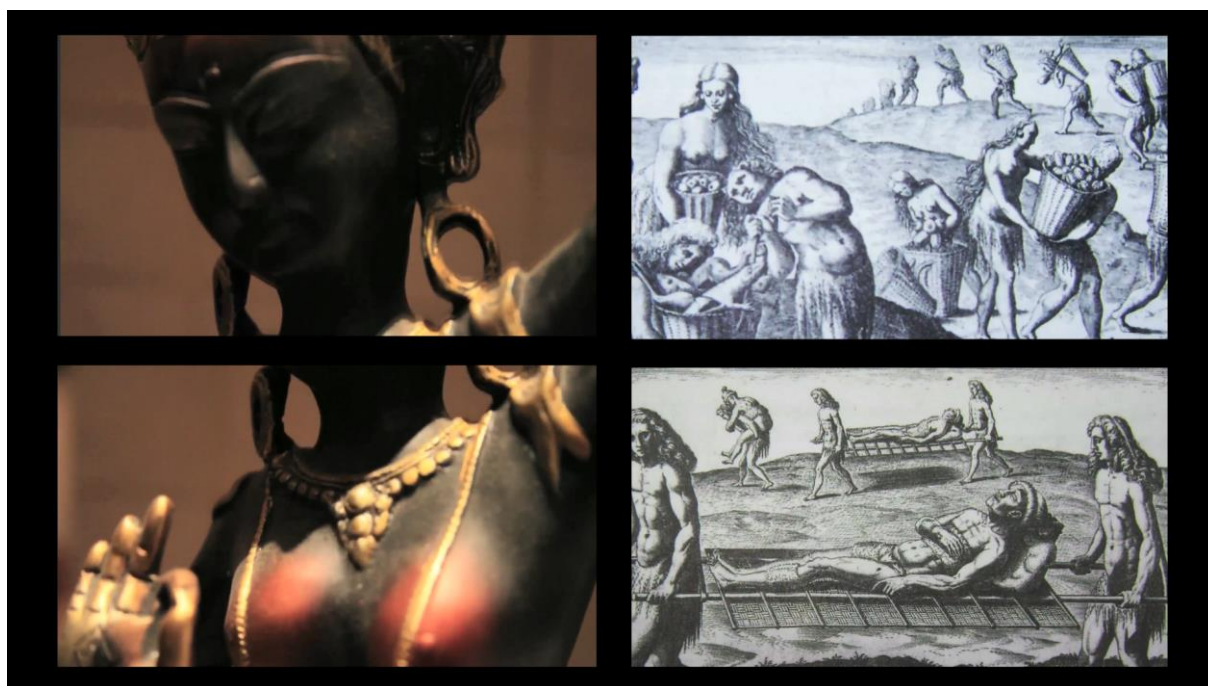
O relato remeteu-me ao mito bíblico de Sansão. Em ambos os casos, houve uma traição cometida por uma pessoa próxima que lhes cortou os cabelos no intuito de extirpar-lhes a força. Se em Sansão, essa força era física, em Geovana era afirmação e expressão de ser. Mas no caso de Geovana, lembro-me também da lógica do “não ver, não existir”, porque os longos cabelos da filha lembravam ao pai, todos os dias, que ela não era o filho, sinalizava a lacuna do ideal, do que de fato não existia. Cortar o cabelo é esconder a lembrança. Mas Geovana aponta a inutilidade do gesto de violência, lembrando ao pai que “o cabelo vai crescer. E não vai mudar nada”.

Geovana recorre à mitologia grega para refletir sobre a diversidade de perspectivas que existem sobre pessoas trans ou gênero divergentes. Ela conversa sobre o nascimento da hermafrodita.

Quando criaram a mitologia grega, o que que eles criaram? Quando nasceu o primeiro ser humano com dois sexos na Grécia, criaram uma história de Hermes, que casou com a deusa Afrodite, deusa da beleza, e tiveram um filhinho que se chamava Hermafroditus. Deram para essa criança o dom da cura, de curar o ser humano, e da visão, de prever o futuro. Pra você ver, deram poderes pra essa criança, pra sociedade entender que não é um monstro. Não nasceu ali um monstro, um bicho, nasceu um ser humano, como todos os outros. A mitologia foi feita pra entender essas diferenças. E lá você vê que essa história é muito mais além da transexualidade.

Logo após o relato, entram imagens, uma, de homens e mulheres trabalhando numa colheita, outra de homens carregando pessoas em macas. A aparência física dessas mulheres da figura 64, primeira imagem lembra o modo como a deusa da beleza Afrodite é retratada em pinturas renascentistas, especialmente as mechas longas dos cabelos.

Figura 70 - Imagens exibidas durante o relato de Geovanna



Fonte: *O vôo da beleza* (Vale, 2012), capturas de tela.

Algumas buscas realizadas no Google lens apontaram um site que continha essa imagem dos homens de cabelos longos carregando doentes ou feridos, em referência a ameríndios homens “enfermeiros”. As duas imagens à direita na prancha aparecem concomitantes com imagens da estátua de Stella, que, também de acordo com o google lens,

parece ser a estátua de uma deusa indiana, possivelmente Parvati, a deusa do amor e segunda consorte de Shiva, talvez para criar uma relação com Afrodite, mencionada por Geovana. O uso do Google lens não foi decisivo quanto à identificação da estátua, portanto, localizei o Instagram de Alexandre Vale e enviei-lhe uma pergunta a respeito. Estou no aguardo da resposta.

Ao retornar ao *Voo da beleza* e rever o relato de Geovana sobre a ocasião em que sua mãe a levou num terreiro, percebi como aspectos relacionados à **religiosidade e intolerância** atravessavam os cinco documentários: em *Meu corpo é político*, na cena em que Linn conta que foi expulsa da igreja quando descobriram que ela se “vestia de mulher”, em *Lembro mais dos corpos*, quando Julia conta que a mãe entende que se ela se casar com um homem trans, “se redimiria”, porque formaria um casal onde uma pessoa tem um pênis e a outra uma vagina, como deus e a natureza fizeram. Em *Katia, o filme* há uma cena dela na igreja conversando com um padre, que tenta separar o que a igreja diz do que o que ele pensa a respeito de Katia. O sacerdote aproveita para chamar atenção de Katia porque ela não está comparecendo às missas. Em *Bixa Travesty* há uma conversa onde a mãe de Linn participa e, ao colocar um contraponto sobre “o lado bom” de Linn e a colega terem passado por momentos difíceis no passado, que é saber ter gratidão pelas bênçãos conseguidas. Linn faz um corte nesse discurso, e aponta o teor conformista dele. Há, ainda, uma postura irônica em relação à igreja católica, em partes do discurso de Linn no transcorrer do filme, como quando ela canta, à capela: “eu quebrei a costela de Adão”, ou quando conta um pouco sobre sua transição e fala sobre um homem criado à semelhança de Deus que se partiu, como um espelho. Acredito, portanto, que encontrei mais um fio condutor que pode desenvolver mais uma constelação, a da religiosidade.

Considerando que *O vôo da beleza* foi veiculado em 2012, existem alguns elementos que hoje podem ser considerados problemáticos, como o uso do termo “transexual” para a mulher trans que fez cirurgia de redesignação, passou por algum procedimento estético com medicação ou silicone, ou a mulher trans que “é mulher o tempo todo”. O termo “mulher biológica” é outro também utilizado no filme e que vem caindo em desuso, visto que denota a ideia de que mulheres trans não são seres biológicos, ou da conta da biologia. Esse termo vem sendo substituído por “mulher que menstrua” ou “mulher que pare”, e, ainda assim, percebo suas limitações, tendo em vista que sou considerada uma mulher cis, portanto “biológica”, mas não menstruo nem posso parir. Ademais, a mulher que menstrua, ao atingir a menopausa, para de menstruar e, como consequência, não pode mais ter filhos. Algumas dessas mulheres passam pelo processo de menopausa precoce, entre os 40 e 50 anos de idade.

Há também uma intensa performatividade daquilo que a mulher trans deve ser, sintetizada na fala inicial de Geovanna, e que se aproxima do modelo de mulher cis: “Sabe do que eu tinha medo? De morrer velha, sem plástica, horrorosa...Porque as transexuais, não é que nem a mulher e o homem, a gente briga contra a feiura, depois contra a natureza, depois contra o tempo, a gente tem três grandes inimigos: a feiura, o tempo e a natureza”. [00:01:08:03].

Revisitar *O voo da beleza*, em toda a sua potência, bem como no trabalho de identificação daquilo que já não cabe muito bem nos anos de 2020 me fez pensar no quanto a categoria “mulher” precisa ser repensada, na esteira da própria cisgeneridade. Tomando como princípio a defesa de Monique Witting (2022) de que “a lésbica não é uma mulher”, existe uma série de outros critérios que muitas mulheres cis não cumprem e que, portanto, deveriam excluí-la da categoria “mulher”, como o exemplo antes mencionado de mulheres cis que não menstruam ou não podem engravidar.

O capítulo seguinte apresenta a metodologia da pesquisa e discute as articulações teórico-metodológicas escolhidas e aplicadas aos documentários analisados. Apresenta os conceitos de análise fílmica, análise imanente do discurso, montagem, atlas e constelação a partir das referências de Adorno (2003), Aumont e Marie (2013), Vanoye (2006), Benjamin (2019), Didi-Huberman (2018, 2013, 2015b) e Warburg (2003, 2010).

#### 4 MONTAGEM: DESMONTAR E REMONTAR O MUNDO

Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais. A estranheza dessa verdade deu para estarrecer de todo a gente. Aquilo que não havia, acontecia.

(Guimarães Rosa, 2001, n.p).

As estrelas também eram viajantes do tempo. Quantos daqueles pontos de luz antigos eram ecos de sóis atualmente mortos? Quantas tinham nascido, mas sua luz ainda não chegara tão longe? Se todos os sóis menos o nosso fossem destruídos hoje, quantas gerações se passariam até que percebêssemos estar sozinhos?

(Riggs, 2016, p. 323).

Os historiadores da arte costumam dizer que é preciso treinar o olho.

Isso significa incorporar um saber, sempre silencioso, sempre intuitivo, capaz de captar o que há de comum entre as formas. Mas que lugar é esse que a proposição “entre” indica? Não há apenas dois lugares, o lugar de uma imagem e de outra imagem, o lugar de uma aparência e de outra aparência. Há um terceiro lugar, uma terceira margem do rio, onde, invisíveis, imateriais, o semelhante se funde no semelhante, onde a analogia se metamorfoseia em fusão.

(Samain, 2012 [online]).

Ouvi pela primeira vez sobre a terceira margem durante o mestrado em comunicação, com o conto de Guimarães Rosa, *A terceira margem do rio*. Antes, eu só conhecia o aqui e o ali, o lá e o cá. Antes a história de qualquer coisa era somente cronológica: o passado passou, o futuro ainda não está aqui e o presente era tudo o que eu tinha. Foi o que me ensinaram em casa, foi o que me ensinaram na escola e, depois, na faculdade. Mas isso foi antes de conhecer um pouquinho de Guimarães Rosa, outro pouquinho de Aby Warburg, de Walter Benjamin e de Georges Didi-Huberman. As noções de presente, passado e futuro ganharam outra perspectiva, assim como o rio, que deixou de ter apenas duas margens.

Benjamin ensinou-me que existe uma maneira de mudar o passado, e talvez até de redimi-lo: ressignificando-o, colocando em evidência aquilo que esteve esquecido na terceira margem. E que precisa ser lembrado. A terceira margem é um lugar místico, incerto, não visível, não material. Pode ser uma fissura, um entremeio. O que me lembra uma história fantástica sobre crianças órfãs e com características peculiares<sup>20</sup> que vivam escondidas em um entrelugar onde o tempo não passa. Havia passagens de acesso no mundo cronológico, situadas em fendas

---

<sup>20</sup>Referência ao O orfanato da senhorita Peregrine para crianças peculiares (2016), de Ransom Riggs.

dentro de cavernas ou no ponto mais distante de uma linha de trem subterrânea. Nessa história, a terceira margem é uma fissura que constitui refúgio de todos os perigos que aguardam o divergente, o transgressor – inclusive do tempo. Uma “peculiaridade” desse livro de Ransom Riggs é que sua história entrelaça e cria sentidos para fotos antigas de crianças, as quais, de alguma maneira, manifestam uma atmosfera sombria, por vezes assustadora. São fotos emprestadas de colecionadores e lojas de antiguidades, de autorias indeterminadas pelo tempo. Riggs reinventa o passado, faz uma montagem de fotos aleatórias e lhes dá, a cada uma, uma história que se comunica com o enredo de seu livro. Elas fazem referência a personagens e lugares que o narrador protagonista relata.

A perspectiva do passado como reminiscência permite o movimento de recontá-la, a contrapelo, de apreender o que não foi evidenciado, de encontrar aquilo que o sentido do pelo “muito luzidio” esconde: a história dos vencidos, dos oprimidos, dos vulneráveis, dos mortos – “escovar a história a contrapelo” permite evidenciar os epistemicídios oriundos das barbáries que produziram, ao longo de uma única e cronológica história, a cultura ocidentalizada, branca, masculina, colonizadora e cisheteronormativa que consumimos (Benjamin, 1987, p. 225). Permite encontrar as fissuras que tanto importam a esta pesquisa e colocá-las em evidência, num trabalho de montagem.

Pensar a cisgeneridade como uma fantasmagoria benjaminiana implica em reconhecer o poder que essa fantasmagoria pode exercer através da imagem contemporânea, seja ela veiculada em meios digitais ou analógicos. Esse poder, no entanto, é exercido de modos sutis, quase que imperceptíveis a olhares apressados.

Este capítulo apresenta e discorre sobre a metodologia desta pesquisa, que se constituiu mediante articulações entre análise fílmica e análise imanente do discurso, amparadas por uma pesquisa bibliográfica que se desenvolveu em paralelo e em consonância com a análise do corpus, tendo como principais referências obras de Theodor Adorno (2003), Michel Marie e Jacques Aumont (2004), Jonathan Crary (2012; 2013), Aby Warburg (2003), Walter Benjamin (1987; 2018) e Georges Didi-Huberman (2011; 2012; 2017), entre outras. A concepção de montagem a partir do Atlas Mnemosyne de Warburg é o arcabouço teórico-metodológico que apresenta o corpus, pensando relações transversais entre os documentários. As aproximações entre as cinco obras deram-se, ainda, com as contribuições de Benjamin acerca do conceito também teórico e metodológico de constelação.

O corpus da pesquisa é constituído dos filmes documentários: *Kátia, o filme* (2012), *O voo da beleza* (2012), *Meu corpo é político* (2017), *Bixa Travesty* (2018) e *Lembro mais dos*



*corvos* (2018). O critério de seleção considerou o recorte temporal de lançamento – a partir do ano de 2010 e o tipo de envolvimento de pessoas trans\* na produção das obras.

Traços de cisgeneridade puderam ser identificados já na fase de análise prévia, com a apresentação dos créditos de direção dessas obras, que são compostos apenas por pessoas cis; e de roteiro, os quais, mesmo indicando participação de pessoas trans em dois deles, ocorrem em coparticipação: *Lembro mais dos corvos* tem roteiro de Julia Katharine, mulher trans e protagonista do filme, mas em coparticipação com o diretor. *Bixa Travesty* consta com roteiro de Linn da Quebrada, mulher trans e protagonista, mas em coparticipação com os dois diretores, pessoas cis. Já *Kátia, o filme* tem roteiro de uma mulher cis. Tal constatação levou a uma investigação da forma fílmica desses documentários, na busca de modos de atravessamentos da cisgeneridade a partir da construção do olhar da câmera.

#### 4.1 Rupturas do olhar: desmontando o mundo

Esta pesquisa, que pensa a cisgeneridade em acordo com a diretriz do primado do objeto (Adorno, 2003), trabalhou com análise fílmica e análise imanente do discurso na primeira fase de estudos dos documentários constituintes do corpus de pesquisa. Esta escolha metodológica deveu-se à oportunidade que ela proporciona em “deixar o objeto falar de si”.

O primado do objeto, segundo Deborah Antunes (2014), apresenta-se muito mais como uma “negação do método”, visto que

(...) não se reconhece como uma fórmula a ser aplicada sem mais, de fora ao objeto; ela depende da comprovação da natureza contraditória e dialética do objeto em questão. Metódica porque parte desse princípio materialista de acordo com o qual o cerne do conhecimento deve se dar a partir da reflexão sobre o mundo material objetivo, reflexão operada por um sujeito que ao mesmo tempo é construído e constrói nessa dialética, sendo também objeto (p. 119).

Tal postura condiz com uma busca pelo social nesse objeto, nesse particular, sem, contudo, abordá-lo “de fora para dentro” ou incentivar distanciamentos entre sujeitos e objeto – que, no caso dessa pesquisa, refere-se muito mais a sujeitos possuidores da câmera e sujeitos filmados pela câmera – mas sim identificar o social no próprio objeto (Adorno, 2003).

Vejo um fator relevante em comum entre a análise fílmica e a análise imanente do discurso: a postura da pesquisadora em estabelecer uma espécie de escuta do objeto. De acordo com o primado do objeto, a análise imanente do discurso busca compreender o que o objeto diz de si e de seu contexto social, bem como as contradições inerentes que possui. A análise fílmica, por sua vez, procura “ouvir” o que o filme tem a dizer, seja numa perspectiva sociohistorica,

seja numa perspectiva simbólica (Vanoye; Goliot-Létè, 2006). Dessa forma, tracei uma busca e uma escuta de traços de cisgeneridade – estéticos e discursivos – nos documentários elencados, para colocá-los num lugar de análise, e, portanto, de estranhamento.

O desenvolvimento e apresentação de resultados de uma análise fílmica pede um levantamento e organização de capturas de imagens a serem colocadas em evidência e relacionadas. Optei por organizar e apresentar as imagens que obtive no formato de pranchas, baseadas nas pranchas de Aby Warburg (2003), de seu Atlas Mnemosyne, em virtude das possibilidades que essa perspectiva teórico-metodológica permite de relacionar e pensar o anacronismo e a transversalidade entre imagens de uma mesma obra fílmica e entre as obras constituintes do corpus. Trata-se de um tipo de montagem em aberto, capaz de apontar os entremeios das imagens: as fissuras, aquilo que pode passar despercebido, mas fica e se permite descobrir em algum momento, em algum lugar.

O Atlas Mnemosyne é um gigantesco e eternamente inacabado<sup>21</sup> conjunto de 66 painéis de madeira (1,70 X 1,40 m) forrados de tecido preto sobre os quais Warburg afixava imagens retiradas de livros, revistas, fotografias, jornais e outras fontes como material publicitário e panfletos. Curiosamente, a última prancha de Warburg foi numerada 79. Apesar de sua aparente ordem aleatória, Mnemosyne “atende ao conceito de *Nachleben*, que diz respeito à sobrevivência das imagens. O que julgávamos desaparecido pode ser reativado em outro momento histórico, uma vez que é propriedade das imagens atravessar fronteiras”. (Reinaldo; Reis Filho, 2019, p. 07).

Quanto mais lia e estudava sobre o Atlas Mnemosyne, começava a entender que Warburg deixou um legado muito maior do que uma forma de apresentar relações anacrônicas entre imagens: o exercício de pensar as imagens e o próprio tempo, um tempo que não se limita ao *chronus*, mas que alcança aquilo que é da conta da memória. Pensar imagens através da perspectiva de Warburg é, portanto, estabelecer um diálogo com sobrevivências e com outra maneira de compreender o tempo. E a sobrevivência, para Warburg, manifesta-se como sintoma. Existem dois conceitos importantes para Warburg que atravessam a ideia e o processo de sobrevivência das imagens: *Nachleben* [forma sobrevivente] e *Phatosformeln* [fórmula de patético].

A tradução literal de *Nachleben* é “vida após a morte”. Didi-Huberman vai compreender o termo mais próximo da noção de “sobrevivência”, posto que nos escritos em

---

<sup>21</sup> O Atlas Mnemosyne é uma obra que traz o inacabamento em duas dimensões: na proposta de ser um trabalho constantemente em aberto a diversas leituras e posteriores contribuições, e também no seu sentido mais literal, visto que Warburg faleceu antes de tê-la concluído, deixando “inacabada” a sua última prancha, de número 79.

inglês, Warburg teria usado o termo “*survivor*” (Didi-Huberman, 2013). O Atlas Mnemosyne seria, então, *Nachleben* documentada em imagens, concebida por seu criador como uma “história de fantasmas para adultos” – daí a “vida após a morte”, visto que a imagem sobrevivente “desaparece” e “reaparece” em outro tempo, em outros lugares: fantasmas. A própria ideia de Atlas possui sobrevivências: o titã da mitologia grega condenado pelos deuses a carregar o mundo nas costas e gerar o saber trágico, o saber pelo sofrimento; um tipo de livro ilustrado que se tornou uma referência moderna de trabalho visual com Warburg, mas também se tornou um oceano (Atlântico), uma cidade mitológica submarina (Atlântida) e estátuas que sustentam palácios e templos (atlantas) (Didi-Huberman, 2018).

Assim, a forma sobrevivente, na perspectiva de Warburg, não é aquela que escapou da morte, mas aquela que sobreviveu à própria morte, tornando-se sintoma e fantasma (Samain, 2012). Sintoma porque não retorna como a mesma, mas como um rastro de si. Fantasma porque está além da morte e, evanescente e fugidia, não se mostra, mas se insinua.

O termo que acompanha *Nachleben* nos estudos de Warburg é *Phatoformeln*.

[...] as *Phatoformeln* devem ser consideradas as expressões visíveis de estados psíquicos que as imagens teriam, por assim dizer, fossilizado. Aqui, é possível pensar na iconografia da histeria, tal como Charcot pôde constituí-la seguindo as próprias linhas de uma história de estilos. Mas Warburg logo ultrapassou a ideia ‘iconográfica’ de sintoma que caracterizava a clínica dos alienistas do século XIX: ele havia compreendido que os sintomas não são ‘sinais’ [...] e que suas temporalidades, seus nós de instantes e durações, suas misteriosas ‘sobrevivências’, pressupõem uma espécie de memória inconsciente. [...] É provável que a concepção freudiana do sintoma como fóssil em movimento explique, melhor do que qualquer outra, a ‘fórmula do patético’ [phatoformel] warburguiana e sua temporalidade muito particular de esquecimentos e retornos, turbilhões e anacronismos. (Didi-Huberman In Michaud, 2013, p. 23-24).

*Phatoformeln*, portanto, diz respeito aos rastros de gestos humanos deixados ao longo do tempo, possíveis de serem identificados nas manifestações materiais de cultura de diversos povos, ao redor do mundo (pinturas, movimentos de danças típicas, registros de rituais, fotografias, filmes, etc.). Aquilo que é da conta dos afetos teria uma marca visível que se manifesta em diferentes tempos, em diferentes lugares, de modo intermitente, desde a Antiguidade dos gregos. Etienne Samain (2012) aponta o fenômeno da *Pietá* (ou Lamentações pelo Cristo morto), elaborado por Didi-Huberman, onde as expressões de sofrimento de Maria produzidas em telas e esculturas da Renascença, bem como gestos e ângulos de vista se repetem em outras imagens, produzidas no correr de séculos e em diferentes lugares, mas todas registrando momentos de dor e sofrimento diante da morte.

A prancha 42 do Atlas Mnemosyne de Warburg apresenta uma *Pietà* (afresco) de Luca Signorelli, datada por volta de 1500, da Cappella di San Brizio, localizada na cidade de Orvieto, Itália. Nela estão dispostas 18 imagens onde a expressão de sofrimento diante da morte, a qual está materializada no corpo sem vida de um ente amado pode ser percebida, atravessa cada uma delas, tornando visíveis semelhanças de produções de imagens da Antiguidade e da Renascença (gestos, expressões faciais, posicionamento de membros, como braços e pernas), caracterizando uma *Phatoformeln* do luto na identificação de reminiscências pagãs em obras cristãs (Wedekin; Makowiecky, 2022).

Figura 71 - Prancha de Warburg de N° 42



Fonte: Wedekin; Makowiecky, 2022.

A *Phatoformeln* do luto foi identificada na contemporaneidade, durante um dos momentos mais críticos de saúde pública que o mundo sofreu. Mais especificamente, durante a crise sanitária na Índia, em 2021, imagens de doença e de morte que registravam aquele momento histórico sombrio foram pareadas com imagens renascentistas e cristãs, revelando semelhanças nos gestos, expressões faciais e posicionamento de braços e mãos. Segundo a autora Luana Wedekin (2021), a escolha pela Índia dentre tantos outros lugares do mundo, incluindo o Brasil, que foram cenários de muitas mortes e sofrimentos, deu-se por conta de uma particularidade do rito funerário indiano: os corpos não são confinados em caixões, mas enrolados em mortalhas e encaminhados a uma pira funerária.

Figura 72 - Imagem da prancha 79 pareada com imagem da pandemia de 2020 na Índia



Fonte: Wedekin (2021).

Wedekin (2021) aproxima duas imagens que expressam um momento fúnebre. Separadas pela distância e pelo tempo, ambas se assemelham no modo como carregam seus mortos. À direita, uma das imagens componentes da prancha 42 de Warburg (Fragmento de sarcófago com transporte do corpo de Meleagro. Metade do século II a.C. Mármore); à esquerda, trabalhadores e parentes carregam o corpo de um homem falecido por covid-19 num crematório em Nova Delhi, em abril de 2021.

Ainda que sejam mais notórias as semelhanças entre as práticas fúnebres desses dois tempos tão distintos com uma imagem da pandemia de COVID-19 na Índia como referência contemporânea, quando a autora aborda comparações com imagens de pessoas enlutadas e em sofrimento – que também constituem o *Phatoformeln* do luto na prancha 42 de Warburg, as imagens colhidas dos meios de comunicação indiano apresentam semelhanças com

imagens localizadas em arquivos de comunicação digital brasileiros. Para ser mais específica, trouxe duas imagens registradas durante o colapso de saúde que ocasionou mortes em massa na cidade de Manaus, capital do estado do Amazonas. As expressões de dor e de luto de parentes, amigos e profissionais de saúde registradas na capital amazonense também manifestam a *phatosformel* do luto, como indico na prancha a seguir, montada por mim, a qual contempla duas imagens que compõe a prancha 42 de Warburg, uma foto de uma mulher indiana com a mão no peito e duas fotos de mulheres brasileiras: uma sentada, com a cabeça encostada na parede que traz o nome e a logo da Secretaria de Saúde do estado do Amazonas e outra com expressão de choro, segurando no peito um papel que parece ser a foto de alguém, segurada por trás pelos braços, por um rapaz.

De cima para baixo, podemos ver na prancha: 1) Andrea del Verrocchio, Cena de lamentação pela morte de Francesca Tornabuoni, 1477. Baixo relevo em mármore. Museo Nazionale del Bargello, Firenze (Wedekin, 2021); 2) Pietà de Cosmè Tura (1474), (Wedekin, 2021); 3) (esq/cima) Lamento durante os enterros coletivos de Covid-19 no cemitério Nossa Senhora Aparecida em Manaus (AM)<sup>22</sup>; 4) (esq/baixo) Familiar de paciente da UPA José Rodrigues, Manaus, (AM), desesperada pela falta de oxigênio<sup>23</sup>; 5) (dir/baixo) Lamentação pela morta na Índia, abril de 2021 (Wedekin, 2021).

As noções de *Phatoformeln* (fórmula de pathos ou do afeto) e *Nachleben* (forma sobrevivente) explicam as emoções que qualquer pessoa, de qualquer parte do mundo pode sentir ao ver imagens luto e de morte na Índia durante a pandemia de 2021. Para além de uma manifestação de empatia pelo sofrimento do outro, haveria o reconhecimento, em alguma medida, de um gesto, de uma expressão antiga que ressoa no inconsciente, pois estamos falando de imagens que “ultrapassam os limites do tempo, atravessam as fronteiras do espaço e unem o mundo por laços irremediáveis: a morte, o luto, a dor” (Wedekin; 2021, p.17).

<sup>22</sup> Sandro Pereira/Fotoarena/Estadão (Fonte:<https://g1.globo.com/bemestar/coronavirus/noticia/2021/03/07/tres-dias-antes-do-colapso-em-manaus-empresa-pediu-apoio-logistico-ao-ministerio-da-saude-para-envio-de-oxigenio.ghtml>)

<sup>23</sup> Márcio James/Amazônia Real/14/01/2021 (Fonte: <https://amazoniareal.com.br/um-ano-da-crise-do-oxigenio/>)

Figura 73 - Exemplo de phatosformel do luto



Fonte: capturas de tela



Acredito que falar sobre o conceito de *Phatoformeln* de Warburg apresentando imagens onde é possível identificá-lo seja mais eficaz do que apenas transcrever o conceito que ele elaborou e que outros autores trabalham e discutem. Apresentar uma prancha de seu atlas Mnemosyne e algumas possibilidades de trabalho com ela – como o que está sendo aqui proposto – pode oferecer ao conceito mais materialidade.

Warburg buscava na coleta e disposição / reposição de imagens da Antiguidade e do Renascimento as semelhanças que denunciavam uma “fórmula de pathos”, uma configuração própria de gestos e manifestações de afetos. Mas o presente também era do interesse e de sérias preocupações do pesquisador, tanto que as últimas pranchas de Mnemosyne trazem imagens que lhe eram contemporâneas, que relacionavam assuntos e personalidades da Guerra e da Religião, indicando formas sobreviventes que teriam atravessado séculos e transformações sociais.

Compreender o movimento das imagens tinha muita relevância para Warburg: como desaparecem, sobrevivem, reaparecem de outras maneiras, em outros lugares. Mnemosyne é o ápice eternamente inacabado desse processo, um “verdadeiro inventário de fórmulas de páthos” (Wedekin; 2021, p.17), sempre um trabalho em andamento, que registra as múltiplas e diversas sobrevivências das imagens no mundo.

Warburg definiu *Phatoformeln* (termo no plural) como: “fórmulas genuinamente antigas para as expressões exacerbadas do corpo ou da alma” (Warburg, 2010, online). Esse conceito atravessa dimensões antropológicas, biológicas, históricas e psicanalíticas. O que me interessa nesse termo, para esta pesquisa, é o que ele diz da propriedade de uma imagem em retornar, em sobreviver através do tempo e das culturas e da possibilidade de suas reminiscências serem encontradas numa leitura de fissuras entre imagens, entre tempos, entre espaços. Com essa perspectiva, me proponho a pensar imagens da cisgeneridade como dotadas de características passíveis de serem identificadas a ponto de pensarmos em uma cisgeneridade do olhar.

[...] A *Phatoformeln* de Warburg [...] representa um estado de coisas humanas vivas – composições artísticas ou outros – que recortam nossas existências, dialogando entre elas e conosco. Composições, arranjos, combinações e organizações de formas patéticas, das quais não tomamos, necessariamente, consciência na medida em que constituíram em um mar de ondas intemporais, que sobreviverão e que haverão de nos questionar sempre [...] (Samain, 2012, [online]).

Encontrar, coletar, dispor, montar e desmontar, e remontar imagens que trazem consigo fragmentos de gestos e afetos que atravessam a história da humanidade é um exercício

gigantesco e sem fim, que coloca a nós mesmas, pesquisadoras, em movimento, que nos inspira a elaborar (ou reelaborar) nosso próprio olhar. Didi-Huberman (2018) resgata os usos da mesa de pedra, na Antiguidade, a mesa que o vidente realiza sacrifícios para ler as entrelinhas do futuro, quando dedica um capítulo inteiro de seu livro *O gaio saber inquieto*, com reflexões sobre a prancha 01 de Mnemosyne, a qual nos traz uma série de imagens de fígados de animais, esculturas antigas do órgão com marcações e indicativos de um vocabulário próprio da adivinhação e da prática de um oráculo. Didi-Huberman pensa as relações entre as funções de uma mesa e sua ligação com a terra, bem como o exercício do adivinho de entrever e de ler nas marcas de um órgão tão fundamental para a vida como o fígado aquilo que não está escrito na pedra e nem em outro lugar – “ler o que não está escrito” (Benjamin, 1970, p. 51). O autor chama atenção que mesas são feitas (até hoje) de materiais que vêm da terra: pedras, madeira, minerais, vidro, indicando uma conexão com as próprias entranhas do mundo.

Um atlas, na concepção de Warburg, poderia ser uma enorme mesa de pranchas que poderíamos posicionar e reposicionar de diferentes formas, para pensar diferentes relações; e as imagens de cada prancha seriam também passíveis desse deslocamento, criando-se leituras do que não está escrito em muitas e múltiplas direções. Diferente do quadro que cristaliza uma pintura e a mantém, estática, em uma parede, a mesa e a prancha são suportes que permitem que a imagem se mexa, pulse e fale de si.

Portanto, Atlas (trata-se ainda do personagem, mas também da coisa; ainda do antigo titã, mas também do moderno instrumento de trabalho visual nas mãos de Aby Warburg): um organismo para sustentar, portar ou dispor conjuntamente todo um saber em sofrimento que **a noção de *Nachleben*** designa tanto como potência de memória, quanto como potencialidade do desejo, e um saber do sofrimento que **a noção de *Phatoformeln*** permite, por sua vez, observar no cerne dos gestos, dos sintomas, das imagens. É um saber trágico: um trabalho de Sísifo ou, antes, atlanteano, um trabalho que faz do castigo algo como um tesouro de saber, e do saber algo como um destino feito de infinita paciência – essa resistência para suportar a esmagadora disparidade do mundo. Mas também um jogo: a capacidade de relacionar ordens de realidades incomensuráveis (terra e abóboda celeste, no mito de Atlas), de redistribuir espacialmente o mundo [...] (Didi-Huberman, 2018, p. 117).

O trabalho da montagem que é característico em Atlas Mnemosyne não se restringe a apontar e aproximar semelhanças. Ele também agrega diferenças e dessemelhanças. E Didi-Huberman (2017) dissecou essa face da montagem em *As imagens tomam posição*, a partir dos trabalhos de Bertold Brecht. E então é possível entender que a dessemelhança também está em Mnemosyne, e está muito próxima da semelhança, como que juntas, pois é nas dessemelhanças nas culturas, nos tempos e nos espaços que as semelhanças que constituem as *phatoformeln* se manifestam. É o nosso olhar que torna possível encontrar, lado a lado, numa imagem Renascentista fúnebre e no transporte de um corpo contaminado pelo COVID-2019 em abril de

2021 na Índia as semelhanças dos movimentos dos corpos, dos gestos, das expressões dos rostos.

Não se mostra, não se expõe a questão da montagem. Não se mostra, não se expõe, senão por meio do dispor: não as coisas em si mesmas – porque dispor as coisas é fazer com elas um quadro ou um simples catálogo –, mas suas diferenças, seus choques mútuos, suas confrontações, seus conflitos (Didi-Huberman, 2017, P. 79).

O caráter político das imagens pode ser ressaltado através das fissuras criadas entre elas, nas tensões passíveis de existir por aproximação. A noção da prancha de Warburg nos traz a possibilidade de ressignificar uma imagem de acordo com a sua disposição em relação a outras ou, como talvez diria Benjamin, a partir do seu lugar numa constelação. A montagem, na perspectiva de Bertolt Brecht, consegue pensar a Segunda Guerra por meio de fotografias, documentos datilografados, anúncios e poesias, apontando novas formas de ler e de dialogar com as imagens (Didi-Huberman, 2017).

Ao invés de buscar semelhanças, os elementos estão aparentemente desconexos no *Arbeitsjournal*<sup>24</sup>, de Brecht, as imagens se mostram dispostas de modo aleatório em um primeiro momento, como a montagem datada de 15 de junho de 1944, com três imagens: o Papa Pio XII num gesto de bênção, depois; marechal Rommel estudando um mapa com seu Estado-Maior, e um ossário nazista na Rússia (figura XX). Três acontecimentos independentes, mas contemporâneos entre si, partes da mesma história que conta a Segunda Guerra, e passam a relacionar-se na montagem de Brecht (ou suas relações se mostram nas fissuras que se ressaltam com a proximidade?). Então é possível ler as bênções da autoridade religiosa dadas ao mundo, mãos bem lavadas e distanciadas das opressões e violências sofridas em silêncio. E é possível colocar essas mãos que abençoam em diálogo com a mão militar que aponta para o mapa e escolhe o próximo lugar a ser destruído e, assim, podemos compreender as consequências e o peso dessas mãos (religiosas e militares), cujo poder assola a vida de mulheres que se jogam a neve a buscar seus mortos.

Não se pode mais dizer, então, que essas imagens não têm ‘nada a ver’. O que é preciso ver, ao contrário, é como, no seio de tal dispersão, os gestos humanos ‘se olham’, se confrontam ou se respondem mutuamente, quer seja acima de um altar, de um mapa do Estado-Maior ou de um ossário a céu aberto. (Didi-Huberman, 2017, p. 75).

---

<sup>24</sup> *Arbeitsjournal* ou Diário de Trabalho, trata-se do do diário de Brecht escrito entre os anos de 1933 e 1948, durante seu tempo em exílio, e publicado em 1955 na Alemanha (DIDI-Huberman, 2017).

Figura 74 - Montagem de Brecht

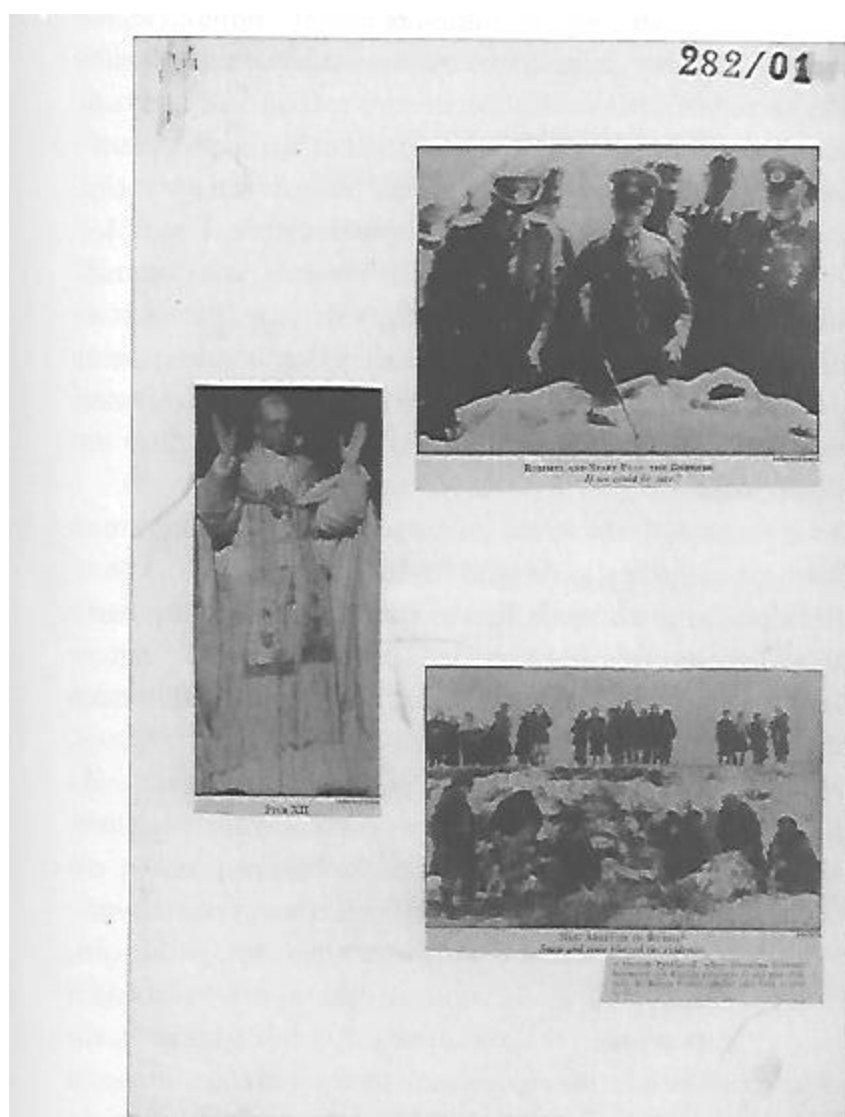


Figura 15 - B. Brecht, *Arbeitsjournal*, 15 jun. 1944: “Pio XII. Rommel e o Estado-Maior organizando a defesa. Ossário nazista na Rússia: a neve e o tempo apagaram as provas. Diante de Piatigorsk, onde os alemães que batiam em retirada massacraram 200 prisioneiros de guerra e civis russos”, Berlim, Akademie der Künste, Bertolt-Brecht-Archiv (dossiê 282/01).

Fonte: Didi-Huberman, 2017 [página digitalizada].

A prancha 79 de Mnemosyne – intitulada *Messe* – expõe fotografias de obras do século XV, XVI e XIX, além de recortes de jornais dos anos de 1920. Gostaria de ressaltar algumas dessas imagens, que, assim como na montagem de Brecht, trazem relações ambíguas entre Religião e Estado, onde percebemos as borras entre essas duas instâncias de poder. Os acordos de Locarno (1925) e de Latrão (1929) são dois eventos históricos contemporâneos à Warburg que trazem um contexto importante à leitura dessa prancha e podem, também, nos dizer muito da sobrevivência e do porvir do poder autoritário, assim como uma foto daquela que, remontando o século IX, é considerada a primeira cátedra de Pedro, ao lado do ostentoso trono de bronze, criado por Gianlorenzo Bernini, no século XVII, pode nos dizer das transformações de sentido que a figura de Pedro, e, por conseguinte, da própria Igreja como instituição e religião.

Os acordos de Locarno representavam uma iniciativa internacional entre mandatários da Alemanha (Gustaf Stresemann), da Bélgica (Émile Vandervelde), da França (Aristide Briand), da Inglaterra (Auster Chamberlain) e da Itália (Benito Mussolini). Estabeleciam um sistema de conciliação e de reaproximação, notadamente entre França e Alemanha. Acordos que mais tarde Adolf Hitler irá romper, em 1936.

Os acordos de Latrão diziam respeito, por sua vez, a um pacto entre a Santa Fé (o Papa Pio XI e o seu representante, cardeal Pierre Gasparri) e o rei da Itália (Victor Emmanuel II e seu primeiro-ministro e chefe do governo, Benito Mussolini), assegurando à Santa Sé “independência absoluta”, “plena propriedade, poder exclusivo e absoluto e jurisdição soberana sobre este território [Vaticano]”. Esses dois eventos históricos (tratados de Locarno e de Latrão) nasceram na Europa, ao mesmo tempo em que eclodiram o fascismo e o nazismo.

As pranchas de Mnemosyne têm suas imagens dispostas seguindo um padrão onde “os painéis são geralmente organizados de tal modo que apresentam, primeiro, a obra antiga, depois, suas transformações medievais e, finalmente, a restauração da fórmula antiga, na arte do Renascimento” (Saxl, 1932 apud Samain, 2012). Cada prancha é acompanhada de uma lista com a descrição de cada imagem contida, além de um esquema que numera cada uma das imagens. Essas numerações tanto agrupam as figuras em temas como também indicam uma certa ordem de leitura e estabelecimento de relações. No caso da prancha 79, temos 21 figuras listadas e numeradas da seguinte maneira (Samain, 2011, p. 42-43):

<sup>1</sup><sup>2</sup> Cátedra de Pedro. Século IX. Roma, São Pedro.

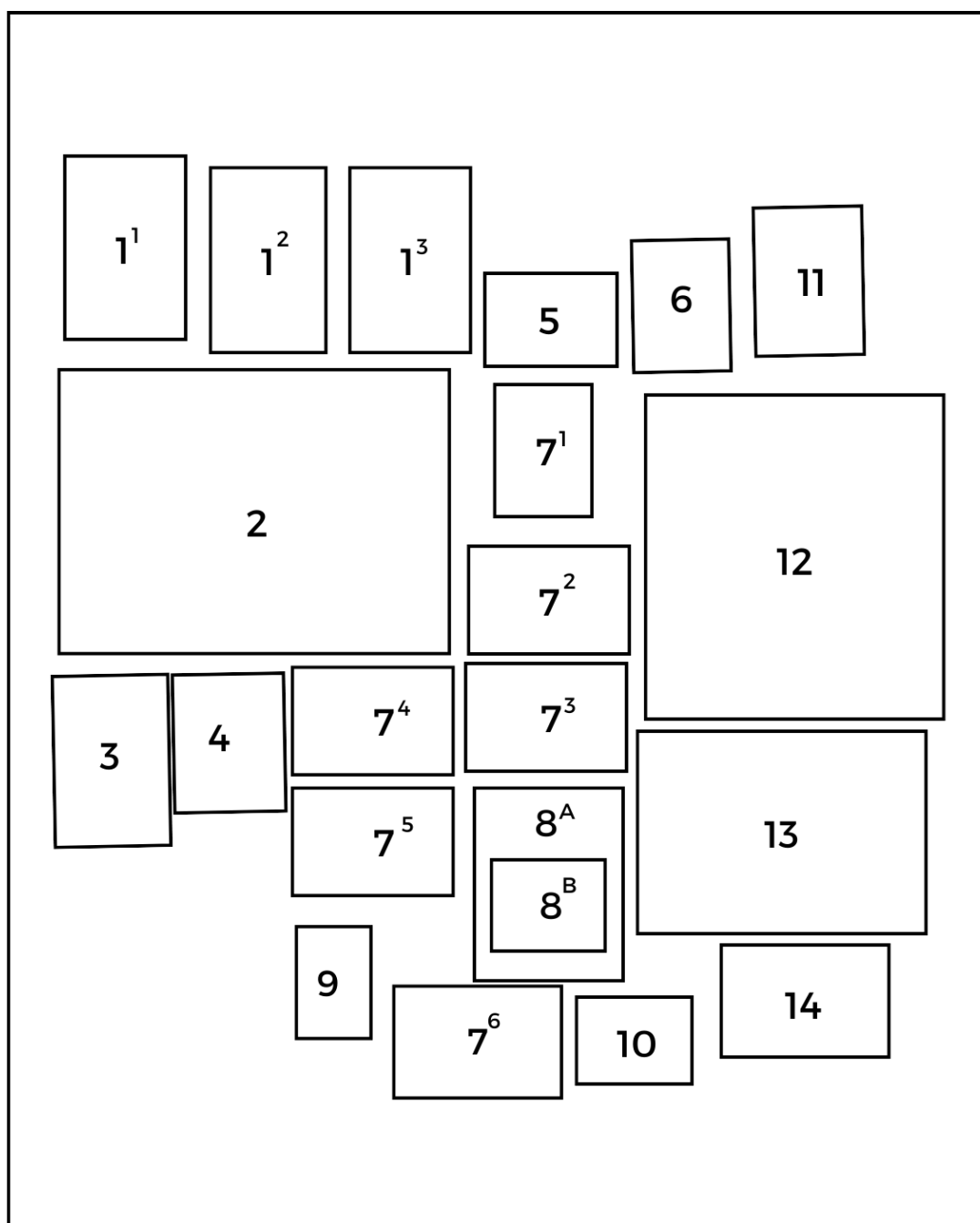
<sup>1</sup><sup>3</sup> Cátedra de Pedro (Revestimento de bronze). Gianlorenzo Bernini (1598-1680), Roma, São Pedro.

2 A missa de Bolsena, de Rafael, afresco, 1512. Roma, Vaticano, Stanza de Eliodoro.

- 3 Spes (Esperança) de Giotto. Fresco (Grisaille), em torno de 1305, Padova, Capela de Arena.
- 4 Última Comunhão de São Jerônimo, de Sandro Botticelli. Pintura, 1495-1500. Nova York, Metropolitan Museum of Art.
- 5 Haraquiri (figura proveniente do livro) de Antoine Rous de la Mazelière. Essais sur l'histoire du Japon. Paris, 1899.
- 6 “Punições e Execuções” (figura proveniente do livro de) Philipp Franz von Siebold, Nippon. Arquivos sobre a descrição do Japão, 2ª ed., vol. 1, Würzburg/Leipzig, 1897.
- 7 Procissão Eucarística, Roma, Praça de São Pedro, 25/7/1929. Fotografias (sem outra indicação): Agentur L.U.C.E., Roma; Londres: The Warburg Institute.
- 7<sup>1</sup> Procissão.
- 7<sup>2</sup> Papa Pio XI (no centro).
- 7<sup>3</sup> A Guarda Suíça.
- 7<sup>4</sup> Agrupamento de pessoas sobre a Praça de São Pedro. Foto: Agentur Fotografia Pontificia G. Felici, Roma.
- 75 Missa Papal na Basílica de São Pedro.
- 76 Desfile.
- 8 (Figuras retomadas do livro de) Camillo Viviani. L'Esercito Pontificio in alta uniforme negli ultimi anni prima del 1870 (...), Bergamo, s.f (1918).
- 8.<sup>a</sup> Capa do Título da obra parcialmente encoberta pela figura 8b.
- 8b Vagão de munições.
- 9 Profanação de hóstias em Sternberg no ano de 1492. Matthäus Brandis, xilogravura, Lübeck, 1492. (Figura retirada do) Judaico Léxicon. Um Manual enciclopédico dos saberes judaicos em quatro volumes. Aqui, vol.2, Berlim, 1928. Ver o verbete “Profanação de hóstias”.
- 10 Profanação de hóstias – Gravura sobre madeira retirada de uma obra sobre a representação de um milagre do corpo de Jesus. Florença, em torno de 1498. À esquerda: Agiotas judeus apropriam-se de uma hóstia. À direita: Judeus transpassam e queimam a hóstia.
- 11 Gustav Stresemann assina o protocolo final do tratado de Locarno. Recorte do jornal berlinense ‘Tempo’, n° 204, edição matinal de 3/9/1929. Primeira página.
- 12 Imagem retirada do Hamburger Fremdenblatt, n° 208, edição noturna do 29/7/1929.
- 13 Imagem retirada do Hamburger Fremdenblatt, n° 209, edição noturna do 30/7/1929.
- 14 Acidente ferroviário em Düren. Um moribundo recebe os últimos sacramentos.

O roteiro ilustrado da prancha 79 apresentado a seguir foi feito e convertido em imagem digital (figura 71), visto que a captura da imagem não obteve resolução satisfatória para visualização.

Figura 75 - roteiro de leitura da prancha 79



Fonte: roteiro ilustrado reelaborado pela autora, com base em Warburg, 2010, p. 132.

Figura 76 - Prancha 79 do Atlas Mnemosyne



Fonte: [http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_atlas\\_index.php?id\\_tavola=1079%3E](http://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1079%3E)



Vale ressaltar as imagens de grupos 1 e 7, as figuras 2 (A missa de Bolena) e a figura 11 (Assinatura do Tratado de Locarno) para pensar as similaridades com a prancha de Brecht, mostrada anteriormente. De acordo com Samain (2012), as figuras 1<sup>1</sup>, 1<sup>2</sup> e 1<sup>3</sup> remetem-nos à Cátedra de São Pedro, o primeiro Papa, e que foi sendo ocupada por seus sucessores. A humilde cadeira dos princípios da Igreja, no século IX, (figuras 1<sup>1</sup> e 1<sup>2</sup>) torna-se um pomposo e majestoso trono no século XVII (obra de Gianlorenzo Bernini – estilo barroco), com 10 cerca metros de altura.

A posição da Cátedra de Pedro no início da prancha 79 seria, para Warburg, simbólica e representativa da mudança, do movimento, do caminho percorrido pela Igreja Católica Romana, no decorrer dos 20 séculos de sua existência, e de como ela se metamorfoseou em Estado. Essa metamorfose pode ser pensada e vislumbrada a partir do pareamento entre a imagem 1<sup>1</sup> e 1<sup>3</sup>: de uma cadeira simples, sem ornamentos, mais funcional do que decorativa na imagem 11 a um alto e ostensivo trono de bronze – medindo cerca de 10 metros de altura –, criado por Gianlorenzo Bernini no século XVII, estilo barroco.

As imagens em fundo preto a seguir foram coletadas em busca realizada pela ferramenta Google e montadas por mim, para uma melhor visualização e identificação dos componentes 1<sup>1</sup>, 1<sup>2</sup> e 1<sup>3</sup> da prancha 79 de Warburg. De cima para baixo, as duas situadas acima são da cátedra de Pedro datada do século IX. É feita de madeira de acácia e, segundo Samain, acredita-se que teria sido a cadeira ocupada pelo apóstolo Pedro, quando pregava em Roma. As incrustações (indicadas na figura 1<sup>2</sup>) seriam exemplos de sobrevivências do passado pagão no final da Idade Média.

Abaixo das duas imagens pareadas da cátedra do século IX, há três imagens da cátedra de Pedro criada por Bernini, no século XVII, uma em plano próximo e duas em planos mais abertos. O intuito da exposição dessas imagens foi dar ao leitor a possibilidade de aferir tanto a riqueza de detalhes desta peça como sua grandiosidade, visto que outras peças e estátuas de bronze fazem parte de sua composição. Localizada na Basílica de São Pedro, essa cátedra é um grande trono de bronze, sustentado pelas estátuas de quatro doutores da Igreja: dois do Ocidente, Santo Agostinho e Santo Ambrósio, e dois do Oriente, São João Crisóstomo e Santo Atanásio.

É possível observar, ao fundo das duas imagens de planos mais abertos da cátedra, um vitral acima dela, que, de acordo com Samain (2012), faz referência ao Espírito Santo, mas que pode ser interpretada como uma hóstia irradiando sua luz em todas as direções, no mundo inteiro, como o sol.

A figura 2 traz uma fotografia de "A missa de Bolsena", afresco de Rafael, datado de 1512. É a figura mais ampla da prancha, e a que prenuncia o que mais tarde se tornará o dogma do mistério eucarístico (extensiva as figuras 3, 4 5 e 6). A lenda conta sobre um sacerdote, oriundo da Boemia, que questionava a transformação do pão e do vinho em corpo e sangue do Cristo, durante o ato litúrgico da consagração. Ele foi a Bolsena por volta de 1263, e queria conversar sobre isso com o Papa. Mas, ao celebrar uma eucaristia, no momento da consagração do pão e do vinho, algo inesperado teria acontecido: sangue foi jorrado do cálice, manchando o corporal<sup>25</sup> do sacerdote, que teria fugido no meio da missa. Essa lenda e outras que circulavam desde o século XI são lembradas por Rafael, 250 anos depois, tendo o cético sacerdote representado, durante a celebração da missa, e, também, diante do altar, o Papa Júlio II ajoelhado e dois cardeais – com suas respectivas cortes – além, evidentemente, das testemunhas.

O conjunto de figuras 7<sup>1</sup>, 7<sup>2</sup>, 7<sup>3</sup>, 7<sup>4</sup>, 7<sup>5</sup>, 7<sup>6</sup> trata de um único tema: a Procissão Eucarística ocorrida na Praça São Pedro, em 25 de julho de 1929. Essas seis fotografias agrupadas no centro da prancha destacam a multidão de devotos que seguem o Papa Pio XII, levado em um andor ornado com abafadores de penas de avestruz. No centro da prancha, essas seis fotografias não falam somente da celebração e da procissão eucarística, da multidão de devotos que acompanham o papa Pio XI, levado num andor com os abafadores de penas de avestruz. Mostram também o desfile da Guarda Suíça do Vaticano entre os capacetes do exército italiano (7<sup>3</sup>), além da parada militar do Exército Pontifical (7<sup>6</sup>).

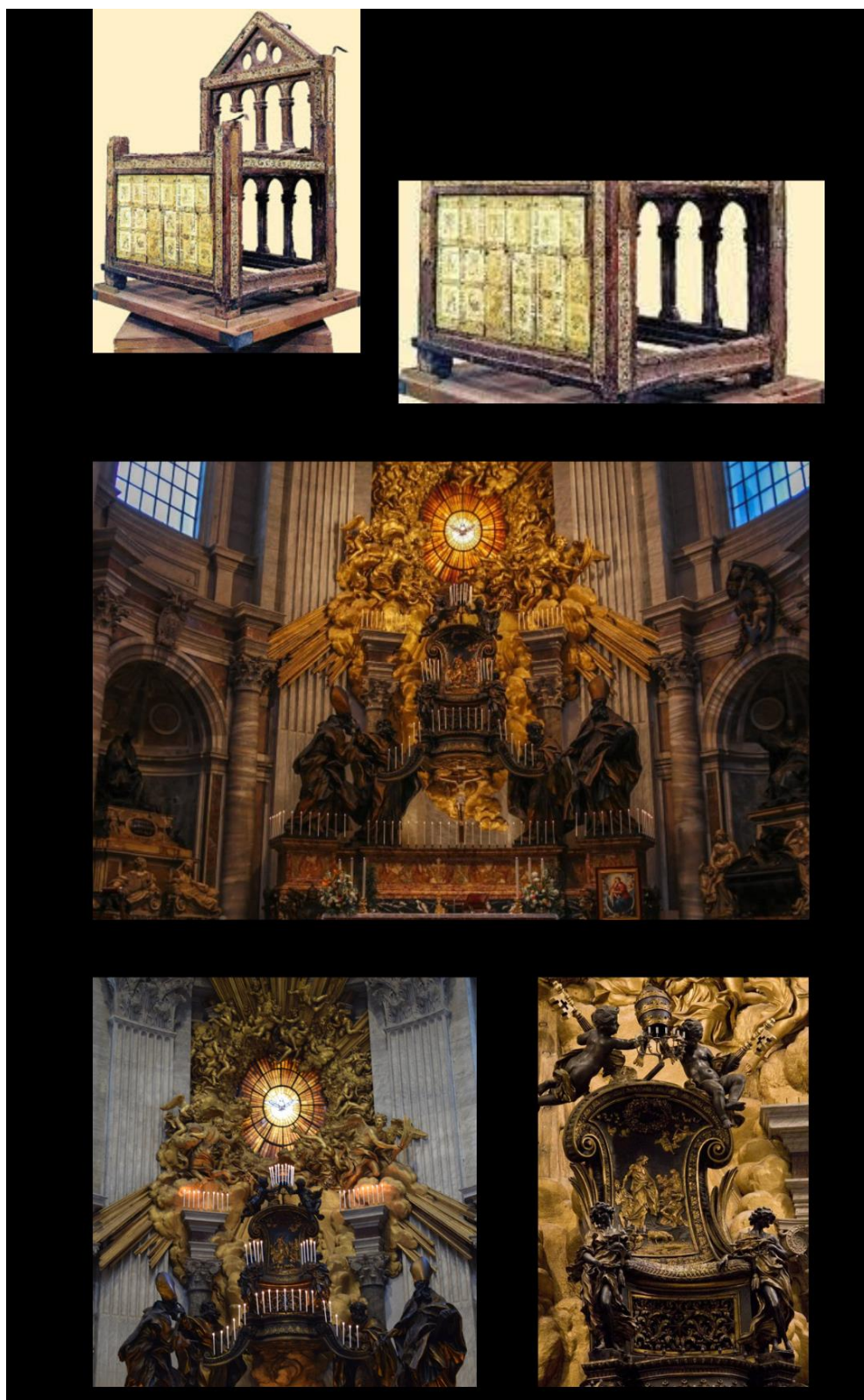
A procissão eucarística de 25 de julho de 1929 foi uma grandiosa celebração e, ao mesmo tempo, uma mostra emblemática da força do Tratado de Latrão, firmado entre Benito Mussolini e o Papa Pio IX no mesmo ano, meses antes. Foi também a expressão de uma tomada de posição política por parte da Igreja, e também, dessa forma, o que Didi-Huberman (2012) considerou um “documento de barbárie”. Foi uma “‘comunhão’ simbólica e ambígua entre Igreja e Estado, o Sagrado e o Profano, o céu e a terra, os deuses e os homens” (Samain, 2012, online). “Comunhão”, aliás, é uma palavra que atravessa a prancha 79, no sentido religioso, no sentido político, e, especialmente, quando esses dois sentidos se entrelaçam. Obtive uma imagem maior e um pouco mais aproximada do evento, que pode ser vista a seguir, também no intuito de oferecer melhor visualização da potência das imagens que Warburg traz a esta prancha.

---

<sup>25</sup> De acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, Corporal é um "tecido quadrangular de linho branco que o sacerdote estende sobre o altar e no qual pousa o cálice e a hóstia durante a missa. É considerado um pano sagrado.

As figuras 11, 12, 13 e 14 são recortes de jornais que trazem eventos importantes ocorridos na Alemanha, entre junho e setembro de 1929. Chamo atenção para a figura 11, que evoca as assinaturas dos acordos de Locarno, mas informa também ao leitor a volta a Berlim de Max Schmeling, na época boxeador ídolo esportista para a juventude alemã. Concomitantemente, o boxeador mais exaltado naquele momento histórico era o norte-americano Joe Louis, que era negro. Outros recortes trazem imagens de atletas alemães, o que poderia indicar expressões de uma suposta superioridade ariana (Samain, 2011).

Figura 77 - Cátedras de Pedro



Fonte: <https://quod.lib.umich.edu/u/ummu2ic/x-ls012930/ls012930>

Figura 78 - Missa de Bolsena



Fonte: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/stanza-di-eliodoro/messa-di-bolsena.html>

Figura 79 - Procissão do Papa Pio XI na St. Peter's Square (Piazza di San Pietro) / Julho 25, 1929



Fonte: <https://quod.lib.umich.edu/u/ummu2ic/x-ls012930/l012930>

É Didi-Huberman (2012, p. 212 ) quem sintetiza com precisão a prancha 79 de Warburg:

Recordemos que, na última lâmina do atlas Mnemosyne, coabitam entre outras coisas uma obra de arte da pintura renascentista (A Missa em Bolsena pintada por Rafael no Vaticano), fotografias do acordo estabelecido em julho de 1929 por Mussolini com o Papa Pio XI, bem como xilogravuras antissemitas (das Profanações da hóstia) contemporâneas dos grandes pogroms europeus de finais do século XV. O caso desta reunião de imagens é tão emblemático como transtornante: uma simples montagem (...) produz a anamnese figurativa do laço entre um acontecimento político-religioso da modernidade [o Tratado de Latrão] e um dogma teológico-político de longa duração (a eucaristia); (...) a montagem de Warburg produz o clarão magistral de uma interpretação cultural e histórica, retrospectiva e prospectiva – essencialmente imaginativa – de todo o antissemitismo europeu: nos recorda, voltando atrás, como o milagre de Bolsena assinalou praticamente a data de nascimento da perseguição elaborada, sistemática, aos judeus nos séculos XIV e XV; desvela, indo adiante – mais de quinze anos antes do descobrimento dos campos nazis pelo “mundo civilizado” – o teor terrorífico do pacto que unia um ditador fascista com o inofensivo “pastor” dos católicos.

A prancha 79 de Warburg é bastante representativa acerca da importância que ele atribuía à identificação das formas sobreviventes na contemporaneidade, mais especificamente no contexto de guerra e pós-guerra experienciado, o qual lhe trazia vislumbres de outros conflitos ainda por virem. Didi-Huberman (2013, 2018) e Samain (2012) entendem que tanto a biografia de Warburg como muito de seu trabalho com Mnemosyne apontam para um homem

que não só guardava a sensação, mas chegava a entrever uma nova grande guerra aproximando-se.

As 21 imagens da prancha 79 e a crise de nervos que o levou à certeza de que o partido nazista iria sequestrar sua família são alguns dos indícios de que Warburg, judeu de família abastada, teria conseguido antecipar a perseguição antisemita em massa que estava por vir na Europa com a ascensão do partido nazista da Alemanha (Didi-Huberman, 2018).

Warburg foi internado em 1919 após um colapso mental em que apontou uma arma para sua esposa e filhos, no intuito de poupá-los dos sofrimentos pelos quais passariam quando os nazistas os levassem. Passou 5 anos na clínica Bellevue, em Kreuzlingen, Suíça. Didi-Huberman (2018) traz um relato de Ludwig Binswanger, psiquiatra de Warburg, sobre suas conversas com borboletas que apareciam em seu quarto durante a noite.

[Warburg] inventou para si um culto com borboletas noturnas que voam em seu quarto à noite. Ele as chama de ‘pequenos animais que têm alma’ (Seelentierchen), ele chega a conversar com elas durante horas. Está muito preocupado porque sua ‘borboletinha’ não tem nada para comer; quer dar-lhe leite, traz-lhe de seu passeio uma folha de tília. Fica triste quando a borboleta vai embora. Procura-a por todo lado. Fica feliz ao encontrar outro animal. Ele lhes fala da seguinte maneira: ‘Borboletinha, borboletinha, o professor agradece por poder conversar com você, posso te dizer toda a minha dor (darf ich dir all mein Leid klagen), pensa um pouco, borboletinha, no dia 18 de novembro de 1918, tive tanto medo por minha família que peguei meu revólver e quis matá-la e eu com ela. Sabe, é porque os bolcheviques estavam chegando’. (Ludwig Binswanger, in Didi-Huberman, 2018, p. 251-252).

É fácil conversar com gatos e cachorros, mas conversar com borboletas, e por horas, requer um tipo de sensibilidade muito raro. A elas ele contava a sua dor e, assim, relacionava-se com umas das mais significativas representações da imagem em movimento, da transformação, o que tornava esse falar com borboletas um legítimo contato com a imagem viva, pulsante (Didi-Huberman In: Michaud, 2013).

Acredito ser importante ressaltar que a perspectiva teórico – metodológica que o Atlas Mnemosyne nos deixa tem berço europeu. Warburg era alemão e Didi-Huberman, pensador responsável pela descoberta do legado de Warburg no século XXI, é francês. Benjamin é também alemão, e sua concepção teórico-metodológica de constelação também ampara esse estudo. Seu nome compõe ainda o grupo de homens brancos europeus que constituíam a Escola de Frankfurt.

As reflexões de Warburg, Benjamin e Didi-Huberman são atravessadas pelas crises do continente europeu por ocasião de duas grandes guerras transcorridas na primeira metade do século XX. Dificilmente o mundo não europeu é lembrado – com exceção do estudo de Warburg do ritual da serpente de comunidades indígenas que viviam nos Estados Unidos, entre os estados

do Arizona e do Novo México, que se tornou tema de uma conferência realizada por ele em Bellevue, como gesto que demonstraria sua aptidão em voltar para casa. As muitas guerras, conflitos, violências e mortes que aconteciam nesse período ao Sul do Equador não fazem parte do repertório de discussões desses autores, ou mesmo os modos como a indústria cultural se estabelecia nesses lugares a partir do início do século XX. Esta é uma questão que precisa ser colocada em texto: a condição de produzir uma crítica da cisgeneridade com embasamento teórico e metodológico branco, masculino, europeu, portanto, cisgênero. E defender essa condição, “apesar de tudo”<sup>26</sup>, considerando os ganhos acadêmicos possíveis.

Existem particularidades nas trajetórias das vidas e nas obras de Warburg e de Benjamin que os colocam em um lugar de intelectuais europeus não muito comuns. Eles eram, em seus tempos, “personas non gratas”, escritores “malditos”. Ambos eram judeus. Warburg carregava o estigma da loucura. Benjamin não era bem-quisto na Escola de Frankfurt, nem nos meios marxistas ou no materialismo histórico, devido às relações que estabelecia com a religião judaica em seus textos.

Pensadores judeus, alemães, vivendo o período heroico das vanguardas, assim como a trágica ascensão e consolidação do fascismo na Europa. Intelectuais não acadêmicos, essencialmente nômades e transversais, que abriram e multiplicaram seus campos de pesquisa, ao trabalharem sempre na fronteira, nas dobras, no cruzamento das disciplinas. [...] e que foram, ambos, francamente rejeitados pelo ensino universitário. Tratava-se de substituir o princípio do distanciamento positivista, que sempre regeu o conhecimento das imagens e da História, por um princípio de invenção: ultrapassar uma postura meramente discursiva, teórica, conceitual, para se aproximar estética e sensorialmente dos fenômenos, criar uma reciprocidade viva entre o ato e o objeto de saber, para que assim seja possível revivê-los, reativá-los (REINALDO; REIS FILHO, 2019, p. 16).

Didi-Huberman, que trabalha bastante com as produções de Warburg e de Benjamin, também é judeu. O avô foi morto no campo de concentração nazista Auschwitz-Birkenau (Didi-Huberman, 2017). Trago, então, para minha perspectiva teórico-metodológica, o legado de três homens europeus, judeus, que deixaram sua marca na história por quebrarem paradigmas acadêmicos e por lançarem novas propostas para interpelar e pensar as imagens. Acredito que suas contribuições podem se articular com epistemologias travestis, negras e do Sul: com Lelia Gonzalez, com Viviane Vergueiro, com Grada Kilomba, com Jota Mombaça e tantas outras. Isso, especialmente, porque Didi-Huberman, na esteira de Warburg, compreende a imagem como sintoma de nós mesmas.

---

<sup>26</sup>Referência a um termo frequente utilizado por Georges Didi-Huberman, especialmente no livro cujo título contém essa frase: “imagens, apensar de tudo”.



Estou, portanto, trabalhando com uma perspectiva teórico-metodológica cisgenera, branca e europeia. Foi uma escolha. Se estou falando do ponto de vista de uma mulher cisgenera, ainda que nascida e criada ao sul do Equador e do continente sul-americano, não pensei ser interessante utilizar uma metodologia ou método trans como a transquimerologia e a transjardinagem, utilizadas por Ian Habib (2021), ou as travecametodologias, que estão presentes no trabalho de Isadora Ravena (2022), ou, ainda, as fabulações travestis por Dodi Leal (2020). Também não pensei ser pertinente utilizar metodologias não europeias, decoloniais. Ao invés disso, quis explorar os métodos de pesquisa em imagem os quais tive acesso no meio acadêmico cisheteronormativo, para que possam romper as fronteiras dos estudos de audiovisual e de história da arte; para que possam ser queerizados, transviados, subvertidos, amefricanizados, inter(des)disciplinados e criticamente apropriados em outros campos de estudos, como o da psicologia social crítica.

A mim a ideia de um atlas da crítica da cisgeneridade parece o início de um trabalho em contínuo andamento, que pode nos apontar a materialidade, a forma da cisgeneridade através da imagem, tirá-la do lugar de fantasmagoria que ocupa ao colocá-la diante de si mesma, e ao lado de seus próprios fantasmas. Iniciar um atlas da cisgeneridade nesta tese, portanto, irá deslocar a cisgeneridade do campo da abstração e fazer emergir as tensões, as contradições, as semelhanças e dessemelhanças nos amálgamas de imagens que a cisgeneridade elabora. E, assim, pensar maneiras lúcidas de nos relacionamos com essa fantasmagoria, bem como refletir sobre nossas possibilidades emancipatórias.

## 4.2 Pensar em constelações, ler o que não foi escrito

Existem semelhanças na composição e apresentação do Atlas Mnemosyne e na ideia que Benjamin trabalhava de constelação de ideias e de textos, bastante trabalhada na sua obra, também inacabada, *Passagens*. Pensar em constelações seria como colocar ideias em uma prancha de Warburg.

Se por um lado as *Passagens* e o Atlas Mnemosyne se tratam de projetos inacabados, não é, no nosso entendimento, apenas esse elemento que os aproxima. Mas também o método utilizado: a montagem. Contemporâneos do cinema e das vanguardas históricas, ambos viam nessa técnica moderna por excelência uma nova via heurística, uma “ferramenta” que permitia a criação de formas totalmente singulares de “apresentar” e “expor” o pensamento filosófico, formas não lineares, não discursivas e que se caracterizavam por colocar o movimento no centro do processo de pesquisa e de escrita acadêmicas. É que a montagem não é apenas a técnica que proporciona a quebra da ideia de totalidade, de organicidade da obra de arte tradicional tal como propunham o dadaísmo e o cubismo – mas é também uma escrita que opera por cortes

e fragmentos, que aproxima e afasta, organiza e reorganiza (Reinaldo, Reis Filho, 2019, p. 11).

A partir do início do ano de 2022, as demandas de estudo do corpus suscitaram a incorporação da perspectiva metodológica da constelação, de Walter Benjamin (2013), em que as ideias, segundo o autor, relacionam-se entre si de maneira não linear, anacrônica e fragmentária, da mesma forma que uma constelação constitui uma imagem de estrelas no céu.

Muito além de uma inócua analogia, o termo “constelação” é um verdadeiro achado na obra de Walter Benjamin. Ela aparece pela primeira vez no “Prefácio epistemológico-crítico” de *Origem do drama trágico alemão* e, a partir daí, será fundamental para a compreensão das especificidades – e também das dificuldades e revezes – que marcam o longo e descontínuo processo de construção de um método de trabalho, a um só tempo, rigoroso e atento ao caráter insubmisso dos fenômenos aberrantes. Assim, o fato de o autor nunca ter se ocupado em elaborar uma definição conceitual plenamente desenvolvida desse termo tão significativo em seus trabalhos não deve ser percebido como uma falha, senão como um dado que só reforça sua importância precisamente como crítica aos protocolos acadêmicos, por meio dos quais o próprio processo de formação dos conceitos tende a negligenciar todos e quaisquer elementos recalcitrantes em nome de uma construção homogênea, abstrata e universal ordenada e autorizada pelo sistema. (Bretas, 2020, p. 29).

A constelação concebida por Benjamin não foi restrita a um conceito, mas traz uma proposta de trabalho e de observação que permite pensar o objeto não só numa perspectiva anacrônica e não linear, mas nas suas múltiplas possibilidades de relações com outros objetos, inclusive aqueles que ainda não existem, mas são parte de algum devir. O teor metafórico do termo, ao invés de empobrecer, potencializa e diversifica sua aplicabilidade.

Para Benjamin, uma constelação vai trabalhar fundamentalmente com as noções de semelhança e de mimesis. A partir de nossa própria tendência para imitação, aprendemos, quando crianças, imitando gestos e comportamentos adultos, aprendemos a falar imitando a fala daqueles ao nosso redor, brincamos de imitar não só pessoas e animais, mas também objetos, como carros, árvores, telefones, etc. A capacidade humana de imitação, portanto, teria engendrado toda uma rede de similaridades no mundo, que, no transcorrer da história, teria encontrado seu ápice nos idiomas, ao passo que a leitura mágica, a vidência, a comunicação com os astros foram perdendo espaço.

“Ler o que nunca foi escrito”. Tal leitura surge anterior a todo idioma, é o mais antigo: leituras das vísceras pelos oráculos, das estrelas ou das danças. Mais tarde se constituiriam etapas intermediárias numa nova leitura, rúnica e hieroglífica. É lógico supor que foram tais fases, mediante as quais aquela capacidade mimética, que havia sido a base da práxis, efetuou sua oculta entrada na escritura do idioma. A tal ponto o idioma seria a etapa suprema do comportamento mimético e o mais perfeito arquivo de similitudes imateriais: um ambiente ao qual emigraram, sem resíduos, as mais antigas forças de produção e recepção miméticas, até liquidar as forças mágicas (Benjamin, 1970, p. 51-52).

Para Benjamin (1987), as ideias e conceitos relacionam-se como estrelas: independentes e distantes, mas, se olhadas a partir de determinado lugar ou, como propõe Didi-Huberman (2017), diante de uma tomada de posição, produzem uma imagem, uma configuração, uma perspectiva de realidade. Mas o autor também diz que quando repensamos o passando, permitindo-lhe uma nova leitura, uma ressignificação mais próxima de nós, estamos trabalhando o presente, mobilizando-o e rearticulando-o (ou remontando-o).

Estamos, então, fazendo com o passado um trabalho de montagem, de formação de constelações de textos, imagens, objetos pessoais e até mesmo lugares que podem nos fazer acessar, de alguma maneira, as leituras das coisas que nunca foram escritas, mas que deixaram marcas em vísceras e estrelas, deixaram traços, sintomas imperceptíveis ou menosprezados até o momento, mas que, quando acessados, apontam um mal-estar que Benjamin entende como um ponto crítico, ou aquilo que faz a imagem dialética. “Uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade” (Benjamin, 2019, p. 768) e possibilita aproximar passado e presente de maneira crítica, e com outros olhares.

[...] o índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. [...] Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. [...] A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (Benjamin, 2019, p. 768, grifo nosso).

Em *Teses sobre o conceito de história*, Benjamin discorre na tese VI acerca de uma imagem célere e fugidia, visível apenas no “tempo de um relâmpago”. (1987, p. 224) O momento crítico e perigoso lampeja. É o tempo de um instante, de um susto, um espanto. É a formação de uma imagem dialética, que, paradoxalmente, guarda uma “revolução permanente”. A imagem dialética, para Benjamin, condensa história e política, rememoração e redenção. É aquela que se dispõe a superar as contradições entre passado e presente (Lowy, 2005). Reconhecer essa imagem no momento de perigo – o momento de tensão, de ruptura, de crise ou de descoberta – oferece a possibilidade de transformação do passado no presente porque trata do reconhecimento de uma semelhança que conecta ambos, e cria uma constelação. Enquanto o passado adquire outra forma, outra perspectiva, o presente se faz potência e espaço de articulação, de uma nova montagem para o mundo.

Assim, passo a compreender os documentários estudados nessa pesquisa como uma *constelação filmica*, termo usado por Mariana Souto (2020).

Partimos do pressuposto de que os filmes são como substâncias que, só quando aproximadas, saberemos como se comportarão (...) Como obras que se atualizam a cada novo confronto com a imaginação e a memória de seu espectador, os filmes são objetos vivos cujas ideias variam ao sabor do tempo e do espaço sem, todavia, abdicar de sua autonomia no mundo. Assim, tão importante quanto a relação dos pesquisadores com os objetos é a relação que produzimos dos objetos entre si. (...) (Souto, p. 154).

A noção de constelação filmica, portanto, dialoga e complementa o conceito de primado do objeto, visto que ela vai não só pensar a dinamicidade do objeto, mas suas relações com outros objetos, criando novas possibilidades de perspectivas e de estudo. Trabalhar com a noção de constelação filmica possibilita identificar e analisar semelhanças fragmentárias entre obras que, de outra maneira, poderiam ser ignoradas. Ela conduz a uma postura de estudo “a contrapelo”.

(...) constelações filmicas devem também quebrar encadeamentos causais tidos como dados, questionar relações já gastas que talvez tenham perdido seu poder explicativo, furar a fila da continuidade histórica, não mais traçar da esquerda para a direita, em uma reta linha do tempo, mas unir pontos transversalmente, sair do plano bidimensional e usar também a dimensão da profundidade (Souto, p. 160).

Acredito que a ideia de constelação filmica dialoga também com a proposta da análise filmica, visto que, para além da interpretação ou formação de conjecturas do espectador, ou mesmo da intencionalidade da direção acerca do que uma obra filmica comunica, a análise filmica irá “examinar em que medida a obra, em sua própria coerência e por ela, aprova, desaprova essas conjecturas, ou indica outras” (p. 54). À semelhança do primado do objeto, na análise filmica a pesquisadora deve compreender que um filme está inscrito em um determinado contexto sociohistórico; é um produto cultural que dele não pode ser dissociado, nem apartado de outros setores, como política, economia ou ciências, que estão a vigorar na sociedade em que é produzido. Portanto, é preciso ouvir o que o filme tem a dizer (Vanoye; Goliot-Létè, 2006).

Pensar documentários brasileiros sobre pessoas trans aliando constelação filmica e análise filmica viabiliza estudos de cada obra, de suas singularidades; e das relações que elas podem estabelecer entre elas, de maneira anacrônica e também fragmentária porque pequenos detalhes, nuances e elementos quase imperceptíveis poderão ser identificados, pensados e relacionados com aspectos de outros filmes. Se cada documentário for o equivalente a uma

estrela da constelação, é possível visitar cada uma delas sem uma ordem pré-determinada, e retornar mais de uma vez, e, assim, criar novas e diferentes relações.

A análise dos filmes em constelação iniciou com três obras: *Kátia, o filme*, *Lembro mais dos corvos* e *Bixa travesty*. Posteriormente, os dois outros filmes componentes do corpus da pesquisa, *O voo da beleza* (2012) e *Meu corpo é político* (2014) foram incluídos à formação. O primeiro fio condutor identificado nos cinco filmes foi o uso de cenas com pessoas trans olhando-se no espelho. Filmes de ficção sobre pessoas trans como *Girl* (Lukas Dhont, 2018), *Meu nome é Ray* (Gaby Dellal, 2015) *Tomboy* (Céline Sciamma, 2012) e *A garota dinamarquesa* (Tom Hooper, 2015) comumente trazem pelo menos uma cena em que a personagem se olha no espelho, como que num estranhamento de si, reafirmando o discurso médico do “corpo errado”, a sensação que a pessoa “transexual verdadeira” teria de que seu corpo não é verdadeiramente seu (Bento, 2006). Essas obras usam a simbologia do espelho como meio de revelação da verdade (Chevalier; Geerbrant, 2015) para apontar um conflito interno que a personagem estaria vivendo.

Cenas com uma pessoa trans olhando-se num espelho foram encontradas em todas as cinco obras da pesquisa, no entanto, as pessoas trans que se olham no espelho durante os documentários não aparentam nem comunicam ao espectador uma condição de estranhamento do próprio corpo, mas manifestam outras formas de relacionamento com o próprio reflexo, consigo mesmas.

Os cômodos das residências das personagens foram explorados pelo olhar da câmera, de modo que foi possível identificar outros fios condutores nos cinco filmes, que foram por mim divididos em:

- espelhos;
- mesas;
- camas;
- fotografias;
- cigarros;
- religiosidade;
- elementos interseccionais [cozinhas, passarinhas, redes de proteção]

Denominei "elementos interseccionais" aqueles que, apesar de não serem identificados em todos os filmes, aparecem em alguns deles e participam das filmagens de modo significativo.

*Kátia, o filme*, *Lembro mais dos corvos* e *Bixa Travesty* foram inicialmente reunidos em uma constelação porque os três partilham a característica de centralizar suas filmagens numa única personagem: *Kátia, o filme* acompanha a rotina de Katia Tapety; *Lembro mais dos corvos* propõe uma conversa intimista com Julia Katherine durante uma de suas noites de insônia e *Bixa Travesty* cria uma mostra da proposta subversiva de Linn da Quebrada na sua relação com o funk.

A primeira prancha montada foi com uma imagem de cada um dos três documentários supracitados, em que é possível observar cada personagem olhando-se no espelho.

Figura 80 - Primeira prancha - espelhos



Fonte: capturas de tela

O estudo dessas pranchas, agrupadas em temas por semelhanças, teve o intuito de identificar traços estéticos de cisgeneridade a partir de observações de construção de planos e escolhas de ângulos de câmera nas filmagens.

No plano de *Lembro mais dos corvos*, Julia Katherine está deitada de lado, olhando-se no espelho, e enquanto fala, a câmera olha para o reflexo de seu rosto e aproxima-se. Ela conta, de maneira usual, sobre um namorado que a convenceu a tomar hormônios para “fazer corpo” e lamenta oportunidades que teria perdido porque os hormônios não surtiram o efeito desejado e ela teria engordado muito. É uma cena que suscita temas relevantes como gordofobia, relacionamento abusivo e sofrimento psíquico em virtude da frustração em não conquistar um padrão imaginário e inatingível de corpo, reforçado por uma sociedade cisheteronormativa e gordofóbica. São questões que foram desenvolvidas no capítulo seguinte.

É possível, contudo, pensar essa cena de Julia como uma subversão da cena comum do espelho, na medida em que seu discurso pode fomentar críticas a um sistema de produção cultural que regula, padroniza o corpo e exclui quem não se enquadra às suas demandas. Vale ressaltar que o interlocutor não expressa juízos de valor ou opiniões diante do relato de Julia, o que favorece a possibilidade de reflexão sobre o que está sendo dito pela protagonista. É possível entender essa cena como gordofóbica, mas também como um ensejo à crítica desse sistema, uma maneira de provocar no espectador o questionamento desse discurso reificador que é reproduzido no que Julia conta de sua própria experiência.

O recurso de trazer à tona temas sensíveis como se fossem questões frívolas manifesta-se em outras cenas do filme, algumas que envolvem relatos de abusos e violências, inclusive perpetrados por uma pessoa da família. Julia fala sobre tais acontecimentos de maneira naturalizada, por vezes com tom jocoso: o relacionamento abusivo com o tio, as situações de discriminação e pobreza a que foi submetida quando morou no Japão e as agressões físicas que sofreu na escola são alguns exemplos que chamam atenção.

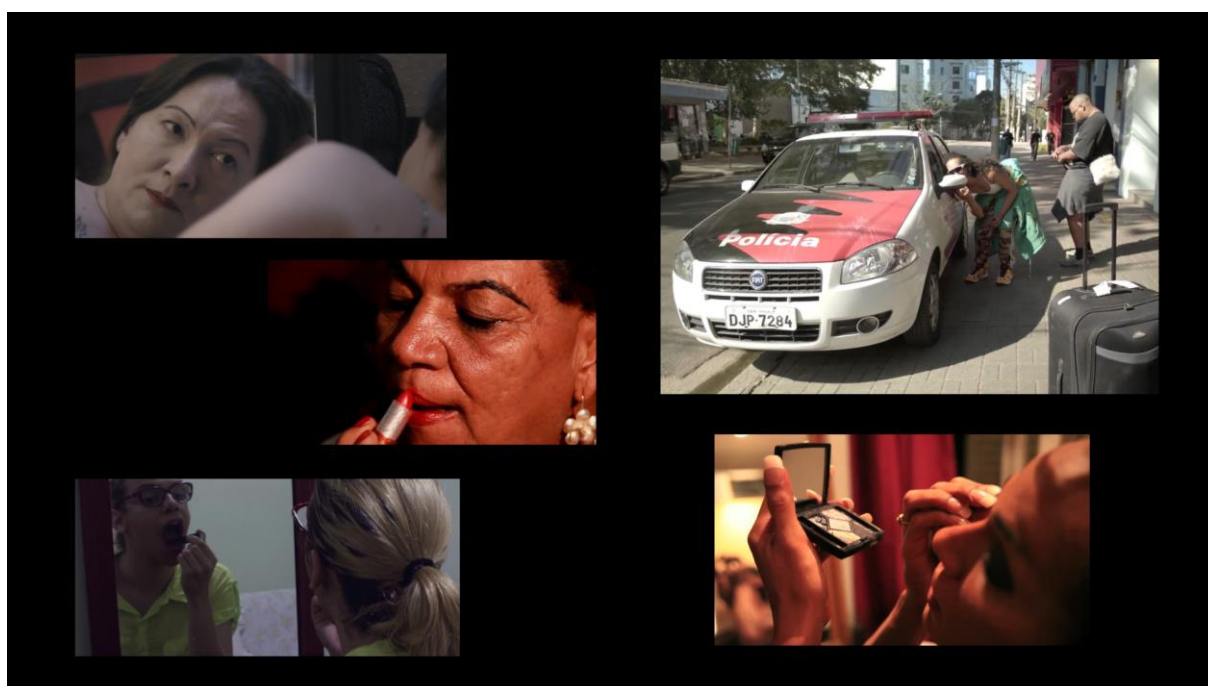
No plano de *Bixa Travesty*, como já mencionado, o espelho é parte de um símbolo de opressão e de violência legalizada: um carro de polícia. A imagem sugere um ato de subversão e de sensualidade: uma travesti curva-se numa calçada, em público, para passar batom no espelho retrovisor de uma viatura estacionada. Linn transgride as funções do espelho e da viatura. No entanto, chama atenção o grande espaço que o carro de polícia ocupa na imagem: cerca de 2/3 da área total do plano, o que pode evidenciar as dimensões do poder e do alcance da força policial – no qual podemos expandir para uma força (ou exercício) de lei. Ainda assim, a travesti da quebrada ousa ver-se pelo reflexo de um dispositivo de violências e coerções.

Já em *Kátia, o filme*, o espelho indicado na prancha está implícito na cena em que ela passa batom em *close up*. Sua presença é sugerida de maneira cotidiana: Kátia está se arrumando para participar de um evento de sua cidade. Aqui o *clichê* transforma-se em uma de muitas cenas que registram suas atividades rotineiras: arrumar-se, maquiar-se, encontrar pessoas.

Os outros dois documentários - *O voo da beleza e Meu corpo é político* -, apontam um compilado de falas de pessoas trans que se aglutinam em torno de temas previamente estabelecidos. Quando essas duas obras foram incluídas à formação, outras constelações foram possíveis de ser formadas, a partir de semelhanças estéticas identificadas entre os cinco filmes.

Com a inserção dos dois outros filmes no estudo em constelações, foi montada a primeira prancha contendo imagens das cinco obras do corpus, com o espelho como fio condutor.

Figura 81 - Constelação de imagens dos cinco filmes do corpus montados em prancha



Fonte: captura de telas



No plano de *O voo da beleza*, Stella está diante de um espelho de meio corpo enquanto utiliza um pequeno espelho de jogo de sombras – espelho sobre espelho – para se maquiar e falar sobre a vida em Paris, o trabalho no Bois de Boulogne e as condições de moradia e convivência no Porte de Clancourt. Já no plano de *Meu corpo é político* presente na prancha, Giu Nonato passa batom em um espelho de corpo inteiro. Ambos os planos são próximos, assim como o de Kátia, que também faz a maquiagem diante de um espelho portátil, cujo plano sugere que ela o está segurando. De cinco planos, cada um de um documentário diferente, temo quatro em que as personagens estão utilizando o espelho para maquiagem. No de Giu vemos seu corpo através do reflexo do espelho, assim como no de Julia, que, ao invés de se maquiar, está se observando enquanto fala sobre sua insatisfação com o próprio corpo.

Outras aproximações possíveis acerca do tipo de plano elaborado mostra que, à exceção de *Bixa Travesty*, os demais planos são próximos, permitindo um destaque do rosto das personagens. O plano próximo de rosto costuma ser utilizado quando se deseja criar empatia com a espectadora, o que, no caso desses documentários, pode indicar uma intenção de mostrar nelas algo para além do que comumente é visto: a força ou honestidade de um olhar, por exemplo, um olhar que, inclusive, pode comunicar-se diretamente com quem o vê. Em todos os cinco planos, observei um uso cotidiano do espelho, ainda que as situações possam variar um pouco: o espelho como instrumento, como dispositivo de olhar-se.

Berger (2022) diz que o espelho pode ser considerado um símbolo da vaidade feminina, conferido às mulheres pelos homens, atribuindo a elas o prazer de olhar a si mesmas, como que para justificar o próprio prazer de olhá-las. Entre pinturas de mulheres nuas, ele exemplifica com uma, intitulada *Vaidade* (1485), de Hans Memling:

Você pintara uma mulher nua porque gostava de olhá-la; pôs um espelho na mão dela, intitulou a pintura de Vaidade, e assim condenava moralmente a mulher cuja nudez pintou para o próprio prazer.

A verdadeira função do espelho era outra. Era fazer com que a mulher fosse conivente ao tratar a si mesma, antes de mais nada, como uma imagem (Berger, 2022, p. 62),

O homem pinta uma mulher nua para que outros homens possam desfrutar o prazer de olhá-la. Ao pintar em sua mão um espelho, dá-lhe a responsabilidade de ser olhada: vaidade. Ela se olha, projetando o olhar dos homens que a veem. Não parece muito diferente das formas de objetificação da mulher no cinema identificadas por Mulvey (2008), onde não se inventa apenas uma personagem, mas um tipo (feminino?) que acaba por inventar e atualizar constantemente a própria mulher.

Figura 82 - Vaidade, de Hans Memling



Fonte: <https://viciodapoesia.com/2013/08/20/a- vaidade-pintura-de-hans-memling-com-mallarme-e-cecilia-meireles-pelo-caminho/>.

*Kátia, o filme; Lembro mais dos corvos, Bixa Travesty, O voo da beleza e Meu corpo é político* foram vinculados em constelação por três mulheres trans que contam de si, que ousam olhar-se no espelho de formas diferentes: ao invés do estranhamento, elas encontram força, confiança, dúvidas e anseios. O espelho pareceu revelar outras possibilidades, ainda que atravessadas pelo olhar cisgênero da câmera.

As apresentações das pranchas montadas no formato inspirado no Atlas Mnemosyne, de Warburg (2003), bem como exposição dos resultados obtidos, análises e discussões compõem o capítulo seguinte deste trabalho. As pranchas foram agrupadas de acordo com os fios condutores mencionados (espelhos, mesas, camas, fotografias, cigarros, religiosidades, elementos interseccionais). Cada fio condutor agrupa números diferentes de pranchas, sendo que esses números não são definitivos, pois, para Warburg, uma prancha é sempre um material em aberto, passível de ser modificado, ou lido de outra maneira. Uma única prancha, portanto, permite várias desmontagens e remontagens: mudar as posições das imagens,

suprimir um ou mais de uma, fazer acréscimos... Todos esses movimentos admitem novos modos de ver e de compreender o que as imagens dizem.

É que a montagem oferecia a Warburg um método que permitia abrir e multiplicar seus objetos de análise, repensar inúmeras vezes o conjunto de seu saber, enfim, uma forma de produzir um conhecimento não mais em linhas retas e corpos fechados, mas um saber em extensões, em relações associativas. Antes de mais nada, a montagem ofereceria um método dinâmico de apreensão das obras, uma maneira mais pertinente de compreender as temporalidades das imagens, com suas sobrevivências, suas associações inesperadas e repentinas [...] (Reinaldo; Reis Filho, 2019, p.12).

Isso porque a montagem, aqui, não tem finalidade de manipular a imagem à própria vontade, mas descortinar novos modos de ver até então não percebidos, latentes, ou contidos em fissuras e bordas. Trata-se de pensar a capacidade de movimento e de expressão da imagem quando posta a dialogar com outras, e ouvir o que elas dizem, o que conversam, o que revelam. Não se trata de dispor objetos de estudos hierarquicamente, fragmentá-los para analisar cada parte, por si mesma, apenas, mas, pelo contrário, “acolher o fragmento, não temer a descontinuidade e, de certo modo, se recusar a concluir”. A montagem acolhe as fissuras, as bordas, o que passa despercebido quando se olha somente a paisagem. À semelhança da atenção flutuante do psicanalista, ela atenta-se aos “[...] intervalos, os interstícios, as fraturas, nos oferecendo totalidades abertas, constelações móveis e fluidas, nas quais podemos vislumbrar as “relações íntimas e secretas” entre as coisas, suas “correspondências” e “afinidades” invisíveis” (Reinaldo; Reis Filho, 2019, p.12). A montagem acolhe as sobrevivências das imagens. Seu trabalho cria a possibilidade de “ler o que jamais foi escrito” (Benjamin, 1970, p. 51); e nos indica modos pensar, desmontar e remontar o mundo.

## 5 ATLAS DA CRÍTICA DA CISGENERIDADE

Toda criação envolve destruição.  
(Linn da Quebrada, 2018, n.p)

(...) **O atlas seria um aparelho de leitura antes de tudo**, quero dizer, antes de qualquer leitura ‘séria’ ou ‘em sentido estrito’: um objeto de saber e de contemplação para as crianças, ao mesmo tempo infância da ciência e infância da arte (...), uma fórmula magnífica, o ato de **‘ler o que jamais foi escrito (...)**, a leitura antes de toda linguagem

(Didi-Huberman, 2018, p. 22, grifo nosso).

A cisgeneridade é uma categoria analítica que, de modo semelhante à branquitude, opera sem nome, sem marca. Ela é uma síntese de padrões sociais e estéticos difusos que entra em evidência quando algo nesse padrão é rompido. O termo tem a finalidade de marcar esse sistema de normas, fazendo oposição à transgeneridade e, dessa forma, deslocando-o desse lugar central de modelo, que indica outros modos de existir e compreender o próprio corpo como anômalos.

A busca de atravessamentos de cisgeneridade na forma fílmica de documentários brasileiros é uma proposta de identificação de elementos que apontem o que é, na materialidade do que consumimos como obra audiovisual, cisgeneridade, e nos é mostrada cotidianamente em silêncio, sem nomes. Não só mostrada, mas anunciada como modos naturalizados de conduta e de usos de uma variedade de utensílios inventados (mas naturalizados) que funcionam como marcadores de gênero, como maquiagem, vestidos e esmaltes para mulheres e barba “feita”, terno e gravata para homens, por exemplo, além da diferenciação de comportamentos. Identificar esses elementos em cena, em movimento é localizar o inventado e invisibilizado que age de modo naturalizado. É nomear a materialidade da fantasmagoria e viabilizar sua crítica.

Fazer análise fílmica de cinco documentários sobre pessoas trans, montar pranchas e criar um atlas foi um modo de encontrar a cisgeneridade em formas fílmicas, dividir essas formas em partes para estudá-las. Esse movimento, tendo como base as noções de *Phatosformel* e *Nachleben* de Warburg, bem como as buscas dele e de Benjamin pelo que fissuras e fragmentos das imagens podem dizer são um começo. O início de um atlas da crítica da cisgeneridade que se pretende em constante elaboração, aberto a outros arranjos, outros filmes (inclusive aqueles que ainda não existem). Aproximar fissuras, o não evidenciado, e, por vezes, os silêncios dos discursos de uma constelação fílmica permite também encontrar a demanda de

uma leitura crítica e não linear da cisgeneridade, que não reconhece o ponto final do que não foi escrito, mas que se insinua entre imagens, nos entremeios dessa constelação.

Em todos os cinco documentários analisados e articulados entre si, os cômodos das residências das personagens dos documentários são explorados pelo olhar da câmera, de diversas maneiras. Isso me mobilizou a evidenciar alguns elementos desses cômodos, expostos com maior frequência, como a cama e a mesa.

Os fios condutores das pranchas foram organizados da seguinte forma:

5.1 Espelhos;

5.2 Mesas;

5.3 Elementos interseccionais;

5.4 Camas;

5.5 Religiosidade.

Cada um desses fios condutores agrega um certo número de pranchas, que varia entre 4 e 7. Cada prancha foi montada com capturas de telas dos cinco documentários estudados, e são, cada uma delas, apresentadas com um breve texto que descreve as imagens capturadas e estabelece algumas articulações entre elas. Inicialmente as imagens de cada prancha foram numeradas, no intuito de facilitar sua identificação nas respectivas legendas e, também, para viabilizar a referência a cada uma delas de modo mais assertivo. No entanto, percebemos que essa escolha poderia direcionar o olhar do leitor de modo não intencional.

A versão publicada do Atlas Mnemosyne contém numeração de todas as imagens afixadas nas pranchas de Warburg, além de desenhos de roteiros de visualização das imagens, contendo, inclusive, tipos de numeração que agrupam imagens por tema (1<sup>1</sup>; 1<sup>2</sup>; 1<sup>3</sup>, por exemplo). No entanto, somente as pranchas são numeradas, não as imagens contidas nelas. Isso me leva a crer que Warburg não tinha pretensão de criar modos específicos de ver seu trabalho. Essa hipótese é reforçada pelo que Samain (2012) informa: os roteiros e numeração de imagens foram elaborados pelos editores do Atlas Mnemosyne, após a morte de Warburg. Levando ainda em consideração que Warburg organizava os livros de sua biblioteca de maneira peculiar: não de acordo por assunto, ordem alfabética ou autores, mas sim norteando-se nas possibilidades de diálogos que aquelas obras, próximas umas das outras, poderiam tecer, entendemos que seria mais coerente retirar os números das imagens nas pranchas aqui expostas, tendo em vista que se trata de um trabalho inspirado no Atlas Mnemosyne, idealizado e produzido por Warburg.

Enquanto as pranchas de Mnemosyne eram painéis de cerca de 1,70 metros de altura, ocupados com várias imagens – cerca de 20 em cada prancha, o material elaborado nesta pesquisa possui dimensões mais tímidas, de tamanho A4 (21,0 x 29,7cm) em formato paisagem.

Cada prancha contém de duas a sete imagens é precedida de legendas que correspondem a cada imagem que a compõe e um texto introdutório, que busca articular algumas relações entre elas.

O fio condutor da religiosidade foi o último a ser identificado porque ele se expressa nos documentários por imagens, mas, de forma mais frequente, por relatos e conversas que não necessariamente ganham correspondência evidente com a estética da cena, como a cena de *Lembro mais dos corvos* em que Julia conta sobre a perspectiva de relacionamento amoroso entre duas pessoas trans, entendendo ser natural e “aprovado por Deus, segundo seu pastor, quando uma mulher trans e um homem trans formam um casal, porque nesse caso, há duas genitálias que “se complementam”: um pênis na mulher trans e uma vagina no homem trans. Vale ressaltar que pessoas que passaram por cirurgia de redesignação de gênero já não se enquadrariam nesse cenário idealizado pelo referido pastor.

Por apresentar essa peculiaridade em relação aos outros fios condutores, de se manifestar mais na fala do que na imagem ou na estética da cena, optei por inserir nesse fio condutor o texto do que foi dito próximo às capturas de tela que correspondem aos momentos em que as personagens falam sobre alguma experiência que envolve religiosidade – o que, de certa forma, acaba sempre remetendo a pelo menos um membro da família, principalmente a mãe de quem conta a história. Lembrando que a palavra, longe de se opor à imagem, é também imagem daquilo que falamos (Benjamin, 1970).

As pranchas do atlas da crítica da cisgeneridade articulam-se entre fios condutores diferentes e suas possibilidades continuam para além do encerramento do texto desta tese, admitindo outras relações, capturas de outros planos de cenas, inserções ou articulações com outros filmes. Ao falar sobre o contínuo inacabamento das constelações fílmicas, Mariana Souto (2020) aponta aberturas para novas possibilidades de diálogos com outros filmes e outros tipos de “estrelas”, como textos literários, recortes de jornal, fotografias etc.

As pranchas montadas durante esta pesquisa estão organizadas neste texto de modo linearizado, mas foram, também, mapeadas como uma constelação em outro programa<sup>27</sup>, no qual inseri a prancha dos filmes de estrada com planos internos de veículos e os prints das buscas por selfies e beijos de casais. Dessa forma, fica desde já iniciado o gesto de abertura e inacabamento que o atlas da crítica à cisgeneridade propõe.

---

<sup>27</sup> Disponível através do link: [https://www.canva.com/design/DAGE23DDP6A/GnN\\_ZNJKbQmJHu5aBayHQ/edit?utm\\_content=DAGE23DDP6A&utm\\_campaign=designshare&utm\\_medium=link2&utm\\_source=sharebutton](https://www.canva.com/design/DAGE23DDP6A/GnN_ZNJKbQmJHu5aBayHQ/edit?utm_content=DAGE23DDP6A&utm_campaign=designshare&utm_medium=link2&utm_source=sharebutton)

## 5.1 Espelhos que olhamos nas buscas de si

Cenas elaboradas com personagens olhando-se no espelho. Esse foi o primeiro elemento identificado nos cinco documentários dessa pesquisa. Objeto cujas presenças na cultura ocidental em mitos antigos remontam o reflexo de si diante de águas límpidas, como o mito grego de Narciso, passam por contos de fadas e romances clássicos, como o espelho mágico da rainha má em *Branca de Neve e os Sete anões*, ou um portal para um mundo invertido na casa de uma criança em *Alice através do espelho*.

Como eu trabalho com estudos de imagem e de linguagem cinematográfica, busquei, nesta pesquisa, aplicações dos espelhos nesses campos e suas finalidades de expressão. Depois identifiquei outras referências que dialogavam com a presença do espelho em cenas de produções cinematográficas, mais especificamente aquelas em que há uma pessoa trans olhando-se em um espelho.

Além disso, procurei menções e usos do espelho nos Dicionário de Símbolos, de Chevalier e Gheerbrant, e no *Dicionário Teórico e Crítico de cinema*, de Aumont e Marie (1994), nas obras *Alice através do Espelho*, de Lewis Carrol (2002) e *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1812/2016), em que a pintura de Dorian exerce a função de espelho, ao expressar os efeitos de uma maldição. Vi também relevância em trazer o espelho mágico do conto de fadas Branca de Neve e os Sete Anões (Grimm, 2021-1812), que trazem reflexos da água como espelhos. Isso porque acredito que referências de espelhos do cinema *mainstream* e da literatura europeia podem fornecer material que ajude a compreender as produções de sentido dos usos de espelhos em filmes contemporâneos brasileiros, devido à influência colonizadora que tivemos e ainda temos em nossa produção cultural.

No *Dicionário Teórico e crítico de cinema* (Aumont; Marie, 2006), é possível estabelecer uma relação entre a fase de desenvolvimento infantil denominada pelos psicanalistas Donald W. Winnicott e Jacques Lacan como estágio do espelho, onde a criança, no seu processo de formação do Eu, a partir de uma identificação com a própria imagem no espelho, que é o Eu e, ao mesmo tempo é o Outro, pois é o que é visto e nomeado pelo Outro. “O espelho remete, portanto a uma imagem constitutiva do sujeito cuja autonomia este último se encarrega de afirmar pelo jogo das identificações com o outro, por intermédio da função universal da linguagem” (Aumont; Marie, 2006, p. 107-108).

Do mesmo modo, a tela nos remete ao espelho de nossa infância: vemos um corpo – o nosso – refletido em traços do Outro porque a tela produz uma imagem especular do espectador sem, propriamente, ser reflexo dele.

O Dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 393-397) faz referência ao espelho (*spéculum*) como um mediador de mundos, um elemento mágico conhecedor e revelador da verdade. O verbete aponta que o espelho possui significado de conhecimento mágico em diversas culturas no mundo, entre África e Ásia, revelando, inclusive, aquilo que é da conta da alma humana. É, portanto, considerado um instrumento de adivinhação, assim como a superfície da água.

Em *Alice através do espelho* (Carrol, 2002), o espelho é instrumento de revelação e acesso a outro mundo, ou do mundo sob uma perspectiva mágica. Em uma conversa com Alice, a Rainha Branca diz que sua memória funciona em ambos os sentidos, e que ela se lembra melhor das coisas que aconteceram daqui a duas semanas. O exercício de lembrar daquilo que ainda vai acontecer. E de “viver de trás pra frente no tempo” (p. 138), de modo que (...) “Hoje nunca é *outro* dia, entende? - diz a Rainha Branca a Alice” [do jogo de xadrez] (p. 189).

Em *Alice através do Espelho*, objetos como peças de xadrez ganham vida e pequenos e grandes animais se comunicam entre si. As flores do jardim falam, e tratam Alice como se fosse uma flor, referindo-se às madeixas de seu cabelo como pétalas que estão caindo ou murchando.

Outra passagem da conversa de Alice com a Rainha Branca acontece logo após ambas correrem muito para alcançar o que Alice imaginava ser um ponto distante do tabuleiro do jogo. No entanto, quando param, ela percebe que estão no mesmo lugar de onde começaram a correr.

Bem, na nossa terra” – disse Alice, ainda arfando um pouco – , “geralmente você chegaria em algum outro lugar... se corresse muito rápido por um longo tempo, como fizemos”.

“Que terra mais pachorrenta!” – comentou a Rainha –, “Pois aqui, como você vê, você tem que correr o mais que pode para continuar no mesmo lugar. Se quiser ir a alguma outra parte, tem que correr no mínimo duas vezes mais rápido! (Carrol, 2002, p. 157).

Este é um indicativo de que no nosso mundo existem coisas que estão invertidas porque também trabalhamos (“corremos o mais que podemos”) para continuar no mesmo lugar social.

Alice segue viagem pelo tabuleiro de xadrez para chegar do outro lado e encontra um leão e um unicórnio falantes:



(...) e [o unicórnio] estava se afastando quando deu com os olhos em Alice: fez meia-volta no mesmo instante e ficou olhando para ela um longo tempo, aparentando o mais profundo desagrado.

– “O que... é... isso?” disse.

– “Isto é uma criança!” Haigha [o mensageiro] respondeu animadamente, passando à frente de Alice para apresentá-la e esticando as duas mãos bem abertas em direção a ela com suas maneiras anglo-saxãs II – “Nós a encontramos hoje: tamanho real e duas vezes mais natural”.

– Sempre achei que elas fossem monstros fabulosos!” disse o unicórnio. “É viva?”.

– “Sabe falar” – disse Haigha, solenemente.

O unicórnio lançou para Alice um olhar sonhador e disse: “Fale, criança!”.

Alice não conseguiu conter um sorriso ao começar:

– “Sabe, sempre pensei que os unicórnios eram monstros fabulosos também! Nunca vi um vivo antes”.

– “Bem, agora que nos vimos um ao outro” – disse o unicórnio –, “se acreditar em mim, vou acreditar em você. Feito?”

– “Feito, se lhe agrada” – disse Alice.

(...)

Nesse meio tempo, o leão se juntara a eles: parecia muito cansado e sonolento, e tinha os olhos semicerrados.

– “O que é isso?” –, disse, lançando um olhar preguiçoso para Alice e falando num tom cavernoso que soava como o badalar de um grande sino.

– “Ah, e então? O que é isso?” o unicórnio exclamou, animado – “Nunca vai adivinhar! Eu não consegui”.

O leão olhou para Alice enfadado – “Você é animal... vegetal... ou mineral?” – disse, bocejando entre uma palavra e outra.

– “É um monstro fabuloso!” o unicórnio gritou, antes que Alice pudesse responder.

– “Então sirva o bolo de passas, Monstro”- disse o leão, deitando-se e pousando o queixo sobre as patas. (Carrol, 2002, p. 220-221).

Como no mundo através do espelho tudo é invertido, nenhuma criatura conhece seres humanos: eles são seres mitológicos, fantásticos, ou mesmo monstros. O mundo através do espelho não é antropocêntrico. Assim, aquele que “do lado de lá” é considerado uma criatura fantástica, um monstro, trata Alice da mesma forma, como um ser que, naquele momento, só existia na imaginação daqueles que habitavam o lugar.

Em um capítulo retirado da primeira edição, Alice encontra um marimbondo velho:

– “(...) Amarrar o rosto é muito bom para dor de dente”, disse [Alice].

– “É muito bom para a presunção, acrescentou o marimbondo”.

Alice não entendeu exatamente a palavra.

– “É uma espécie de dor de dente?” – perguntou.

O marimbondo refletiu um pouco.

– “Bem, não” – respondeu – ; é quando você fica de cabeça erguida, assim, sem curvar o pescoço”.

– “Ah, o senhor quer dizer torcicolo” – disse Alice.

O marimbondo disse:

– “Esse é um nome criado agora. No meu tempo isso era chamado presunção”.

– “**Presunção não é doença de maneira alguma**” – Alice observou.

– “**É sim**” – disse o marimbondo –; **espere até sofrer dela, e vai ver.** E quando você a pegar, pelo menos experimente usar um lenço amarelo enrolado na cara. Vai curá-la num instante!” (Carrol, 2002, p. 285, grifo nosso).

Amarrar um lenço ou pedaço de pano do queixo à cabeça era uma recomendação popular para aliviar dores de dente. No entanto, poderia causar o efeito de acabar com a vaidade da pessoa, caso ela precise sair de casa, portanto, seria bom para presunção, considerando o significado da palavra como vaidade.

Chama atenção o marimbondo tratar presunção como doença, ao passo que Alice retruca que não é. A resposta do marimbondo indica a presunção como uma doença moral, revelada pelo outro lado do espelho.

O espelho tem participação relevante em um dos contos de fadas mais conhecidos do mundo: *Branca de Neve e os Sete anões*, registrada na escrita e publicada pela primeira vez pelos Irmãos Grimm em 1812. Numa adaptação filmica de 2012, Charlize Theron interpretou a poderosa e impiedosa Rainha Má, madrasta de Branca de Neve e dona de um espelho mágico que tinha a capacidade de responder a verdade diante de qualquer pergunta. No filme *Branca de Neve e o caçador* (Rupert Sanders, 2012), o espelho de Ravenna – nome da “rainha má” – assemelha-se a um escudo redondo e dourado e adquire forma fluida quando se comunica com ela. Assemelhando-se a um oráculo, toma a forma de uma pessoa, refletindo não só a beleza da rainha, mas também assegurando um futuro em que ela será sempre a mais bela. O poder/ magia da rainha, utilizado para mantê-la sempre jovem, está conectado ao espelho mágico.

Figura 83- Espelho mágico de Ravenna



Fonte: captura de tela

A relação de Ravenna com o espelho mágico pode ser considerada um exemplo exacerbado e fantástico daquilo que Berger (2022) discorre sobre uma construção sociocultural do patriarcado europeu que fez do espelho um símbolo da vaidade feminina. Beleza e juventude colocadas como tão poderosas quanto forças sobrenaturais; poderes mágicos, os quais uma mulher é capaz de obter e manter a qualquer custo. O conto de fadas não parece tão distante assim da vida contemporânea.

Figura 84 - Ravenna diante do espelho mágico



Fonte: captura de tela

No romance de Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray* [1891/2016] o retrato pintado do protagonista é meio para um pacto sobrenatural e, ao mesmo tempo, exerce função de um espelho que reflete as consequências físicas e morais desse pacto ao longo dos anos. A busca pela beleza e juventude eternas também norteiam as decisões desse personagem. Lembremos que para conseguir o aparentemente impossível, Dorian Gray vende sua alma num pacto sutil, em que os efeitos do tempo e dos excessos em bebidas, drogas e sexo, bem como a corrupção de sua própria alma passaram a se materializar na pintura feita e presenteada pelo amigo Basil, que nutre fortes sentimentos de amor e amizade por Dorian. Basil chega a afirmar que colocou muito de si no quadro que pintou, mais do que deveria. Isso indica que Basil, de certa forma, foi o sacrifício para a realização do pacto. O produto do que haveria de mais virtuoso e sincero em Basil, o retrato de Dorian Gray, foi entregue e corrompido para que o jovem Dorian jamais envelhecesse.

Na adaptação fílmica de 2009, de Oliver Parker, Dorian esconde seu quadro no sótão de sua casa, coberto por uma manta, quando a imagem começa a mudar, absorvendo ferimentos e cicatrizes do corpo do rapaz. Na cena em que Dorian mata Basil, vemos que há um espelho retangular rachado, de corpo inteiro, posicionado próximo ao quadro. Vemos o reflexo de Dorian no espelho rachado, e, finalmente, vemos o protagonista tirar a vida de Basil com um pedaço do espelho enfiado na garganta do pintor. Pactos desse tipo, sombrios, geralmente acontecem mediante um pagamento, ou sacrifício. Basil foi esse sacrifício. Ele não só pintou o retrato capaz de aprisionar em si os efeitos do tempo e da vida desregrada no corpo de Dorian como colocou nele os seus mais verdadeiros e puros sentimentos pelo rapaz.

Figura 85 - Dorian diante do espelho



Fonte: *O retrato de Dorian Gray* (Parker, 2011), captura de tela.

O retrato de Dorian Gray apresenta uma alusão ao mito grego de Narciso, jovem rapaz que se apaixona pelo próprio reflexo na água, e morre afogado em busca de alcançar a si mesmo. Diferente e ao mesmo tempo semelhante a Narciso, Dorian causa a própria morte atravessando sua pintura com uma lâmina.

O espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre. (Chevalier; Gheerbrant, 2015 p. 396).

Um receptor recebe não obstante sua própria forma e não obstante sua própria matéria, jamais se define por uma natureza específica, exatamente porque é a capacidade de não ser aquilo que é capaz de receber. É pela mesma razão que qualquer corpo, qualquer ente pode se tornar meio: o ar, a água, o espelho, a pedra de uma estátua. Todos os corpos podem se tornar meio para outra forma que existe fora de si na medida em que possam recebê-la sem lhe oferecer resistência. O mundo das imagens, o mundo sensível, é um mundo construído sobre os limites de uma potência específica, a potência receptiva. (Coccia, 2010, p. 32).

Figura 86 - Dorian com o retrato em segundo plano



Fonte: *O retrato de Dorian Gray* (Parker, 2011), captura de tela.

Enquanto o dicionário de Chevalier e Gheerbrant aponta a função de revelador da verdade e refletor da alma humana, Benjamin vai encontrar nos espelhos instalados nos estabelecimentos das passagens parisienses do século XIX um recurso produtor de ilusões, fazendo com que os lugares aparentem ser mais espaçosos do que são, ao mesmo tempo que criam identificação com os transeuntes, que se deparam com as próprias imagens especulares.

Portas e paredes revestidas com vidros e espelhos confundem o senso de direção das pessoas, tornando ambientes acanhados mais claros e amplos por dentro. Benjamin (2019) ressalta que as mulheres, circulando por esses lugares, terão olhado para si mesmas diversas vezes antes que um homem as olhem.

Um olhar sobre a ambiguidade das passagens: sua riqueza de espelhos que aumenta os espaços de maneira fabulosa e dificulta a orientação. Ora, este mundo de espelhos pode ter múltiplos significados e até mesmo uma infinidade deles – permanecendo sempre ambíguo. Ele dá uma piscadela, é sempre isto e jamais é um nada a partir do que uma outra coisa surge imediatamente. (...). (Benjamin, 2019, p. 888).

Para Benjamin, espelhos e vidros como elementos constituintes dos espaços e estabelecimentos das passagens parisienses dizem sobre a própria Modernidade, da perda da aura e da higienização de todo e qualquer traço singular do fazer e da produção humana, pois “Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura (...)”. (Benjamin, 1987). E aqui temos uma ambiguidade acerca do espelho, visto que, se é considerado um objeto místico e portador da verdade nos contos de fada e na literatura, quando utilizado na arquitetura da cidade europeia que representou o nascimento da Modernidade, na perspectiva de Benjamin, aponta despersonalização, ausência de marcas, de traços de uma história anterior ao que fora ali instalado.

O cinema, um dos produtos elaborados pela modernidade e um de seus representantes, constrói modos de relacionar personagens e espelhos, seja para insinuar o segredo de uma personagem ou para servir de passagem e de acesso a conhecimentos que se encontram além da superfície dessa realidade. Ainda que seu uso como indicativo do estranhamento de si, do próprio corpo seja frequente em cenas de filmes que contam histórias sobre pessoas trans, está longe de ser o único.

Quando Julia se olha no espelho e fala de si, ela não diz apenas daquilo que não gosta em seu corpo. Aliás, ela não aponta especificamente o que a desagrada (pernas, cintura, barriga...), o que diz muito mais de uma frustração em não corresponder a um modelo considerado necessário para trabalhar como atriz. Daí o atravessamento sociocultural da insatisfação de Julia, que, portanto, rompe os limites de questões estritamente individuais.

Quando Linn se olha no espelho retrovisor de uma viatura de polícia numa cena de *Bixa Travesty*, ela vale-se de um elemento que representa a força policial, uma força de lei, portanto, normativa, para afirmar seu corpo naquele lugar – e o faz afirmando, também, a própria sensualidade. Ela também afirma a sensualidade do corpo ao olhar-se enquanto pratica polidance, ou quando se percebe muitas, nos cacos de um espelho que se partiu ao refletir seu amadurecimento e o desenvolvimento de sua sexualidade. Finalmente, Linn revela, ainda, a vulnerabilidade do corpo diante da doença, e sua despersonalização no uso de uma bata de hospital, da ausência de seu cabelo.

Já Kátia, Giu e Stella fazem do espelho um objeto de uso cotidiano, um acessório para maquiagem, o que rompe com o estereótipo de exotismo e hipersensualidade criado e reproduzido pelos homens. Isso porque, nesses três casos, não há indício de objetificação dessas mulheres pela câmera. As pranchas que compõem o fio condutor dos espelhos revelaram outras possibilidades, para além de um estranhamento ou não aceitação de si. Apontaram as formas

singulares que essas mulheres se veem, seja para colocarem o batom de sua preferência, para acertar o passo de uma coreografia ou para pensar a relação do próprio corpo com o trabalho.

É frequente, nos cinco documentários, cenas em que a visibilidade da personagem se dá através de seu reflexo no espelho, especialmente em *O voo da Beleza*, *Bixa travesty* e *Meu corpo é político*, assim como é frequente a relação de familiaridade que as personagens manifestam com o uso desse objeto no seu cotidiano.

Esta seção traz quatro pranchas que conectam *Kátia, o filme*, *Lembro mais dos corvos*, *Bixa Travesty*, *Meu corpo é político* e *O voo da Beleza* a partir de cenas em que personagens se olham no espelho.

### 5.1.1 Prancha 01

[Bixa Travesty] Linn da Quebrada em exercício de polidance.

[O voo da beleza] Stella Rocha faz a maquiagem diante de dois espelhos.

[Lembro mais dos corvos] Julia deitada olhando-se no espelho enquanto fala sobre o próprio corpo.

[Meu corpo é político] Giu Nonato passando batom antes de sair.

[Meu corpo é político] Linn da Quebrada fazendo a maquiagem para apresentação.

[Bixa Travesty] Frase dita por Linn, sobre os nomes que adotou.

Em *Bixa Travesty*, o espelho aparece como uma testemunha que acompanha a criação de movimentos do corpo de Linn num ensaio de polidance. Além de testemunha, este espelho é referência, indicativo da conquista do passo desejado, ou do ponto que precisa ser acertado, e da sensualidade a ser expressada. A cena entra ao fim da música *Bixa Travesty*, após a repetição do verso “Bixa travesty de um peito só”. A voz de Linn ecoa a palavra “só”, remetendo à solidão.

Todas as partes, os cacos... Os cacos de um espelho onde antes se refletia o homem.  
O homem feito à imagem e semelhança de Deus.

Esta frase de Linn é parte da conclusão de sua fala sobre Lino e Lara, nomes que usava para si antes de “Linn”. Foi retirada de um relato da artista sobre sua trajetória de vida, de carreira e de transição, contada a partir dos seus nomes. O espelho – quando inteiro – refletia o homem, mas agora, partido em cacos, reflete o mosaico de partes que se manifestam em seu corpo. Os cacos não fazem referência a um espelho quebrado, mas às partes que se encontraram, e a constituíram.

Isso quer dizer que a inerência ou a imanência de uma imagem em um espelho não é mais determinada essencialmente pela quantidade. É prova disso o fato de que, quando um espelho se quebra em dez partes, em cada um desses fragmentos se reencontrará a imagem inteira e não despedaçada (...). E em cada uma das partes do espelho quebrado a imagem não será menor do que no espelho inteiro. A imagem, o

sensível, tem, então, a capacidade de apoiar-se sobre a matéria, sobre o meio, mas não de modo extensivo. (Coccia, 2010, p. 26).

Já em *Meu corpo é político*, enquanto Linn faz a maquiagem para uma apresentação, ela conta como foi “desassociada” da igreja que frequentava com a mãe. Ela faz a maquiagem diante de um agrupamento de pequenos espelhos, que poderiam ser, também, partes de um espelho, que reflete um rosto feito de partes e que é um, o qual, diante de partes de reflexos manifesta a parte de Linn da Quebrada, que performa no palco o funk subversivo das “transviadas”<sup>28</sup>.

O olhar-se no espelho para fazer a maquiagem ocorre durante um relato sobre quando Linn começou a se montar e sair às escondidas da mãe, usando o nome Lara, e como ela foi expulsa da igreja que frequentava (conta que era testemunha de Jeová) porque alguém da congregação a teria visto com roupas de mulher e contado ao pastor. Esta é uma imagem que articula o fio condutor do espelho com o fio condutor da religiosidade, que será abordado mais adiante. Giu Nonato, no mesmo documentário, também usa um espelho retangular comprido para passar batom antes de sair de casa.

Em *O voo da Beleza*, Stella Rocha conversa com o documentarista enquanto faz sua maquiagem diante de dois espelhos, duas testemunhas que refletem os movimentos de suas feições enquanto ela conta sobre a vida em Paris. Em *Lembro mais dos corvos*, Julia também usa o espelho para se observar, mas parada e deitada de lado, diante dele, olhando para si, e fazendo uma reflexão sobre o que entende por imperfeições de seu corpo. O espelho aqui revela um corpo, mas revela também algumas verdades dos discursos cisheteronormativos que constituem, especialmente, nós, mulheres:

- Eu não posso engordar;
- Eu preciso “fazer corpo”;
- Se eu engordar nenhum homem vai me querer;
- Ser gorda = ser feia;

A mulher trans precisa lidar também com certos padrões e normas de passabilidade:

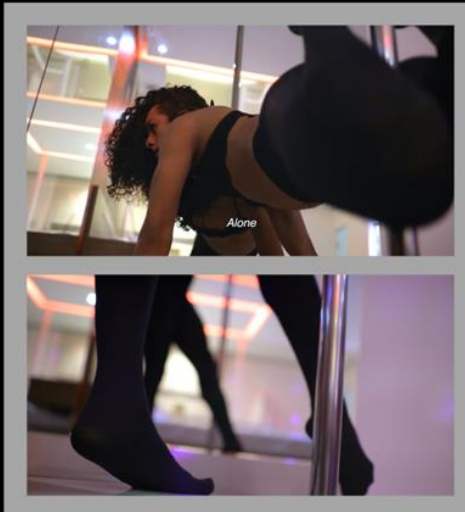
- Eu preciso fazer peito;
- Eu preciso tomar bomba;
- Eu preciso fazer a cirurgia de redesignação sexual.

Este é, então, um espelho que revela a (im) perfeição de um corpo, e, dessa forma, revela as normas do sistema que o norteia.

---

<sup>28</sup> Transviadas é um termo utilizado por Linn durante apresentações exibidas no documentário Bixa Travesty.





"todas as partes, os cacos... os cacos de um espelho onde antes se refletia o homem. O homem feito à imagem e semelhança de Deus". (Linn da Quebrada)



### 5.1.2 Prancha 02

[Kátia, o filme] Kátia sentada diante de uma TV, com os espelhos do guarda-roupa ao lado.

[Meu corpo é político] Paula dirige e a macera registrar o reflexo de seu rosto no espelho retrovisor.

[Bixa Travesty] retrato de Linn com efeito reflexivo no espelho.

[Bixa Travesty] Linn passa batom diante do espelho de um banheiro vestindo uma bata de hospital.

O espelho no plano de *Kátia, o filme* é parte de um móvel de seu quarto, as portas de seu guarda-roupa, assim como no plano de Paula Beatriz, que tem o espelho como item relevante do carro que ela dirige para ir ao trabalho, cantando ao som de La FERIA, de Dalida, num *travelling* para frente. Enquanto o espelho de Kátia reflete a silhueta de outra pessoa e uma parte da cama do quarto, o espelho retrovisor do carro de Paula reflete seu rosto.

Em *Bixa Travesty*, há dois planos. O primeiro é da filmagem de uma das fotos performáticas de Linn, em que ela cria um efeito de duplicidade com o espelho, uma lanterna e a câmera. A imagem ganha ainda mais potência com a locução em off de Linn, sobre sua trajetória, e sobre como compara partes de si com partes de um espelho que, quando inteiro, refletia “o homem feito à imagem e semelhança de Deus”, parte final da frase destacada na prancha anterior. O efeito de duplicidade cria um rosto maior e menos definido à frente do reflexo realista. Pergunto-me qual desses rostos seria ou deveria ser a “imagem e semelhança de Deus”.

Já o segundo é parte do acervo de fotos e vídeos que Linn produziu durante tratamento de quimioterapia. Ela está de pé, de frente a um espelho de banheiro caseiro, passando batom, vestindo uma bata que não se conforma a seu corpo, ao passo que seu próprio corpo se move como um manequim que está aprendendo a manter-se de pé.



The man made in the image  
and likeness of God.



### 5.1.3 Prancha 03

[Lembro mais dos corvos] Close de Julia deitada, olhando-se no espelho.

[Meu corpo é político] Fernando olha-se no espelho de corpo inteiro e ajeita a gola da camisa antes de ir para o trabalho.

[Bixa Travesty – dois planos] Um pequeno e circular espelho utilizado por Linn para secar o cabelo.

Na parte de baixo da prancha (de fundo cinza) temos duas imagens, numa delas o rosto de Linn está refletido no pequeno espelho circular que está acima de um móvel, junto com outros objetos pessoais, entre CDs, produtos cosméticos. Na segunda imagem temos Linn secando o cabelo com um difusor, diante do pequeno espelho.

Acima, Fernando está diante do espelho acertando a gola da camisa antes de sair de casa, e, ao lado, Julia está diante do espelho em um close num momento em que reflete sobre seu próprio corpo. Este plano é parte da mesma cena do plano de Julia na prancha 01, havendo aqui uma maior aproximação da câmera. A imagem da prancha 01, um plano mais afastado, permite vislumbrar Julia deitada, a mesa de centro em primeiro plano com o copo de vinho servido e outros objetos dispostos. Esta, por outro lado, tem uma aproximação da lente da câmera até o reflexo de rosto de Julia.



#### 5.1.4 Prancha 04

[Meu corpo é político] Giu e Fernando fazendo uma selfie.

[Bixa Travesty] Linn da Quebrada passando batom diante do espelho retrovisor de um carro de polícia.

[Bixa Travesty] Lin da Quebrada diante do espelho de um banheiro, enfaixando o rosto

A figura do canto superior esquerdo da prancha 04 [Meu corpo é político] aponta uma superposição de olhares: Giu e Fernando estão sentados no banco de um ônibus e Giu faz uma selfie dos dois, com a câmera de seu celular. A câmera de vídeo que faz a filmagem do documentário registra esse momento num plano frontal e, por fim, eu faço uma captura de tela do casal posando para a selfie. Emanuele Coccia (2010) pensa sobre o espelho como meio, sendo que aqui vejo o meio como espelho: um dispositivo de comunicação que espelha rostos em determinados momentos. E os congela numa foto intangível, assim como o espelho.

A relação entre a tecnologia de produção de selfies, seu uso frequente e em diversas partes do mundo com as possibilidades de novas configurações de um narcisismo que, ao mesmo tempo que tem o sujeito direcionando libido para si mesmo, o faz a partir de uma alteridade cujo olhar é cada vez mais próximo, coercitivo e normalizador (DE JESUS; DRAVET, 2015) é uma temática que, apesar de não caber, em sua complexidade, muito desenvolvimento nesta pesquisa, aproxima-se e dialoga com a cisheteronormatividade.

O processo de subjetivação iniciado na infância e percorrido por Lacan como fase do espelho, em que a criança, ao se reconhecer no espelho, consegue diferenciar-se da mãe e, reconhecer a existência da alteridade e, ao mesmo tempo, iniciar sua constituição como sujeito tem no reflexo de um processo de diferenciação e um início de conhecer-se. O olhar-se no reflexo da câmera que registra um selfie, por sua vez, contém uma série de elementos externos ao sujeito, mas apropriados por ele: um certo modo de vestir-se, de sorrir, de posar, de ser no mundo, balizado pelo outro, que defendem e reproduzem as normas de gênero. Diferente da autoconservação que o narcisismo “clássico”, por assim dizer, envolve, no redirecionamento da libido de um objeto do mundo para si mesmo, esse narcisismo digital implica numa auto-exposição que é balizada de fora do sujeito, e, ainda, necessita de validação dessa alteridade detentora das normas sociais.

Por isso temos, na figura 01, um atravessamento da cisgeneridade na superposição de olhares que constroem e sustentam a imagem de Giu e Fernando tirando uma selfie, sentados no banco de um ônibus. O casal mulher trans e homem trans “permitido” pelo pastor da igreja da mãe de Júlia (*Lembro mais dos corvos*), que tem a passabilidade de um casal cishetero não só faz um gesto típico da contemporaneidade como tem esse gesto registrado e, no processo de edição e montagem, não foi cortado. Cortes de material bruto são escolhas, assim como a

preservação daquilo que fará parte do filme. Não se trata de explorar os motivos de tais escolhas, mas pontuar que elas são feitas, que não existe cena participante de um filme, seja ele documentário ou fictício, que não esteja presente no filme por escolha. Uma das coisas de que se trata é pensar essa imagem, esse casal se vendo e registrando esse duplo olhar para si, num olhar que não denota estranhamento, frustrações ou culpas. É pensar que se trata de um casal postando a si mesmo, como tantos outros de nossa contemporaneidade, com todos os problemas e novas formas de subjetivação que os usos e abusos desse dispositivo móvel com capacidade especular.

Curioso que, mesmo engendrando um processo que se diferencia de uma subjetivação que inicia com o olhar-se no espelho, esse dispositivo móvel, o smartphone, está aqui exercendo a função de um espelho. Ele é meio de muitas imagens, e é também meio que recebe e registra, captura imagens.

Um meio é aquilo que é capaz de acolher as formas de modo imaterial. Pensemos nos espelhos para as imagens, mas também na água ou no ar. O espelho não aumenta de volume ou de peso quando recebe as imagens, não as recebe, portanto, enquanto matéria ou corpo em ato: não se transforma nem no ato da recepção nem no momento em que a imagem desaparece. Então, o que acontece quando um espelho acolhe uma imagem? É como se o espaço capaz de acolher esses pequenos seres suplementares que são as imagens também fosse, ele mesmo, algo como um suplemento de ser. Um meio é um ser que tem em si mesmo um suplemento de espaço diferente daquele produzido por sua natureza e por sua matéria. Esse lugar é a recepção mesma. Um meio é um receptor. A existência do sensível é possível apenas graças a essa potência suplementar que alguns entes têm, potência que não se baseia na natureza das coisas, nem na essência de suas matérias nem nas suas formas. Não é da essência da madeira receber inscrições ou figuras. Não é da essência da celulose receber e acolher os traços que a caneta ali inscreve. A potência do meio é a recepção, e toda teoria da medialidade é uma teoria da recepção. (COOCIA, 2010, p. 30-31).

Um carro de polícia torna-se meio porque carrega um espelho que recebe a imagem de Linn passando batom. A viatura aparece imponente na imagem, ocupando cerca de três quartos de espaço, estacionada de modo atravessado, entre a rua e a calçada por onde estavam passando Linn e Jupi do Bairro. Elas então andando na calçada e uma delas para e passa batom diante do espelho retrovisor do carro mal estacionado. Uma afronta ao aparato policial, à norma, à autoridade. O espaço desproporcional que a viatura ocupa na imagem, por outro lado, pode indicar a desproporcionalidade da tensão, ou o quão estruturado e de grande alcance é o poder autoritário, coercitivo e punitivo não só das polícias, mas do próprio CISTema capitalista.

Em Bixa Travesty, Linn da Quebrada desafia normas de gênero e dispositivos que afirmam e reproduzem o patriarcado, mas o faz também a partir da exposição da vulnerabilidade do próprio corpo. Diante do espelho, com o rosto oculto pela palavra “frágil”, ela deixa-se filmar pela amiga e, durante as filmagens do documentário, revê as imagens de quando estava

internada, em tratamento quimioterápico. Diante do espelho que reflete o rosto, ela enfaixa sua cabeça com uma fita branca onde estão escritas várias vezes duas palavras: “cuidado frágil”. O espelho reflete também o braço direito de Linn, com o acesso colocado, o que reforça a fragilidade desse corpo, juntamente com a bata de hospital que ela veste.





## 5.2 Mesas para recolher os pedaços do mundo

No dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2015), ‘mesa’ consta como sinônimo de ‘tábua’ e de ‘távola’ e remete à partilha das refeições. Ao mencionar a lendária Távola Redonda, traz a simbologia da mesa como lugar espiritual, tendo em vista que o centro da tábua redonda dos cavaleiros era o lugar que aguardava o retorno do Graal, o cálice sagrado perdido. Dessa forma, a Távola Redonda recria a mesa da Santa Ceia que teria sido promovida por Jesus Cristo, com a participação de seus doze apóstolos, logo antes de sua crucificação. A santa ceia teria sido marcada por um evento até hoje conhecido como milagre da multiplicação dos pães, fazendo, portanto, referência, ao provimento de fartura, e partilha do pão.

O dicionário de símbolos traz a mesa como um lugar histórico e mítico; como um lugar de comunhão, de partilha não só de alimentos, mas de histórias, de conversas. Um lugar onde é possível criar vínculos entre as pessoas. Traz, ainda, uma relação com os doze signos do zodíaco, tendo em vista que eles costumam ser representados em círculo, como que dispostos em uma mesa, daí também a alusão aos doze Aditya da Índia, que são as doze estações do Sol (Gues; Jilh *apud* Chevalier, 1994), o que nos leva ao sentido da mesa como lugar de inscrição, e a aproxima mais do termo ‘tábua’, em que o dicionário traz as conhecidas tábuas dos doze mandamentos, gravadas pelo próprio deus judaico-cristão e tábuas que apresentavam as leis instituídas em diferentes povos antigos, como babilônios, gregos, romanos, indianos, etc.

Existem outras Tábuas da Lei — de Hamurabi, de Açoka, dos gregos, dos romanos etc. — que desempenham o mesmo papel de princípio de ordem, de união, de vida, para a sociedade e para os indivíduos. As Tábuas da Lei conduzirão os eleitos da Nova Aliança à Mesa sagrada do banquete eucarístico. Na Tábua guardada do Islã, Deus inscreveu o destino dos homens com o auxílio do Cálamo<sup>29</sup>. (...) A Tábua de Alá é como um espelho existente antes de toda existência, em que o desenvolvimento desta poderia ser lido por toda eternidade. (Chevalier, 1994, p. 856, grifo nosso).

A ligação histórica da mesa com o mundo espiritual é abordada por Didi-Huberman (2018) em *Atlas, ou o Gaio saber inquieto*, onde menciona as mesas de sacrifício e de leitura de vísceras de animais por videntes, posto que a primeira prancha do Atlas Mnemosyne suscita elementos que denotam uma relação entre o homem, o mundo e o universo, como imagens do sol e da lua, e de signos do zodíaco. Mas o autor vai ater-se a imagens dessa prancha que podem ser consideradas não muito convencionais, como um fígado de carneiro babilônico em argila, datado de 1700 A.C., pertencente ao British Museum. O aspecto dúplice, próprio de uma

<sup>29</sup> Cálamo é um acessório para escrita manual, feito de um pedaço de cana ou junco, talhado obliquamente e afiado na extremidade, utilizado antigamente (e ainda hoje) para escrever sobre papiros e pergaminhos.

imagem dialética, encontra-se, por um lado, na forma realista do órgão animal e, de outro, nas inscrições e marcas geométricas existentes em toda a superfície do objeto, que a assemelham às tábuas de lei anteriormente mencionadas aqui e viabilizavam a leitura e interpretação premonitórias no órgão propriamente do animal. O fígado de argila era um meio que possibilitava um entendimento cósmico do que o visceral indicava (Didi-Huberman, 2018). Ler, portanto, o que não estava escrito, “(...) de coisa visível no sentido empírico do termo, [o fígado de argila] torna-se o suporte para outras coisas para entrever, para prever. Para entrever, o que não quer dizer ‘ver menos bem’, mas, ao contrário, ver sob o ângulo das relações íntimas e secretas das coisas, das correspondências e das analogias (...)” (p. 54).

Figura 87 - Fígado de carneiro em Argila, da Babilônia, de 1700 A.C



Fonte: [https://www.researchgate.net/figure/Modelo-em-argila-de-um-figado-de-carneiro-com-as-dimensoes-de-14-6-cm-em-altura-e\\_fig3\\_236622222](https://www.researchgate.net/figure/Modelo-em-argila-de-um-figado-de-carneiro-com-as-dimensoes-de-14-6-cm-em-altura-e_fig3_236622222)

O sacrifício do carneiro e a retirada do fígado e vísceras aconteciam em mesas de pedra, assim como a leitura, o entrever do que não está manifesto, de modo que a mesa era lugar para ceifar a vida do animal, cortar suas partes, recompor e montar uma oferenda. Um lugar para cortar a vida em pedaços, recolher e refazer. Didi-Huberman (2018) chama atenção para as matérias que compõem mesas por todo mundo, desde a Antiguidade até nosso momento contemporâneo, das mais simples às mais luxuosas: todas são feitas com elementos da terra:

vidro, madeira, pedra... O que remonta a designação da palavra, *mensa*, do latim, que era inicialmente um nome usado para designar um doce que, dividido em pedaços, era ofertado aos deuses em um espaço sagrado de disposição e manutenção da oferenda, que acabou por apropriar-se do nome do doce. Foram identificadas relações entre essas mesas ritualísticas gregas e romanas com divindades do solo e da vegetação, especialmente Dionísio (Didi-Huberman, 2018). Existe, portanto, uma dimensão social, cultural e política da mesa que sobreviveu aos antigos povos do Ocidente.

A desordem só é desrazão para aquele que recusa pensar, respeitar, acompanhar de alguma forma o despedaçamento do mundo. A mesa seria então um lugar privilegiado para recolher e apresentar essa fragmentação. Para firmar o valor fundador e operatório, isto é, a possibilidade sempre aberta de se modificar, de produzir uma nova configuração. Cada mesa consagraria, a seu modo, a partilha das coisas: sua vocação a serem dissociadas, depois redistribuídas. (...) Que seja para nela fazer uma refeição, dispor oferendas, dissecar um corpo, organizar um conhecimento, praticar um jogo de sociedade ou tramar alguma operação mágica, a mesa, em todos os casos recolhe heterogeneidades, dá forma a relações múltiplas. (p. 63-64)

Didi-Huberman aponta a semelhança da mesa com uma prancha, um lugar onde podemos dispor elementos e recombina-los de muitas formas. Diferente do quadro, que uma vez emoldurado irá expressar definitivamente a pintura ali definida, a mesa seria um meio viabilizador do movimento das imagens. Se a mesa permite a fragmentação e redistribuição dos pedaços do mundo, ela é o suporte para sua montagem ou reinvenção. Enquanto o quadro expõe o definitivo da imagem, aquilo que se quis capturar para a permanência no tempo, a mesa comporta o provisório, as rupturas do que foi quebrado e não é mais, sendo outra coisa.

O quadro seria, então, a inscrição de uma obra [...] que se quer definitiva ao olhar da história. **A mesa é o suporte de um trabalho sempre a retomar, a modificar, se não for para iniciar. Ela é somente uma superfície de encontros e de disposições passageiras** [...] a unicidade do quadro dá lugar, sobre uma mesa, à abertura sempre renovada de possibilidades, novos encontros, novas multiplicidades, novas configurações [...] (2018, p. 24-25).

O fio condutor das mesas, que constituiu cinco pranchas que aproximam *Kátia*, o filme, *Lembro mais dos corvos*, *Bixa Travesty*, *Meu corpo é político* e *O voo da beleza* teve como norteador essas concepções trazidas por Didi-Huberman, que aproximam uma mesa a uma prancha de Warburg, uma prancha como as de Mnemosyne, que guardam memórias e sobrevivências. São mesas que aparecem em usos diversos, entre o cotidiano e o profissional: a mesa da cozinha, onde o café da manhã é servido, a mesa diante da qual colegas se sentam diante de um professor para aprender um novo idioma, a mesa de onde saem músicas de mensagens certas... como a bala cuspida da pistola, à procura do alvo já definido. São mesas

que contam histórias, são mesas que mostram vidas, sobrevivências, um fazer, desfazer e refazer do mundo.

### 5.2.1 Prancha 01

[Meu corpo é político] comemoração do aniversário de Fernando em mesa de bar.

[Lembro mais dos corvos] Sala de apartamento, Julia serve vinho e chá em mesa de centro.

[Bixa Travesty] Em mesa semelhante à de uma mercearia/ bar, Linn da Quebrada e Jupi do Bairro brincam uma variação da canção popular “escravos de Jó” com copos de cerveja, água e café.

Temos dois planos de *Meu corpo é político*, que mostram a celebração do aniversário de Fernando, que está com amigos e amigas em mesas de bar posicionadas numa calçada. São de plástico, típica de bares. Fernando posa para fotos com os amigos e ri ao lado da namorada. A mesa aparece aqui como cerne de uma celebração e lugar para a comunhão da bebida e da festividade.

Já em *Lembro mais dos corvos*, Julia serve vinho e chá numa pequena mesa de centro quadrangular, que está presente em várias cenas do filme. Esta mesa de centro é um suporte para muitos movimentos de Julia, os quais se encadeiam com suas falas. Ela se serve de vinho enquanto começa a falar do relacionamento abusivo que teve com o tio, irmão de sua mãe. O chá que ela ressalta ter sido preparado pela produção – não por ela – está disposto na pequena mesa após Julia sair do biombo da sala vestida com um quimono. Talvez não seja à toa que esta pequena mesa ocupa o centro da sala de Julia.

Linn e Jupi do Bairro também estão em uma mesa – aparentemente de um estabelecimento comercial, como um bar, restaurante ou padaria – e cantam uma variação da canção popular de “escravos de Jó” com copos de cerveja, água e café. Mãos, dedos e copos se tocam e se trocam. Há aqui a celebração do sucesso de seus trabalhos. Ao fim da brincadeira com os copos, um brinde: “às bixas travestys de um peito só, que bebem até dançar” (min 00:43:38).



*Coke lines with coke lines  
make your carea' wake up*



### 5.2.2 Prancha 02

[O voo da beleza] Mulheres trans que moram em Paris e frequentam a Associação PASTT – Prevenção, Ação, Saúde e Trabalho para os Transgênero em aula de francês.

[Meu corpo é político] Paula Beatriz em sua mesa de trabalho na escola infantil.

[Kátia, o filme] (mesa para assuntos jurídicos / mesa para assuntos médicos) – Kátia tratando com um juiz acerca do processo de adoção de sua filha e, em outro plano, no consultório médico, tratando sobre a cirurgia de laqueadura de trompas de uma moça.

Esta prancha traz a mesa em quatro situações de trabalho. A mesa está fora de casa, fora da intimidade e da privacidade do lar, ocupando espaços públicos de associações, escolas, consultórios e juizados. Em *O voo da beleza*, a mesa reúne participantes da Associação PASTT, em uma aula de francês. O professor comenta que elas sabem pronunciar as palavras corretamente, mas quando abordam pessoas francesas na rua, elas não entendem a pronúncia, dizem para repetir a frase, mas elas não entendem e não há boa vontade para falar mais devagar. “Então elas são humilhadas, elas depois não querem mais falar, elas se fecham”.

Em *Meu corpo é político*, vemos Paula Beatriz no escritório da direção, trabalhando em sua mesa junto à assistente. É um espaço pequeno, mas que acomoda armários, plantas, fichários, livros, dentre outros objetos. Em *Kátia, o filme*, temos a mesa em duas situações distintas: diante de um juiz (e também outra mesa ao seu lado), conversando sobre os critérios necessários para a entrada do processo de adoção de sua filha; e em um consultório médico, conversando com o profissional sobre uma jovem mãe que deseja fazer cirurgia de laqueadura tubária. Na conversa com o médico, Kátia se queixa de que as mulheres jovens não se cuidam, não usam camisinha e depois “aparecem grávidas”, reproduzindo um pensamento cisheteronormativo e patriarcal que culpabiliza a mulher – e somente a mulher – nas escolhas acerca de relacionamentos íntimos.

Papéis são elementos importantes nesse tipo de mesa, que centraliza tais situações. Aliás, é possível encontrar papéis em todas as imagens dessa prancha. Documentos sobre os quais geralmente se conversa em torno dessas mesas. São situações em que a mesa é um lugar de partilha de conhecimento, de informação, e serve de elementos mediadores entre os interlocutores





### 5.2.3 Prancha 03

[Kátia, o filme] Kátia sentada à mesa da cozinha de sua casa, alimentando um cabrito com uma mamadeira de leite.

[Meu corpo é político] Mesa da cozinha da casa de Linn da Quebrada, momento de “escolher o arroz”.

[Meu corpo é político] Mesa da cozinha da casa de Paula Beatriz. Ela, a mãe e a pequena calopsita estão tomando café da manhã.

A prancha 03 traz o alimento às mesas. Mostra o preparo na escolha do feijão, hábito geracional, que consiste em dispor os grãos de feijão à mesa e separá-los de qualquer sujeira, pequenos galhos ou pedras que possam ter sido ensacadas. Os grãos de feijão são dispostos na mesa e separados com os dedos, e depois colocados em uma tigela ou bacia.

Na cozinha de Paula há o encontro e a conversa cotidiana com sua mãe durante o café da manhã, além da companhia da pequena ave da casa, que aproveita os miolos de pão que Paula oferece. Paula pergunta à mãe se ela vai para a escolinha:

- Vou.
- Hoje é o que?
- Hoje tem aniversário, e tem bingo.
- Bingo...
- Agora já dá pra jogar porque não é mais quaresma.
- Na quaresma a senhora não joga bingo.

E na cozinha de Kátia , a mesa é suporte e apoio para que ela alimente a cabrita ávida por leite. O preparo da refeição, o alimentar-se e o alimentar o outro, que nesse caso, serve de alimento a ela também, visto que as cabras, porcos e outros animais que Kátia cria em seu sítio têm função de subsistência.



### 5.2.4 Prancha 04 (mesa e criação)

[Bixa Travesty] Linn da Quebrada fala sobre um antigo caderno de notas.

[O voo da beleza] Stella, sentada à mesa de seu apartamento, maquia-se enquanto conversa com Alexandre Vale.

[Meu corpo é político] Fernando conversa com um estagiário sobre o processo civil de mudança de nome.

A mesa é também lugar de outros processos criativos, além da preparação de alimentos. Linn da Quebrada fala sobre um antigo caderno de notas – exposto numa mesa – que folheia e encontra primeiras versões de letras de músicas e outros escritos seus.

- Tem muitas verdades nesse caderno
- Sexo enquanto única moeda de troca. Medo do abandono. Medo de desagradar. Deus. Pai. Proteção. Abandono. Tanto abandono. Corpo.
- Gênero.
- Corpo, Gênero, Corpo, Gênero. Dar nos banheiros sempre de joelhos. As unhas são grandes, a boca carnuda. Sempre cubra os dentes, ninguém se machuca. Sempre faz a chuva.
- Olha que bonito isso: como constantemente me torno aqui que sou. **Toda criação envolve destruição.**

Destruir é quebrar em partes. Criar é reunir partes de algo quebrado, e montar outra coisa. Destruir é um ato sem volta, é como quebrar o espelho: reunir os pedaços e colar não traz o mesmo espelho de volta, mas constitui outra coisa. É como mudar de nome: o nome primeiro é destruído – podendo tornar-se um fantasma às vezes invocado, mesmo à revelia de seu ex-dono. Mudar de nome é ao mesmo tempo, destruir um nome que existe, que foi arbitrariamente concedido, e criar outro. É criação de parte constituinte de alguém, que renunciou a um nome de papel para apropriar-se um nome construído... Criado.

Em *Meu corpo é político*, Fernando está sentado com os braços apoiados numa pequena mesa, diante do estagiário responsável pelo acompanhamento do processo de mudança de nome, e mudar o nome é criar outro.

Já Stella senta-se à mesa de seu apartamento para continuar a conversar com Alexandre Vale enquanto prossegue com sua maquiagem, momento de criação artística e profissional, visto que mais adiante a vemos seguir para uma apresentação. Criar envolve rupturas, quebras, cortes... Que viabilizam a montagem e a vida do novo.



### 5.2.5 Prancha 05 (mesa e criação)

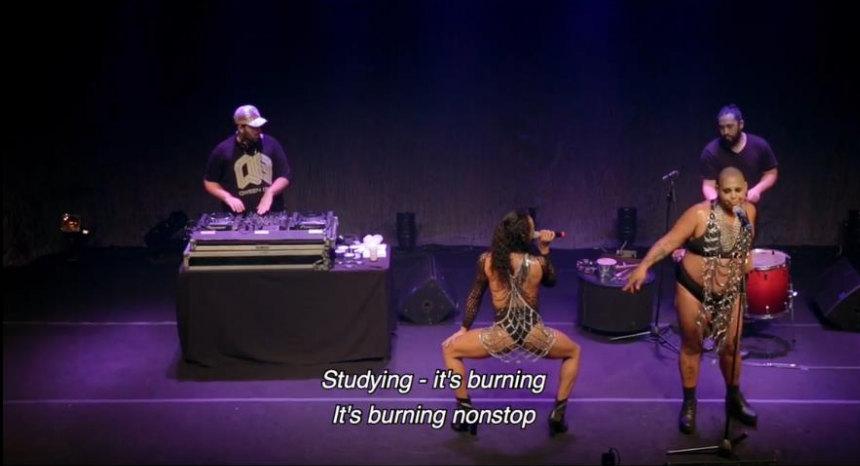
[Bixa Travesty] Performance / Apresentação de Linn da Quebrada e Jupi do Bairro – mesa do DJ (**mesa de música**, mesa onde músicas se mixam, relacionam e conversam)

[Bixa Travesty] Performance / Apresentação de Linn da Quebrada e Jupi do Bairro – mesa do DJ (**mesa de música**, mesa onde músicas se mixam, relacionam e conversam)

Na prancha, ainda na esteira da criação para além do alimento, a música está posta à mesa. E está na mesa do DJ, cujas produções levaram certo tempo para serem consideradas criação.

A mesa na prancha 05 aparece como instrumento de trabalho do DJ (Disc Jockey), participante de relevância nas apresentações musicais e performáticas de Linn da Quebrada. Tanto em *Meu corpo é político* como em *Bixa Travesty*, a presença do DJ pode ser evidenciada nos shows ou no processo de pós-produção de sua música.

Interessa pensar a mesa do DJ como uma mesa de montagem: um lugar onde faixas de sons diversas são manipuladas e aproximadas. No caso de uma mesa do DJ posicionada em um palco onde Linn da Quebrada se apresenta, a montagem que ela produz é apenas parte da música, porque a outra parte é da voz de Linn, seu corpo em movimento e, por vezes, a voz do público que canta e dança com ela.



### 5.3 Elementos interseccionais: prisão ou proteção de passarinhas

- Redes de proteção
- Cozinhas
- Passarinhas

Este fio condutor, que denominei elementos de intersecção, tem algumas peculiaridades: ele não aparece em todos os documentários estudados, e é composto de mais de um elemento. Sua formação iniciou-se durante análise de *Lembro mais dos corvos*, em que notei uma relação entre a rede de proteção do apartamento de Julia e a gaiola da passarinha denominada Nuvem. Em *Meu corpo é político*, a primeira cena da casa de Paula Beatriz é de uma passarinha, uma pequena calopsita, próxima de uma caixa de som, solta na sala.

Vemos a passarinha de Julia, uma *lovebird*, presa na gaiola... Depois solta por um momento em que passeia o bico por entre fios de cabelo de sua dona. E vemos a passarinha de Paula sempre solta, curiosa com a caixa de som da sala, ou na mesa da cozinha, onde o café da manhã está pronto, e é servida de um pedacinho de pão.

Há planos de *Meu corpo é político* e *Lembro mais dos corvos* em que vemos redes de proteção em apartamentos e numa instituição de atendimento jurídico. Redes de proteção são ambíguas: protegem o que está dentro do que está fora, não permitem o que está fora entrar. Esse tipo de rede de proteção, em específico, costuma ser instalada para evitar que bebês, crianças pequenas e animais domésticos caiam de janelas, ou escapem / fujam – impede o que está dentro de ir para fora. Uma proteção que prende e contém.

A ambiguidade entre as palavras prisão e proteção começaram a se manifestar na intercalação dos planos: no entrelaçar da cena de Giu fumando um cigarro na varanda telada de seu apartamento com a cena de Julia sentada em sua sala bebendo vinho ao lado da gaiola de Nuvem, por exemplo.

Prisão, proteção. Rede de proteção, gaiola. E duas passarinhas entre essas palavras, uma presa na gaiola, às vezes fora da gaiola, a outra passeando pela mesa do café da manhã, pela caixa de som ou no braço do sofá da sala, mas, ainda assim, duas passarinhas, animais anatomicamente capazes de voar, vivendo entre paredes, dentro dos limites de casas, domesticadas, confinadas.

Acredito que, partindo das redes de proteção e das passarinhas, cheguei numa palavra interessante para pensar as cozinhas desses filmes – o terceiro elementos deste fio – nessas relações: confinamento.

Quando minha avó era viva, eu escutava muito dela a queixa da grande quantidade de tempo que ela precisava investir dentro da cozinha. Ela culpava as obrigações do almoço. Afinal, ainda na metade da manhã era preciso começar o preparo, servir, lavar a louça, secar todos os pratos, talheres, copos, panelas e travessas com um pano de prato e depois guardar tudo nos armários. Quando ela terminava, mesmo com a ajuda de uma afilhada que morava com ela, já era cerca de 15h da tarde. Uma peculiaridade sobre minha avó, nesse aspecto, é que ela não admitia a possibilidade de dormir depois do almoço enquanto houvesse louça para lavar.

Para ela, a cozinha era um lugar de confinamento.

A cozinha é parte do espaço doméstico, um dos lugares privados do trabalho de reprodução do capitalismo, referente ao modelo produção-reprodução abordado por Nancy Fraser (2015). Cozinhas por muito tempo foram uma espécie de prisão para mulheres. E ainda o é para umas tantas. A cozinha neste fio condutor, no entanto, aparece como um lugar de encontro, de cuidado, de conversa e de trocas.

Acredito ser relevante trazer o contraponto da concepção de cozinha como um espaço de trocas que temos em *Meu corpo é político*, *O voo da beleza*, *Bixa Travesty e Kátia, o filme*: a noção de cozinha como um espaço de trabalho compulsório da mulher, e como parte das relações desiguais de gênero (Pena; Saraiva, 2019). E, dessa forma, pensar a cozinha como um lugar social que carrega essa ambiguidade: prisão e proteção. Ao mesmo tempo que representa um espaço ainda marcado pelo trabalho doméstico atrelado à figura da mulher, é também na cozinha que mulheres podem se reunir, conversar e trocar experiências. E ousar pensar que existe um germen revolucionário nessas conversas de cozinha.

### 5.3.1 Prancha 01

[O voo da beleza] – Stella lava o liquidificador enquanto canta *No, je ne regrette rien*.

[Meu corpo é político] Giu conversa com a moça que vai posar para ela.

[Kátia, o filme] Kátia prepara a mamadeira de leite que irá dar à cabritinha.

[Bixa Travesty] Liniker está ao fogão, mexendo uma das panelas.

A cozinha na prancha 01 aparece como um lugar de afazeres, de conversa, de cuidado e de música. Em *O voo da beleza*, Stella canta *No, je ne regrette rien*<sup>30</sup>, enquanto lava o copo do liquidificador. A música fala de um recomeço que dialoga com os processos dessas mulheres que deixaram o Brasil, as famílias, assim como tudo e todos que lhes eram familiares, na busca por outro tipo de vida, em outro país, em outro continente.

---

<sup>30</sup> Música criada em 1956, com letra de Michel Vaucaire e melodia de Charles Dumont, gravada pela primeira vez por Édith Piaf em 1960.



**Não, Eu não lamento nada<sup>31</sup>**

Não, Absolutamente nada...  
 Não, Eu não lamento nada...  
 Nem o bem que me fizeram  
 Nem o mal – isso tudo me é indiferente

Não, Absolutamente nada...  
 Não! Eu não lamento nada...  
 Está pago, varrido, esquecido  
 Que se dane o passado!

Com minhas lembranças  
 Acendi o fogo  
 Minhas mágoas, meus prazeres  
 Não preciso mais deles

Varridos os amores  
 E todos os seus tremores  
 Varridos para sempre  
 Recomeço do zero.

Não! Absolutamente nada  
 Não! Não lamento nada  
 Nem o bem que me fizeram  
 Nem o mal, isso tudo me é bem indiferente.

Não! Absolutamente nada  
 Não! Não lamento nada  
 Pois, minha vida, pois, minhas alegrias  
 Hoje, começam com você.

Na cozinha de seu apartamento, a moça que posa para Giu em *Meu corpo é político* pega uma garrafa de vinho na geladeira e serve para as duas, enquanto conversam sobre o ensaio e sua finalidade como parte do projeto de aproximação e fortalecimento de minorias, criação de um espaço seguro para trocas em rede social.

Já em *Kátia, o filme e Bicha Travesty*, vemos o exercício do cuidado através do preparo do alimento: Kátia providencia uma mamadeira de leite para seu filhote de cabra enquanto Liniker mexe a panela no preparo do alimento, do cozer.

---

<sup>31</sup> No, je ne regrette rien

Non! Rien de rien / Non! Je ne regrette rien/ Ni le bien, qu'on m'a fait, /Ni le mal, tout ça m'est bien égal  
 Non! Rien de rien / Non! Je ne regrette rien / C'est payé, balayé, oublié / Je m'en fous du passé  
 Avec me souvenirs/ J'ai allumé le feu / Mes chagrins, mes plaisirs / Je n'ai plus besoin d'eux  
 Balayés les amours / Avec leurs trémolos / Balayés pour toujours / Je repars à zero.

Non! Rien de rien / Non! Je ne regrette rien / Ni le bien, qu'on m'a fait /Ni le mal, tout ça m'est bien égal!  
 Non! Rien de rien / Non! Je ne regrette rien / Car ma vie, car mes joies /Aujourd'hui, ça commence avec toi!



### 5.3.2 Prancha 02

[O voo da beleza] Geovana conversando com Samantha – cozinha em segundo plano.

[Lembro mais dos corvos] Julia registra o nascer do sol através da câmera, e da tela de proteção da janela de seu apartamento.

[Bixa Travesty] Linn abraça sua mãe na cozinha, na companhia de duas amigas.

[Kátia, o filme] Katia está preparando um frango em sua cozinha.

A prancha 02 aponta a ambiguidade da cozinha, como espaço de prisão e proteção. *O voo da beleza* inicia com Geovana falando sobre os medos da mulher trans. Em segundo plano vemos parte da cozinha e, à frente de Geovana, uma máquina de costura. Geovana fala das três lutas da mulher trans: contra a feiura, contra a natureza e contra o tempo. Ela fala posicionada entre a cozinha e uma máquina de costura. A máquina de costura, por sua vez, está entre Geovana e Samantha, que a escuta.

Em *Meu corpo é político*, vemos uma manifestação de afeto entre Linn da Quebrada e sua mãe, numa cozinha onde duas amigas também estão conversando. Já na cozinha de Kátia, vemos colaboração entre ela e outra pessoa no preparo de um frango.

O que parece destoar nessa prancha é a rede de proteção registrada por Julia, ao final de *Lembro mais dos corvos*, mas ela, com sua ambiguidade de prisão/ proteção, vem mostrar ambiguidade semelhante na cozinha, lugar de proteção, mas também de confinamento. Tal ideia fica ainda mais exemplar quando vemos que Julia registra a rede de proteção da janela de seu apartamento na intenção de mostrar ao documentarista o nascer do sol que, segundo ela, é a única coisa boa de se ter insônia: a possibilidade de testemunhar esse momento: o nascimento de um dia.



### 5.3.3 Prancha 03

[Meu corpo é político] Giu fuma um cigarro apoiada no parapeito da varanda de seu apartamento.

[Lembro mais dos corvos] – início do filme – No apartamento de Julia, vemos uma passarinha numa gaiola ao dela, que segura uma taça de vinho.

[Lembro mais dos corvos] – final do filme – Julia está ao lado da rede de proteção da janela da sala de seu apartamento.

Durante a primeira cena de aparição de Giu em *Meu corpo é político*, ela fuma um cigarro na sacada de seu apartamento, que é telada, olhando para o horizonte, de perfil. Fumar diante de uma rede de proteção, olhando através dela... A fumaça atravessa a rede, mas quem expelle a fumaça não. Parece haver uma superposição de prisões. No entanto, mais adiante vemos Giu falar sobre a importância de reivindicar posse do próprio corpo, ainda que essa posse acarrete consequências. Fumar um cigarro diante da varanda telada pode, então indicar uma prisão e, ambigualmente, um ato que enuncia autonomia.

No início de *Lembro mais dos corvos*, quando vemos Julia sentada ao lado da gaiola de Nuvem, ela conta sobre sua convivência com a insônia e o sonho recorrente que se manifesta nas poucas horas de sono. A insônia de Julia parece dialogar com a gaiola da passarinha: ambas são prisões, ambas são limitantes. Esta relação torna-se ainda mais próxima quando ouvimos Julia contar sobre um sonho recorrente, em que ela se encontra presa em um lugar, e não consegue sair: “Eu tenho dormido muito pouco e os meus sonhos são sempre os mesmos: eu tô sempre presa em algum lugar e eu não consigo sair do lugar em que eu me encontro. Isso me incomoda porque me dá uma sensação de que eu tô presa...”

Ao final do filme, Julia se posta ao lado da rede de proteção da sala do seu apartamento e pede que a filmagem seja finalizada, porque ela quer mostrar uma coisa, aquilo que seria, para ela, a única coisa boa de ter insônia: ver o nascer do sol.

Vemos o nascer do sol pela perspectiva de Julia, que pega a câmera. E vemos um amanhecer atravessado pela rede de proteção, como se ela, a rede, fosse parte imanente do céu.



### 5.3.4 Prancha 04

[Lembro mais dos corvos] Nuvem, *lovebird* de Julia, em sua gaiola.  
 [Kátia, o filme] Kátia corta parte de um frango em um plano próximo.  
 [O voo da beleza] – Samantha, na cozinha, fala ao telefona com uma amiga.  
 [Meu corpo é político] Calopsita de Paula ao lado de uma caixa de som.

É na prancha 04 que percebemos a presença de uma ave *em Kátia, o filme*: o frango in natura que ela corta em partes na mesa de sua cozinha. Enquanto corta os pés da ave, comenta:

Quando a gente corta assim, uma junta, que não bate, diz que vai arranjar ainda outro homem, tu acredita? Pois eu vou já mostrar, pra você ver, porque tem gente que pra cortar fica batendo... Ó, bem na junta. Pois é, diz que isso aqui, quando acerta aqui na junta, diz que a pessoa ainda vai arranjar um homi. Quem será esse homi, Marquinho, que eu vou arranjar? (risos) Daonde vem esse homi, meu Deus?

A cozinha aparece em *O voo da beleza*, em momentos como quando Samantha fala ao telefone com uma amiga que conta ter sido assaltada por um homem (“bofe”). Samantha aconselha-a a ir até a polícia:

- Tem que se proteger, filha. Tu foi na polícia, prestar depoimento por causa desse assalto?  
 - Eu não, mulher, eu vou perder tempo com esse lixo? O bofe pegou, me levou tudo. Aí eu chego lá e me perguntam "como é ele?" "É um neguinho árabe". Oh coisa linda pra minha cara. Você quer que eu descreva, que eu jogue búzio pra bater a cara do nego?  
 - Ah, é verdade.

A conversa de Samantha com a colega ocorre em tom descontraído, mas diz da vulnerabilidade do trabalho da prostituição em Paris, especialmente em se tratando de mulheres trans imigrantes. As precariedades nas condições de trabalho podem constituir uma prisão simbólica, dada a uma série de limitações, materiais ou não, que elas implicam: exposição a doenças sexualmente transmissíveis (a clientes que exijam relação sem camisinha), riscos de assaltos, agressões físicas, assédios, ameaças, abusos, estupros, assassinatos.

O plano de Nuvem na gaiola acaba por ilustrar, de maneira simbólica, o conjunto de situações de exploração a que as participantes de *O voo da Beleza* relatam, especialmente o procedimento que elas batizaram de “voo da beleza”: a deportação para o Brasil, mediante acompanhamento de um oficial de justiça e com possibilidade de confinamento em aeroportos, até haver disponibilidade de voos. Assim como na gaiola onde Nuvem é alimentada, tem tranquilidade e segurança, mas não pode voar, não pode circular por todos os espaços do apartamento de Julia, mulheres trans brasileiras que imigraram para a França e participaram do

documentário *O voo da beleza* contam sobre assédios e olhares que recebem quando andam por determinadas partes da cidade de Paris, falam da dificuldade de encontrar um lugar para morar e dos riscos de serem presas pela polícia de imigração e mandadas de volta para o Brasil, no que nomearam *Voo da beleza*.

Já a passarinha calopsita de Paula, que sempre aparece em cena solta, ainda que nunca voando, participa da primeira aparição de Paula. A ave está ao lado da caixa de som da sala no momento em que é reproduzida a locução de uma rádio religiosa. Esse plano sucede ao de uma espécie de pequena fonte decorativa que sustenta a imagem de Nossa Senhora de Aparecida, padroeira do Brasil. A locução inicia com a imagem da santa, e segue com o plano da calopsita, prosseguindo até o início da cena do café da manhã de Paula e sua mãe (na companhia da passarinha, à mesa):

Peço a Deus, cada dia mais bençãos. Ele está em mim  
... e me escolheu para estar aqui, pra ser sacerdote, pai.





### 5.3.5 Prancha 05

[Meu corpo é político] Fernando na sala de espera de uma instituição jurídica.

[Meu corpo é político] Cinzeiro, cigarros e isqueiros deixados no parapeito da varanda telada de Giu.

[Meu corpo é político] – Manhã: primeira aparição da passarinha de Paula.

[Meu corpo é político] – Noite: última aparição da passarinha de Paula (companhia).

Esta prancha foi organizada com quatro planos, todos de *Meu corpo é político*, capturados da rotina de três das 4 personagens do documentário. Na figura do canto superior esquerdo, Fernando está na sala de espera de uma instituição jurídica. Ele está sentado perpendicularmente a uma janela que possui uma tela de proteção fissurada. A intenção de Fernando é saber como está o processo de solicitação de mudança de nome civil. A sala de espera possui cadeiras iguais, dispostas em paralelo, como em muitos outros estabelecimentos de atendimento ao público (bancos, postos de saúde, clínicas etc.), um traço estético pouco observado de suposta igualdade entre os que procuram o respectivo serviço: cadeiras iguais para “pessoas iguais”. Mas a fissura na tela de proteção pode insinuar a falha ou talvez o “porém” de uma pretensa igualdade: instituições (universidades, família, igrejas, e dispositivos de exercício de lei, por exemplo), são balizadas pela cisheteronormatividade. Isso faz com que os tratados como iguais se limitem àqueles que respondem ao padrão cisheteronormativo.

A conversa que se dá na cena seguinte, entre Fernando e o estagiário responsável por seu processo ilustra não só a morosidade com a qual a justiça trata o caso de solicitação de mudança de nome civil, como também mostra, na fala de Fernando, como ações cotidianas podem tornar-se problemáticas e constrangedoras para pessoas trans, evidenciando a falta de igualdade. É o caso de um exame de prevenção ginecológico, procedimento rotineiro, que pode tornar-se uma situação de desgaste e constrangimento, como exemplificou Fernando. A falta de preparo de profissionais de saúde contribui para resistência e postergação de realização de exames como esse por muitos homens trans. Exames que são essenciais à prevenção e diagnóstico precoce de doenças silenciosas, como câncer do colo do útero.

Uma instituição jurídica que deveria proteger direitos básicos das pessoas encontra-se fissurada por um sistema que sobrevive sustentado pela desigualdade, hierarquização e exploração do gênero, da classe e da raça. Fernando é apenas um exemplo de muitos que são atravessados por essas três categorias: pessoa trans, periféricas, não brancas.

Na figura do canto superior direito, temos um plano do cinzeiro de Gil no parapeito de sua varanda telada. Ao lado, a carteira de cigarro e o isqueiro. Novamente a cena que traz uma superposição de prisões, num plano sem Giu. Penso que estou diante de duas prisões

(cigarro e rede de proteção) superpostas, ainda que umas delas exerça função protetiva em certos aspectos.

Na figura do canto inferior direito, temos a pequena ave de Paula, que se mostra uma companhia no início e no fim do dia. Pela manhã, a ave passeia pela sala, come pão à mesa da cozinha com Paula (prancha 6) e a mãe; à noite, acomoda-se com Paula ao sofá durante a exibição de um programa televisivo. A porta corrediça da sala é de vidro transparente e encontra-se fechada, de modo que a passarinha, mesmo circulando solta pela casa, vive numa liberdade limitada. Evidenciei em outro capítulo que a cena de Paula sentada ao sofá vendo TV remete a cenas de comédias românticas hollywoodianas que produzem o estereótipo da mulher cis solteira, financeiramente independente e infeliz. Sua jornada durante o transcorrer da narrativa fílmica é para encontrar o amor e a felicidade nos braços de um homem cis (o final feliz dos contos de fadas atualizado).



### 5.3.6 Prancha 06

[Lembro mais dos corvos] *Lovebird* de Julia fora da gaiola, em seu ombro, “bicando” fios de seu cabelo.  
[Meu corpo é político] calopsita de Paula na mesa do café, comendo pão.

Nesta prancha também vemos as passarinhas como companhias livres, dentro de uma prisão maior do que uma gaiola. Por outro lado, é possível ver também acolhimento e cuidado por parte das tutoras.

Quando Julia apresenta Nuvem ao documentarista e à espectadora, ela comenta que a ave lhe faz companhia, mas que ainda estão negociando a convivência porque, quando solta, Nuvem gosta de passear pelo corpo de Julia e de mexer em seu cabelo, e ela não se sente confortável. No entanto, próximo ao final do filme, vemos Nuvem no ombro de Julia, mexendo em seu cabelo com o bico, ao som do toque de uma caixinha de música.

Encontrei em *Lembro mais dos corvos* uma articulação entre Nuvem, a gaiola de Nuvem, Julia e a rede de proteção de seu apartamento, como foi abordado na prancha 03. Os planos de Julia com Nuvem em seu ombro reforçam essa articulação: mostra ambas “presas” em um apartamento protegido por telas nas janelas, ainda que com liberdade para circular em seu interior.

Já a passarinha de Paula se mostra uma companhia no início do seu dia, no café da manhã e também durante a noite, como é possível ver na prancha 05. Aqui na prancha 06 vemos Paula tomando café da manhã e dividindo seu pão com a ave, que, em cima da mesa da cozinha, aceita. As duas passarinhas que fazem parte desse fio condutor estão soltas nesta prancha, no entanto, sua liberdade está restrita aos limites das respectivas residências de suas donas.



## 5.4 Camas: na vida, na doença e na morte

A cama é um lugar de vida e de morte.

Lugar de privacidade e intimidade. É também lugar de doentes, convalescentes.

É para o além de dormir. É lugar para os sonhos.

A história da cama remonta a milhares de anos, com evidências arqueológicas de camas rudimentares encontradas em sítios pré-históricos. Ao longo dos séculos, a cama passou por diversas transformações, refletindo as mudanças sociais, culturais e tecnológicas de cada época. Desde camas simples, feitas de folhas de palmeira até camas minuciosamente esculpidas em madeira, (Moraes; Alcantara, 2021).

A cama possui um significado cultural e simbólico profundo na sociedade ocidental – e ainda pouco explorado. Ela é associada ao descanso, intimidade e privacidade, sendo considerada um local sagrado para muitas pessoas. Além disso, a cama também pode ser utilizada como um símbolo de status e poder, com ostentação de luxos e adornos caros. (Moraes; Alcantara, 2021). Em algumas culturas, a cama também é vista como um local de cura e renovação, onde o sono restaura o corpo e a mente.

As pranchas do fio condutor da cama trazem personagens em cama de hospital; colchão improvisado na sala; cama de solteiro, onde se escreve pensamentos; camas de casal de onde músicas foram lembradas, toques foram trocados e onde mulheres e colegas sentam para conversar sobre estética e beleza. A vulnerabilidade do corpo manifestou-se na cama de hospital, mas outras vulnerabilidades e afetos também foram trocadas em outras camas.

### 5.4.1 Prancha 01

[Bixa Travesty] arquivo de vídeo de Linn de quando ela estava em tratamento, deitada numa cama de hospital.

[O voo da beleza] Geovana e Samantha apresentam uma colega da Indonésia. As três conversam à cama de Geovanna.

[Meu corpo é político] Giu recita uma poesia autoral, sentada em sua cama.

[Kátia, o filme] Kátia se arruma, entre o espelho e a cama, enquanto o responsável pela sonoplastia ajusta seu microfone de lapela

É numa cama de hospital, durante tratamento de quimioterapia a que se submeteu, que Linn faz uma reflexão sobre as vulnerabilidades do corpo e sobre a quem “pertenceria” um corpo doente. Quem teria o direito de tomar decisões importantes, que afetam esse corpo? Nessa reflexão, Linn traz uma perspectiva incomum do câncer: a de que ele faz parte de seu corpo, que são células dela que não querem morrer e; por isso, crescem demais, se multiplicam demais. Paradoxalmente, aquilo que no corpo não quer morrer arrisca a morte inteira desse corpo.

O câncer, ele de certa forma sou eu. São células em mim que não querem morrer e aí continuam a crescer. Daí me fez tanto pensar metaforicamente e concretamente, mas me trazer mais concretamente pro corpo, do que há em mim que não quer morrer (...). A quem pertence esse corpo doente? Os médicos e as médicas, o hospital passa a ter um controle, uma disciplina, um poder sobre o meu corpo, a decidir sobre o meu corpo, sobre o meu tratamento, a decidir qual é o estado de saúde que eu devo atender, que eu devo estar. As pessoas que são próximas a mim, familiares e amigos também passam a ter um pouco mais de controle e a querer decidir sobre o meu corpo, sobre quais as melhores decisões que eu devo tomar.

A cama como um lugar de doença, convalescença ou de cuidados paliativos torna-se também um lugar de tomadas de decisões de outras pessoas que não aquela cujo corpo está acamado. Pressupõe-se a incapacidade de discernimento, por vezes um assujeitamento desse corpo, caso suas escolhas não sejam consideradas ou, ainda, caso ela sequer seja devidamente informada sobre o que está acontecendo.

A cama de hospital desorganiza a intimidade que existe na cama da própria casa: ela é estranha à pessoa, que se torna paciente. No entanto, é familiar a uma série de outras pessoas que têm no hospital seu ambiente de trabalho: médicos, enfermeiros, psicólogos, fisioterapeutas, nutricionistas... Esses profissionais circulam em volta da cama em que o paciente repousa com uma desenvoltura que dificilmente as visitas de nossas casas expressam. Ainda que exista a formalidade de bater na porta e pedir licença, há uma perda de privacidade e intimidade, que é culminada com a perda da autonomia sobre o próprio corpo.

Determinadas decisões que envolvem mudanças, tratamentos ou procedimentos no próprio corpo não são cerceadas apenas em ambiente hospitalar, como é possível perceber na poesia de Giu, atravessada por um movimento de reivindicação de si, de seu corpo, que ela expressa sentada em sua cama:

Nasci de um ventre que não me esperava e pouco me coube  
 Só aguentei até o oitavo mês, ansiosa que sou.  
 Desde muito cedo meu corpo foi ocupado por intervenções cirúrgicas,  
 hernia (...), fimose, endoscopia  
 Talvez hoje, cada comprimido de hormônio seja uma reivindicação de posse  
 Sobre esse corpo  
 A cada comprimido eu me caibo melhor sob essa pele  
 Esse adomar-se de mim mesma  
 Alivia qualquer preocupação com possíveis riscos:  
 O fígado, os rins, o coração, todo o corpo pode falhar  
 Mas ainda assim, vai falhar dentro do meu campo de escolha, limitado que seja.

Em *O voo da beleza*, vemos a cama como um espaço de descontração, conversas e trocas entre três vizinhas de apartamento no bairro Villa Biron, em Paris. Samantha e Geovanna apresentam a colega nascida na Indonésia, e elas conversam um pouco sobre seu país de origem.

Já em *Kátia, o filme*, a cama de Kátia serve de suporte ao material de filmagem que está sendo organizado para a continuidade das gravações do documentário.





### 5.4.2 Prancha 02

[Lembro mais dos corvos] Julia está sentada em um colchão disposto na sala, diante de sua pequena mesa centro enquanto conversa com o documentarista.

[Meu corpo é político] Giu folheia seu caderno sentada em sua cama.

[Bixa Travesty] Linn em duas camas, em duas situações distintas: em sua casa com amigos, num momento de descontração; e numa cama de motel com seu parceiro.

A cama é um lugar de proximidade, de relações íntimas. Talvez seja o lugar mais informal de uma casa. E é onde Julia senta (um colchão) diante da pequena mesa de canto quadrangular – que está ao centro da sala – para conversar com o documentarista durante parte do filme. É também a cama um lugar de leitura, escrita e introspecção em *Meu corpo é político*, quando Giu folheia seu caderno e expõe sua poesia. Em *Bixa Travesty*, é momento de música, alegria e sorrisos entre amigos, mas também de intimidade com seu parceiro<sup>32</sup>. A legenda aparece, da fala final de uma música recém-tocada, da cena anterior: “eu já fui sozinha, mas não sou mais”.

---

<sup>32</sup> I’ve been alone before, but not anymore!



*In the living room, in the kitchen,  
even naked in the bathroom*



*I've been alone before,  
but not anymore!*

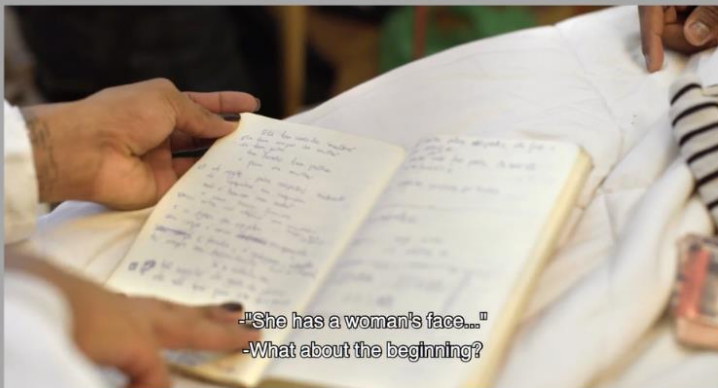
### 5.4.3 Prancha 03

[Bixa Travesty] em sua cama, Linn revê notas de poesias e letras de música com Linniker  
 [Lembro mais dos corvos] Julia deitada no colchão de sua sala, olha-se no espelho

Em Bixa Travesty a cama, ou uma parte dela, aparece em dois planos detalhes das mãos de Liniker e Linn, que folheiam o caderno de Linn e rememoram a letra de uma música:

- Ela tem cara de mulher... Lembra quando a gente musicou?
- Ela tem cara de mulher...
- Não, mas o começo...
- Nem sempre há um homem para uma mulher, mas há dez mulheres para cada homem. Mas uma mulher é sempre uma mulher.
- E uma mulher... É sempre uma mulher?
- Ela tem...
- ... cara de mulher
- corpo de mulher
- Ela tem jeito, tem bunda, tem peito e tem pau de mulher.

Em *Lembro mais dos corvos*, vemos a cama como o suporte do corpo e do olhar de Julia para o espelho, numa pose semelhante ao deitar-se em um divã. Essa pose e o enquadramento do plano torna a falar de Julia ainda mais reflexiva, visto que ela está falando sobre as frustrações que sente sobre seu corpo.



-"She has a woman's face..."  
-What about the beginning?"



#### 5.4.4 Prancha 04

[Bixa Travesty] Linn e Liniker relembram músicas, sentadas numa cama, ao passo que ambas procuram pela luva de Linn.

[Kátia, o filme] Planos laterais da cama de Kátia.

A prancha 04 traz novamente a cama como lugar de rememoração de músicas, mostrando uma abertura dos planos detalhes da prancha anterior – “Mas há dez mulheres para cada homem, mas uma mulher é sempre uma mulher” –, que ocorre em meio a uma busca pela luva de Linn. O caderno teria sido um achado nesse processo, de acordo com a legenda: “eu continuo achando coisas”.

Em *Kátia, o filme*, são registrados alguns planos do quarto de Kátia, e estes dois escolhidos trazem recortes de sua cama, com roupas “emboladas” em cima e a colcha meio “mexida”, ou “desfeita”, como acontece no cotidiano de muitas camas. No plano de baixo, vemos que o piso entre a porta e a cama ocupa espaço maior que a própria cama, indicando e ressaltando a precariedade do cômodo a partir das fissuras e marcas no chão, bem como a ausência de cerâmica.



### 5.4.5 Prancha 5

[Bixa Travesty] Linn está sentada numa cama com uma amiga, diante do notebook, revendo fotos performáticas. [O voo da beleza] A continuidade da conversa entre Geovanna, Samantha e a colega haitiana, agora as três em pé, com a cama ao fundo.

Em outra cena com Linn, a cama mais uma vez aparece como um espaço de busca, de exploração, mas dessa vez em meio digital. Ela e uma amiga estão diante da tela de um notebook, revendo fotos performáticas de anos atrás:

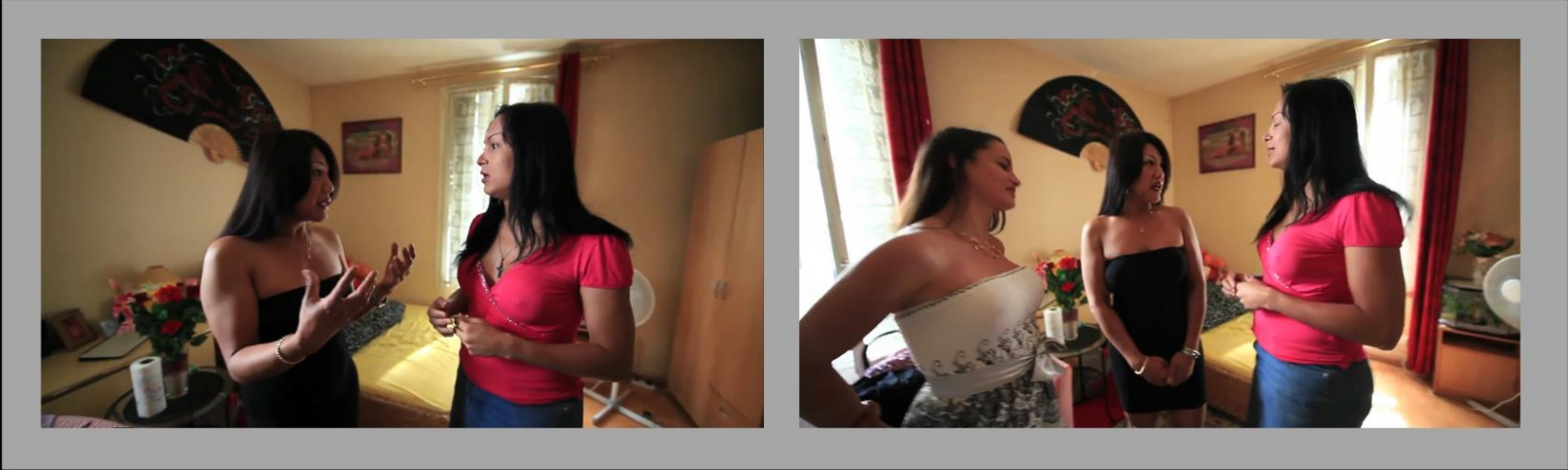
- Eu não consigo imaginar o que eu pensava, o que se passava nessa cabecinha nessa época...
- Ah, consegue...
- Algumas coisas, sim, algumas coisas sim. Mas eu me sinto já tão diferente...
- (...)
- Sabe o que é interessante de pensar? A quimio, ela age matematicamente. Ela destrói todas as células que se reproduzem muito rápido: células da pele, células do estômago, células de defesa e as células do câncer.
- Tem ainda aquelas cicatrizes?
- Tenho [abre o agasalho e mostra o tórax]
- Tu ia tatuar elas.
- Eu ia tatuar, aqui são as marcas da quimio, que a pele fica tão sensível, né, que daí qualquer passada de mão deixava a marca de arranhado. Sabe o que era curioso? Sempre que alguém via isso daqui as pessoas perguntavam “ah você é fetichista? Você gosta de... se arranhar?” E daí quando eu falo que é da quimio, as pessoas ficam sem graça.
- Ficava um climão.
- Ficava um climão, né, porque o câncer é isso, quase como se fosse uma punição. E quando descobrem que foi no testículo, nossa” “Vai, quem mandou ser tão viado assim?” Transviada...

Em *O voo da Beleza*, os dois planos recortados dão sequência à conversa entre as três colegas e vizinhas. Antes (na prancha 01) estavam sentadas na cama. Agora estão de pé, com a cama em segundo plano:

Ela [a amiga indonésia] disse que foi muito difícil pra falar o francês, pra escrever o francês... E pra ela foi difícil porque o vocabulário deles não é que nem o nosso, né, que vem do latim”.

Eu sou da Indonésia e comecei a me modificar aos 15. Aos 15 eu comecei e aos 25 operei os seios.





## 5.5 Religiosidade: entre a cruz e a transfobia

O fio condutor *religiosidade* foi o último a ser identificado e organizado. Tem a peculiaridade de manifestar-se em algumas cenas dos cinco documentários predominantemente no teor das conversas das pessoas filmadas, ao invés de imagens ou objetos que façam referência. Notei a relevância de levantar este fio condutor, dado o alto percentual de pessoas brasileiras que se autodeclararam adeptas a alguma religião judaico-cristã. Essas instituições comumente manifestam uma perspectiva transfóbica acerca da diversidade de gênero, utilizando o “argumento” da interdição divina, e de que não é “natural”. O tema da religiosidade aparece atravessado por questões familiares nos relatos de pessoas trans e em imagens, em todos os cinco documentários.

A relevância da relação entre religiosidade e transfobia torna-se maior diante das estatísticas recentes. Segundo o último censo do IBGE, o Brasil possui 580 mil estabelecimentos religiosos (de todos os tipos), número superior à soma de instituições de ensino (264 mil) e de saúde (248 mil) (Pinhoni; Croquer; G1, 2024). Pesquisa Datafolha, por sua vez, indicou que 50% dos brasileiros são católicos, 31%, evangélicos e 10% não têm religião (G1, 2020).

Já mencionei em capítulo anterior que o tratamento comumente dispensado a pessoas de gênero divergente ou orientação sexual diversa por instituições religiosas judaico-cristãs é a expulsão ou o “tratamento”. Alianças entre instituições pentecostais e evangélicas com políticos conservadores vem fortalecendo a conhecida bancada evangélica no congresso e obtendo recursos para combater agendas de gênero não só no Brasil, mas em toda a América latina, também conquistando verbas para criação e manutenção de comunidades terapêuticas norteadas por seus princípios religiosos. As práticas de “cura” configuram barbáries e privações de direitos que vão de cárcere privado, torturas físicas, exorcismos, votos de silêncio a amarras nos braços, dentre outras formas de violência no corpo e na dignidade (Mascarenhas, 2024).

O umbandista e palestrante André Guian, coordenador do IBRAT – Instituto Brasileiro de Transmasculinidades no Ceará, em entrevista ao programa Reconnecte (TV Ceará, 2023), conta episódios de transfobia em terreiros de umbanda pelo quais passou na cidade de Fortaleza durante e após a sua transição: situações em que o pai o ou a mãe de santo o tratavam pelo nome de registro (também conhecido como “nome morto”, segundo o entrevistado) ou designavam-lhe vestes consideradas como de mulher (ou de mãe).

Ao mencionar que quase foi ordenado pastor, André falou sobre a teologia inclusiva. Segundo Keila Guedes (G1, 2023), os primeiros grupos cristãos que seguem essa

vertente começaram a se organizar nos anos de 1990, mas as igrejas inclusivas só seriam fundadas a partir dos anos 2000. Guedes é autora do livro *Pessoas LGBTQIA+QIAP+ e o direito a Deus*, onde conta sua experiência como lésbica de família evangélica e faz uma releitura de várias passagens da bíblia. Estabelecendo um comparativo com o trabalho histórico dos reformistas protestantes, a autora ressalta que os teólogos inclusivos vem trabalhando com o contexto linguístico histórico e social das escrituras para demonstrar os erros e torções de traduções e interpretações disseminadas através dos séculos acerca do entendimento bíblico sobre pessoas LGBTQIA+QIAP+.

Matéria publicada no portal UOL pela redação da TV Cultura (2022) apresenta a primeira igreja trans do Brasil, fundada em 2020, a ICM Séfora's, cuja pastora é Jacques Chanel. O espaço também oferece refeições para pessoas em situação de vulnerabilidade e coloca-se como lugar de acolhimento. Para além de palavras de conforto durante o culto, a pastora compreende a importância de prover segurança e protagonismo a pessoas trans.

A ICM – Igreja da Comunidade Metropolitana tem origem estadunidense. A primeira igreja foi fundada em Los Angeles, em 1969 e já recebia membros da comunidade LGBTQIA+. Em seu site<sup>33</sup>, a instituição posiciona-se como “sementes” de Sylvia Rivera e Marsha P. Johnson, pois ambas foram membras da ICM nos Estados Unidos e são reconhecidas nesse meio como precursoras do Movimento LGBTQIA+QIA+, com a Revolta de Stonewall.

Além de Jacque Chanel, no Brasil há outras pastoras trans pela ICM, entre elas: Alexya Salvador, na cidade de Mairiporã, grande São Paulo, coordenadora pedagógica na rede estadual de ensino e vice-presidente da ABRAFH – Associação Brasileira de Famílias Homotransafetivas; Paula Warmling, da ICM Paraná, que coordena também a Casa de Missão Amor gratuito, que acolhe LGBTQIA+QIA+ expulsos de casa; Maria Laura dos Reis, que também é secretária executiva da Secretaria de Direitos Humanos do Estado do Piauí e Ivana Warwick, profissional de TI – Tecnologia da Informação, militante dos direitos humanos e ativista social (ICM, 2020).

A religião, seja ela qual for, deveria ser lugar de acolhimento, especialmente quando a família deixa de o ser. Um acolhimento que pode, inclusive mediar conflitos familiares, visto que a figura do pastor, por exemplo, muitas vezes é considerada uma referência, um modelo de comportamento e alguém da comunidade a quem se recorrer em busca de conselhos e orientação não só espiritual, mas moral também.

---

<sup>33</sup> Disponível em: <https://www.icmbrasil.org.br/icm-trans/>

No caso de Kátia, é possível notar uma tensão em sua relação com o catolicismo, não só na conversa filmada com o padre Juvenal Soares, mas também entre os familiares, durante o relato da prima sobre a ignorância acerca dos abusos sofridos por Kátia por seu pai. Por outro lado, quando vemos Kátia cantando um ponto de Caboclo ou dançando numa gira de umbanda ou de jurema – o filme não especifica, mas como identifiquei entre o canto das mulheres um ponto de Caboclo, presumo que a gira seja de uma ou de outra – não existe tensão produzida por outros, há apenas Kátia cantando diante do lago, ou dançando em roda com outras mulheres, à luz de velas postas ao chão, em círculo, ressaltando o giro de suas saias brancas.

E como Geovanna conta – corroborando o relato de André Guian, homofobia e transfobia também podem se manifestar em religiões que historicamente sofrem intolerância, como as de matrizes africanas ou afro-brasileiras. Ela passou por essa experiência ainda criança, quando a mãe a levou a um terreiro “de macumba”<sup>34</sup> e o pai de santo teria dito que Geovanna era “um menino afeminado” porque tinha uma “pombagira encostada”.

Existe uma articulação entre intolerância religiosa, transfobia, neoconservadorismo, misoginia, patriarcado e cisheteronormatividade (sem contar o racismo e as questões de classe). Precisamos parar de olhar para essas categorias analíticas de modo isolado e observar como elas não só trabalham juntas e se retroalimentam num sistema político neoliberal ainda mais complexo, mas também compartilham características e perspectivas de sociedade e de cultura. Afinal, é possível traçar o perfil do **homem branco cishetero, evangélico, conservador**. E esse perfil está ocupando um percentual significativo de cadeiras no Congresso Nacional. São 228 integrantes da bancada evangélica, conhecida como Frente Parlamentar Evangélica, de um total de 597 entre deputados e senadores, o que corresponde a cerca de 38% de acentos.

As pranchas desse fio condutor apontam relações diversas, ambíguas e complexas das pessoas trans filmadas com religiões judaico-cristãs e de matriz afro-brasileira. Mitologias grega e indiana também despontaram em algumas cenas, evidenciando que, a despeito de uma ou outra crença, as religiões são um aspecto importante na vida das personagens desses documentários. Seja fazendo parte de uma história difícil entre familiares, seja constituindo-se em lugar de acolhimento.

---

<sup>34</sup> Não sabemos ao certo se se tratava de um terreiro de umbanda ou de candomblé.

### 5.5.1 Prancha 01

[Kátia, o filme] Kátia vai a uma igreja e faz orações.

[Meu corpo é político] mesa de canto as sala com uma fonte que tem a imagem de Nossa Senhora de Aparecida.

Nesse plano de *Meu corpo é político*, a religiosidade aparece inicialmente na imagem da santa, que é o primeiro plano da cena que apresenta Paula Beatriz e sua casa. A imagem da santa é acompanhada da locução de rádio de um programa religioso, cujo pastor profere algumas bênçãos para os ouvintes no início da manhã.

Outro aspecto acerca da imagem da santa é que ela é parte de uma pequena fonte elétrica de água, adornada com pedras e um anjo, aparentemente feito com massa de biscuit.

Em *Kátia, o filme*, vemos Kátia diante do altar de uma igreja, em oração. O altar é simples, mas decorado com muitas flores. Kátia olha para o altar expressando reverência. A imagem registrada do ponto de vista de Kátia, mas, por suas costas, confere profundidade de campo e permite perceber, mesmo sem muita nitidez nos detalhes, que o altar tem uma decoração esmerada.



### 5.5.2 Prancha 02

[O voo da beleza] planos próximos de imagem de deusa indiana na casa de Stella.

[Kátia, o filme] planos extraídos de cena de Kátia participando de uma gira em um terreiro.

Em *O voo da beleza*, temos recortes de uma estátua indiana que está no apartamento de Stella. Essas imagens aparecem como um interstício na fala de Geovanna sobre o modo como a mitologia grega concebia pessoas conhecidas como intersexo, mencionando a história do nascimento de Hermafrodito, filho de Afrodite e de Hermes, que representa a fusão do sexo masculino e feminino. A criatura extremamente bela transformou-se, posteriormente, num ser intersexo após unir-se à ninfa Salmacis, num só corpo.

Em *Kátia, o filme*, temos destaque para pernas e saias dançantes de mulheres numa gira em que Kátia está participando, à luz de velas e ao som de seus cantos.

Em meio a gira que Kátia participa, ouvimos o canto das mulheres em volta das velas acesas cantando um ponto de caboclo, que são entidades protetoras da mata.

Óia eu na mata  
Óia eu na mata, meu Deus  
Óia eu na mata  
Óia eu na mata meu Deus

Quem manda na mata é Deus  
É Deus, É Deus, é Deus  
Quem manda na mata é Deus

Quem manda na mata é Deus  
É deus, É Deus, é Deus  
Quem manda na mata é Deus





### 5.5.3 Prancha 03

[Kátia, o filme] cena em que uma prima de Kátia afirma que todos em Oeiras são tolerantes quando a diferenças de gênero e isso seria devido à forte sentimento cristão do povo da cidade.

[Kátia, o filme] dois planos que são parte da cena de Kátia participando de uma gira.

Esta prancha faz um paralelo com dois momentos do documentário *Kátia, o filme*. Em um deles, temos o relato de uma prima de Kátia, que nega ter conhecimento de qualquer forma de discriminação sofrida por ela na família. A prima faz essas declarações na presença de Kátia. De acordo com essa prima, não só a família Tapety é tolerante, como toda a cidade de Oeiras e, segundo essa senhora, isso seria em razão da religiosidade do povo, que em, suas palavras é “muito cristão”. Kátia está presente, em segundo plano, enquanto a prima faz o seu relato. Ela não se pronuncia a respeito.

Essas colocações que Kátia diz: ‘o meu pai não me deixava ficar aqui porque sabia que eu ia ser assim...’ Se isso existia era na intimidade dele. Mas para nós e para a sociedade, isso com certeza nunca aconteceu, essa história. Além disso, Oeiras é uma cidade que não tem discriminação com relação a gênero. Não tem, com relação a gênero, aceita com muita simplicidade essa opção. Não tem isso no seio da sociedade não... Não sei, acho que é o espírito de fraternidade. O povo de Oeiras é um povo muito cristão, é um povo muito católico. E assim sendo, é colocado no íntimo de cada pessoa aquele espírito de não discriminar ninguém, de aceitar a todos, de gostar de todos.

É comum que casos de discriminação e violências parentais mantenham-se por certo tempo em sigilo, sob conhecimento apenas dos diretamente envolvidos, e que outros familiares tomem ciência depois, geralmente quando a vítima, se criança quando aconteceu, torna-se adulta. A fala de Rita Campos, a prima, coloca em dúvida a legitimidade do relato de Kátia, como se o seu próprio relato não fosse suficiente para que a situação seja considerada verídica, pois “se isso existia era na intimidade (...)”. Ela alega que não só na família, mas em toda a cidade de Oeiras existe uma “aceitação aos gênero divergentes”, ao que ela atribui ao “espírito cristão” da cidade. Kátia não se pronuncia acerca da fala da prima, mas a observa, com a mão apoiando queixo, enquanto ela fala.

Kátia aparece, ainda, com esta e outras duas senhoras, proferindo um cântico de louvor. A cena encerra com as mulheres cantando a música religiosa:

Sede em meu favor  
Virgem soberana  
Livrai-me do inimigo  
Com o vosso valor.

Glória seja ao Pai

Ao Filho  
e ao Amor também  
Que é um só Deus

Já o segundo momento mostra outros recortes da participação de Kátia numa gira de umbanda (ou jurema), o que indica seu duplo aspecto no que concerne à religiosidade. As imagens de Kátia cantando com outras mulheres numa gira podem ser de uma gira de umbanda ou de uma gira de jurema, que é semelhante, mas usa o chá e trabalha mais com entidades indígenas. O ponto cantado, de refrão “quem manda na mata é Deus”, é ponto de Caboclo.



#### 5.5.4 Prancha 04

[Kátia, o filme] plano retirado da cena em que Kátia vai à igreja e conversa com um padre por quem tem amizade.

[Bixa Travesty] Linn da Quebrada se apresenta no início do documentário.

Enquanto Kátia parece buscar um lugar de interseção entre a igreja católica – que aprendeu com a família a frequentar e respeitar –, e a umbanda, participando de giras e entoando o ponto do caboclo Tapindaré, Linn se expõe como desassociada da igreja, e como aquela que “quebrou a costela de Adão”. Quebrar a costela de Adão é quebrar a matéria-prima da mulher – que, na verdade é um pedaço do corpo do homem – mas não qualquer mulher, e sim a considerada a primeira, aquela criada para o homem, com um pedaço desse homem, imagem e semelhança de Deus. Linn quebra a costela que Kátia procura manter?

O padre conversa com Kátia e a produção do documentário sem bata. Parece providencial, visto que ele afirma amizade por Kátia isentado as ideias da Igreja de suas considerações. Ele afirma não estar falando pela Igreja, mas por ele mesmo. No entanto, o faz, dentro de seu espaço, dentro de sua igreja, e, ao fazer, cobra de Kátia frequência às missas.



*“Eu quebrei a costela de Adão”.*

### 5.5.5 Prancha 05

[Bixa Travesty] Linn, sua mãe Liniker e conversam sobre a ideia de “ser grata pelo sofrimento”.

[Kátia, o filme] momentos de religiosidade de Kátia na umbanda (ou jurema). A esquerda, na gira e à direita, cantando em frente ao lago.

A prancha 05 traz dois momentos de Kátia que mostram sua proximidade com uma espiritualidade mais afinada com as matas, a natureza. No plano em está à beira do lago, ela diz, antes de começar a cantar:

“É o caboquinho da mata. Quando bate no tambor aí a pessoa já fica querendo entrar nas nuvens, minha gente...”, como se estivesse sentindo a presença do caboclo.

Então, ela canta o ponto<sup>35</sup> do Caboclo Tapindaré<sup>36</sup>:

Ei, salve a bandeira social pra quem me quer  
Caboco Tapindaré  
Sou homem, eu não sou mulher  
Caboco Tapindaré  
Sou homem, eu não sou mulher

João da Mata bebe  
João da Mata bebe  
João da Mata bebe cachaça  
João da Mata bebe  
Eu bebo  
João da Mata bebe  
Eu bebo  
João da Mata bebe

João da Mata bebe  
João da Mata bebe  
João da Mata bebe cachaça  
João da Mata bebe

Nos dois planos superiores da prancha, Linn, sua mãe e Liniker conversam na cozinha. O breve diálogo aborda relações de poder e ideologias religiosas:

- E como é lá no seu trabalho, mãe, o pessoal é legal?
- São legal comigo, me respeita. Eu faço tudo, né? Lavo, passo, cozinho, limpo e inda sou babá. Uma menina de 5 anos, que eu adoro ela, e um menino de 6 anos.
- [Liniker] São brancos?
- São brancos. Mas me trata como se eu fosse, assim...
- [Linn] Branca? (Linn e Liniker riem)
- Um dia a menina me perguntou "Tia, o que que a senhora é aqui? Eu falei "Sou secretária".

<sup>35</sup> Pontos são cânticos entoados pelos participantes de uma gira durante os trabalhos no terreiro.

<sup>36</sup> Seu Tapindaré é uma entidade espiritual das matas do Maranhão. É considerado um caboclo sério, velho e forte, bonito, um cacique de grande poder espiritual. Suas cores são vermelho, amarelo e verde.

A conversa aborda relações de poder em ambiente doméstico, cujas relações, aqui no Brasil, costumam receber um tratamento diferente de outras relações de trabalho. Linn da Quebrada e Liniker pontuam essa diferença. O modo como elas interceptam a mãe de Linn ressalta a discrepância entre o que ela diz sobre como é tratada no trabalho (“são legal comigo, me respeita”), como se o respeito fosse um aditivo ao invés de tratamento essencial, em qualquer tipo de relação.

A indefinição do papel da secretária doméstica, funcionária ou diarista se manifesta na pergunta da criança: “Tia, o que a senhora é aqui?”. Não há preocupação de pais ou contratante em esclarecer “o que” essa pessoa é na casa, mesmo se tratando de uma pessoa que “faz tudo: lava, passa, cozinha, limpa, cuida das crianças”. Esse “faz tudo” também é parte da indeterminação que ainda existe nas relações de trabalho doméstico remunerado, entre contratante e contratada, afinal, a pessoa que “faz tudo” não tem atribuições definidas.

A conversa prossegue com Linn lembrando de tempos mais difíceis que compartilhou com Liniker. A mãe de Linn pontua que elas devem ser gratas a Deus por terem passado por tais problemas porque agora, que estão numa situação melhor, sabem valorizar o dinheiro e o conforto que possuem.

- Vi essa daqui, ó... Hoje a gente vê ela forte, rechonchuda, pessoa até pergunta se ela tá tomando hormônio porque ela tá com um corpão, olha aqui! É o corpo da brasileira! Aqui tem mais do que ali dentro da panela, enche uma mão. Pura maminha. Mas antes, eu já vi ela magra... com a mãozinha gelada, comendo piza do lixo, cê acredita?
- Era época de modelo, né, amiga, modelos tem que ser magra
- Modelo... Era época de pobreza mesmo.
- Nossa, foi duro.
- Mas agradeça a Deus, onde vocês tão hoje, que vocês tão bem. Tudo vale a pena
- Agradecer a nós...
- A Deus também.
- ... que fizemo.
- Não, a deus também, mas se não fosse nós fazendo aquele duro...
- Sozinhas, as vezes
- Sabe por que vocês passou por isso? Pra cada tostão que vocês pegasse, vocês dar valor, o suor de vocês e o esforço.
- Nada a ver, mãe, isso daí é só uma conversa também pra gente ficar conformada com a nossa situação e fazer a gente falar "ah, não, a pobreza é boa..." É uma romantização dessa ideia de pobreza. Comer bem é o mínimo, né não? Pra pensar, pra ficar bonita...
- Lembra quando a gente dividia lá na padaria?
- Só tinha 3 reais pra comprar o pão ou um salgado do dia anterior, pra gente comer e pra fazer aula.





### 5.5.6 Prancha 06

[Lembro mais dos corvos] Julia fala sobre a concepção religiosa da mãe sobre relacionamentos entre pessoas trans.

[Meu corpo é político] Linn conta como foi desassociada da igreja que frequentava com a mãe.

Lin conta como foi desassociada da igreja que frequentava com a mãe enquanto se olha no espelho e faz a maquiagem para a apresentação que fará a seguir. A frase “ela foi desassociada”, inclusive, faz parte de uma das músicas que são exibidas no documentário *Bixa Travesty*:

(...)

Eu fui expulsa da igreja (ela foi desassociada)

Porque "uma podre maçã deixa as outras contaminadas"

Eu tinha tudo pra dar certo e dei até o cu fazer bico

Hoje, meu corpo, minhas regras, meus roteiros, minhas pregas

Sou eu mesmo quem fabrico

[A lenda, Linn da Quebrada]

Julia relata uma espécie de tolerância condicionada por parte da mãe acerca de sua identidade de gênero. A mãe, segundo sua fala, não admite que ela faça cirurgia de redesignação sexual, afirmando cortar laços de modo definitivo, caso um dia venha a fazê-la. Julia também é responsabilizada pelo abandono do pai às duas.

No plano recortado, Julia conta a lógica cisheteronormativa da mãe acerca de relacionamentos e orientação sexual: se Julia, sendo mulher trans, namorar um homem trans, o relacionamento seria aceito por Deus, porque, de acordo com o pastor da igreja que ela frequenta, tratar-se-ia de duas pessoas com genitálias diferentes: a mulher trans com pênis e o homem trans com vagina. Percebo a perspectiva biologizante e redutora desse discurso, que limita a legitimidade de um relacionamento à combinação de dois tipos distintos de genitália.

Já Linn da Quebrada passou pela experiência de pertença a uma comunidade religiosa, os testemunhas de Jeová, juntamente com a mãe. Ela fala do conflito entre o discurso religioso com o qual foi educada e os desejos que sentia, e que se culpava até por masturbar-se, fazendo acordos com Deus, prometendo ser a última vez.

Linn começou a se montar às escondidas, mas acredita que alguém da igreja a viu e contou ao pastor porque ela foi expulsa – desassociada – sob alegação de que alguém relatou tê-la visto “vestida de mulher”. “E daí foi aquele chororô em casa, minha mãe falando que era uma fase, que ia me mandar embora pra morar com o meu pai...”.



“Eu te contei que a minha mãe acha super natural que eu me relacione com um homem trans porque de acordo com o que o pastor da igreja dela falou, eu sendo uma mulher trans namorando um homem trans, aos olhos de Deus, tá perfeito. Porque é um homem, no caso, eu, me relacionando com uma mulher, no caso um homem trans”.

“Eu fui desassociada”.



### 5.5.7 Prancha 07

[O voo da beleza] relato de Geovanna sobre quando foi levada, ainda criança num terreiro de macumba pela mãe.

[O voo da beleza] Geovanna comenta sobre a perspectiva da mitologia grega acerca das pessoas intersexo, falando sobre o mito de Hermafrodito.

A prancha 07 traz dois momentos dos relatos de Geovanna em que a questão da religiosidade, ou uma percepção mítica do mundo ganham relevância. O texto à esquerda conta um episódio de sua infância, em que a mãe a levou em um “centro de macumba” quando tinha 10 anos. Aparentemente o cabelo grande que ela já cultivava era motivo de preocupação da família.

Num plano próximo, no qual podemos acompanhar com nitidez o quanto suas expressões faciais contam a história junto com as palavras, Geovanna conta que o pai de santo atribuiu à influência de uma pombagira o seu “comportamento feminino”. É nesta mesma cena que Geovanna conta que, ao chegar em casa com a mãe, escuta uma discussão entre ela e o pai e, naquela mesma noite, o pai cortou o cabelo dela enquanto dormia. Apesar da raiva e do choro, Geovanna conta que disse ao pai que não se preocupasse, porque o cabelo ia crescer. Diferente do bíblico Sansão, cortar o cabelo de Geovanna não foi o suficiente para exaurir sua força.

No texto à direita, ouvimos a voz em off de Geovanna refletindo sobre as diferentes percepções da pessoa trans pelo mundo, até mencionar a mitologia grega e a ideia de que a pessoa hermafrodita é um ser sagrado, que possui o dom da cura e da vidência. Enquanto ouvimos Geovanna a vemos circulando em uma espécie de box de feira, entre máscaras artesanais de aspecto africano.



“Quando eu tinha 10 anos minha mãe me levou num centro de macumba. Toda mãe leva o filho gay pro centro de macumba, cê vai falar com todas as gay, vai te falar isso, travesti também. Me levou prum centro de macumba, eu tinha o cabelo comprido e o pai de santo falou que era um espírito mal, uma pombagira (...) que a gente é feminina porque tem uma pombagira encostada, um espírito que encosta na gente, olha as paranóia...”



“Quando criaram a mitologia grega, o que que eles criaram? Quando nasceu o primeiro ser humano com dois sexos na Grécia, criaram uma história de Hermes, que casou com a deusa Afrodite, deusa da beleza, e tiveram um filhinho que chamava-se Hermafroditus. Deram para essa criança o dom da cura, de curar o ser humano, e da visão, de prever o futuro”.

## 5.6 Atravessamentos da cisgeneridade

A montagem das pranchas com imagens de documentários brasileiros sobre pessoas trans teve a finalidade de identificar aspectos estéticos de atravessamentos da cisgeneridade nessas obras, com a possibilidade de criar articulações e diálogos entre os filmes do corpus. Ao mesmo tempo, esse estudo também pensou, a partir dessas obras, o documentário como meio de potencial emancipatório, na medida em que viabiliza formas filmicas que fogem, ou pelo menos tentam fugir do modelo hollywoodiano de cinema e sua tendência à criação de estereótipos. Afinal, o documentário é uma representação do mundo histórico, mesmo que no registro de um fragmento dele. Este é um terreno fértil para o despontar de imagens dialéticas, criadoras de tensões, contradições e reveladoras de conhecimentos fundamentais para elaborar o passado no presente.

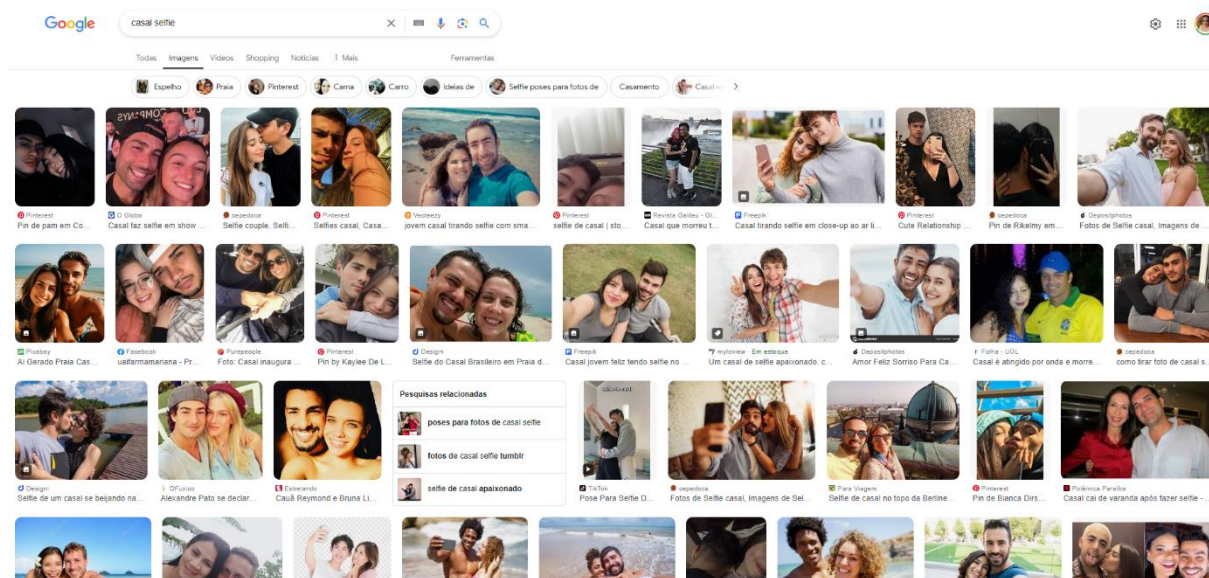
Traços do que entendo ser uma estética da cisgeneridade puderam ser identificados em todos os cinco documentários. São elementos presentes não só na escolha de planos e ângulos ou movimentos de câmeras, mas também nos discursos das personagens, indicando a reprodução social de determinadas ideias, especialmente acerca do que uma mulher deve usar ou fazer para ser considerada uma mulher, ou sobre o que determinadas religiões entendem como um “relacionamento legítimo”.

Vale lembrar que os cinco documentários são dirigidos por pessoas cis, fator que influencia a construção do olhar da câmera. Vale também lembrar que, como a cisgeneridade é estrutural, ela também atravessa o discurso de pessoas trans, como quando Kátia culpabiliza somente as mulheres jovens por não usarem camisinha e engravidarem (fio condutor das mesas, prancha 02) ou quando Julia responsabiliza somente a si mesma por ter um corpo que considera gordo para o cinema, sem levar em consideração a magreza compulsória a que esse mercado submete atrizes e modelos (fio condutor dos espelhos, pranchas 01 e 03).

A selfie que Giu e Fernando tiram de si (fio condutor dos espelhos, prancha 04), sentados dentro do ônibus é outro exemplo desse tipo de atravessamento a que me refiro. A câmera do celular com um espelho que “congela” a imagem, guarda, faz dela registro, fotografia intocável, a não ser pela mediação de uma tela, mas visível quando se quer. Reflexo congelado de um espelho. Aqui há ainda uma superposição de câmeras: a câmera que faz a filmagem do documentário filma o casal sentado o banco do ônibus, diante da câmera do celular. E minha captura de tela já indica a participação de outra câmera, posterior à filmagem: a câmera do meu computador, que produziu (ou capturou, cristalizou) uma imagem: a imagem do casal sentado

no banco do ônibus, tirando uma selfie de si, e que a câmera que produzia o documentário registrou.

Figura 88 - Captura de tela de busca por “casal selfie”



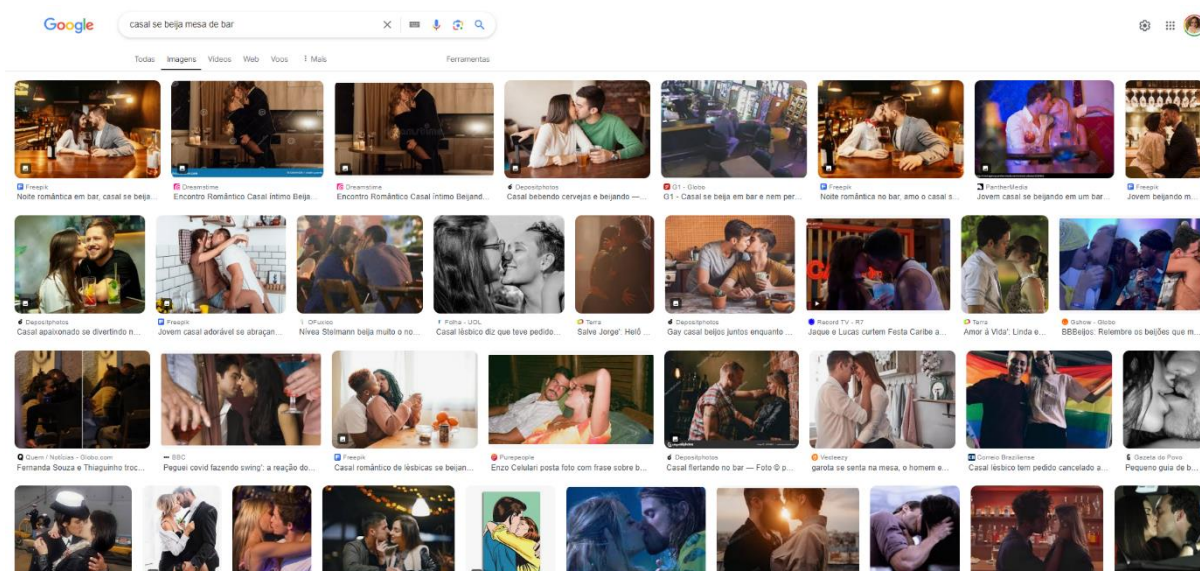
Fonte: captura de tela do Google imagens

Giu e Fernando, nesta cena, reproduzem um modelo contemporâneo, mas já comum de manifestação de afeto entre casais: tirar uma selfie juntos. Além disso, eles, de maneira curiosa, não só são um exemplo do que a mãe de Julia (em *Lembro mais dos corvos*) entende como um relacionamento aceitável entre pessoas trans – um homem trans e uma mulher trans, ou um pênis e uma vagina –, mas também configuram um modelo de imagem de cisheterogeneridade, mesmo que, em cena anterior, Giu pergunta, de modo sarcástico, “tem algum hetero aqui?”. Ainda diante da possibilidade de que Giu ou Fernando sejam bissexuais, ou sigam outro tipo de orientação sexual, naquele recorte de contexto, eles apresentavam passabilidade de um casal hetero: uma mulher trans atraída por um homem trans.

Em busca na plataforma Google.com por imagens com o termo “casal selfie”, a primeira a parte do rolamento expõe como resultados somente selfies de casais cis heteros, evidenciando que a plataforma associa o termo “casal” como constituído por um homem cis e uma mulher cis. É também um indício do atravessamento da cisgeneridade na produção, reprodução e circulação de imagens, bem como a propriedade que ela possui de ser estrutural e estruturante.

Pensando a passabilidade do casal, realizei outra busca de imagens no google.com por “casal se beija em mesa de bar”, tendo em vista que na prancha 01 do fio das mesas, eles estão em uma mesa de bar, beijando-se. A predominância de imagens levantadas é de casais cis heteros: de 35 imagens expostas, somente quatro são de casais homossexuais. São 35 imagens de casais que podem ser considerados cis heteros porque aparências, vestes e poses condizem com que é esperado de casais assim. Os quatro casais homossexuais que aparecem também podem ser considerados cisgêneros. O buscador, logo, reflete, aquilo que socialmente entende-se por imagem de um casal que se beija numa mesa de bar.

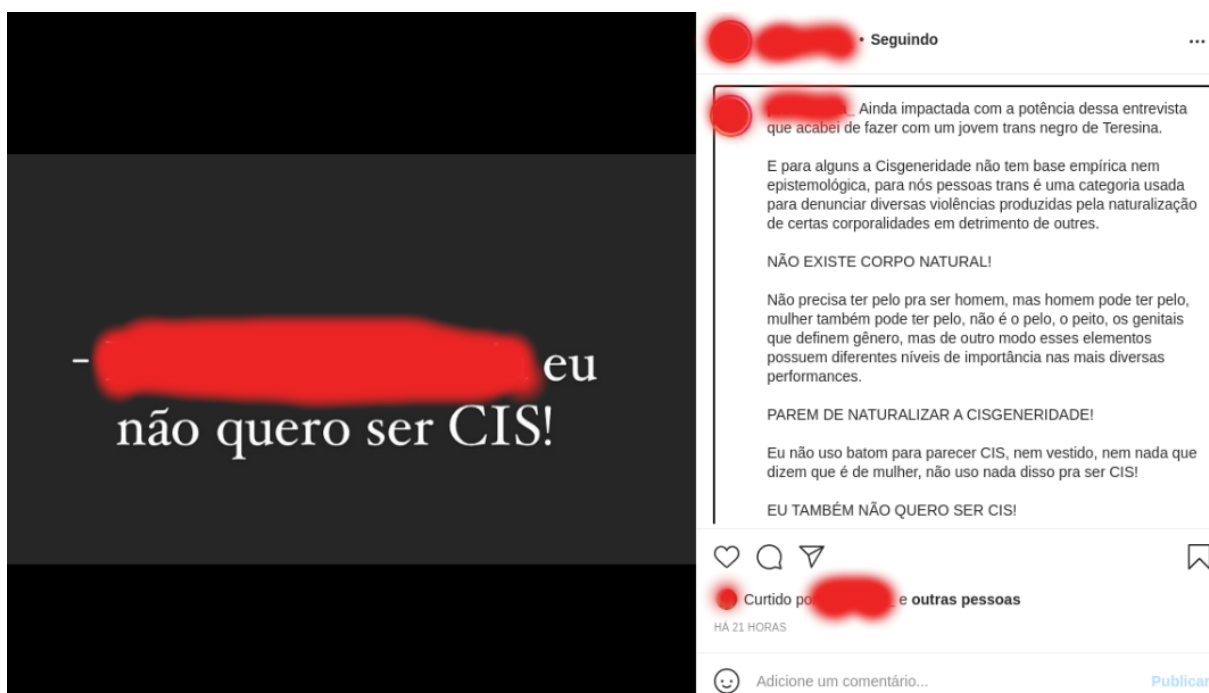
Figura 89 - Resultados de busca por imagens “casal se beija mesa de bar”



Fonte: captura de tela – google imagens

Vi uma postagem no Instagram de uma influenciadora trans sobre a questão do uso do batom. Acredito que esse conteúdo exemplifica a capacidade e o alcance da influência da cisgeneridade como norma social naturalizada, ao ponto de confundir-se com autonomia e liberdade de escolha. Esse post me fez pensar sobre o lugar do querer ser cis.

Figura 90 - Post de influenciadora trans



Fonte: captura de tela

Quando a influenciadora diz que não usa batom para parecer cis eu me pergunto se é possível fazer tal separação de modo tão límpido. O que eu uso, ou o que eu faço, é porque eu gosto, é porque tem um sentido próprio para mim, remete a algo ou alguém da minha história? Ou eu faço para me enquadrar em determinado padrão? É possível gostar de usar batom e, ao mesmo tempo, usar porque o batom é um marcador de gênero, um símbolo de feminilidade? É possível usar vestido e descolar essa veste de sua referência a um modo de vestir-se atribuído em sociedade como exclusivo de mulheres? Como demarcar essas fronteiras entre o social e o individual? Aliás, é possível?

Fico-me perguntando essas coisas porque diante da assertiva “eu não quero ser cis” dei-me conta de que não cheguei a levar em consideração o verbo querer no estudo e na crítica da cisgeneridade. Nunca me perguntei se queria ser CIS porque quando soube do termo, entendi que era. Não me parecia algo que passasse pela vontade de ser, mas pela constatação mediante enquadramento em determinadas normas que se aprende já na infância, fator que tem seu aspecto contraditório, visto que a identificação como cis pode acontecer mesmo determinados critérios não são atendidos pela cisnorma. Retomando Letícia Lanz (2014), mesmo aqueles que cumprem os “critérios biológicos” não necessariamente serão aceitos nesse “clube da



cisgeneridade” porque entram em avaliação os “critérios socioculturais”, os quais posso atender em determinados espaços e situações, mas em outras não.

A influenciadora do post do batom afirma, ainda, que cisgeneridade é uma categoria usada para denunciar diversas violências produzidas pela naturalização de certas corporalidades em detrimento de outras. Dessa forma, o termo cisgeneridade existe para desnaturalizar esse tipo de corporalidade, para apontar que o modelo homem/mulher cisgênero e hetero é uma possibilidade tão social e culturalmente construída quanto qualquer outra. Ela não é um padrão inerente da humanidade, natural, essencialmente biológico, assim como nada na humanidade é essencialmente biológico. A própria existência da humanidade está implicada nos atravessamentos entre cultura e natureza. O nosso corpo não é apenas biológico, talvez nunca tenha sido. O que nos constitui é também o que elaboramos, é também o amálgama das pedagogias do sexo e do gênero que nos permeiam na vida em sociedade. A gente produz cultura e é produzido pela cultura.

Quando penso o atravessamento do discurso cisgênero e machista nas obras fílmicas estudadas neste trabalho e, mais especificamente, nas pranchas, por entre os fios condutores, chama atenção a conversa de Kátia com o médico sobre a cirurgia de laqueadura de trompas de uma moça do município, onde Kátia responsabiliza-a unicamente por engravidar sem planejamento ou vontade, como se não existisse a participação do outro na relação; e como se também não existisse uma cultura machista que ainda legitima que os homens cis tomem à frente nas decisões acerca das condições em que irão prevalecer em uma relação sexual (fio condutor das mesas, prancha 02).

Outro discurso produzido pela cisgeneridade e que carrega um contorno transfóbico está em *O voo da beleza*, na cena em que a vendedora do mercado comenta ser inadmissível e imoral gays / travestis se beijarem em público. A fala consegue ser machista e conservadora também, visto que ela abrange o leque das proibições ao afirmar que nenhum casal deveria beijar na boca em público, no meio da rua e que as mulheres não deviam sair de casa com roupas curtas porque os homens vão passar a mão na bunda delas e depois elas irão reclamar sem ter razão. A vendedora finda sua fala dizendo que não é assim que se conquista um homem.

Uma fala quetambém indica traço de cisgeneridade está no final da apresentação de uma música de Linn, que trata da solidão da travesti. O refrão “Bixa Travesty de um peito só” vai mudando de tom, ganhando ritmo mais vagaroso, lamentoso, a frase vai encurtando até formar “Bixa, só”; “só”, “só”. Linn finaliza a música dizendo: “eu já fui sozinha, mas não sou

mais”. A solidão da travesti é específica, e atravessada por violências, ódios e preconceitos que pessoas cis não vivenciam com tanta frequência e intensidade, especialmente as cis hetero. Problemas de relacionamento, ainda que não ocupem o centro das discussões dos documentários estudados, enunciam certas questões, como quando Julia fala do namorado que a pressionava para tomar hormônios em *Lembro mais dos corvos* ou, em contraponto, o relacionamento amoroso entre Giu e Fernando em *Meu corpo é político*. Em *O voo da beleza* algumas entrevistadas contam sobre um relacionamento abusivo, envolvendo consumo de drogas, de uma moradora do prédio delas.

Vejo, portanto, duas questões que se atravessam na fala de Linn, ao ser colocada logo ao final de uma música que, ao mesmo tempo, grita o fim do império do homem branco cis machista e defensor do patriarcado (“pode ir saindo com o pau entre as pernas / acabou o seu império”) e termina com um lamento pela solidão da travesti (Bixa só, trava só / Só), tem o encerramento selado com Linn dizendo que já foi só, mas não é mais, como se a situação de ter alguém, uma companhia para a vida, fosse permanente. Seria, ao mesmo tempo, uma forma de ser “exemplo”, a indicação de que é possível uma vida com companhia, com parceria, para travestis, visto que ela, agora, a conquistou?

Não se trata de questionar a importância de vínculos afetivos e partilhas de experiências, mas de pensar o quanto a noção cisheteronormativa de que só somos plenamente felizes ao lado de uma pessoa, num relacionamento – e não em qualquer tipo de relacionamento, pois ele deve ser monogâmico e estável – atravessa o acréscimo de Linn à música: “eu já fui sozinha, mas não sou mais”. Chama atenção, ainda, a escolha do verbo “ser”, em detrimento do “estar”, que admitiria transições, mudanças. Dizer “não sou mais” tem implicações diferentes de “não estou mais” [sozinha]. A cena corta para um momento de intimidade de Linn com seu parceiro em uma cama de motel, o que reforça a ideia de solidão em referência a relacionamentos amorosos / sexuais.

No fio condutor dos espelhos, na prancha 02, Paula Beatriz está dirigindo a caminho do trabalho e a câmera faz um registro de dentro do carro, capturando o reflexo de seu rosto no espelho retrovisor interno. Esse tipo de cena é comum em filmes de estrada, inclusive com *travelling* frontal para trás, percorrendo a rua pela qual Paula dirige. A cena de Paula dirigindo seu carro, com o rosto sendo observado pela câmera através do espelho retrovisor, bem como os *travellings* frontais percorrendo as ruas do bairro aproximam o filme de estrada deste atlas da crítica da cisgeneridade. A prancha a seguir mostra planos de filmes de estrada brasileiros

produzidos de dentro do veículo, com participação do espelho retrovisor, cujas imagens contém semelhanças com o plano de Paula dirigindo.

Figura 91 - Planos internos de veículo em quatro filmes de estrada brasileiros



Fonte: captura de tela de *Iracema, uma transamazônica* (1974); *Central do Brasil* (1998); *A busca* (2013); *Cinema, aspirinas e urubus* (2005)

No *road movie*<sup>37</sup>, a estrada é um cenário em movimento que acompanha uma fuga ou uma busca dos personagens por si mesmos ou por um destino. Guacira Louro (2018) fala sobre dois *road movies* brasileiros – *Deus é brasileiro* e *Bye Bye Brasil*, e do poder de transformação que esse tipo de viagem pode operar nas personagens que, de modo característico, estão em trânsito constante, fugindo ou em busca de algo, mas sempre em movimento.

Interessa-me o modo como Louro (2008) pensa a viagem: como um processo, uma experiência que admite o imprevisto e possibilita transformações, entendendo o próprio sujeito como fragmentado, plural, cambiante e contraditório. E pensar a viagem com essa perspectiva, a partir de filmes de estrada, é significativo para esta pesquisa porque nesse tipo de filme existe um certo tempo para percorrer uma estrada, assim como é necessário parar em determinados

<sup>37</sup> *Road Movie* é o termo em inglês que designa “filme de estrada”.

lugares, seja para abastecer o carro ou fazer uma refeição. Durante esse tempo, no percorrer desse trajeto – que, por vezes, é desviado – o filme acontece.

Essa imagem da viagem, realizada como num *road movie*, como uma estrada a ser percorrida, como uma experiência a ser vivenciada, repleta de possibilidades, é uma perspectiva que dialoga com a proposta deste atlas da crítica da cisgeneridade: um material em constante movimento, aberto a encontros e transformações.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu passei na seleção no doutorado em psicologia no mesmo ano em que Bolsonaro ganhou as eleições presidenciais: final de 2018. Minha entrevista aconteceu no dia seguinte ao segundo turno e eu me lembro de ter ido à universidade de luto. Por dentro e por fora. Minha pesquisa e eu atravessamos esse mandato, e, com ele, a pandemia que chegou ao Brasil no início de 2020. Passamos também pelas eleições presidenciais de 2022 e por um alívio não muito grande com o resultado, em vista dos estragos já causados e da maioria conversadora, evangélica e ruralista que perseverou no Congresso Nacional.

Como a minha perspectiva teórico-metodológica é norteada pelo primado do objeto, vi relevância em trazer um vislumbre do contexto do mandato presidencial de Jair Bolsonaro, que iniciou em 2019, porque se trata do contexto sociopolítico no qual me situo como pesquisadora e situo os documentários do corpus da pesquisa. Afinal, a relação entre sujeito e objeto só acontece mediante determinadas condições históricas, sociais e políticas, que precisam ser levantadas e consideradas,

Ademais, mesmo que os anos de produção dos documentários estudados estejam situados entre 2010 e 2018, essas obras primeiramente circularam em festivais de cinema nacionais e internacionais para, só depois, acessarem o público brasileiro, seja em salas de cinema ou plataformas digitais. O caso de *Bixa Travesti*, por exemplo, que foi produzido em 2017, só estreou no Brasil no segundo semestre de 2019, quando Bolsonaro já estava na presidência. E também *Lembro mais dos corvos*, cuja produção é de 2018, mas somente após 2020 passou a compor um catálogo conhecido de TV a cabo.

Esse levantamento sociopolítico contemporâneo, que destacou aspectos relacionados à produção audiovisual e exercícios de cultura e cidadania durante o governo presidencial de Jair Bolsonaro apontou falta de incentivos e negligências com a produção cinematográfica brasileira e perspectivas conservadoras, reacionárias e intolerantes a respeito de questões que dizem respeito à diversidade de gênero, direitos reprodutivos e ingresso no ensino superior. Aliás, a própria concepção de arte e cultura dos principais mandantes desse mandato era carregada de conservadorismo e restrita a uma noção de erudição que remontava uma Europa vitoriana.

Os modos de ver e de produzir cisgeneridade no Brasil estão, também, atravessados por um legado de violências que ganharam legitimidade durante os anos de 2019 a 2022,

período no qual puderam disseminar-se e manter-se no poder por meio de maioria no Congresso Nacional. *Kátia, o filme, Lembro mais dos corvos, Bixa Travesty, Meu corpo é político e O voo da beleza* foram estudados com esse contexto contemporâneo sendo levado em consideração e a essas obras é devido o reconhecimento de sua relevância social e política. Pensar atravessamentos da cisgeneridade nesses filmes está longe de minimizar a importância de serem vistos e discutidos nos mais diversos espaços: escolas, universidades, família, e mesmo igrejas.

No intuito de identificar esses atravessamentos na forma fílmica do documentário brasileiro, pensei o conceito de cisgeneridade de Viviane Vergueiro (Simakawa), que consegue dar conta das dimensões políticas e socioculturais do termo, compreendendo-o como uma categoria analítica que precisa ser tratada por uma perspectiva interseccional e como produtora e reprodutora de normas de sexo e gênero que servem à manutenção do CISTema capitalista neoliberal. Este ponto de vista levou-me a considerar a cisgeneridade uma fantasmagoria benjaminiana, tendo em vista tratar-se de um construto social cujas origens perdem-se ao ganhar autonomia e status de imagem verdadeira, existente por si e apenas por si.

A análise fílmica dos documentários do corpus e seus estudos transversais como constelações e montagem de pranchas que compõem o atlas da crítica à cisgeneridade buscaram apontar o que é construído naquilo que é naturalizado no que diz respeito a cismatras, mostrando que se tratam de produções socioculturais invisíveis e naturalizadas. Assim como a branquitude, entendo que a cisgeneridade é uma categoria analítica que não possui marcadores ou características definidas e, de modo silencioso e difuso, coloca-se no mundo como sistema de normas atemporal e universal. Normas essas que se manifestam com maior nitidez diante de sua ruptura, diante daquilo que ela não é ou não dá conta.

Análise fílmica, constelações e montagem de pranchas constituem leituras intuitivas e recortadas de objetos ou realidades, imbuídas de perspectivas da própria pesquisadora. Portanto, apresenta singularidades, de acordo com os objetivos a serem atingidos. O objeto a ser estudado também deve ser levado em conta nesse tipo de estudo, especialmente, numa busca em conhecê-lo a partir do que ele tem a dizer de si e da sua realidade material. Esses traços, contudo, não prescindem o estudo do embasamento em referências para suas considerações, assim como esta pesquisa buscou fundamento teórico nas obras de Benjamin, Warburg, Aumont, Marie, Vanoye e Goliot-Leté, Mariana Souto e Didi-Huberman.

Busquei, então, retirar as camadas de naturalização da cisgeneridade e colocá-la num lugar de estranhamento, num lugar de análise, em acordo com a pretensão de que a criação

desta palavra possui de deslocar seu caráter universal e normativo, fazendo oposição à transgeneridade e estabelecendo, ao mesmo tempo, uma relação de equidade, reposicionando-a como um modo de se perceber no mundo, tão legítimo quanto outros, tão legítimo quanto a transgeneridade. Escolhi fazer esse movimento de colocar a cisgeneridade num lugar de estranhamento apontando aspectos estéticos em cenas de documentários brasileiros, estabelecendo pareamentos por semelhança com referências de filmes de ficção hollywoodianos de gêneros cinematográficos diversos, os quais atravessam gerações e sobrevivem na produção audiovisual contemporânea, como o caso de Kátia descendo as escadas em *Kátia, o filme*, ou Paula sentada no sofá assistindo TV, em *Meu corpo é político*.

Dos fios condutores estabelecidos – espelhos; mesas; elementos interseccionais; camas e religiosidade, o fio condutor dos espelhos foi o que suscitou mais elementos para discussão e articulações nesta pesquisa, ainda que tenha o menor número de pranchas até o momento, possivelmente por conta da vasta simbologia amalhada ao longo do tempo e de diversas culturas em torno desse objeto, associada a um momento da sociedade em que a produção de subjetividade está diretamente implicada com uma intensa exposição de si, ainda que mediada e normatizada pela alteridade. O estudo também considerou outros meios de referência, como resultados de busca no google.com e postagens de redes sociais, o que é condizente com a montagem de pranchas e constelações.

Em determinados filmes de ficção com protagonistas trans, foi identificado um padrão estético de construção de cena, que, no caso da pessoa trans se olhando no espelho, remete a um estranhamento de si, reforçando a ideia de que a pessoa trans vive em conflito com seu corpo. Os cinco documentários componentes do corpus trazem cenas com pessoas trans se olhando no espelho, mas com outras propostas, as quais compreendo como subversivas e emancipatórias em relação um tipo de cena construída que individualiza a questão de se ver no mundo como trans, desconsiderando toda uma história de intolerância e violência social voltada a pessoas que de alguma maneira expressam pertencer a um gênero divergente. O conflito, nesse tipo de cena, é de si com o corpo, não contemplando os modos como a alteridade reconhece ou invisibiliza esse corpo. Tais cenas podem ser encontradas em filmes de ficção – geralmente de produção industrial – com direção e produção de pessoas cis, o que pressupõe uma perspectiva predominantemente cisgênera que antecede qualquer olhar do espectador. Exemplifiquei casos assim com os filmes: *Girl* (Lukas Dhont, 2018), *Meu nome é Ray* (Gaby Dellal, 2015) *Tomboy* (Céline Sciamma, 2012) e *A garota dinamarquesa* (Tom Hooper, 2015).

Observei, nos cinco documentários estudados, *Kátia, o filme*, *Lembro mais dos corvos*, *Bixa Travesty*, *Meu corpo é político* e *O voo da beleza* um uso cotidiano do espelho, ainda que as situações possam variar um pouco. O espelho como instrumento, como dispositivo de olhar-se e de, a cada ver-se, constituir-se, encontrar-se e reconhecer-se, ao invés de estranhar-se ou, ainda, desaparecer de si. Ao invés de estranhar a si diante do espelho, a pessoa trans se reconhece e se afirma não só diante de tais espelhos, mas diante da câmera que espelha sua imagem.

O trabalho com o fio condutor dos espelhos fez-me pensar os múltiplos espelhos contemporâneos com os quais estamos lidando todos os dias. O espelho simbólico do reflexo da água que conduziu Narciso à morte sobrevive com toda a força na contemporaneidade, numa variedade de dispositivos digitais e eletrônicos, entre telas de cinema, de (smart?)TVs, (smart?)phones, tablets e câmeras diversas cujas facilidades técnicas ensejam novos modos de pensar o narcisismo do advento das redes. O significativo volume de postagens a todo instante de selfies diante do espelho ou fazendo da lente da câmera o elemento especular são uma evidência desse processo que estamos vivenciando. Temos, então, cenas de pessoas se olhando no espelho, se olhando na câmera do celular, se olhando para serem olhadas pelo outro. Diante dessa nova realidade narcísica, a selfie de um casal trans com passabilidade (homem trans, mulher trans) tirada e postada em redes sociais, pode indicar emancipação, representatividade, “inclusão digital”, construção de posicionamentos sociais e políticos em meio digital? Pensar a ambiguidade dessa questão, considerando a capacidade de apropriação do capitalismo daquilo que emerge como subversão ou resistência viabiliza temas para pesquisas seguintes.

Outro fio condutor a ser destacado é o da religiosidade, que ganhou contornos diferenciados, visto que boa parte do seu material foi localizado também no discurso verbal das personagens dos documentários. A recorrência com que a religião atravessa os relatos das personagens indica a relevância desse aspecto a elas e seus familiares, assim também como evidencia sua influência nas relações familiares e nas suas rupturas. Casos de expulsões de igreja e de casa foram contados, por iniciativa e apoio de representantes religiosos. A intolerância religiosa direcionada à diversidade de gênero, às comunidades LGBTQIA+ e aos movimentos feministas, no Brasil, ganhou força com a ascensão de Bolsonaro já durante o período de eleições presidenciais do ano de 2018. Longo ainda se mostra o caminho para sua contenção.



A construção neoconservadora religiosa acerca dos movimentos LGBTQIA+ e feministas enquanto um inimigo a ser combatido é parte de um processo de desdemocratização que tem agenda e alcance para além do Brasil, numa campanha restituidora da naturalização da divisão sexual do trabalho e dos “valores familiares”. A estratégia política de apontar esses movimentos sociais como uma ameaça à família tem participação efetiva de grupos religiosos cristãos e também de representantes políticos conservadores. Aquilo que as personagens trans contam de suas histórias – entre a “desassociação” de Linn da igreja das testemunhas de Jeová e a “admissão” do pastor da mãe de Julia que um casal formado por um homem trans e uma mulher trans não cirurgiados nas partes genitais seria “abençoado por Deus” são recortes dos direcionamentos seguidos por instituições religiosas ligadas aos interesses do poder político e econômico em curso. A igreja, ou, mais especificamente, a bancada evangélica do Congresso Nacional, age em acordo com o CISTema capitalista que a atravessa e que precisa manter o controle da produção e reprodução biológica e cultural das pessoas. A transformação desses modos de ver o mundo e de pensar os gêneros é urgente. E precisamos começar a realização de problematizações, estranhamentos, rupturas, e cortes. Vamos precisar de muitas mesas para remontar o mundo.

Acredito ser relevante, portanto, que a materialidade da mesa apareça em todos os cinco documentários, atuando em muitas de suas funções: como lugar de preparo de alimentos, de partilha de conversas, de criação artística, de desmontagem e montagem de vida. Pensar o mundo como um uma grande mesa, um lugar sempre aberto a mudanças, sempre em devir e repleto de constelações de ideias, imagens, textos que conversam parece uma maneira subversiva de desmontar e tirar a vida de um sistema que não irá morrer, por mais velho e danoso que seja, porque nunca foi natural.

Durante meus anos no doutorado, em conversas com colegas e discussões em salas de aula, assim como no contato com redes sociais, passei a refletir sobre o problema de haver um campo tão vasto e fértil na ficção científica para a criação de mundos distópicos, para a concepção de mundos depois do fim do mundo, ao passo que não parece haver essa mesma facilidade em pensar uma única concepção de mundo fora do capitalismo. Então é mais fácil imaginar outros modos de organizações sociais depois do fim do mundo do que pensar um mundo que, do contrário, não chegou a acabar, mas acabou com o capitalismo. Isso aponta para uma crise de imaginação, o que é grave porque precisamos imaginar antes de realizar. E não conseguir imaginar uma saída – especialmente abraçando o argumento de que essa saída não

existe – para essa realidade capitalista que se vale de tantas estruturas (cisgeneridade, religião, branquitude, indústria cultural...) que nos atravessam como que naturalizadas é o começo da derrota. Não conseguir imaginar pode incorrer em simplesmente em... Não conseguir.

Se não sabemos “para que serve” ou “a quem serve” o que estudamos, não podemos demonstrar sua importância. Precisamos saber e precisamos lembrar. Porque não é somente “para nós” ou “a nós” que a produção acadêmica serve, mas ao outro que nos interpela, nos provoca e nos move. Durante minha pesquisa, algumas pessoas me perguntavam de que maneira ela poderia ser relevante a pessoas trans, mas acredito que somos nós, pessoas cis, que precisamos desse tipo de produção e de leitura e discussão porque somos nós que carregamos os privilégios e as cismas não expressas, mas sabidas. Da mesma forma que pessoas brancas precisam estudar branquitude, entendo que pessoas cisgeneras precisam estudar cisgeneridade para que possamos, junto com o termo, nos deslocarmos do lugar normatizador e universal que ocupamos. Então somos nós que precisamos fazer algo a respeito da própria existência desse lugar de privilégio em detrimento de tantos outros modos de existir que são diariamente violentados em seus mais básicos direitos.

Acredito que o momento histórico que estamos vivendo, no qual a democracia brasileira vem sendo cada vez mais fragilizada pelo advento de um neoconservadorismo que flerta com a intolerância e com diversas formas de violência, demanda um posicionamento político e crítico das universidades, principalmente as públicas, visto que são as mais autônomas e, portanto, as atingidas, seja no que concerne a carência de recursos financeiros ou no embate a uma série de tentativas do próprio governo federal – por vezes do ministério da educação – em deslegitimar a importância das pesquisas científicas. Em se tratando das Ciências Humanas e Sociais, o estereótipo já em vigor acerca de sua “inutilidade” apenas se agrava.

Penso que reflexões sobre os atravessamentos da cisgeneridade na construção do olhar – a partir do olhar da câmera –, assim como a elaboração de um percurso metodológico voltado a análises de produções audiovisuais poderão contribuir com pesquisas em Psicologia Social Crítica e áreas afins que trabalhem com corpus desse tipo. Podem, ainda, apontar a urgência de elaboração e discussão de uma teoria crítica brasileira da cisgeneridade e, em consequência, das possibilidades outras de produção do olhar. Daí importância em criar métodos de identificação de elementos que indicam atravessamentos da cisgeneridade na produção do olhar da câmera, para entendê-la como construto, como fantasmagoria e, assim, pensar a criação de novos modos de ver.

Que as histórias dessas pessoas contadas por esses cinco documentários que tive o privilégio de estudar possam ser o vislumbre, o início da emergência de outros olhares, novos, diversos. E que possam sinalizar a vinda de novas formas de construir e experienciar o olhar.

## REFERÊNCIAS

A BUSCA. Direção: Luciano Moura. Roteiro: Luciano Moura, Elena Soárez. Produção: Globo Filmes. 2013. Brasil: (90 min). Downtown filmes.

A BRUXA de Blair. Direção: Daniel Myrick, Eduardo Sanchez. Roteiro: Daniel Myrick, Eduardo Sanchez. (78 min), 1999.

A VERDADE nua e crua. Direção: Robert Luketic. Roteiro: Nicole Eastman, Karen McCullah, Kirsten Smith. Produção: Tom Rosenberg, Gary Lucchesi. 2009. (96 min). Estados Unidos: Relativity Media, Lakeshore, Entertainment.

ADORNO, T. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

ADORNO, T. **Estudos sobre a personalidade autoritária**. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

ADORNO, T. Palestra sobre lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Tradução Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003. p. 65-89.

ADORNO, T. **Sobre Sujeito e objeto**. 1969. Arquivo marxista na Internet. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/adorno/1969/06/sobre.htm>. Acesso em: 19 out. 2022.

ADORNO, T; BENJAMIN, W. **Correspondência, 1928-1940**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

ADORNO, T; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ADORNO, T. Phantasmagoria. *In: In search of Wagner*. London/ New York: Verso, [1952 (2005)].

ADORNO, Theodor. **A Técnica Psicológica das Palestras Radiofônicas de Martin Luther Thomas** [1943]. *Gesammelte Schriften Vol. 9, tomo II (Soziologische Schriften II)*. 1975.

AGENCIA BRASIL. **Pesquisa aponta que fome atinge 33,1 milhões de pessoas no país**. 2022. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2022-06/pesquisa-aponta-que-fome-atinge-331-milhoes-de-pessoas-no-pais>. Acesso em: 15 out. 2022.

AMCHAM. **Brasil e Estados Unidos: tudo o que você precisa saber ao estabelecer relações comerciais com os EUA**. São Paulo. 28 dez. 2021. Disponível em: <https://www.amcham.com.br/noticias/comercio-exterior/brasil-e-estados-unidos-tudo-o-que-voce-precisa-saber-ao-estabelecer-relacoes-comerciais-com-os-eua#:~:text=As%20rela%C3%A7%C3%B5es%20comerciais%20entre%20Brasil,positivas%20entre%20os%20dois%20pa%C3%ADses>. Acesso em: 16 dez. 2022.

AMOR à segunda vista. Direção: Marc Lawrence. Roteiro: Marc Lawrence. Produção: Sandra Bullock. 2002, Estados Unidos, Austrália, (101 min).

ANCINE. **Ancine apresenta estudo sobre diversidade de gênero no mercado audiovisual.** Agência Nacional do Cinema. Ministério do Turismo. Governo Federal. Brasília, 25 jan. 2018. Disponível em: <https://antigo.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-apresenta-estudo-sobre-diversidade-de-g-nero-e-ra-no-mercado>. Acesso em: 23 mar. 2022.

ANCINE. **Introdução.** Brasília, 22 jul. 2021. Disponível em: <https://www.gov.br/ancine/pt-br/fsa/estrutura-de-governanca/introducao>. Acesso em: 18 ago. 2022.

ANDIFES. **Pesquisa do perfil socioeconômico dos estudantes de graduação das universidades federais.** Disponível em: <http://www.andifes.org.br/wp-content/uploads/2019/05/V-Pesquisa-do-Perfil-Socioecon%C3%B4mico-dos-Estudantes-de-Gradua%C3%A7%C3%A3o-das-Universidades-Federais-2.pdf>. Acesso em: 05 set. 2019.

ANTRA. **Assassinatos. Pesquisas anuais.** Disponível em: <https://antrabrasil.org/assassinatos/>. Acesso em: 15 out. 2022.

ANTUNES, D. **Por um conhecimento sincero no mundo falso: teoria crítica, pesquisa social empírica e The Authoritarian Personality.** São Paulo: Paco Editorial, 2014.

AQUINO, L. C. A. A fantasmagoria na “Paris, capital do século XIX”: Uma contribuição de Walter Benjamin à modernidade. **Herramienta debate.** 28 mar 2014. Disponível em: <http://www.herramienta.com.ar/coloquios-y-seminarios/fantasmagoria-na-paris-capital-do-seculo-xix-uma-contribuicao-de-walter-benja>. Acesso em: 03 nov. 2022.

AUMONT, J; MARIE, M. **A análise do filme.** Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2013.

AUMONT, J; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema.** Campinas, SP: Papyrus Editora, 2006.

Babineau, D. (2003). **Stairs in cinema: a formal and thematic investigation** [tese de doutorado]. Film Studies, Concordia University. Montreal, Quebec, Canada.

BAHIA NOTÍCIAS. **MPF recomenda que Unilab retome processo seletivo para pessoas trans e intersexuais.** Disponível em: <https://www.bahianoticias.com.br/municipios/noticias-do-ministerio/205-mpf-recomenda-que-unilab-retome-processo-seletivo-para-pessoas-trans-e-intersexuais.html>. Acesso em: 12 set. 2020.

BAZIN, André. Por um Cinema Impuro. In: **O cinema: ensaios.** São Paulo: Brasiliense, 1991

BBC. **Eleições para Parlamento Europeu: quem são os ganhadores e perdedores e o que isso representa.** Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-48420794>.

BBC. **Os países que punem homossexuais com pena de morte.** [2023] Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-64252532#:~:text=Em%20seis%20pa%C3%ADses%2C%20a%20lei,%2C%20Ir%C3%A3%2C%20Maurit%C3%A2nia%20e%20Nig%C3%A9ria> – Em: 17 set 2023

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo.** São Paulo: Difusão Européia do Livro, [1949 (1970)].

BENEVIDES, B. G.; NOGUEIRA, S. N. B. **Dossiê: assassinatos e violência contra travestis e transexuais no Brasil em 2018**. Brasil, Publicado online, 2019.

BENJAMIN, W. A capacidade mimética. In: AXELOS, Kostas *et al.* **Humanismo e comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1970.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Autêntica, 2013.

BENJAMIN, W. Paris, a capital do século XIX. In: **Passagens**. vol. I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

BENJAMIN, W. **Passagens**. vol. II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

BENTO, B. **A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual**. Editora Garamond, 2006.

BENTO, B. Nome social para pessoas trans: cidadania precária e gambiarra legal. **Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar**, v. 4, n. 1, p. 165, 2014.

BENTO, M. A. da S. **Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público**. 2002. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

BERGER, J. **Modos de ver**. Rio de Janeiro, Rocco, 2022.

BIROLI, Flávia; V; J. M; MACHADO, Maria das Dores Campos. **Gênero, neoconservadorismo e democracia: disputas e retrocessos na América Latina**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2020.

BIXA TRAVESTY. Direção: Claudia Priscilla, Kiko Goifman Roteiro: Claudia Priscila 2018, (76 min), color. Em exibição em salas de cinema brasileiras desde 21 de novembro de 2019. Trailer disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PILdBo8p81c&t=2s>>.

BOI Neon. Direção: Gabriel Mascaro. Roteiro: Gabriel Mascaro. Produção: Rachel Ellis. Brasil: Imovision (101 min).

BOMBADEIRA. Direção: Luís Carlos de Alencar. (75 min). Brasil, 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D1bAppRiK9E>.

BOURCIER, S. **Homo Inc.Orporated: o triângulo e o unicórnio que peida**. São Paulo: n-1 edições; Crocodilo Edições, 2020.

BRANDINO, G. **Fundação Palmares: a negação do racismo e o discurso de Bolsonaro**. Disponível em:

<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/12/01/Funda%C3%A7%C3%A3o-Palmares-a-nega%C3%A7%C3%A3o-do-racismo-e-o-discurso-de-Bolsonaro>. Acesso em: 16 set. 2020.

BRASIL DE FATO. **Pesquisa encontra 26 métodos de "cura gay": "Eu vivia a heteronormatividade compulsória"**. Direitos Humanos. São Paulo, 07 jul. 2022. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2022/07/07/pesquisa-encontra-26-metodos-de-cura-gay-eu-vivia-a-heteronormatividade-compulsoria>. Acesso em: 03 abr. 2024

BRASIL, **Constituição** (1988), Capítulo III - Da Educação, da Cultura e do Desporto, Art. 207. Disponível em: [https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/CON1988\\_05.10.1988/art\\_207\\_.asp](https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/CON1988_05.10.1988/art_207_.asp). Acesso em: 08 de out. 2020.

BRASIL, **Constituição** (1988). Capítulo I – Dos princípios fundamentais, art. 3º. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicaocompilado.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm). Acesso em: 10 out. 2019.

BRASIL, TRANS NO. **As fronteiras da educação: a realidade dos estudantes trans no Brasil**. Brasil, 2019.

BRETAS, A. Constelações em ruínas: luto, barbárie e memória ética. In: DE SOUZA, *et al.* **Walter Benjamin: barbárie e memória ética**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

BURIGO, J. Carta Capital. Diversidade. **'Mulher cis' e a política sexual das palavras**. 26 jul. 2017. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/opiniao/mulher-cis-e-a-politica-sexual-das-palavras/>. Acesso em 29 out. 2022.

BUTLER, J. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

BUTLER, J. Meramente cultural. Campinas: **Idéias**, v.7, n.2, p. 227-248, jul/dez, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/ideias/article/view/8649503>

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, J. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, J. **Vida precária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CAMARA DOS DEPUTADOS. **Augusto Heleno nega 'qualquer possibilidade' de novo AI-5**. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/610471-augusto-heleno-nega-qualquer-possibilidade-de-novo-ai-5>. Acesso em: 19 set. 2020.

CARDOSO, L. **O branco “invisível”**: um estudo sobre a emergência da branquitude nas pesquisas sobre as relações raciais no Brasil (Período: 1957-2007). 2008 [Dissertação de mestrado], Faculdade de Economia e Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra.

CARROL, L. **Aventuras de Alice no país das maravilhas e Através do espelho**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CASA CIVIL. **Relatório indica que Brasil saiu do Mapa Mundial da Fome em 2014**. Brasília, 16 set. 2014. Disponível em: <https://www.gov.br/casacivil/pt-br/assuntos/noticias/2014/setembro/relatorio-indica-que-brasil-saiu-do-mapa-mundial-da-fome-em-2014>. Acesso em: 21 out. 2022.

CFP. Conselho Federal de Psicologia. **Resolução Nº 1, de 22 de março de 1999**. Estabelece normas de atuação para os psicólogos em relação à questão da Orientação Sexual. Disponível em: <https://atosoficiais.com.br/cfp/resolucao-do-exercicio-profissional-n-1-1999-estabelece-normas-de-atuacao-para-os-psicologos-em-relacao-a-questao-da-orientacao-sexual?q=01/1999>. Acesso em: 05 abr. 2023.

CHEVALIER, J; GHEERBRANT, A. **Dicionário dos Símbolos**, Trad. Cristina Rodrigues e Artur Guerra, Lisboa. 1994.

CINDERELA. Direção: Kenneth Branagh. Estados Unidos, Reino Unido: Walt Disney Pictures. 1DVD (104 min), color.

CINEMA, Aspirinas e Urubus. Direção: Marcelo Gomes. Brasil: Europa Filmes. 2007. DVD. (101 min)”, Cor.

COCCIA, E. **A vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2010.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

CORTES. R. Gestão Educacional. **Isomeria: o que é?**: Tipos e explicação das propriedades com exemplos. Disponível em: <https://www.gestaoeducacional.com.br/isomeria-o-que-e-tipos/>. Acesso em: 29 out. 2022.

COUTINHO, E. **O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade**. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 15, 1997.

CPERS. **Dia da visibilidade trans destaca a luta pelos direitos da população LGBTQIA+**. Porto Alegre, 20 jan. 2019. Disponível em: <https://cpers.com.br/dia-da-visibilidade-trans-destaca-a-luta-pelos-direitos-da-populacao-lgbt>. Acesso em: 10 set. 2019.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.



CREPÚSCULO dos deuses. Direção: Billy Wilder. Roteiro: Billy Wilder. 1950. (115 min). DVD. Estados Unidos: Paramount Pictures.

D24AM. **José Ricardo denuncia Governo Bolsonaro por desconstruir políticas públicas para cultura.** <https://d24am.com/politica/jose-ricardo-denuncia-governo-bolsonaro-por-desconstruir-politicas-publicas-para-cultura-brasileira>. Acesso em: 19 ago. 2020.

DA FONSECA, L. N. Capitalismo e diversidade sexual na sociedade de consumo. **Revista Alabastro**, v. 2, n. 11, p. 26-36, 2018.

DA SILVA, M. V; MARCONI, D; TOMAZETTI, T. Notas sobre espectadorialidade queer//Notes on queer spectatorship. **Contemporânea Revista de Comunicação e Cultura**, v. 16, n. 1, p. 183-206, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/23169>. Acesso em: 15 dez. 2022.

DAMIÃO, C. M. O cômico e o anúncio do trágico. **Revista Cult**. Dossiê Walter Benjamin: entre fronteiras. Ano 23. Setembro, 2020.

DE LAURETIS, T. **Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction** Bloomington: Indiana University Press, 1989.

DE LIMA SOARES, J. Da experiência do cinema novo ao novo cinema brasileiro do século XXI: uma abordagem sociológica e política do filme Bacurau. **Wamon-Revista dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFAM**, v. 5, n. 1, p. 165-190, 2020.

DE GRAVATA e unha vermelha. Direção: Miriam Chnaiderman. Roteiro: Miriam Chnaiderman. [S.L]. Imovision, 2015. 1DVD (86 min), color.

DEMOCRACIA EM VERTIGEM. Direção: Petra Costa. Roteiro: Petra Costa, 2019, (113 min) color. Disponível em: <https://www.netflix.com/>

DZI CROQUETTES. Direção: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Roteiro: Tatiana Issa e Raphael Alvarez. TRIA Productions. 2009 1 DVD (110min), color.

DEFOSSE, D. L. Transgender research. Alt.transgendered. 25 maio. 1994. Disponível em: <https://groups.google.com/forum/#!searchin/alt.transgendered/defosse/alt.transgendered/acBONWZqmhs/zo2v8gve62kJ>. Acesso em 20 out. 2022.

DIAS, M. B. **Mudança de nome ao trocar de sexo ou casar deve ser feita pela mesma lei.** Disponível em: <https://recivil.com.br/artigo-%e2%80%93mudanca-de-nome-ao-trocar-de-sexo-ou-casar-deve-ser-feita-pela-mesma-lei-%e2%80%93-por-maria-berenice-dias/>. Acesso em: 14 dez. 2023.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. **A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière.** 1 ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015a.

DIDI-HUBERMAN, G. **Atlas ou o gaio inquieto**: o olho da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015b.

DIDI-HUBERMAN, G. **Quando as imagens tocam o real**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 2, n. 4, p. 206-219, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 206-219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 16 abr. 2023.

DIDI-HUBERMAN, G.. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. **Remontagens do tempo sofrido**: o olho da história II. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIÓGENES, E. V. **Narrativas (auto) biográficas no documentário brasileiro**: do privado ao público Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

DOANE, M. A. **The Desire to Desire**: The Woman's Film of the 1940's. Indiana University Press, 1987.

E O VENTO levou. Direção: George Cukor, Sam Wood, Victor Fleming. Roteiro Ben Hecht, John Van Druten, Jo Swerling, Margareth Mitchell, Oliver H.P. Garrett, Sidney Howard. Produção: David O. Selznick. Estados Unidos. Warner Bros. 1940. 238 min. HBO Max (online).

E SE FOSSE verdade. Direção: Mark Waters. Roteiro: Peter Tolan, Leslie Dixon. Produção: Walter F. Parkers Laurie MacDonald. Estados Unidos: DreamWorks, 2005. (95 min).

EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Roteiro: Eduardo Coutinho. Brasil, 2002, (110 min). DVD.

ELEGIA DE UM CRIME. Direção: Cristiano Burlan. Roteiro: Cristiano Burlan e Ana Carolina Marinho. Produção: Henrique Zanoni e Cristiano Burlan. Direção de Fotografia: Cristiano Burlan, Renato Maia e Henrique Zanoni. Montagem: Cristiano Burlan e Renato Maia. Bela Filmes. 2018, 92 min. color.

ELENA. Direção: Petra Costa. Roteiro: Petra Costa e Carolina Ziskind. Fotografia: Janice D'Ávila, Will Etchebehere, e Miguel Vassy. Direção de arte: Martha Kiss Perrone, Alonso Pafyese e Lorena Ortiz. Edição: Marília Moraes e Tina Baz. Trilha sonora original: Vítor Araújo, Fil Pinheiro, Maggie Hastings Clifford, Gustavo Ruiz. Brasil: Busca Vida Filmes, 2012. DVD (82 min).

ENQUANTO você dormia. Direção: Jon Turteltaub. Roteiro: Daniel G. Sullivan, Frederic LeBow, Produção: Roger Birnbaum, Joe Roth. 1995 Estados Unidos: Buena Vista Pictures Distribution (103 min).

DYER, R. **Heavenly bodies: Film stars and society**. Nova York: St Martins, 1986.

EL PAÍS, 2018 - **A cidade do Piauí que quer se tornar a Finlândia brasileira da educação**. Brasil. Oeiras, 20 dez. 2018. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/13/politica/1544708068\\_492444.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/13/politica/1544708068_492444.html). Acesso em: 30 set. 2021.

EMÉRITO, M. B., *et al.* **O falso documentário**. Dissertação (Mestrado em Direito) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Direito, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/handle/handle/7921>. Acesso em: 30 nov. 2023.

EXAME. **Comissão da Câmara aprova projeto que proíbe casamento entre pessoas do mesmo sexo**. São Paulo, 10 out. 2023. Disponível em: <https://exame.com/brasil/comissao-da-camara-aprova-projeto-que-proibe-casamento-entre-pessoas-do-mesmo-sexo/>. Acesso em: 14 fev. 2024.

EXAME. **Como seria a Barbie do mundo real ao lado de jovem comum?**. São Paulo, 5 maio. 2013. Disponível em: <https://exame.com/casual/como-seria-a-barbie-do-mundo-real/>. Acesso em: 11 dez 2022.

FAVELA Gay. Direção: Rodrigo Felha. Produção: Renata Almeida Magalhães e Carlos Diegues. Roteiro: Ana Murgel. Rio de Janeiro: Lúz Mágica. 2014 1 DVD (72 min), color.

FERNANDES, S. O problema Damares. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Kn1f8t-sPJA>. Acesso em: Acesso em: 09 set 2020.

FERNANDES, S. **Sintomas mórbidos: a encruzilhada da esquerda brasileira**. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.

FILIPPE, M.. **Dia dos Pais: Thammy Miranda recebe ataques e Natura se posiciona**. Exame.com. São Paulo, jul. 2020. Disponível em: <https://exame.com/marketing/natura-faz-campanha-de-dia-dos-pais-com-thammy-miranda-e-gera-polemica/>. Acesso em: 20 out. 2023.

FRASER, N. Heterossexismo, falso reconhecimento e capitalismo: uma resposta a Judith Butler. **Idéias**, v. 8, n. 1, p. 277-294, 2017.

FRASER, N. **O velho está morrendo e o novo não pode nascer**. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FRASER, N. Por trás do laboratório secreto de Marx: por uma concepção expandida do Capitalismo. **Revista Direito e praxis**, v. 6, n. 10, p. 704-728, 2015.

G1. GLOBO. **50% dos brasileiros são católicos, 31%, evangélicos e 10% não têm religião, diz Datafolha. Política.** Rio de Janeiro, 13 jan. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/01/13/50percent-dos-brasileiros-sao-catolicos-31percent-evangelicos-e-10percent-nao-tem-religiao-diz-datafolha.ghtml>. Acesso em: 05 mar. 2024.

G1.GLOBO. **‘Vestibular para pessoas trans anulado vai de encontro a lei de cotas’, diz universidade.** Rio de Janeiro, 16 jul. 2019b. Disponível em: <https://g1.globo.com/ce/ceara/noticia/2019/07/16/vestibular-para-pessoas-trans-anulado-vai-de-encontro-a-lei-de-cotas-diz-universidade.ghtml>. Acesso em: 09 set. 2020.

G1.GLOBO. **‘Estado é laico, mas esta esta ministra é terrivelmente cristã’, diz Damares ao assumir Direitos Humanos.** Rio de Janeiro, 01 fev. 2019a. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/01/02/estado-e-laico-mas-esta-ministra-e-terrivelmente-crista-diz-damares-ao-assumir-direitos-humanos.ghtml>. Acesso em: 07 mar. 2020.

G1.GLOBO. **Jornal Nacional. Brasil volta ao mapa da fome das nações unidas.** Rio de Janeiro, 06 jul. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2022/07/06/brasil-volta-ao-mapa-da-fome-das-nacoes-unidas.ghtml>. Acesso em: 22 out 2022.

GAROTA Dinamarquesa. Direção: Tom Hooper. Roteiro: Lucinda coxon. Estados Unidos, Reino Unido, Alemanha: Universal Pictures, 2015. (119 min). DVD.

GIRL. Direção Lukas Dhont. Roteiro: Lukas Dhont, Angelo Tijssens. Bélgica: Netflix, 2018. (105 min).

GONZALEZ, L. **Por um feminismo afro-latino-americano.** Rio de Janeiro: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2020.

GRAMSCI, A. **The Antonio Gramsci Reader: Selected Writings, 1916-1935.** Edited by David Forgacs. New York University Press. New York: New York University Press, 2000.

GRIMM, Irmãos. **Branca de neve.** Lindhardt og Ringhof, [2021 – 1812].

GROSGOUEL, R. Descolonizar as esquerdas ocidentalizadas: para além das esquerdas eurocêntricas rumo a uma esquerda transmoderna descolonial. **Contemporânea-Revista de Sociologia da UFSCar**, v. 2, n. 2, p. 337, 2012.

GRUDA, M. P. P. Breves considerações, comentários e ideias acerca de uma Psicologia Social Crítica. **Revista Pesquisas e Práticas Psicossociais**, v. 11, n. 2, p. 514-526, 2016. Disponível em: [http://periodicos.ufsj.edu.br/revista\\_ppp/article/view/1764](http://periodicos.ufsj.edu.br/revista_ppp/article/view/1764). Acesso em: 04 jun. 2022.

HABIB, I. **Corpos transformacionais: a transformação corporal nas artes da cena.** São Paulo: Hucitec, 2021.

HABIB, I; *et al.* O desafio é aumentar as questões que não estão nítidas, é entender luta como dança. **Arte & Ensaios**. 2022. v. 27, n. 42, p. 302-334. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/49136/26880>. Acesso em: 23 out. 2023.

HAIDER, A. **Armadilha da identidade**. São Paulo: Veneta, 2019.

HOJE eu quero voltar sozinho. Direção: Daniel Rinbeiro. Roteiro: Daniel Ribeiro, Brasil: Vitrine Filmes, 2014. Netflix.

HOOKS, bell. **Anseios: raça, gênero e políticas culturais**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

IBGE, 2022. **Desemprego**. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/explica/desemprego.php>. Acesso em: 15 out. 2022

ICM. Igrejas da Comunidade Metropolitana. **O Ministério trans nas igrejas da comunidade metropolitana**. 2020. Disponível em: <https://www.icmbrasil.org.br/icm-trans/>. Acesso em: 21 abr. 2023.

IRACEMA, uma transa amazônica. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. Produção: Wolfgang Gauer. Elenco: Conceição Senna, Edna de Cássia, Elma Martins, Fernando Neves, Paulo César Pereio, Rose Rodrigues e Sidnei Piñon. Roteiro: Orlando Senna. Música e fotografia: Jorge Bodanzky. Brasil/ Alemanha, 1981. DVD (90 min).

JOHNSTON, Claire. **Women's cinema as counter-cinema**. Londres: Society for Education in film and television, 1973.

KAPLAN, E. A. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Trad. Helen M. Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Editora Cobogó: Rio de Janeiro: 2019.

KRACAUER, S. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LADEIRA, J. Disciplina, Fantasmagoria e Espetáculo: Técnicas do Observador, de Jonathan Crary. **Lumina**, v. 13, n. 3, p. 152-167, Juiz de Fora, 2019. Disponível, em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/25742>. Acesso em: 12 dez 2022.

LANE, M.T.S; CODO, W. **Psicologia social: o homem em movimento**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

LANZ, L. **O corpo da roupa: a pessoa transgênera entre a transgressão e a conformidade com as normas de gênero**. 2014. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Departamento de Ciências Sociais. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

LEAL, D. Fabulações travestis sobre o fim. **Conceição/Conception**, v. 10, p. e021002-e021002, 2020.

- LEAL, D. **A desnaturalização da cisgeneridade**: impasses e performatividades. 2017. Disponível em: [https://www.academia.edu/35354258/A\\_desnaturalizac\\_a\\_o\\_da\\_cisgeneridade\\_impasses\\_e\\_performatividades](https://www.academia.edu/35354258/A_desnaturalizac_a_o_da_cisgeneridade_impasses_e_performatividades). Acesso em: 03 set. 2022.
- LIMA, S. **Identidade de gênero,(in) visibilidade e militância trans nos canais Mandy Candy e Thiessita do youtube**. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020.
- LIMA, A. F; CIAMPA, A. C; ALMEIDA, J. A. M. Psicologia social como psicologia política?: A proposta de psicologia social crítica de Sílvia Lane. **Revista Psicologia Política**, v. 9, n. 18, p. 223-236, 2009.
- LOSURDO, D. **Guerra e revolução**: o mundo um século após outubro de 1917. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MAAR, W. L. Adorno, semiformação e educação. **Educação & Sociedade**, v. 24, p. 459-475, 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/es/a/zwmw6CFVH4zMQ9RW8zvGvMf/?format=html&lang=pt>. Acesso em 03 nov. 2022.
- MAAR, W. L. Materialismo e primado do objeto em Adorno. **Trans/Form/Ação**, v. 29, n. 2, p. 133-154, 2006. Disponível: <https://www.scielo.br/j/trans/a/NgYZQQJrshvqxMj3BPPGzpc/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 19 out. 2022.
- MANNONI, L. **A grande arte da luz e da sombra**: arqueologia do cinema. Unesp, 2003.
- MARCUSE, H. **Tolerância repressiva**. Protestantismo em Revista, v. 12, p. 28-58, 2007.
- MARTIN, Marcel; **A Linguagem cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.
- MASCARENHAS, G. **Transfobia e intolerância religiosa: pesquisador alerta para violações em comunidades terapêuticas**. 25 mar. 2024. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/matinal/reportagem-matinal/intolerancia-religiosa-comunidades-terapeuticas/>. Acesso em: 02 maio. 2024. .
- LAERTE-SE. Direção: Eliane Brum e Lygia Barbosa da Silva. Elenco: Laerte Coutinho e Rita Lee. Roteiro: Eliane Brum; Lygia Barbosa da Silva e Rapahel Scire. [S.L]: Netflix, 2017.
- LEMBRO MAIS DOS CORVOS. Direção: Gustavo Vinagre. Roteiro: Gustavo Vinagre e Julia Katharine. Brasil, 2018. Prime vídeo (online).
- MADAME Satã. Direção: Karim Ainouz. Roteiro: Karim Ainouz. Produção: Marc Beauchamps, Donald Ranvaud, Vincent Maraval, Walter Salles, Mauricio Andrade Ramos. Brasil: Lumiere, VideoFilmes, 2002. (105 min) online.

MATARAM meu irmão. Direção e roteiro: Cristiano Burlan. Produção: Natália Reis. Fotografia: Rafael Nobre. Edição: Lincoln Pércles, Cristiano Burlan. Música: Guilherme Garbato, Gustavo Garbato. Brasil: Bela Filmes, 2013. DVD (77min).

MEDIANERAS. Direção: Gustavo Taretto. Roteiro: Gustavo Taretto. Produção: Hernán Musaluppi, Natacha Cervi. Argentina e Espanha, Mubi, (95 min), 2011.

MEU AMIGO Claudia. Direção: Dácio Pinheiro. Brasil: Festival Filmes, (80 min). 2009.

MEU NOME é Ray. Direção: Gaby Dellal. Roteiro: Nikole Beckwith. (93 min). Estados Unidos, 2015.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Contraponto: rio de Janeiro, 2013.

MILLS, C. W. Ignorância branca. **Griot:Revista de Filosofia**, v. 17, n. 1, p. 413-438, 2018.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. **COVID-19 no Brasil**. 2022. Disponível em: [https://infoms.saude.gov.br/extensions/covid-19\\_html/covid-19\\_html.html](https://infoms.saude.gov.br/extensions/covid-19_html/covid-19_html.html). Acesso em: 15 out 2022.

MOMBAÇA, J. **Não vão nos matar agora**. Editora Cobogó, 2021.

MOMBAÇA, J. Pode um cu mestiço falar?. **Medium**, Natal, v. 6, 2015.

MORAES, I; ALCANTARA, A. **Cama: descubra a história por trás do principal móvel do quarto**. Casa e Jardim. Globo.com. 03 set. 2021. Disponível em: <https://revistacasaedjardim.globo.com/Curiosidades/noticia/2021/09/cama-descubra-historia-por-tras-do-principal-movel-do-quarto.html>. Acesso em: 23 mai. 2024.

MORIN, E. **O cinema ou o homem imaginário**: ensaio de antropologia sociológica. São Paulo: É Realizações, 2014.

MULVEY, L. Prazer visual e o cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasil, 2008.

NASCIMENTO, V. M. dos S.; MARIANO, N. A.; SANTOS, C. B. dos. Dialeto Pajubá: marca identitária da comunidade LGBTQIA+QIA+. **Grau Zero – Revista de Crítica Cultural**, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 67–95, 2021. DOI: 10.30620/gz.v9n2.p67. Disponível em: <https://www.homologacao.revistas.uneb.br/index.php/grauzero/article/view/11952>. Acesso em: 11 set. 2023.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus Editora, 2016.

O DIÁRIO de Bridget Jones. Direção: Sharon Maguire. Roteiro: Andrew Davies, Richard Curtis. Produção: Tim Bevan, Eric Fellner, Jonathan Cavendish. (97 min). 2001. Estados Unidos: Miramax Films (EUA), Universal Pictures (Internacional).

O TRIUNFO DA VONTADE. Direção: Leni Riefenstahl. Roteiro:Eberhard Taubert, Walter Ruttmann e Leni Riefenstahl. Produção: Leni Riefenstahl. Alemanha, 1935, (110) min, p&b.

O VÔO DA BELEZA. Direção: Alexandre Vale. Roteiro: 2015 (86 min), color. Brasil, França: Banco do Nordeste –BNBe Secretaria de Saúde do Estado do Ceará. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WDldyRFFDvo>.

OLIVEIRA, A. S. F; MACHADO, M. Mais do que dinheiro: pink money e a circulação de sentidos na comunidade lgbt+. **Signos do Consumo**, v. 13, n. 1, p. 20-31, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/signosdoconsumo/article/view/173551>. Acesso em: 16 out. 2022.

PENA, Felipe Gouvêa; SARAIVA, Luiz Alex Silva. Ressignificação, consumos e silêncios da cozinha doméstica. **Organizações & Sociedade**, v. 26, p. 558-578, 2019.

PINHONI, M; CROQUER, G; G1. **Brasil tem mais templos religiosos do que hospitais e escolas juntos; Região Norte lidera com 459 para cada 100 mil habitantes**. Censo. Rio de Janeiro, 02 fev. 2024. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/censo/noticia/2024/02/02/brasil-tem-mais-templos-religiosos-do-que-hospitais-e-escolas-juntos-regiao-norte-lidera-com-459-para-cada-100-mil-habitantes.ghtml>. Acesso em: 03 mar.2024.

PIZA, E. Porta de vidro: entrada para a branquitude. In: CARONE, Iray; BENTO, Silva, Ma. Aparecida. **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes, 2016 [e-book].

PRAIA do Futuro. Direção: Karim Ainouz. Roteiro: Karim Ainouz, Felipe Bragança. Produção: Geórgia Costa Araújo, Hank Levine. Brasil, Alemanha: Califórnia Filmes, 2014. (105 min) online.

PRECIADO, P. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: n-1 Edições, 2014.

RAMOS, Fo. **Mas afinal - o que é mesmo documentário?**. Senac, 2008.

RAVENA, I. Prototeses para travecametodologias de criação em arte contemporânea. **Revista Poiésis**, v. 23, n. 40, p. 95-103, 2022.

REBECCA. Direção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Joan Harrison. Estados Unidos: Celeste. (140 min). p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I0ibGgldi5Y>.

REINALDO, G. F; REIS FILHO, O. G. dos. Warburg e Benjamin: o inacabamento e a montagem como métodos de conhecimento. In: **ENCONTRO DA COMPÓS**, 28. 11- 14 de jun. 2019. Porto Alegre (RS). Anais. PUCRS. 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/51149>. Acesso em: 18 mar. 2023.

REINHOLZ, F. **Com fundo retido, setor audiovisual brasileiro corre risco de quebrar**. Brasil de Fato. Porto Alegre. abr. 2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/04/24/com-fundo-retido-setor-audiovisual-brasileiro-corre-risco-de-quebrar> . Acesso em: 14 mar. 2022.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento; Justificando, 2017.



RODA Viva. Cida Bento. Youtube, 02 mai. 2022. Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=pA7bZnpRWnY&t=1027s&ab\\_channel=RodaViva](https://www.youtube.com/watch?v=pA7bZnpRWnY&t=1027s&ab_channel=RodaViva).  
 Acesso em: 06 dez. 2022.

RIGGS, R. **O orfanato da senhorita Peregrine para crianças peculiares**. São Paulo: Leya, 2015.

ROSA, J. G. (2001). A terceira margem do rio. **Primeiras estórias**, 14, 32-37. Disponível em:  
[http://www.gutolacaz.com.br/artes/fotos/objetos/terceira\\_margem/3aMargem.pdf](http://www.gutolacaz.com.br/artes/fotos/objetos/terceira_margem/3aMargem.pdf) Acesso em:  
 01 abr. 2024.

RÜDIGER, F. **Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural: comunicação e teoria crítica da sociedade**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2004.

SAKI ANA DE AZEVEDO, De que lado me olhas. Youtube. 10 jan. 2018. Brasil: UNISINOS, 2015. (15 min). Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=d0Vuy9etUz4>.

SAMAIN, E. **Como pensam as imagens**. [online]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SAMAIN, E. Aby Warburg. Mnemosyne. constelação de culturas e amпуheta de memórias. In: SAMAIN, Etienne. (org.) **Como pensam as imagens** [online]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SAMAIN, E. As “Mnemosyne (s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. **Revista Poiésis**, v. 12, n. 17, p. 29-51, 2011. Disponível em:  
<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/27032>. Acesso em: 26 fev. 2023.

SANTIAGO. Direção: João Moreira Salles. Roteiro: João Moreira Salles. Brasil, 2007, (80 min), (online).

SANTOS, F. R. Fantasmagoria: a chave para compreensão da modernidade em Walter Benjamin. **Cadernos Walter Benjamin**, v. 17, n. 5, p. 77-93, 2017.

SBRAGIA, P. **Novas Fronteiras do Documentário: Entre a Factualidade e a Ficcionalidade**. São Paulo: Chiado Brasil, 2020.

SIGNIFICADOS. **Cisgênero**. Disponível em:  
[https://www.significados.com.br/cisgenero/#:~:text=Cisg%C3%AAnero%20\(Cis\)%20%C3%A9%20o%20termo,lhe%20foi%20conferido%20ao%20nascer](https://www.significados.com.br/cisgenero/#:~:text=Cisg%C3%AAnero%20(Cis)%20%C3%A9%20o%20termo,lhe%20foi%20conferido%20ao%20nascer.). [Significados - Filosofia e sociologia]. Acesso em: 29 out. 2022].

SIMAKAWA, V. **Por inflexões decoloniais de corpos e identidades de gênero inconformes: uma análise autoetnográfica da cisgeneridade como normatividade**. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade), Instituto de Humanidades, Artes e Ciências. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2015. Disponível em:  
<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/19685/1/VERGUEIRO%20Viviane%20-%20Por%20inflexoes%20decoloniais%20de%20corpos%20e%20identidades%20de%20genero%20inconformes.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2020.

SINIGAGLIA, O. S; PRATA, M. R. Das carnes mais baratas: Indagações sobre a travestilidade e o pink money. **Humanidades em Perspectivas**, v. 2, n. 3, 2020. Disponível em: <https://www.revistasuninter.com/revista-humanidades/index.php/revista-humanidades/article/view/12>. Acesso em: 16 out. 2022.

SOARES, A.R. A; *et al.* A objetificação da mulher nas adaptações cinematográficas de Iracema. **Revista de Ciências Humanas**, v. 53, 2019. Disponível em: [https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/52276/1/2019\\_art\\_arasoaresmdsvieira.pdf](https://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/52276/1/2019_art_arasoaresmdsvieira.pdf). Acesso em: 03 out. 2021.

SOARES, Aline Rebouças Azevedo. **Iracemas do cinema: um estudo de adaptações**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Instituto de Cultura e Arte - ICA , Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Ceará, , 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/24249>. Acesso em: 16 set. 2022.

SOUTO, M. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**. São Paulo, p. 153-165, 2020. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/gal/a/nxcZ4zNFT8KLK65z8VmkHKq/abstract/?lang=pt>. Acesso em: maio. 2022.

SOUTO, M. **Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro**. Salvador: EDUFBA, 2019.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

TATUTAGEM. Direção: Hilton Lacerda. Roteiro: Hilton Lacerda. Brasil: Imovision, 2013.

TERRITÓRIO vermelho. Direção: Kiko Goifman. Roteiro: Kiko Goifman. Produção: Claudia Priscilla. São Paulo, Brasil: Paleo TV, (12 min), 2004.

TOMBOY. Direção: Céline Sciamma. Roteiro: Céline Sciamma. França: Pandora filmes. 2011 (82 min). Prime Video (online).

TRANSCENDEMOS. **Explica**. Disponível em: <https://transcendemos.com.br/transcendemosexplica/trans/#:~:text=Pensando%20no%20significado%20etimol%C3%B3gico%2C%20o,%2C%20pessoas%20n%C3%A3o%20bin%C3%A1rias%2C%20etc>. Acesso em: 29 out. 2022.

UOL. **Pedidos de impeachment de Bolsonaro chegam a 145: 1 a cada 9 dias**. 20 jul. 2022. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2022/07/20/apos-ataque-as-urnas-pedidos-de-impeachment-de-bolsonaro-chegam-a-145.htm>. Acesso em: 15 out. 2022.

UOL. **Projeto contra casamento gay pode anular uniões anteriores?**. Política. 22 set. 2023. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2023/09/22/casamento-gay-anulado-o-que-acontece-se-projeto-for-aprovado-no-congresso.htm?cmpid=copiaecol>. Acesso em: 18 abril. 2024.

UOL. TV Cultura. **Conheça a primeira igreja trans do Brasil, localizada no centro de São Paulo**. São Paulo, 04 fev. 2022. Disponível em:

[https://cultura.uol.com.br/noticias/46256\\_conheca-a-primeira-igreja-trans-do-brasil-localizada-no-centro-de-sao-paulo.html](https://cultura.uol.com.br/noticias/46256_conheca-a-primeira-igreja-trans-do-brasil-localizada-no-centro-de-sao-paulo.html). Acesso em: 21 abr. 2023.

VALOR INVESTE. **Bolsonaro diz que não existe 'fome pra valer' no Brasil**. São Paulo, 26 ago. 2022. Disponível em: <https://valorinveste.globo.com/mercados/brasil-e-politica/noticia/2022/08/26/bolsonaro-diz-que-nao-existe-fome-para-valer-no-brasil.ghtml>. Acesso em: 22 out. 2022.

VANOYE, F; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Papirus Editora, 2006.

VIEIRA, H. **Toda cisgeneridade é a mesma?: subalternidade nas experiências normativas**. Questões de Gênero. 14 set. 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/toda-cisgeneridade-e-a-mesma-subalternidade-nas-experiencias-normativas/>. Acesso em: 24 abr. 2024.

WARBURG, A. **Atlas Mnemosyne**. Akademie Verlag. Berlín: GmbH, 2003.

WARBURG, A. **Histórias de fantasmas para gente grande**. 2010.

WEDEKIN, L. **Imagens da pandemia na Índia: fórmulas de pathos no "afresco" de nossa época**. Jornada ABCA, 2021: Crítica de Arte Diante das Crises Atuais. Disponível em: [https://issuu.com/abcainforma/docs/anais\\_jornada\\_abca\\_2021/s/14424019](https://issuu.com/abcainforma/docs/anais_jornada_abca_2021/s/14424019). Acesso em: 18 fev. 2023.

WEDEKIN, L.; MAKOWIECKY, S. *Phatoformeln* do luto: apropriação cristã das imagens pagãs de lamentação fúnebre. **Figura: Studies on the Classical Tradition**, [S. l.], v. 10, n. 01, p. 66–105, 2022. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/16057>. Acesso em: 19 fev. 2023.

WEINMANN, A. de O. **A enunciação da feminilidade em Rebecca, de Hitchcock**. Trivium-Estudos Interdisciplinares, v. 8, n. 1, p. 60-73, 2016.

WILDE, O. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Penguin Companhia, 2016.

WITTIGN, M. **O pensamento hetero**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022

WOITOWICZ, K. J; PEDRO, J. O Movimento Feminista durante a ditadura militar no Brasil e no Chile: conjugando as lutas pela democracia política com o direito ao corpo. **Espaço Plural**, v. 21, p. 43-56, 2009.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

YAMAGUTI, B; G1. **'Pelo direito à fé': pessoas LGBTQIA+QIA+ contam como a teologia inclusiva os aproximou da religião**. Distrito Federal. 25 mar 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2023/03/25/pelo-direito-a-fe-pessoas-lgbtqia-contam-como-a-teologia-inclusiva-os-aproximou-da-religiao.ghtml>. Acesso em: 10 mar. 2024.