

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

AMANDA PEREIRA DE CARVALHO CRUZ

DANDO UM *CLOSE*: produções de gênero no cinema documental do Pará e do Maranhão

SÃO LUÍS

2021

AMANDA PEREIRA DE CARVALHO CRUZ

DANDO UM *CLOSE*: produções de gênero no cinema documental do Pará e do Maranhão

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão como requisito para obtenção de título de Doutora em Ciências Sociais.

Linha de Pesquisa: Produção social da diferença – minorias nacionais, questões étnicas, raciais e de gênero.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Maria Nascimento Sousa.

Co-orientadora: Profa. Dra. Juciana de Oliveira Sampaio.

SÃO LUÍS

2021

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

Cruz, Amanda Pereira de Carvalho.

Dando um close : produções de gênero no cinema documental do Pará e do Maranhão / Amanda Pereira de Carvalho Cruz. - 2021.

147 f.

Coorientador(a): Juciana de Oliveira Sampaio.

Orientador(a): Sandra Maria Nascimento Sousa.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2021.

1. Cinema. 2. Discurso. 3. Documentário. 4. Gênero.
5. Performatividade. I. Sampaio, Juciana de Oliveira.
II. Sousa, Sandra Maria Nascimento. III. Título.

AMANDA PEREIRA DE CARVALHO CRUZ

DANDO UM CLOSE: produções de gênero no cinema documental do Pará e do Maranhão

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão como requisito para obtenção de título de Doutora em Ciências Sociais.

Aprovado em: 15/01/2021

Banca Examinadora

Profa. Dra. Sandra Maria Nascimento Sousa (Orientadora)

Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Julgamento: _____

Profa. Dra. Juciana de Oliveira Sampaio (Co-orientadora)

Instituto Federal do Maranhão – IFMA Campus São Luís

Julgamento: _____

Prof. Dr. Allyson de Andrade Perez (Membro externo)

Centro Universitário Dom Bosco - UNDB

Julgamento: _____

Profa. Dra. Carolina Vasconcelos Pitanga (Membra externa)

Universidade Estadual do Maranhão – UEMA

Julgamento: _____

Profa. Dra. Maria Lúcia Chaves Lima (Membra externa)

Universidade Federal do Pará - UFPA

Julgamento: _____

Profa. Dra. Nilvanete Gomes Lima (Membra externa)

Instituto Federal do Maranhão – IFMA Campus Santa Inês

Julgamento: _____

À todos os corpos dissidentes do Pará e do Maranhão.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Sandra Nascimento, minha orientadora, que me possibilitou esta caminhada de leituras e pesquisas nos estudos de gênero, me acolhendo na Pós-Graduação e no Grupo de Estudos em Gênero, Memória e Identidade – GENI. Gratidão por suas palavras, por seu afeto e por todas as orientações, ampliando meu conhecimento teórico sobre o tema.

À Profa. Juciana Sampaio, minha co-orientadora, que me auxiliou nos estudos e pesquisas sobre a população travesti e transexual. Obrigada pelas contribuições constantes na produção deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFMA, pela oportunidade em fazer parte deste curso e pela viabilização do desenvolvimento do meu percurso acadêmico dentro do programa, frente as dificuldades pessoais que passei durante o período corrente.

À CAPES, pelo apoio institucional e suporte acadêmico com o fornecimento de bolsa de pesquisa, através do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFMA.

À Wanderleia Bandeira, que é oficialmente a madrinha deste doutorado. Uma mulher tornou-se minha família em 2018. Uma amiga, irmã, conselheira, um colo, um lar. Obrigada por todo o suporte que você me proporcionou em um dos momentos mais difíceis da vida, sendo esteio para eu conseguir dar continuidade ao doutorado.

Ao Victor Alves, meu companheiro, namorado, marido, amigo, amante que me deu apoio, amor, suporte e carinho, desde quando nos conhecemos na reta final do doutorado. Te amo.

À Rarielle Rodrigues, colega de doutorado e de GENI que se transformou em uma amiga especial, sendo suporte fraterno em momentos difíceis que enfrentei em São Luís. Obrigada pela amizade, pela ajuda e pelos ensinamentos de todas as ordens.

À todes colegas de GENI, que me auxiliaram nas reuniões matinais de sábado, tanto no desenvolvimento desta pesquisa como nas compreensões teóricas sobre gênero. Em especial Lindevania, Allyson, Nilvanete, Carol, Mayana, Geysa, Marília e Luama.

À todes colegas de doutorado, em especial a Maristela Rodrigues, uma amiga parceira em todos os momentos desta trajetória.

À Heveny Araújo, colega de estudos que tornou-se uma grande amiga, nas angústias da vida acadêmica, mas também nas saídas e passeios entre São Luís e Belém.

Às lindezas que São Luís me presenteou nos últimos anos de doutorado, parceiras de Pós-graduação em Ciências Sociais: Emannuelle, Lorena, e em especial a Karol Garces. Amiga Karol, obrigada por todos os momentos de troca, de passeios, de reflexões sobre a vida e de suporte mútuo até hoje.

Às amigas que são uma família em Belém: Kamilly Vale, Fernanda Reis, Nelly Haidah, Cristiane Elleres.

À Camila Moraes e Jéssica Leonardo, ex-alunas e colegas de profissão, que sempre estiveram por perto, apoiando o andamento e a conclusão desta etapa.

À minha família, pai, mãe e irmãos, por ter sido a base do meu desenvolvimento enquanto pessoa e profissional.

À minha tia Tânia Yeda, que sempre foi a maior incentivadora do meu percurso e crescimento na vida acadêmica, desde a época do vestibular, acreditando no meu potencial.

À todes colegas e alunes transgêneros que estiveram ao longo dessa caminhada, me ensinando tanto sobre suas vidas, compartilhando suas dores, amores, dificuldades e vitórias.

À todas as energias positivas do Universo, que me permitiram chegar até aqui!

“como se vive
quando o próprio corpo
é um campo de batalha
com a morte quase mordendo
os seus calcanhares?”

(JADE, 2020, p.38)

RESUMO

CRUZ, Amanda Pereira de Carvalho. **Dando um close:** produções de gênero no cinema documental do Pará e do Maranhão. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2020.

Gênero envolve compreender uma categoria de análise de relações de poder, que pode ser problematizada, alvo de desconstrução, provocando tensionamentos aos binarismos cartesianos, na produção de discursos de saber-poder e na linguagem (discurso) enquanto produção de verdades e identidades. Compreender os processos de produção de gênero, a partir dos discursos presentes em nossa sociedade, possibilita-nos abordar questões relativas a processos de precariedade e resistência. Neste sentido, o cinema configura um mecanismo de saber/poder, pois é meio de circulação de discursos relativos a uma temporalidade histórica. Assim, o cinema é uma tecnologia social de produção de gênero, ou seja, uma tecnologia de gênero. Este estudo busca analisar as produções de gênero presentes em filmes documentais produzidos nos estados de Pará e Maranhão no século XXI. O cinema documental envolve compreender quais discursos que são produzidos em regiões por vezes pouco visibilizadas em nível nacional, no caso, Norte e Nordeste. Além disso, estudar a produção de documentários sobre as experiências de sujeitos que são reconhecidos como desviantes ou dissidentes de padrões culturais inteligíveis – próprios ao referencial cisheteronormativo – nestas regiões possibilita um olhar mais atento às demandas locais sobre tais problemáticas e a compreensão de que narrativas estão sendo produzidas sobre tal temática, além do reconhecimento de produções de gênero que circulam nestes contextos. Foram utilizados como principais referenciais teóricos e metodológicos: Michel Foucault, Jacques Derrida, Judith Butler, Teresa de Lauretis e teóricas brasileiras transfeministas Jaqueline de Jesus, Luma Andrade, Letícia Lanz, a partir de conexões com as perspectivas do pós-estruturalismo. A pesquisa foi realizada primeiramente com o levantamento de filmes documentários produzidos no Pará e no Maranhão, em bancos de dados existentes via internet – teses de doutorado, festivais de cinema, produtoras de filmes, reportagens e divulgações culturais, plataformas de compartilhamento de vídeos e redes sociais. A seleção dos filmes analisados ocorreu a partir do segundo critério de pesquisa: filmes cuja temática principal envolvia experiências de descentramentos à inteligibilidade cultural cisheteronormativa, produzidos entre 2001 e 2019. No Pará foram pré-selecionados 54 filmes. Desse número, apenas 2 filmes se enquadravam nos critérios da pesquisa: *As Filhas da Chiquita*, de Priscilla Brasil (2006) e *Noite Suja*, de Allyster Fagundes (2016). No Maranhão, foram pré-selecionados 136 filmes, dos quais também apenas 2 estavam dentro dos critérios de pesquisa: *Marginais: vozes da resistência LGBT em Imperatriz*, de Kelder Padilha (2016) e *Fala! Diálogos femininos*, de Ingrid Barros (2017). Os filmes foram vistos e transcritos, considerando as falas, cenas, sons, imagens e aspectos fílmicos. Nas análises, observei os tensionamentos relacionados à produção de categorias identitárias de gênero, e atravessamentos de marcadores como classe, religiosidade e regionalidade, além de estratégias de resistência frente a processos de vulnerabilidade, precariedade e exclusão. Também observei questões relacionadas ao direito de aparecer, em processos de aliança entre grupos de pessoas, como estratégias de resistência aos processos de precariedade; e tensionamentos relacionados à produção de categorias identitárias de gênero, atravessadas por marcadores de classe, religiosidade e regionalidade.

Palavras-chave: Gênero. Performatividade. Discurso. Cinema. Documentário.

ABSTRACT

CRUZ, Amanda Pereira de Carvalho. **Taking a close:** gender productions in the documentary cinema of Pará and Maranhão. Thesis (Doctorate in Social Sciences) – Postgraduate Program in Social Sciences, Federal University of Maranhão, São Luís, 2020.

Gender involves comprehending an analysis category of power relations that can be questioned and a subject of deconstruction, disturbing the boundaries of the Cartesian binarisms in the production of power-knowledge and in language (discourse) as production of truths and identities. To comprehend the processes of gender production, based on the discourses that are present in our society, allows us to address problems related to processes of precarity and resistance. Considering this, cinema constitutes a power/knowledge mechanism, given that it is a media of transit for discourses related to a certain historical time. Therefore, cinema is a social technology of gender production or, in other words, a gender technology. This research aims to analyze the gender productions that occur in documentary movies produced in the estate of Pará and Maranhão during the 21st century. Documentary cinema involves comprehending which discourses are produced in regions that are rarely noticed in a national scope – Brazil's North and Northeast regions in the case of this work. Besides that, to study the production of documentary movies that portray the experiences of subjects considered deviants or dissidents from intelligible cultural patterns – typical of a cisheteronormative framework –, in these regions, allows us to look more closely upon the local demands concerning such problems and to understand which narratives are getting produced over this theme, as well as to recognize the gender productions that circulate in these contexts. The main theoretical and methodological references of this work are Michel Foucault, Jacques Derrida, Judith Butler, Teresa de Lauretis and the transfeminist Brazilian intellectuals Jaqueline de Jesus, Luma Andrade, Letícia Lanz, based on the connections with post-structuralist perspectives. This research was conducted, initially, through the mapping of documentary movies produced in Pará and in Maranhão, in internet databases – doctoral thesis, movie festivals, movie production companies, reports and cultural promotion, video broadcast platforms and social networks. The selection of the investigated movies happened based on the second research criterion: movies that approach decentered experiences in relation to the cisheteronormative cultural intelligibility, produced between 2001 and 2019. In Pará, an overall review of movies was conducted, with 54 pre-selected movies. From this number, only 2 movies matched the research criteria: *As Filhas da Chiquita*, Priscilla Brasil (2006) and *Noite Suja*, Allyster Fagundes (2016). In Maranhão, 136 movies were pre-selected, in an amount from which also 2 movies matched the research criteria: *Marginais: vozes da resistência LGBT em Imperatriz*, Kelder Padilha (2016) and *Fala! Diálogos femininos*, Ingrid Barros (2017). The movies were seen and transcribed, considering the dialogue, scenes, sounds, images and filmic aspects. In the analysis, I observed the disruption of boundaries related to the production of gender identity categories, intersectionalities with class, religiosity and region, as well as strategies of resistance against processes of vulnerability, precarity and exclusion. I also noticed problems related to the right of appearing, in processes of alliance between groups of people, as strategies of resistance against precarity processes; and disruptions related to the production of gender identity categories, touched by class, religiosity and region markers.

Keywords: Gender. Performativity. Discourse. Cinema. Documentary film.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Diferenças entre Sexo-Gênero-Orientação Sexual	36
Figura 2 - As identidades transgêneras	36
Figura 3 – Participantes do documentário <i>As Filhas da Chiquita</i> (2006): Elói, Márcio e Mel/Alex, respectivamente.....	81
Figura 4 – Participantes do documentário <i>As Filhas da Chiquita</i> (2006): Shaula, Shantara e Elna, respectivamente	81
Figura 5 – Participantes do documentário <i>As Filhas da Chiquita</i> (2006): padre Francisco, Emília, Roberto e Giovani, respectivamente	82
Figura 6 – Elói Iglesias faz reverência à santa Nossa Senhora de Nazaré durante a procissão noturna denominada Trasladação, enquanto está em cima do palco da festa da Chiquita.....	82
Figura 7 – <i>Drag queens</i> dançam em cima do palco da festa das Filhas da Chiquita.....	83
Figura 8 - Emília assiste à procissão da Trasladação da varanda de seu apartamento, enquanto Márcio acompanha na rua, em meio aos devotos.	87
Figura 9 - Mel/Alex em diferentes momentos das festividades do Círio. Na primeira foto, está na Festa da Chiquita, no sábado à noite. Na segunda foto, encontra-se durante a procissão matinal do Círio, no domingo.....	88
Figura 10 - Shaula chega na Festa da Chiquita.	90
Figura 11 - Participantes do filme <i>Noite Suja</i> (2016): Maruso e Mateus; Leonardo; Flores Astrais e Fabritney AkaDella; professor Wladirson Cardoso, respectivamente.	93
Figura 12 - Participantes do filme <i>Noite Suja</i> (2016): Sid Manequim; Sarita de Gzuis; Ravenna; Mandy Roxey, respectivamente.	94
Figura 13 - Cenas da área externa da festa Noite Suja, na entrada.....	95
Figura 14 - Cenas da festa Noite Suja Carnivale na praça da República e do cortejo nas ruas, respectivamente.	95
Figura 15 - Flores Astrais e Fabritney AkaDella dialogam sobre ser drag.	97
Figura 16 - Flores Astrais e Fabritney AkaDella mostram que ser drag é não "trucar a neça".	97
Figura 17 - Cílios de Nazaré fala sobre ser mulher e ser drag.	98
Figura 18 - Participantes do documentário, de cima para baixo, da esquerda para a direita: Diego, Lucas, Estaquis, Nilde, Amanda, Domingos, Angela, Pedro e Maiara. Imagem de	

divulgação do filme. Disponível em: < https://www.ma10.com.br/2017/08/10/comunidade-lgbt-e-tema-de-documentario-em-imperatriz/ >. Acesso em 20 dez. 2018.....	103
Figura 19 - Cenas iniciais do documentário. Cadeira vazia e logo em seguida, Lucas senta-se nela.	104
Figura 20 - Amanda se maquia em frente ao espelho.	108
Figura 21 - Reportagens sobre assassinatos de travestis em Imperatriz (MA).....	109
Figura 22 – Participantes do documentário <i>Fala! Diálogos Femininos</i> , da esquerda para direita: Larissa, Thamires, Maria de Jesus e Rafaella.....	111
Figura 23 - Larissa faz gesto com o braço como símbolo de força.	114

LISTA DE SIGLAS

AFDC – As Filhas da Chiquita (2006)

FDL – Fala! Diálogos Femininos (2018)

LGBT – Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transexuais.

LGBTQIA+ - Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transgêneros, Queers, Intersexuais, Assexuais e demais identidades de gênero ainda não incluídas ou reivindicadas.

MVRLGBTI – Marginais: Vozes da Resistência LGBT em Imperatriz (2017)

NS – Noite Suja (2016)

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: GÊNERO E CINEMA EM FOCO	15
2	<i>PLANO GERAL</i> – GÊNERO E SEXUALIDADE EM DIÁLOGO COM DESEJO, DISCURSO E PERFORMATIVIDADE	23
	TOMADA 01 - UMA HISTÓRIA DA SEXUALIDADE: PRODUÇÃO DO SEXO E RELAÇÕES DE PODER.	23
	TOMADA 02 - ALGUNS PROBLEMAS DE GÊNERO: PERFORMATIVIDADE E PRECARIEDADE.	26
	TOMADA 03 – QUE GÊNERO É TEU? AS CONSTRUÇÕES DE CATEGORIAS IDENTITÁRIAS NO BRASIL.	31
3	<i>PLANO MÉDIO</i> – TRILHANDO CONEXÕES COM A PERSPECTIVA PÓS-ESTRUTURALISTA: DISCURSO, PRODUÇÃO DE VERDADE E TECNOLOGIAS DE PODER.	44
4	<i>PLANO APROXIMADO</i> – CINEMA ENQUANTO TECNOLOGIA DE GÊNERO	51
	TOMADA 01 – A LINGUAGEM DO CINEMA	54
	TOMADA 02 – GÊNERO COMO PERSONAGEM PRINCIPAL	59
	TOMADA 03 – <i>FECHANDO FOCO</i>: MEU <i>STORYBOARD</i> DE PESQUISA	75
5	<i>CLOSE I</i> – PARA VER-O-PESO DO CINEMA: PRECARIEDADE, RESISTÊNCIA E DIREITO DE APARECER NO PARÁ	80
	5.1 “<i>Quem vai pro círio são as covers</i>”: gênero e religiosidade n’<i>As Filhas da Chiquita</i> (2006).	80
	5.2 “<i>Um corpo político</i>”: experiências <i>drags</i> em <i>Noite Suja</i> (2016).	93
6	<i>CLOSE II</i> – BUMBA MEU FILME: CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS DE GÊNERO E SEUS PROCESSOS DE RESISTÊNCIA NO MARANHÃO.	102
	6.1 “<i>A gente tá chegando pra ficar</i>”: vozes LGBTQIA+ em <i>Imperatriz</i> (MA)	102
	6.2 “<i>Mulheres transgêneras, elas sim são as feministas radicais</i>”: diálogos femininos em São Luís (MA)	110
7	FINAL FELIZ? PERFORMATIVIDADES, PRECARIEDADES E ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA EM UM GRÃO-PARÁ E MARANHÃO	115

REFERÊNCIAS.....	127
APÊNDICE I – RELAÇÃO DE FILMES DOCUMENTÁRIOS PRODUZIDOS NO PARÁ, DE 2001 A 2019, LISTADOS EM ORDEM ALFABÉTICA.....	134
APÊNDICE II – RELAÇÃO DE FILMES DOCUMENTÁRIOS PRODUZIDOS NO MARANHÃO, DE 2001 A 2019, LISTADOS EM ORDEM ALFABÉTICA.....	138

1 INTRODUÇÃO: GÊNERO E CINEMA EM FOCO

Discutir a categoria gênero é problematizar uma diversidade de estudos que buscam padronizar sujeitos. Diversas construções que se aproximam de modelos teóricos dialogam na perspectiva de analisar o que chamamos de sexualidade e gênero. Entre elas, cito Maria Juracy Toneli (2007), que busca delimitar didaticamente quais seriam algumas vertentes teóricas sobre gênero, as quais ela pontua em três perspectivas de compreensão. Uma primeira estaria relacionada à concepção de gênero como sinônimo de sexo. Esta tradição se articula com as visões biológicas, genéticas e evolucionistas do ser humano. Uma segunda perspectiva está relacionada a algumas teorias antropológicas e sociológicas estruturalistas, que questionam o modelo pautado em definições biológicas, configurando a construção do gênero a partir do contexto cultural em que o sujeito se insere. Resumidamente, tal perspectiva aborda que o gênero é socialmente construído, sendo o binarismo sexual (homem-mulher) uma produção cultural. Contudo, uma terceira vertente, que seria articulada com teorias pós-estruturalistas, defende que gênero e sexo são produções históricas e sociais, sendo o sexo uma construção instituída pelo gênero. Neste sentido, “não se pode postular a diferença entre os sexos em termos de substância, mas sim de ação performativa” (TONELI, 2007, p. 144).

Contudo, frente à diversidade de teorias e práticas, de movimentos sociais e debates em diferentes campos do saber, seriam apenas três vertentes suficientes para englobar tudo isso? Antes de tudo, precisamos questionar: afinal, o que é gênero? Que relações sociais estão envolvidas nessa categoria? Poderíamos compreender uma diversidade de expressões de gênero na produção de categorias identitárias, acionamentos políticos, expressões de preconceitos, etc. Para Teresa de Lauretis (1994, p. 208), “o gênero como representação e como auto-representação, é um produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo”.

Deste modo, é possível compreender que a produção de gênero também ocorre através dos discursos produzidos que se apresentam nas artes em geral. Então, de que forma observamos essa discussão presente nas artes visuais e, em especial, no cinema? O cinema seria um reprodutor de representações, enunciados e/ou categorias normativas? Poderia problematizar e promover a produção de novos discursos?

Estas perguntas iniciaram meu trajeto de pesquisa, quando eu participei do curso anual da Escola Lume de Cinema, em São Luís do Maranhão. Eu, nascida e criada em Belém do Pará, ao me mudar para residir em São Luís, em meados de 2015, deparei-me com uma paixão antiga: estudar cinema. Estudar cinema, sendo uma psicóloga social, trazia-me questionamentos que

iam muito além apenas do “fazer cinema”: linguagem, roteiro, fotografia, produção e direção. Estudar cinema envolvia articular meus conhecimentos de psicologia e ciências sociais ao campo da linguagem cinematográfica.

Nesse processo, comecei a observar produções cinematográficas de grande circulação e premiação internacional que dialogavam com a temática de gênero. Algumas produções me fizeram questionar discursos sobre transexualidade, como *Transamérica* (2005), *Tomboy* (2011) e *A Garota Dinamarquesa* (2016).

O filme *Tomboy* (2011) foi ganhador de vários prêmios em festivais nacionais e internacionais¹. No filme francês, da diretora Céline Sciamma, o personagem Mickaël passa por diferentes conflitos ao mudar de cidade, frente às diferenças corporais que se apresentam em relação ao grupo de novos colegas. *Transamérica* (2005), filme produzido nos EUA pelo diretor Duncan Tucker, foi vencedor do Globo de Ouro de Melhor Atriz (Felicity Huffman) em 2006 e concorreu ao Oscar de Melhor Atriz em 2006, além de outros prêmios internacionais². No filme, os conflitos da personagem principal – Brie – ocorrem em volta de seu desejo de realizar a cirurgia de redesignação sexual, de sua visão corpórea e das tensões com psicóloga, médicos e familiares, além da descoberta de um vínculo paternal com um jovem rapaz. Em ambos os filmes, observei produções de gênero relacionadas à compreensão do corpo como referencial. Diversas são as cenas, em ambos os filmes, que dão destaque à/aos: 1) visão de personagens principais diante do espelho; 2) expectativa com o reconhecimento social frente às mudanças corporais; 3) conflitos por não verem o corpo que desejam, atravessados pelos processos de socialização e reconhecimento social.

O filme *A Garota Dinamarquesa* (2016), produzido entre Reino Unido e EUA, é baseado no livro homônimo escrito por David Ebershoff³, a partir da vida das pintoras dinamarquesas Lili Elbe e Gerda Wegener. O filme foi vencedor do Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante (Alicia Vikander) em 2016. No filme, a questão corporal e sua visibilidade são também ilustradas como referenciais sobre como a personagem principal se sente em relação a

¹Prêmio do Público de melhor longa-metragem do 19º Festival Mix Brasil; Teddy Bear do Júri no Festival de Berlim; Melhor Filme do Júri no *Philadelphia International Gay & Lesbian Film Festival*; Melhor Filme do Público no *San Francisco International Lesbian & Gay Film Festival*; Melhor Filme no *Torino International Gay & Lesbian Film Festival*. Fonte: Papo de cinema. Disponível em: <<https://www.papodecinema.com.br/noticias/tomboy-e-o-melhor-filme/>> Acesso em: 09 jul. 2019.

²Prêmio de Melhor Atriz no Festival de Cinema de Tribeca 2006; Globo de Ouro de Melhor Atriz em Filme Dramático e Melhor Canção em 2006; Melhor Atriz, Melhor Roteiro e Melhor Filme no Independent Spirit Awards 2006. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Transam%C3%A9rica#Principais_pr%C3%AAmios_e_indica%C3%A7%C3%B5es> Acesso em 09 jul. 2019.

³ EBBERSHOFF, David. *A garota dinamarquesa*. Tradução de Paulo Reis. Rio de Janeiro: Fábrica231, 2016.

sua identidade. O filme conta a história de Lili Elbe (pintora dinamarquesa) e as questões relacionadas a sua transexualidade. Uma das cenas que se configura como sua “descoberta” (como é superficialmente representada no filme) se dá quando o personagem – ainda Einar – veste-se com trajes socialmente normatizados como femininos para ilustrar uma pintura de sua esposa e olha-se no espelho. A partir desse momento, há o “emergir” de Lili Elbe, a mulher que existia “dentro” de Einar (nas palavras da própria personagem no filme). Com o passar do tempo, a personagem entra em conflito entre Lili e Einar, buscando a cirurgia de transgenitalização⁴ como a solução para sua angústia de ser “mulher num corpo de homem” (como descrito no filme), o que evidencia a produção discursiva binária como eixo de constrangimento social.

Assim, estes filmes produzidos ao longo deste início de século XXI, apresentando uma proposta de debater o gênero como temática principal, traziam questões vinculadas à corporalidade, às tensões no espaço das relações familiares, além de conflitos, sofrimentos e dilemas vivenciados por sujeitos que constituem confrontos com as produções normativas. Contudo, um dos aspectos relevantes é que as atrizes e atores que interpretavam os papéis principais de personagens transexuais não eram transexuais. Algumas produções teóricas também traziam interessantes debates sobre as construções de gênero apresentadas nos filmes acima, o que me instigava ainda mais.

Eliane Berutti (2017) realiza um debate sobre transexualidade presente no livro e no filme *A Garota Dinamarquesa*, em que considera três questões relevantes: identidade de gênero, passabilidade e intersexualidade. Sobre o conceito de passabilidade, Berutti (2017) utiliza o termo em inglês – *passing* – para abordar o processo de transição e mudança corporal gradual ao longo da produção de uma identidade de gênero que difere daquela que foi estabelecida no nascimento. Assim, o *passing* envolve “questionar o sistema binário que prescreve homem=mulher/mulher=feminino” (p. 142). Ou seja, a autora retoma a questão corporal como foco no debate das identidades de gênero. Já sobre a intersexualidade, Berutti (2017) define a questão da ambivalência sexual de origem biológica, referindo-se ao uso do termo “hermafroditismo”, como politicamente incorreta. Ela busca abordar tais questões considerando as situações vivenciadas pela personagem Lili Elbe no filme e no livro.

⁴ No Brasil, de acordo com a Política Nacional de Saúde Integral da População LGBT de 2013 e a cartilha “Cuidar bem da saúde de cada um” do Ministério da Saúde (2016), o termo utilizado é cirurgia de redesignação sexual. Contudo, segundo Rocon *et al.* (2019), também é utilizado o termo cirurgia de transgenitalização, o qual optei por utilizar por achar mais adequado às discussões propostas neste estudo.

Isabela Elian e Núbia Barbosa (2015) realizam uma discussão sobre o filme *Tomboy*, considerando a importância de entender “o cinema como mediador dos processos de subjetivação e visibilizador das identidades abjetas” (p. 31). O conceito de identidades abjetas, para as autoras, envolve sujeitos que escapam às normas de inteligibilidade social de seus corpos. Abordarei mais a frente, nos capítulos seguintes, a compreensão do conceito de abjeção nos estudos de gênero.

Então, a partir das reflexões sobre tais filmes, comecei a questionar a produção cinematográfica nacional sobre as questões de gênero. Afinal, o que estamos produzindo sobre gênero no Brasil? Quais as compreensões sobre experiências de travestis, transexuais, *drag queens* e/ou transgêneros⁵ no país? Como estas experiências estão sendo apresentadas no formato audiovisual e, principalmente, no cinema? De que forma estes filmes produzem normatizações ou dialogam com as especificidades das experiências de gênero brasileiras? E, mais especificamente, como os filmes estão produzindo gênero no Pará e no Maranhão, frente suas singularidades regionais?

Considerando que quanto maior a circulação e divulgação dos filmes, maior a visibilidade dos discursos presentificados neles, como afirma Tulio Rossi (2013). Deste modo, comecei a buscar quais filmes sobre as questões de gênero existiam no Brasil.

E, em torno dos levantamentos iniciais sobre cinema no Brasil, deparei-me com o filme nacional *Madame Satã* (2001). O filme relata a vida de João Francisco dos Santos, conhecido como Madame Satã, nome usado nas suas apresentações performáticas como transformista na cidade do Rio de Janeiro (LOPES, 2006). Posteriormente, encontrei como referência o material de Anna Caroline Pinheiro (2014), que realizou sua pesquisa sobre a representação de travestis e transexuais no cinema brasileiro. Deparei-me com o filme nacional *Elvis e Madona* (2011), uma ficção que aborda o relacionamento entre uma travesti e uma lésbica, de acordo com as definições apresentadas na própria sinopse. Na busca mais detalhada, encontrei *As Filhas da Chiquita* (2006), um documentário que retrata a festa LGBTQIA+⁶ que ocorre durante a festividade católica do Círio de Nazaré, na cidade de Belém do Pará, minha cidade natal. Já em

⁵ O termo transgênero é bastante controverso, apesar de muito utilizado em produções teóricas e literárias nos últimos anos, principalmente a partir da década de 2010. Amplio esta discussão no Capítulo 2 (*Plano geral*), bem como as tensões relativas às demais categorias – transexuais, travestis e *drag queens*.

⁶ No processo histórico no Brasil, as experiências de gênero produziram movimentos de reivindicações sociais e políticas, em que se formularam nomenclaturas como GLS, GLBT e, atualmente, LGBTQIA+, a qual irei utilizar ao longo da tese, que compreende: lésbicas, gays, bissexuais, transgêneros, queers, intersexuais, assexuais e demais identidades de gênero ainda não incluídas ou reivindicadas. Tais terminologias identitárias serão melhor contextualizadas no subitem Tomada 03, Capítulo 2, em que abordo a construção de categorias identitárias no Brasil.

buscas pela internet, encontrei outro documentário, *Marginais: vozes da resistência LGBT em Imperatriz* (2017), que aborda as experiências de pessoas LGBTQIA+ em Imperatriz (MA).

Assim, a partir destes levantamentos, percebi-me frente ao meu desejo enquanto pesquisadora sobre o cinema e frente ao meu afeto pelas duas regiões: Pará – onde nasci – e Maranhão – onde residia. Com isso, surgiram os primeiros questionamentos deste estudo: quais as produções audiovisuais que existem nestas regiões sobre experiências de gênero, especialmente sobre travestis, transexuais e transgêneros? Que discursos são produzidos nestas regiões sobre tal temática? Como isso é produzido no formato audiovisual dentro destas localidades?

A partir dos filmes encontrados sobre gênero no Pará e Maranhão, percebi a presença do estilo cinematográfico documentário, o que chamou atenção para os aspectos da proposta de apresentar os discursos das próprias pessoas, narrando suas próprias experiências. Mesmo compreendendo que um documentário é apenas uma versão, pois envolve sempre a escolha dos diretores⁷ sobre as cenas que serão editadas, entendo que de algum modo o documentário traz um olhar diferenciado em relação à ficção.⁸ Bem como uma pesquisadora que realiza entrevista e acaba inserindo seu olhar sobre o campo e sobre os discursos dos entrevistados, fazendo escolhas na articulação das categorias encontradas, entendo que a proposta do cinema documental também agrega uma visão da direção e, por isso, traz a necessidade de compreender o lugar de fala e as escolhas das vozes que personificam no filme.

Além disso, discutir cinema documental no Brasil envolve também compreender quais os discursos que são produzidos em regiões por vezes pouco visibilizadas em nível nacional, no caso, Norte e Nordeste. Assim, pensar na produção de documentários sobre as experiências de pessoas que são reconhecidas como desviantes ou dissidentes de padrões de gênero inteligíveis nestas regiões possibilita olhar mais atentamente as demandas locais sobre tais problemáticas e a compreensão das narrativas que estão sendo produzidas sobre tal temática. Assim, a partir do processo de pesquisa desta tese, foram analisados, no Pará, os filmes *As Filhas da Chiquita*, de Priscilla Brasil (2006) e *Noite Suja*, de Allyster Fagundes (2016). No Maranhão, foram analisados os filmes *Marginais: vozes da resistência LGBT em Imperatriz*, de Kever Padilha (2017) e *Fala! Diálogos femininos*, de Ingrid Barros (2018).

⁷ Utilizarei a letra “e” em substituição à linguagem binária de gênero da ortografia brasileira, como uma forma de não pontuar designações, hierarquias ou marcações de gênero (prioritariamente masculinistas) existentes na norma padrão da língua portuguesa no Brasil. Utilizo como referenciais as discussões presentes no “Manifesto ile para uma comunicação radicalmente inclusiva”, desenvolvido por Pri Bertucci e Andrea Zanella (2014), e o “Guia Todxs Nós de Linguagem Inclusiva”, escrito por Pri Bertucci e produzido pela HBO com Diversity BBox (2020).

⁸ Tais discussões sobre cinema de ficção e cinema documentário serão mais amplamente abordadas nesta tese no Capítulo 04, Tomada 01 – A linguagem do cinema.

Segundo Jacques Aumont (2008), o filme é um ato de pensar, um meio de reflexão crítica. A construção de pesquisas por meio da análise da produção cinematográfica nos mostra a correlação entre o ato de teorizar e o ato de pensar, como bem aborda Aumont (2008, p. 24): “não se trata mais de dizer que o filme pensa, mais modestamente, que ele é um meio eficaz de transmissão ou até mesmo de elaboração do pensamento”.

Para Lauretis (1994), o cinema é uma tecnologia de gênero, que produz representações sobre modos de ser, de viver e de agir. Partindo de Michel Foucault, Lauretis (1994) aponta como o gênero é produzido por tecnologias sociais que circulam discursos que institucionalizam práticas reguladoras. O cinema, enquanto uma destas tecnologias, produz discursos sobre gênero que constroem representações de sujeitos. Assim, as técnicas (iluminação, enquadramento, etc.) e códigos (maneira de olhar e posicionar personagens) cinematográficos constroem imagens sobre o que é ser travesti; ser transexual; ser mulher; etc.

Neste sentido, Guacira Lopes Louro (2000; 2008) afirma que o cinema é uma pedagogia cultural, pois ele engendra identidades de gênero, uma vez que as narrativas e personagens cinematográficos constroem discursos sobre modos de ser e viver, pois “significados que se atribuem a identidades, jogos e parcerias sexuais são situados e disputados historicamente e, ao longo dos tempos, nos filmes” (LOURO, 2008, p. 82).

Deste modo, proponho que as produções de gênero no formato cinematográfico e documental, nos estados de Pará e Maranhão, permeiam discursos que produzem gênero em configurações específicas regionais, envolvendo processos identitários, políticos e sociais, nos seus atravessamentos culturais específicos.

Assim, os regimes de visibilidade do cinema documental no Pará envolveram evidenciar direitos de aparecer como processos de resistência, nos processos de aliança em grupos, em meio a festejos específicos da região. No Maranhão, tais produções de gênero cinematográficas trouxeram discussões sobre a produção de categorias identitárias, a partir de relatos em formato mais individualizado.

Os capítulos desta tese se formularam a partir de referências à linguagem cinematográfica, compreendendo a noção de plano como as escolhas que delimitam meu foco de interesse (AUMONT, 2012; BERNARDET, 2006; XAVIER, 2018). Na linguagem cinematográfica, *plano* corresponde a uma tomada de cena, compreendida entre dois cortes. Existem diferentes tipos de plano que se caracterizam em: 1) plano geral, no qual a câmera busca mostrar o espaço todo da ação; 2) plano médio (ou conjunto), em que a câmera mostra somente os principais elementos envolvidos na ação, como pessoas e cenário; 3) plano

americano, em que personagens são mostrados mais próximos, até a altura da cintura; 4) plano aproximado, em que mostra-se um personagem bem mais aproximado, na altura dos ombros; e 5) primeiro plano (ou *close-up*), em que a câmera mostra apenas o rosto ou um detalhe do objeto a ser destacado (AUMONT, 2012; XAVIER, 2018).

De maneira análoga à câmera que vai se aproximando cada vez mais de seu objeto de interesse na cena, passando de um *plano geral* até um *close-up*, fui desenvolvendo minha aproximação às temáticas da tese. Assim como Xavier (2018, p. 27) compreende plano como “um determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado”, também assim fui percorrer meu “movimento de câmera” no enfoque das perspectivas teóricas sobre gênero, cinema e o estudo dos filmes, analisando gradativamente até uma grande aproximação – em *close-up* – aos filmes selecionados do Pará e do Maranhão.

Deste modo, no capítulo *Plano geral*, busco apresentar o contexto mais amplo deste estudo, abordando as compreensões de gênero e sexualidade a partir das perspectivas teóricas e analíticas baseadas em Michel Foucault, Judith Butler e Tereza de Lauretis; para abordar as produções de gênero no Brasil, utilizo referenciais brasileiros como Amara Moira, Márcia Rocha, T. Brant e João Nery (2017); Bruno Barbosa (2010), Berenice Bento (2008; 2017); Guilherme Almeida (2012); Jaqueline de Jesus (2010; 2012; 2017); Juliana Perucchi (2017); Leandro Colling (2017); Marina Reidel (2017); Mário Carvalho (2011); Letícia Lanz (2014); Luma Andrade (2012) entre outros autores brasileiros LGBTQIA+.

No capítulo *Plano médio*, apresento de forma mais aproximada as escolhas metodológicas deste estudo, partindo da compreensão de produção do conhecimento, do discurso e dos processos de desconstrução em conexão com Pós-estruturalismo, a partir de Michel Foucault e Jacques Derrida. Analiso a produção dos discursos sobre gênero considerando suas relações de poder, processos de exclusão compostos por interdições, separações e a vontade de verdade.

No capítulo *Plano aproximado*, proponho mostrar o “cenário” da minha pesquisa e seus “personagens”, por meio da abordagem do cinema como tecnologia de gênero e suas relações com a noção de cinema documental, bem como estas concepções no século XXI sobre cinema e gênero no chamado cinema dominante mundial e no cinema brasileiro.

Nos capítulos seguintes realizo alguns *closes*.

No Pará realizo um primeiro *close*, abordando os documentários encontrados sobre gênero e suas representações visibilizadas nos filmes. Neste sentido, analiso os filmes *As Filhas da Chiquita*, de Priscilla Brasil (2006); e *Noite Suja*, de Allyster Fagundes (2016). Observo que

as produções documentais envolvem tecnologias de gênero submersas entre a precariedade e o direito de aparecer como estratégias de resistência nas alianças em grupos de *drag queens* e transgêneros.

No Maranhão realizo um segundo *close*, em que observo a produção de filmes documentais a partir das compreensões sobre a construção de categorias identitárias de gênero. Neste sentido, os filmes analisados foram *Marginais: vozes da resistência LGBT em Imperatriz*, de Kelder Padilha (2017); e *Fala! Diálogos Femininos*, de Ingrid Barros (2018). Ambas as produções documentais enfocam os processos de identidade de gênero e as vivências relativas a contextos de abjeção e precariedade a que são submetidas pessoas transgênero.

Em *Final Feliz?* apresento minhas considerações finais relativas à tese, após a finalização dos estudos e pesquisas. Observo os atravessamentos entre as produções de gênero de Pará e Maranhão, através dos tensionamentos que vigoram nas performatividades de regionalidades específicas, mas também nas situações de precariedade e resistência que dialogam com as situações de pessoas LGBTQIA+ em todo o país.

Os tensionamentos produzidos neste trabalho abarcam as diversidades de expressões que vigoram quando escolhemos estudar gênero. As diferentes nomenclaturas, autoidentificações, as tensões políticas, os caminhos teóricos, os processos de invisibilização e exclusão que envolvem a própria temática. Espero que este trabalho possibilite gerar questionamentos sobre o que estamos produzindo e reproduzindo nos meandros dos discursos de gênero, sem deixar de considerar também a importância do cinema regional enquanto processo de circulação das nossas singularidades socioculturais.

2 PLANO GERAL – GÊNERO E SEXUALIDADE EM DIÁLOGO COM DESEJO, DISCURSO E PERFORMATIVIDADE

Este capítulo busca abordar as compreensões de gênero nas quais me baseio: um contínuo devir, fragmentado e inespecífico, que pode ser negado, deslocado, de diferentes formas, a partir de experiências vivenciadas em diversos contextos políticos, econômicos, educacionais e culturais. É partindo desta proposta teórica que desenvolvo este trabalho.

Assim, entendo gênero enquanto uma categoria de análise que provoca tensionamentos aos discursos de verdades e identidades, referentes a uma perspectiva anátomo-biológica. Neste sentido, as produções sobre gênero são atravessadas pelas construções sobre sexualidade no Ocidente, considerando seu caráter sócio-histórico e temporal. Neste Plano Geral, minha câmera realiza algumas “tomadas” (*takes*)⁹ sobre a produção da sexualidade e do gênero enquanto categorias teóricas, considerando algumas narrativas no Ocidente desde o século XVII – permeadas pela concepção de sexualidade – até os dias atuais, na construção do gênero. Desejo es leitores – “espectadores desta filmagem” – que compreendam que tais “tomadas” são escolhas teóricas desta pesquisadora e não as únicas compreensões possíveis sobre o tema.

TOMADA 01 - UMA HISTÓRIA DA SEXUALIDADE: PRODUÇÃO DO SEXO E RELAÇÕES DE PODER

Michel Foucault foi um dos teóricos que ampliou a discussão sobre a produção da sexualidade no Ocidente, bem como as relações de poder a ela atreladas. Para Spargo (2006), as formulações de Michel Foucault foram os alicerces para a compreensão das relações de saber e poder sobre sexualidade e, conseqüentemente, a base para a produção da teoria *queer*¹⁰. Em *História da Sexualidade I: a vontade de saber*, Michel Foucault (1988) apresenta a sexualidade não como um fato natural da vida humana, mas como um dispositivo histórico, permeado por

⁹ No cinema, o termo “tomada” (ou *take*, em inglês) significa uma captura feita durante a filmagem. Ou seja, são cenas capturadas durante o processo de filmagem, dentro de um plano.

¹⁰ A teoria *queer* envolve as produções discursivas sobre gênero, sexo e desejo no final do século XX, a partir das perspectivas teórico-metodológicas pós-estruturalistas, cujos referenciais envolvem Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Monique Wittig e Judith Butler. O termo *queer* surge a partir de uma palavra inglesa que tinha caráter discriminatório. A tradução da palavra significaria algo como estranho, esquisito. Esse termo acaba sendo apropriado pelos movimentos gays, de lésbicas, de travestis e de transexuais, bem como na construção de teorias sobre gênero (SALIH, 2017). Como envolve uma pluralidade de trabalhos e perspectivas, segundo Sampaio (2015), a utilização do termo Estudos Queer seria mais adequada, termo o qual utilizarei a partir deste ponto nesta tese.

produções de poder historicamente contextualizadas. O foco de Foucault (1988) não é dizer o que é o sexo, mas analisar a sua produção em sociedade.

Foucault (1988) denota as mudanças na compreensão de sexualidade a partir dos meados do século XVII, quando a sexualidade passa a ser objeto de uma *Scientia Sexualis*. O sexo não deixa de ser falado, mas vai ser disciplinado, regulado, a partir de locais e pessoas específicas. Assim, configuram-se mecanismos de controle da sexualidade que irão vigorar de diferentes formas durante os séculos XVIII e XIX:

a repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação da inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber. Assim marcharia, com sua lógica capenga, a hipocrisia de nossas sociedades burguesas (FOUCAULT, 1988, p. 10).

As pessoas que resistissem a tais normas (sociais, jurídicas e, inclusive, médicas) teriam seu lugar determinado: nos bordéis e casas de saúde, sendo consideradas como portadores de “sexualidades ilegítimas” (p. 10) – prostitutas, clientes, doentes mentais. Elas existiriam, mas nos circuitos da produção do lucro. Fora desses lugares, tais sexualidades seriam interditas e caladas.

Esse discurso sobre a repressão moderna do sexo se sustenta. Sem dúvida porque é fácil de ser dominado. Uma grave cautela histórica e política o protege; pondo a origem da Idade da Repressão no século XVII, após centenas de anos de arejamento e expressão livre, faz-se com que coincida com o desenvolvimento do capitalismo: ela faria parte da ordem burguesa. A crônica menor do sexo e de suas vexações se transpõe, imediatamente, na cerimoniosa história dos modos de produção: sua futilidade se dissipa. Um princípio de explicação se esboça por isso mesmo: se o sexo é reprimido com tanto rigor, é por ser incompatível com uma colocação no trabalho, geral e intensa; na época em que se explora sistematicamente a força de trabalho, poder-se-ia tolerar que ela fosse dissipar-se nos prazeres, salvo naqueles, reduzidos ao mínimo, que lhe permitem reproduzir-se? (FOUCAULT, 1988, p. 11).

Assim, Foucault (1988) problematiza os discursos sobre uma repressão do sexo na burguesia vitoriana articulada à história do capitalismo, uma vez que se dizia que o sexo precisava ser reprimido, controlado e normatizado para que se mantivesse uma sociedade disciplinada em corpos dóceis e produtivos. Contudo, ao invés de um mutismo, houve uma proliferação de discursos sobre o sexo, “indutores de prazer e geradores de poder” (FOUCAULT, 1988, p. 71). Afinal, para interdita-lo, era necessário conhecê-lo e regulá-lo. Por isso, muito irá se falar do sexo desde o século XVII até o século XX, mas com o intuito de se construir um arcabouço teórico estruturalista que normatiza o que é o sexo, como fazê-lo, quem pode praticá-lo, onde, como e para quê.

Foucault (1988) aponta que, para conhecer esse processo, foi necessário compreender três pontos principais para a análise da “hipótese repressiva”: as evidências históricas da repressão do sexo; os mecanismos de poder a ela relacionados; e a correlação política entre a Idade da Repressão e sua análise crítica. Para o autor, tais aspectos são norteadores da compreensão das estratégias de saber, poder e prazer que regulam os discursos sobre sexualidade humana, levando em consideração as construções de normas e usos que dela decorrem: quem fala, onde fala, como fala, que instituições estão “aptas” e autorizadas a falar, o que se divulga e normatiza a partir de tais lugares de fala, etc. Ou seja, o autor se propôs a analisar as produções discursivas do sexo.

Para Foucault (1988; 2008b), essa preocupação com a produção discursiva é importante, pois é a partir dela que podemos localizar as estratégias de saber-poder microfisicamente justapostas. Ou seja, compreender como o sexo/sexualidade é construído discursivamente. Assim, a sexualidade vai sendo construída, principalmente a partir do século XVIII, pela via de discursos regulatórios, conjugando em torno todo um aparato de leis, instituições, locais de difusão, controles normativos, constituindo-se mais propriamente como um dispositivo.

A sexualidade é o nome que se pode dar a um dispositivo histórico: não à realidade subterrânea que se apreende com dificuldade, mas à grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e poder (FOUCAULT, 1988, p. 100).

Assim, quatro dispositivos de saber e poder se formam em relação ao sexo: a histerização do corpo da mulher (em que o corpo da mulher é um corpo saturado de sexo e, por isso, patologizado); a pedagogização do sexo da criança (para combater supostos perigos físicos e morais relativos à suscetibilidade da criança para a atividade sexual); a socialização das condutas de procriação (normatizando as práticas sexuais para fins de procriação, através de discursos médicos, jurídicos e políticos); e a psiquiatrização do prazer perverso (em que há produção de uma tecnologia médica na produção de uma patologização da sexualidade).

Com isso, o dispositivo da sexualidade permeia a proliferação de discursos que se anexam, inventam e penetram nos corpos de forma microfísica, controlando modos de ser e viver, em seu contexto mais global. Neste sentido, o dispositivo da sexualidade envolve uma estratégia de biopoder, que envolve técnicas de controle dos corpos e da vida, através de instituições que irão exercer o controle destes corpos – escolas, prisões, asilos, hospitais,

exército, políticas públicas, etc. Como afirma Foucault (1988, p. 138), “o sexo tornou-se o alvo central de um poder que se organiza em torno da gestão da vida, mais do que da ameaça de morte”.

Contudo, para Judith Butler (2015), as compreensões sobre a produção discursiva sobre o sexo não encerram a discussão, pois é relevante ir além: compreender a produção discursiva do gênero. Os estudos de Michel Foucault sobre uma genealogia da sexualidade no Ocidente foram catalisadores para essa discussão. Como afirma Tamsim Spargo (2006), Michel Foucault traça o percurso teórico da produção sobre o debate de gênero numa perspectiva pós-estruturalista, que irá produzir embasamento para o desenvolvimento dos chamados Estudos Queer.

TOMADA 02 - ALGUNS PROBLEMAS DE GÊNERO: PERFORMATIVIDADE E PRECARIIDADE

Assim, em torno das discussões de Michel Foucault sobre a sexualidade e relações de poder, Judith Butler propõe outros debates, considerando o gênero como ponto importante (e não somente o sexo). Para ela, não se pode configurar os sexos em termos de substância, pois são produzidos discursivamente, sem status ontológico. Assim, sexo e gênero são discursivamente construídos e não há nenhuma linearidade biológica, cultural ou uma hierarquia fundacional.

Explicar as categorias fundacionais de sexo, gênero e desejo como efeitos de uma formação específica de poder supõe uma forma de investigação crítica, a qual Foucault, reformulando Nietzsche, chamou de “genealogia”. A crítica genealógica recusa-se a buscar as origens do gênero, a verdade íntima do desejo feminino, uma identidade sexual genuína e autêntica que a repressão impede de ver; em vez disso, ela investiga as apostas políticas, designando como *origem e causa* as categorias de identidade que, na verdade, são *efeitos* de instituições, práticas e discursos cujos pontos de origem são múltiplos e difusos. A tarefa dessa investigação é centrar-se – e descentrar-se – nessas instituições definidoras: o falocentrismo e a heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2015, p. 10, grifos da autora).

Assim, tecendo algumas considerações sobre a genealogia de Michel Foucault, Butler (2015) vai além na análise mais detalhada dos efeitos de poder na construção da categoria

gênero. Quando a autora aponta o falocentrismo¹¹ e a heterossexualidade compulsória¹² como fatores de produção de gênero, ela quer apontar o caráter discursivo de normas sociais instituídas como “naturais” aos sujeitos. Seja pela via da constituição do psiquismo (falocentrismo) ou pela inscrição biológica (heterossexualidade compulsória), tais discursos produzem uma lógica essencialista e homogênea de identidades de gênero. Ou seja, o sexo é uma produção discursiva construída socialmente, sendo o gênero “o aparato mesmo da produção mediante o qual os próprios sexos são estabelecidos” (BUTLER, 2015, p. 27). Assim, Butler (2015) apresenta uma nova compreensão sobre a relação sexo-gênero-discurso.

Como estratégia para descaracterizar e dar novo significado às categorias corporais, descrevo e proponho uma série de práticas parodísticas baseadas numa **teoria performativa de atos de gênero** que rompem as categorias de corpo, sexo, gênero e sexualidade, ocasionando sua ressignificação subversiva e sua proliferação além da estrutura binária (BUTLER, 2015, p. 12-13, grifos meus).

Para Butler (2000; 2015), gênero possui um efeito substantivo que se configura na performatividade, a saber, práticas reiterativas e citacionais, pelas quais o discurso produz efeitos normalizadores, que vão se naturalizando no cotidiano da vida humana, produzidas ao longo de sua existência. As normas regulatórias do discurso sobre sexo e gênero trabalham de forma performativa para constituir a materialidade das diferenças, ou seja, como afirma Butler (2000, p. 111), “o fato de que essa reiteração seja necessária é um sinal de que a materialização não é nunca totalmente completa, que os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta.”. Ou seja, a própria concepção de substância é questionada. A compreensão de um “eu” homogêneo e generificado é uma ficção, uma vez que o próprio processo de constituição deste gênero é uma “repetição estilizada de atos no tempo” (BUTLER, 2018a, p. 2).

Gênero, então, envolve práticas reguladas por normas sociais que produzem efeitos de ação, nos quais o sujeito se constitui. Tais normas, produzidas discursivamente, mantêm-se em constante reiteração, materializadas nos corpos, em regulações de gênero, por meio do que Butler (2000) conceitua como performatividade:

¹¹ Falocentrismo aborda a centralidade do falo na constituição do sujeito, a partir de um referencial psicanalítico de Jacques Lacan. Este conceito é criticado por Judith Butler, ao entender que tendo um falo um caráter simbólico, ele não é o próprio pênis e pode ser atribuído a qualquer outra parte do corpo humano (SALIH, 2017).

¹² Heterossexualidade compulsória, conceito definido pela feminista Adrienne Rich, envolve “a ordem dominante pela qual os homens e mulheres se veem solicitados ou forçados a serem heterossexuais” (SALIH, 2017, p. 71), ou seja, forçados a ter práticas sexuais exclusivamente com o sexo oposto (homem com mulher e vice-versa).

A performatividade não é, assim, um "ato" singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas. E na medida em que ela adquire o status de ato no presente, ela oculta ou dissimula as convenções das quais ela é uma repetição. Além disso, esse ato não é primariamente teatral; de fato, sua aparente teatralidade é produzida na medida em que sua historicidade permanece dissimulada (e, inversamente, sua teatralidade ganha uma certa inevitabilidade, dada a impossibilidade de uma plena revelação de sua historicidade) (BUTLER, 2000, p. 121).

Assim, os discursos sobre o que é ser mulher, homem, heterossexual, etc., são efeitos de construções generificadas, que se naturalizam a partir da repetição destes mesmos discursos, materializados nos corpos. Assim, constituir-se enquanto sujeito envolve um processo de regulação e interpelação, baseado em construções históricas que regulam práticas entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Estas regulações produzem um gênero inteligível.

Gêneros inteligíveis são aqueles que, em certo sentido, instituem e mantêm relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual e desejo. Em outras palavras, os espectros de descontinuidade e incoerência, eles próprios só concebíveis em relação a normas existentes de continuidade e coerência, são constantemente proibidos e produzidos pelas próprias leis que buscam estabelecer linhas causais ou expressivas de ligação entre sexo biológico, o gênero culturalmente constituído e a “expressão” ou “feito” de ambos na manifestação do desejo sexual por meio da prática sexual (BUTLER, 2015, p. 44).

Neste sentido, sujeitos que se deslocam de tal inteligibilidade social, produzindo uma materialidade discursiva que se tensiona com padrões heteronormativos, são considerados “fora” da norma. Por exemplo, dentro de uma inteligibilidade ocidental, observamos o acionamento de representações que se tensionam com gênero inteligível: lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, travestis, transgêneros, queers, intersexuais, assexuais, etc. Para Butler (2000), tais processos de inteligibilidade produzem exclusão, gerando os ditos processos de abjeção. Assim, Butler (2000) compreende abjeção como expressões de modos de ser e viver que transgridem, rompem ou diferem do ideal heteronormativo, sendo excluídos para zonas “inóspitas” e “inabitáveis” (p. 112). A autora usa o termo abjeção partindo de discussões da psicanalista Julia Kristeva, que compreende abjeção como “aquilo que é rejeitado e expelido pelo – e do – sujeito” (SALIH, 2017, p. 222).

Contudo, tais processos envolvem uma produção discursiva da vida. Atos de fala constituem um gênero. Estabelecem configurações corporais generificadas. O corpo é, então, a materialização discursiva da norma, e não sua substância. Ou seja, é preciso entender que as superfícies corporais são um local onde se configuram uma “*performance* dissonante e desnaturalizada, que revela o status *performativo* do próprio natural” (BUTLER, 2015, p. 252, grifos da autora).

Butler (2018b) complementa que as regulações de gênero produzem modos de viver e de confrontar estas mesmas regulações, de diferentes formas, configurando, assim, certas desestabilizações, mesmo que de certa forma ainda estejam atreladas às normas.

Além disso, verifica-se que não pode haver reprodução das normas generificadas sem a representação corporal destas normas, e quando esse campo de normas se rompe, mesmo que provisoriamente, vemos que os objetivos estimuladores de um discurso regulatório, como ele é representado corporalmente, têm consequências nem sempre previstas, abrindo caminhos para formas de viver o gênero que desafiam as normas de reconhecimento predominantes. Assim, podemos ver claramente o surgimento de transgênero, *genderqueer*, *butch*, *femme* e modos hiperbólicos ou dissidentes de masculinidade e feminilidade, e mesmo zonas de vida generificada que se opõem a todas as distinções categóricas como essas (BUTLER, 2018b, p. 39).

Quando Butler (2018b) aborda tais questões, ela se remete às suas proposições anteriores de uma identidade generificada a partir de regulações discursivas, como afirmava em *Problemas de Gênero* (2015):

A perda das normas do gênero teria o efeito de fazer proliferar as configurações de gênero, desestabilizar as identidades substantivas e despojar as narrativas naturalizantes da heterossexualidade compulsória de seus protagonistas centrais: os “homens” e “mulheres”. A repetição parodística do gênero denuncia também a ilusão da identidade de gênero como uma profundidade intratável e uma substância interna. Como efeito de uma performatividade sutil e politicamente imposta, o gênero é um “ato”, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exibições hiperbólicas do “natural” que, em seu exagero, revelam seu status fundamentalmente fantasístico (BUTLER, 2015, p. 253).

Assim, considerando que o corpo é a materialização da norma, a produção do gênero perfaz uma paródia de si mesmo. A repetição imanente dos discursos que produzem o gênero são efeitos em si mesmo. Não há gênero em si mesmo, mas sim uma repetição contínua e reiterada de discursos que o constituem. Não existe uma origem ou substância; é um movimento processual e relacional, demarcado por uma teia discursiva entre saberes e poderes. Não há um tornar-se mulher, pois não existe um ponto de origem e de fim. Há um viver-se mulher, imbricado na teia discursiva, considerando territorialidade, temporalidade, classe, raça, enfim, outros marcadores que vão constituindo o emaranhado de enunciados sobre “ser mulher” numa inteligibilidade social. Ou seja, mesmo aqueles seres considerados inteligíveis performam uma paródia.

Contudo, é importante considerar os tensionamentos provocados pelos corpos que se deslocam de padrões de inteligibilidade. Como Foucault (1988) já havia pontuado

anteriormente em *História da Sexualidade I*, tais tensionamentos geram estratégias de poder para regulações da “administração dos corpos e pela gestão calculista da vida” (p. 131).

Sobre tais “operações de poder”, Butler (2018c, p. 14) propõe analisar “os mecanismos específicos de poder mediante os quais a vida é produzida”, ou seja, que condições uma vida é passível de ser vivida e em quais relações de poder uma vida ou um conjunto de vida é precária. Neste sentido, pensar como uma vida, um corpo é reconhecido como vivo. Percebo, então, como tais processos de exclusão, a partir de uma inteligibilidade cultural, retomam as proposições de Foucault (1988; 2011) na emergência de um poder de normalização que se configura em diferentes instituições: um biopoder, que regula as vidas vivíveis e as vidas precárias.

Mas que vidas são precárias? Vidas que se deslocam da inteligibilidade social normativa. Como pontua Butler (2018c, p. 17), “há ‘sujeitos’ que não são exatamente reconhecíveis como sujeitos e há ‘vidas’ que dificilmente – ou melhor dizendo, nunca – são reconhecidas como vidas”. Neste sentido, vidas que deslocam de um gênero inteligível adentram o caráter da precariedade: “deste modo, a precariedade está, talvez de maneira óbvia, diretamente ligada às normas de gênero, uma vez que sabemos que aqueles que não vivem seu gênero de modos inteligíveis estão expostos a um risco mais elevado de assédio, patologização e violência” (BUTLER, 2018b, p. 41).

Contudo, neste processo de precarização das vidas, sujeitos que transgridam os padrões normativos também geram embates, tensionamentos e resistência. Produzem discursos que buscam desestruturar o estável. Contudo, tais produções de gênero constroem identidades, formulam outros padrões, e podem, inclusive, recair em normatizações de feminino e masculino, homem e mulher, homossexual, heterossexual, cisgênero e transgênero.

Deste modo, compreendo que sujeitos que são considerados como desviantes ou dissidentes de padrões culturais inteligíveis buscam deslocar a lógica cisheteronormativa¹³, ao mesmo tempo que a reafirmam, pois a produção do gênero permeia discursos que normatizam sua compreensão. Porém, meu foco é, também, entender como estas produções de gênero também envolvem potências e resistências às lógicas de precarização de suas vidas.

Então, considerando os “problemas” de gênero, procuro compreender as produções que discorrem sobre, segundo Berutti (2017) e Marina Reidel (2017), as categorias chamadas

¹³ Cisheteronormatividade envolve compreender os padrões de inteligibilidade cultural que instituem como norma uma configuração de gênero de acordo com as determinações genético-biológicas do nascimento (cisgênero) e uma sexualidade pautada sempre no relacionamento amoroso e sexual com o sexo oposto (heterossexualidade). Assim, se estabelecem padrões cisheteronormativos e heteronormativos, ou seja, uma cisheteronormatividade. As discussões sobre estes termos são realizadas no tópico seguinte, Tomada 03 – Que gênero é teu?

T no Brasil: travestis, transexuais, trans e transgêneros. Enquanto categorias identitárias, elas emergem no Brasil gradativamente, entre debates e discussões entre grupos sociais, movimentos políticos e políticas públicas, principalmente a partir dos anos 1960. A partir da década de 2010, a terminologia transgênero – a qual utilizo como terminologia principal neste trabalho – emerge com o objetivo de agregar diversas “identidades de gênero”, que abarcam uma amplitude de identidade dissidentes, como será mais explicitado a seguir.

TOMADA 03 – QUE GÊNERO É TEU? AS CONSTRUÇÕES DE CATEGORIAS IDENTITÁRIAS NO BRASIL

Partindo dos referenciais de Amara Moira (2015); Bruno Barbosa (2010), Berenice Bento (2008; 2017); Guilherme Almeida (2002); Jaqueline de Jesus (2010; 2012; 2015; 2017); Judith Butler (2000; 2014; 2015), Leandro Colling (2017) Marina Reidel (2017); Mário Carvalho (2011); Letícia Lanz (2014); Luma Andrade (2012) entre outros autores LGBTQIA+, observo que alguns elementos centrais na produção de gênero sobre travestis, transexuais e transgêneros envolvem a construção de categorias identitárias. Há questões sobre mudanças corporais, visuais e de vestimentas, em um possível deslocamento ao padrão culturalmente inteligível de heterossexualidade e cisgeneridade – termo utilizado para denominar sujeitos que se identificam com a identidade de gênero a qual foram designados desde o nascimento (PERUCCHI, 2017). Estes padrões de inteligibilidade baseiam-se, então, em uma heteronormatividade e cisheteronormatividade, produzindo uma cisheteronormatividade (COLLING, 2017; REIDEL, 2017; PERUCCHI, 2017; JESUS, 2015), categoria a qual irei utilizar ao longo desta tese.

Bruno Barbosa (2010) realizou uma pesquisa sobre os usos das categorias travesti e transexual no Brasil na cidade de São Paulo. Nos relatos apresentados acerca dos tensionamentos sobre identidades travestis e transexuais, o corpo aparece como parte do processo de identificação. Os usos de convenções médicas e psicológicas permeavam as definições de identidade de gênero, apesar de tentarem romper com este paradigma. Os conflitos entre nomenclaturas e autodefinições tangenciavam a escolha ou não da cirurgia de transgenitalização.

Já Mario Carvalho (2011) afirma que a produção de categorias identitárias pode produzir uma encruzilhada, uma vez que podemos cair no risco de naturalizações. Nenhuma categoria identitária é aleatória, pois envolve uma complexa rede de saberes e poderes. E, como

afirma Butler (2000; 2015), envolve o acionamento de um discurso político. Butler (2018b; 2018c) afirma que esta é uma estratégia de articulação para criar alianças de enfrentamento à precariedade. Entretanto, é importante lembrar que tais produções de gênero podem emergir permeadas pela reiteração de discursos que ritualizam suas próprias identificações.

Então, que discursos podem estar envolvidos nos meandros das conceituações entre ser travesti, transexual ou transgênero? Para Carvalho (2011, p. 12), as terminologias criadas provêm de três planos analíticos, em constante contraste: 1) plano cultural, que envolveria autodenominações que as pessoas assumem a partir de seus contextos sociais e experiências particulares, dentro das rupturas sexo-gênero (“bicha”, “viado”, “trans”, “mulheres adequadas”); 2) plano científico, proveniente de denominações patologizantes do discurso médico-psiquiátrico (“transexualismo”, “travestismo de duplo papel”); e 3) plano político, que envolve as construções dos movimentos sociais em torno de organizar identidades coletivas para luta por direitos junto ao poder público (“travestis”, “transexuais”, “transgênero”).

O acionamento destas categorias no Brasil remeteu a um processo de construção sobre cada uma delas. A construção dos termos travesti e transexual no Brasil veio por meio de um processo de diferenciação identitária conduzida pelo movimento gay brasileiro, que se inicia, de forma articulada, no final da década 1960, como uma forma de diferenciar sujeitos ditos “mais afeminados” de outros homossexuais (CARVALHO, 2011, p. 24). Os movimentos gays, na conquista de uma “respeitabilidade social” na época, buscavam uma ruptura na personificação do homossexual “afeminado”, sendo a travesti o “último passo no desenvolvimento de uma carreira homossexual” (CARVALHO, 2011, p. 24).

Assim, travesti vai se tornando uma categoria identitária articulada desde o início dos anos 1980, principalmente após a inclusão do termo orientação sexual na Constituição de 1988.

A escolha do termo “orientação sexual” foi um processo que envolveu a consulta a diversos pesquisadores na área de estudos de gênero e sexualidade. Importado da sexologia, a opção por este termo traz consigo o fortalecimento da separação entre performance de gênero e desejo sexual, contribuindo para afastar o estigma da efeminação. Assim, ao pleitear a inclusão do termo “orientação sexual” como direito e garantia individuais relacionados à identidade homossexual, busca-se formalizar que a “diferença” na experiência homossexual está unicamente relacionada a se desejar uma pessoa do “mesmo sexo” e não a desejar “ser do sexo oposto” (CARVALHO, 2011, p. 24).

Com isso, o conceito de orientação sexual começa a estabelecer uma distinção entre travestis e homossexuais. Em 1992, no Rio de Janeiro, surge a primeira associação de travestis no Brasil, chamada ASTRAL – Associação das Travestis e Liberados. Até este momento, o

foco estava na busca por proteção aos ataques sofridos por travestis pela polícia no Rio de Janeiro, que realizava prisões todas as noites. Em seguida, o movimento toma como foco a preocupação com o combate à epidemia da AIDS entre as travestis (CARVALHO, 2011; REIDEL, 2017).

Os movimentos de transexuais aparecem também na década de 1990, porém com um foco maior no chamado processo transexualizador, sobre cirurgias de transgenitalização e todo o processo de hormonização (BENTO, 2008; CARVALHO, 2011). Segundo Bento (2008), a partir da década de 1990, as transexuais se unem para contrapor as proposições do saber médico em torno de outros modos não patologizados da transexualidade. Porém, os movimentos das travestis já se configuravam bem mais coesos e formais.

O termo transgênero emerge nos anos 2000 de uma proposta de Camille Cabral, médica que se autoidentifica como transexual franco-brasileira, que propõe a utilização do termo internacional *transgender* para ampliar as reivindicações dos movimentos sociais em torno das causas de travestis e transexuais. Uma vez que havia os tensionamentos entre quem se identifica como travesti e quem se identifica como transexual, a proposta do termo era uma tentativa de reunir as reivindicações de ambos os grupos em uma única pauta (CARVALHO, 2011).

Em entrevista ao jornal Folha de São Paulo (NETO, 2002), Camille afirma:

A identidade de gênero não está ligada à mudança de sexo. Nosso fenômeno não é genital, mas de sensibilidade, de atitude. Não existe nenhum parâmetro que exija que nós tenhamos de fazer operações genitais para podermos ter nossos direitos reconhecidos. Por isso prefiro usar o neologismo "transgênera" e não a palavra "transexual". Eu sou uma mulher transgênera (NETO, 2002, p. 1).

Porém, segundo Carvalho (2011), frente ao histórico das divergências entre os grupos travestis e transexuais, o termo é pouco reconhecido, apesar da pressão dos movimentos sociais internacionais. Barbosa (2010) afirma que a utilização do termo “trans”, por exemplo, é pouco apreciado por alguns movimentos de travestis, que não se sentem representadas, já que para algumas delas, o termo trans estaria mais relacionada as pessoas transexuais. Contudo, veremos mais a frente que esta terminologia ganhou, nos últimos anos, um caráter político-identitário, na união de forças para acionamento de direitos, como Butler (2000; 2018b) aponta.

Segundo Leandro Colling (2017), a partir da década de 2000, os estudos de gênero e Estudos Queer ganharam força, obtendo novas discussões sobre estas temáticas, que resultaram em novas discussões sobre as categorias identitárias em questão.

Estudos de gênero versus estudos das sexualidades: essa dicotomia também passou a ser mais problematizada e borrada. Os estudos queer enfatizam que não há sexualidade que não seja generificada e vice-versa. Ou seja, quem estuda sexualidade cada dia se vê mais interpelado a falar também de gênero e quem estuda gênero se vê cada vez mais interpelado a falar de sexualidade. Isso tem promovido algo interessante: o diálogo, nem sempre amistoso, entre os estudos da sexualidade, em especial os estudos gays e lésbicos, e as teóricas e teorias feministas (COLLING, 2017, p. 34).

Segundo Colling (2017), já na década de 2010, observou-se o crescimento da produção acadêmica sobre a temática travesti, transexual e transgênera produzida por pessoas que assim se autoidentificam, o que possibilitou trazer seus próprios discursos em debate. Para Colling (2017), esse processo foi em parte decorrente do desenvolvimento dos Estudos Queer no Brasil, mas principalmente pela forte participação das pessoas autoidentificadas como trans nos estudos sobre sexualidade e gênero, que “deram nova vida aos estudos, trouxeram novas necessidades, novas reflexões, forçaram a produção de novos conhecimentos” (COLLING, 2017, p. 41).

Neste sentido, cito algumas teses e dissertações de pessoas que utilizam a terminologia travesti, transexual e transgênero como autoidentificação. Aqui utilizo como referenciais as produções de Letícia Lanz (2014), Luma Andrade (2012) e Jaqueline de Jesus (2010; 2012; 2015; 2017), denominadas por Colling (2017) e Jesus *et al.* (2015) como produções transfeministas¹⁴. Elas dialogam, em suas pesquisas, com o termo transgênero direta ou indiretamente, mostrando os tensionamentos e complexidade que envolvem a identificação. Obviamente que existem tantas outras produções concluídas e que ainda estão em desenvolvimento nos Programas de Pós-Graduação no país, além de artigos e livros publicados por pessoas transgêneras sobre suas experiências e questões teóricas, mas as produções citadas foram escolhidas como alguns olhares sobre tal terminologia.

Em sua dissertação de mestrado em Sociologia, Lanz (2014) se propõe a estudar o que ela denomina de “fenômeno transgênero”, que envolveria o caráter transgressor das normas de gênero definidas como sexo-corpo-gênero, no mais, a transgressão ao dispositivo binário de gênero (LANZ, 2014). Seu interesse parte de sua própria experiência, pelos preconceitos e dificuldades que sofreu:

¹⁴ Segundo Jesus *et al.* (2015, p. 10), transfeminismo reúne “novíssima linha de pensamento e ação feminista, oriundos dos movimentos sociais e do meio acadêmico, propondo a realização de conexões teóricas e pragmáticas entre feminismo, estudos de gênero e movimento transgênero (composto predominantemente por mulheres e homens transexuais e travestis, mas também *crossdressers* e outras pessoas transgênero que não se enquadram nos modelos anteriores, em diálogo direto com pessoas intersexuadas – atual denominação para o antigo termo ‘hermafrodita’), estabelecendo diálogo entre linhas de pensamento e reivindicações históricas do feminismo, por meio de uma abordagem inclusiva que se oponha à noção patologizante das identidades trans”.

Vivendo há muito tempo em regime de tempo integral no gênero oposto àquele em que fui classificada ao nascer, sempre me intrigou, de um lado, o caráter transgressivo da condição transgênera em relação aos rígidos padrões socioculturais das normas binárias de gênero e, de outro, o caráter patológico que a sociedade impõe às pessoas transgressoras, mediante a inserção das diversas identidades e expressões transgêneras nos códigos internacionais que descrevem e classificam os distúrbios físicos e mentais (DSM-IV e V e CID-10) (LANZ, 2014, p. 28).

Para a autora, a “condição transgênera” tem um caráter transgressor, pois estaria rompendo com padrões sociais de um binarismo de gênero entre macho-fêmea/homem-mulher, a partir do que foi estabelecido ao nascer. Assim, Lanz (2014) entende transgênero como a transgressão das normas sociais culturalmente estabelecidas a partir de ideais heteronormativas, que ela denomina como “identidades gênero-divergentes” ou “identidades transgressoras do dispositivo binário de gênero” (p. 27).

Entende-se por “identidades transgêneras” aquelas identidades de gênero que se constituem a partir de alguma forma de transgressão, desvio ou violação das “normas de conduta estabelecidas pelo dispositivo binário de gênero masculino-feminino”. Ao contrário de se conformarem tacitamente com essas normas como, pelo menos teoricamente, acontece com a maioria cisgênera da população, as pessoas transgêneras se caracterizam pela sua não-conformidade a essas normas, por afrontá-las ou transgredi-las, confrontando-as de muitas e de variadas maneiras, praticando delitos que vão desde faltas muito superficiais, como vestir-se, eventualmente, com roupas culturalmente designadas para o gênero oposto ao delas, até a total insubmissão à ordem binária de gêneros, com total repúdio ao enquadramento de gênero recebido ao nascer e a consequente busca pelo reenquadramento na categoria de gênero oposta àquela para a qual a pessoa foi originalmente designada (LANZ, 2014, p. 27).

Para isso, Lanz (2014) apresenta dois quadros para explicitar didaticamente o que seriam e quais seriam as identidades gênero-divergentes no Brasil. O primeiro, ela expõe como forma de explicar as diferenças entre sexo, gênero e orientação sexual. No segundo, ela apresenta o que chama de “guarda-chuva” das identidades transgêneras no Brasil.

Figura 1 - Diferenças entre Sexo-Gênero-Orientação Sexual



Fonte: Lanz, 2014, p. 41

Figura 2 - As identidades transgêneras



Fonte: Lanz, 2014, p. 71

Observa-se que dentro das diferenciações entre sexo, gênero e orientação sexual, Lanz (2014) apresenta uma divisão pautada em critérios biológicos e culturais, o que recai no discurso regulatório de gênero, formatando características a cada “tipo” de gênero. O termo transgeneridade, para Lanz (2014), envolve um amplo uso de categorias identitárias que estariam dentro de um grande “guarda-chuva” para abarcar a necessidade de acionamento político e social. Ela mesma pontua que o termo não seria mais uma identidade, mas sim produzido para uma circunstância sociopolítica.

Lanz (2014) afirma que transgênero e/ou transgeneridade está pautada na inadequação ao dispositivo binário de gênero, mas por vezes recai sobre essa mesma diferenciação entre macho e fêmea, como vemos na Figura 2, quando as categorias de transgêneros envolvem “homem femininos”, “mulheres masculinas”, além de denominações estrangeiras como “genderqueers”, por exemplo. Em outro momento de sua dissertação, ela afirma: “as principais categorias de **machos** transgêneros são o andrógino, a dragqueen (DQ), os transformistas, a transexual (TS), a travesti (TV) e o crossdresser (CD)” (LANZ, 2014, p. 71, grifo meu). Ou seja, mesmo afirmando que o objetivo é romper com o binarismo de gênero, ele acaba sendo utilizado na construção da caracterização de cada identidade.

Uma outra categoria que surge também, como apresentado na Figura 1, é a terminologia cisgênero em diferenciação a transgênero. Tal terminologia tem uma ampla discussão, que gerou e ainda gera muita “treta”, como afirma Colling (2017, p. 42). A grande tensão sobre este termo é que, segundo Colling (2017), uma parte dos teóricos não se identifica com o termo e inclusive o rejeita, com a justificativa de que o termo não foi criado por pessoas que se identificam com ele, mas sim por transgêneros. O questionamento de pessoas que defendem o termo envolve problematizar porque não acionar categorias também ao padrão inteligível (COLLING, 2017; REIDEL, 2017; PERUCCHI, 2017; JESUS, 2015)?

Outra pesquisadora que trago para esta discussão é Luma Andrade. Luma é graduada em Ciências e sua tese de doutorado trabalha com a categoria travesti (assim como a autora se autoidentifica), mas ao longo de seu trabalho, ela também utiliza o termo transgênero. Sua pesquisa versa sobre a travestilidade no contexto escolar, frente às resistências, preconceitos, assujeitamentos e desafios que as estudantes travestis enfrentam nesse espaço (ANDRADE, 2012). Seu interesse pelo tema também parte de uma vivência pessoal a partir da sua travestilidade:

Este trabalho surgiu de um interesse também pessoal, pois desde criança sofro com a imposição e segregação dos comportamentos determinados para alunos (as) dos sexos

masculino e feminino. Na escola, fui violentamente castigada física e verbalmente quando buscava qualquer tentativa de cruzamento da linha de fronteira que separa o sexo masculino do feminino. A vigília era constante nas brincadeiras, nos brinquedos utilizados, nos gestos (ANDRADE, 2012, p. 19).

Seu debate parte de uma definição de travestilidade que se entrecruza com definições trans apresentadas anteriormente:

Considero importante apresentar o conceito de travesti utilizado nesta investigação, portanto corroboro com Pelúcio (2006) ao definir as travestis como: “pessoas que nascem com o sexo genital masculino (por isso a grande maioria se entende como homem) e que procuram inserir em seus corpos símbolos do que é socialmente sancionado como feminino, sem, contudo, desejarem extirpar a genitália, com a qual, geralmente, convivem sem grandes conflitos.” Não é minha intenção desconsiderar a existência das travestis em situação inversa¹, mas delimito a pesquisa às citadas sujeitas (ANDRADE, 2012, p. 16).

Outro ponto, ao descrever situações da pesquisa de campo de seis entrevistadas, a autora nos apresenta o termo trans como parte da realidade da travesti: “o que incomoda aos participantes da pesquisa não é só a travesti em si, é o paradigma que ela representa, não é por causa de sua vida trans (apenas), é pela vida das outras pessoas que aparentemente são fixas [...]” (ANDRADE, 2012, p. 118). Além disso, ao longo de seu processo de análise das entrevistas coletadas, ela reconhece que a questão da identificação é algo complexo, frente às diferentes escolhas e vivências das jovens entrevistadas.

Verifiquei o quanto é complexo este processo de identificação, principalmente para aqueles que ainda não conseguem diferenciar os integrantes do universo trans, comprovando a falta de formação inicial e a continuada específica, eficiente e eficaz. Após visitas a algumas das escolas, detectei que haveria a necessidade de uma releitura dos dados apresentados, pois em vez de informar o número de travestis a pesquisa revelava a quantidade de alunos transgêneros (ANDRADE, 2012, p. 244).

Contudo, apesar dos termos trans e transgêneros serem citados na sua pesquisa, não há definição teórica do que eles significam. A única referência conceitual ao termo vem em uma nota de rodapé, que define transgêneros como “terminologia utilizada para descrever pessoas que transitam entre os gêneros. São pessoas cuja identidade de gênero transcende as definições convencionais de sexualidade (*Guia LGBT*, 2006)” (ANDRADE, 2012, p. 244). Assim, em suas conclusões, apesar do delineamento ter sido criado a partir da terminologia travesti, os dados estatísticos e escolares utilizam o termo transgênero.

Outra referência brasileira sobre transgeneridade é Jaqueline de Jesus. Psicóloga e pesquisadora transexual dos estudos de gênero no Brasil, possui uma vasta produção sobre a temática transgênero, como a cartilha *Orientações a População Transgênero* (JESUS, 2012),

em que traz conceitos, bandeiras e cores relacionadas ao chamado movimento trans. Para Jesus (2012, p. 7), ser transgênero envolve identidade ou funcionalidade:

Reconhecendo-se a diversidade de formas de viver o gênero, dois aspectos cabem na dimensão transgênero, enquanto expressões diferentes da condição. A vivência do gênero como:

1. Identidade (o que caracteriza transexuais e travestis); OU como
2. Funcionalidade (representado por *crossdressers*, *drag queens*, *drag kings* e transformistas).

Há ainda as pessoas que não se identificam com qualquer gênero. Aqui no Brasil ainda não há consenso quanto a como denominá-las. Alguns utilizam o termo *queer*, outros a antiga denominação **andrógino** ou, ainda, reutilizam a palavra **transgênero** (JESUS, 2012, p.07, grifos da autora).

Jesus (2012) reconhece que há uma diversidade de formas de produção do gênero, mas categoriza as possibilidades de expressão dele. Para a autora, transgênero é um termo comumente utilizado para englobar a multiplicidade de sujeitos que vivenciam sua subjetividade através de processos identificatórios que fogem à normatividade biológica e culturalmente determinada, como transexuais, travestis, *drag queens*, *crossdressers*, *queers*. Nesta mesma cartilha, Jesus (2012) apresenta definições sobre cada uma dessas categorias identitárias, conceituando pessoas transexuais como a condição pela qual a pessoa se identifica com um determinado gênero diferente do que foi estabelecido pelo nascimento: “transexuais sentem que seu corpo não está adequado à forma como pensam e se sentem, e querem corrigir isso adequando seu corpo ao seu estado psíquico. Isso pode se dar de várias formas, desde tratamentos hormonais até procedimentos cirúrgicos” (p. 9).

Ela também apresenta conceituações sobre travestilidade - “são travestis as pessoas que vivenciam papéis de gênero feminino, mas não se reconhecem como homens ou como mulheres, mas como membros de um terceiro gênero ou de um não-gênero” (p. 9); *crossdresser* - “homens heterossexuais, geralmente casados, que não buscam reconhecimento e tratamento de gênero (não são transexuais), mas, apesar de vivenciarem diferentes papéis de gênero, tendo prazer ao se vestirem como mulheres, sentem-se como pertencentes ao gênero que lhes foi atribuído ao nascimento” (p. 10); e *drag queens/kings* - “artistas que fazem uso de feminilidade estereotipada e exacerbada em suas apresentações são conhecidos como *drag queens* (sendo mulheres fantasiadas como homens, são *drag kings*)” (p. 10, grifos da autora).

No livro *Transfeminismo: teorias e práticas*, Jesus (2015) apresenta outras discussões sobre transgeneridade, pontuando a importância de ampliar e criticar as discussões teóricas existentes dentro dos movimentos feministas, que excluía os debates sobre estes temas. Neste sentido, ela pontua:

O transfeminismo reconhece a interseção entre as variadas identidades, identificações dos sujeitos e o caráter de opressão sobre os corpos que não estejam conforme os ideais racistas e sexistas da sociedade, de modo que busca empoderar os corpos das pessoas como eles são, deficientes ou não, independentemente de intervenções de qualquer natureza; ele também busca valorizar todas as expressões sexuais das pessoas transgênero, sejam elas assexuais, bissexuais, heterossexuais, homossexuais ou qualquer outra identidade sexual possível (JESUS, 2015, p. 11).

Em outro livro, ela também relaciona seus estudos com suas experiências pessoais e vivências enquanto mulher trans:

Eu adoro ser uma mulher trans. O momento em que se reconhece como uma pessoa trans é maravilhoso. Quão difícil é explicar para as pessoas cis – que não são trans – o sentimento de plenitude que nos preenche. A transição entre como nosso corpo era, para a forma com o qual nós nos identificamos, é um nascimento: tornamo-nos nós mesmos. Engana-se terrivelmente quem acha que nossa jornada é para fora, ela é para dentro (JESUS, 2017, p. 4).

Este relato se apresenta na abertura do livro *Vidas Trans: a luta de transgêneros brasileiros em busca de seu espaço social – a coragem de existir*, publicado em 2017. A obra é organizada por Amara Moira, Márcia Rocha, João W. Nery e T. Brant, que relatam suas experiências de vida, em contexto autobiográfico. O título do livro nos remete ao debate atual sobre a categoria trans no “guarda-chuva” de diferentes experiências e nomenclaturas, uma vez que duas das autoras, Amara Moira e Márcia Rocha, autodenominam-se travesti. Contudo, Amara Moira (2017), em um trecho de sua biografia, afirma ter passado pela “descoberta tardia da minha transgeneridade” (p. 33). Laerte, que assina o prefácio do livro, também utiliza a mesma terminologia, ao relatar sua experiência ao se “perceber trans” (MOIRA; ROCHA; BRANT; NERY, 2012, p. 6).

Assim, a partir de todos os referenciais supracitados, entre pesquisas sobre o tema e produções teóricas de pessoas que se autoidentificam como travestis, transexuais, trans e/ou transgêneros, observo que as terminologias trans e transgênero são vastamente utilizadas nos últimos anos e, principalmente nas produções acadêmicas e literárias atuais. Tais categorias se destacam como formas de englobar a diversidade de experiências de gênero. As tensões entre nomenclaturas e experiências pessoais envolvem processos de identificação que acionam objetivos políticos e vivências pessoais.

A visibilidade do corpo e das mudanças promovidas que diferem da cisnormatividade – sejam estéticas, de vestimenta, físicas ou mesmo cirúrgicas – permeia um processo de produção de um corpo inteligível, nas regulações de gênero. Ou seja, a produção de uma

materialidade discursiva no corpo tensiona a construção de identidades dissonantes, sendo “um recurso crítico na luta para rearticular os próprios termos de legitimidade e da inteligibilidade cultural” (BUTLER, 2000, p. 112).

Neste sentido, considero que este processo de construção das categorias identitárias de gênero no Brasil envolve dois aspectos relevantes: 1) a produção de um discurso regulatório, que normatiza quem é o quê, como proposto no título desta tomada – Que gênero é teu?; e 2) uma articulação político-identitária para busca de direitos sociais e reafirmação de suas vidas como vidas vivíveis, para além dos processos de invisibilidade, abjeção e precarização.

Ambos os aspectos acima apresentados se relacionam com as proposições de Butler (2000; 2015; 2018a; 2018b). Sobre o primeiro aspecto, a produção de gênero envolve construções discursivas que configuram modos de ser a partir de sua formatação normativa e reiteração constante. Assim, para definir termos como transgênero, a produção discursiva é que baliza suas possibilidades, que vão atravessar a materialidade dos corpos, como apontado anteriormente por Butler (2015). Afinal, o que é ser trans? O que é ser drag? Travesti? Tais definições compõem produções discursivas que buscam se deslocar de um binarismo cisheteronormativo, mas que podem recair nestas mesmas armadilhas, ao tentar acionar definições e modos de ser uma mulher trans ou um homem trans. Para isso, é necessário ter ou não ter pelos? Ter ou não ter mamas? Usar ou não um vestido? Tais enunciados recaem em padrões heteronormativos que regulam a inteligibilidade de definir até que ponto será reconhecido como pertencente a uma feminilidade ou masculinidade. Iremos observar estes tensionamentos nos documentários analisados.

Butler (2018b) nos oferece um importante debate sobre isso. Como entender a materialidade dos corpos e produções de gênero sem cair em reducionismos normativos? É difícil, pois o gênero é sempre induzido por regulações sociais que exigem que nos tornemos uma coisa ou outra. Nascemos inseridos em um contexto social onde só nos “tornamos” sujeitos quando somos generificados. Como pontua Butler (2018b, p. 36), “trata-se de uma imposição psicossocial e uma inculcação lenta das normas”. Por isso, ele é performativo.

Então, em primeiro lugar e acima de tudo, dizer que o gênero é performativo é dizer que ele é um certo tipo de representação; o “aparecimento” do gênero é frequentemente confundido com um sinal de sua verdade interna ou inerente; o gênero é induzido por normas obrigatórias que exigem que nos tornemos um gênero ou outro (geralmente dentro de um enquadramento estritamente binário); a reprodução do gênero é, portanto, sempre uma negociação com o poder; e, por fim, não existe gênero sem essa reprodução das normas que no curso de suas repetidas representações corre o risco de desfazer ou refazer as normas de maneiras inesperadas, abrindo a possibilidade de reconstruir a realidade de gênero de acordo com novas orientações (BUTLER, 2018b, p. 39-40).

Minha proposta não é anular a importância das discussões sobre as definições de trans e/ou transgênero, mas apontar as encruzilhadas existentes nos usos dos termos, uma vez que podem levar à produção de categorias estruturadas que aprisionam e ditam formas e modos de subjetivação. Além disso, produzem tensionamentos quando nem todos se reconhecem em torno de tais denominações ou estão invisibilizados, entre o apagamento das lutas de cada um dos sujeitos e violências na generalização das suas experiências singulares. Um ponto interessante a ser destacado, neste caso, é a diminuta referência às categorias identitárias de pessoas não-binárias (REIS; PINHO, 2016), intersexuais (VIEIRA, 2018) e aos homens trans ou transhomens (ALMEIDA, 2012), o que denota que algumas terminologias pouco dialogam com a multiplicidade de outras expressões de sujeitos. Guilherme Almeida (2012) afirma, por exemplo, que há pouco interesse nos estudos sobre homens trans no Brasil que, entre outros motivos, é decorrente do olhar falocêntrico que “não considera a possibilidade de transição do gênero feminino ao masculino” (p. 519) por associar, à masculinidade, a existência do pênis.

Além disso, Almeida (2012) evidencia a apropriação do termo “transexual” como algo problemático, pois gera a reafirmação de conceitos médicos patologizantes:

Nesse sentido, ser incluído na categoria trans não implica a desassociação do estigma de “doente mental”, por isso é fundamental não perder de vista a definição foucaultiana do corpo como uma realidade biopolítica, assim como da medicina sempre como uma estratégia biopolítica. O termo “transexual” também contribui para transformar pessoas em estereótipos, em que subjetividade, desejo e contexto sociocultural são desconsiderados (ALMEIDA, 2012, p. 518).

Por isso, considero a importância de se debater os tensionamentos das terminologias atuais, pois uma vez que produz uma categoria demasiadamente ampla para constituir estratégias políticas entre grupos sociais, pode-se acabar produzindo também exclusão e generalização (WOODWARD, 2014).

Produções sobre gênero entram na lógica de formação de um gênero inteligível, em que denominações, termos, sufixos se tornam importantes recursos para acionamento de diversas estratégias e experiências. Na aparente “transgressão à norma”, como afirma Lanz (2014), ou na descrição de o que é ser transgênero, a partir da definição de Jesus (2012), acaba-se recaindo em categorizações que tomam a cisheteronormatividade como ponto de partida, ou mesmo um ponto de origem (BUTLER, 2015; DERRIDA, 2005).

Considerando as questões relativas à precariedade, é importante ressaltar que tais acionamentos identitários são também importantes para o fortalecimento de tais vidas, que

vivem em processos de abjeção e, como já abordado, são alvo de políticas governamentais de precarização, consideradas vidas passíveis de morte. Como apresentado nos relatos de Jaqueline de Jesus (2010; 2012; 2015; 2017), de Letícia Lanz (2014) e de Luma Andrade (2012), as situações de discriminação, exclusão, violência, entre outras, denotam os contextos de vulnerabilidade pelos quais estas autoras atravessaram e atravessam cotidianamente pelo simples fato de serem quem são; de serem considerados “anormais” dentro de uma inteligibilidade social (que peço licença para afirmar) hipócrita.

Como debate Butler (2018b, p. 41-42):

Ao perguntar quem vai ser criminalizado com base na sua aparência pública, quero dizer, quem vai ser tratado como um criminoso, e apresentado como um criminoso (o que nem sempre é o mesmo que ser nomeado um criminoso por um código legal que discrimina manifestações de determinadas normas de gênero ou determinadas práticas sexuais); quem não vai ser protegido pela lei ou, mais especificamente, pela polícia, nas ruas, no trabalho ou em casa – em códigos legais e religiosos? Quem vai se tornar objeto da violência policial? Quem terá as queixas de agressão negadas e quem vai ser estigmatizado e privado de direitos civis ao mesmo tempo que se torna objeto de fascinação e do prazer consumista?

Assim, buscar o campo do reconhecível é uma manifestação necessária para que vidas tornem-se socialmente viáveis.

Na realidade, a demanda compulsória por aparecer de um modo em vez de outro funciona como uma pré-condição para aparecer por si só. E isso significa que incorporar a norma ou as normas por meio das quais uma pessoa ganha um estatuto reconhecível é uma forma de ratificar e reproduzir determinadas normas de reconhecimento em detrimento de outras, estreitando o campo do reconhecível (BUTLER, 2018b, p. 42).

Assim, considerando os debates abordados sobre gênero e sexualidade em diálogo com desejo, discurso e performatividade, percebo que compreender a produção de gênero envolve analisar as formações discursivas que permeiam a construção de normas, saberes e poderes. Performatividade e precariedade estão atravessadas pelos fenômenos discursivos que delimitam corpos, leis, padrões, mas também acionam estratégias de resistência, como já discutido por Michel Foucault e Judith Butler. Então, para entender as produções de gênero, é necessário analisar o discurso, considerando enunciados que dão existência àquilo que declaram. Deste modo, são estes aspectos teórico-metodológicos que norteiam esta pesquisa, os quais abordo a seguir.

3 PLANO MÉDIO – TRILHANDO CONEXÕES COM A PERSPECTIVA PÓS-ESTRUTURALISTA: DISCURSO, PRODUÇÃO DE VERDADE E TECNOLOGIAS DE PODER

A produção do discurso nunca é ingênua e ao acaso; é sempre uma produção de verdade que vai instituir relações de poder, afinal, o que é

um sistema de ensino senão uma ritualização da palavra; senão uma qualificação e uma fixação dos papéis para os sujeitos que falam; senão a constituição de um grupo doutrinário ao menos difuso; senão uma distribuição e uma apropriação do discurso com seus poderes e saberes” (FOUCAULT, 2008, p. 44)?

Assim, Foucault (2008) conclui, interrogando-nos: “não constituiriam o sistema judiciário, o sistema institucional da medicina, eles também, sob certos aspectos, ao menos tais sistemas de sujeição do discurso?” (p. 45).

Jacques Derrida, em seu livro *A Escritura e a Diferença* (2005), aborda, no capítulo *A estrutura, o signo e o jogo no discurso das Ciências Humanas* (p. 229), a temática da formação estrutural do conhecimento em ciências humanas, na busca por uma origem do “acontecimento”. O conceito de estrutura surge ao mesmo tempo que surge a ciência e a filosofia ocidentais, na busca por um centro, um “ponto de presença”, uma “origem fixa” (p. 230), para dar equilíbrio ao desorganizado, neutralizar o caos. Na medida em que se estabelece um centro, organiza-se o jogo da estrutura e se dá coerência ao sistema teórico, metodológico, conceitual da compreensão de mundo. Ou seja, constrói-se uma compreensão de mundo baseado em um núcleo central que só pode ser substituído por outro centro, mas jamais pelos seus elementos constitutivos.

É neste processo que “o conceito de estrutura centrada é com efeito o conceito de um jogo *fundado*, constituído a partir de uma imobilidade fundadora e de uma certeza tranquilizadora, ela própria subtraída ao jogo” (DERRIDA, 2005, p. 231, grifo do autor). Assim, a partir da certeza do centro, toda dúvida pode ser controlada.

A partir do que chamamos portanto o centro e que, podendo igualmente estar fora e dentro, recebe indiferentemente os nomes de origem ou de fim, de *arquê* ou de *telos*, as repetições, as substituições, as transformações, as permutas são sempre *apanhadas* numa história do sentido – isto é, simplesmente uma história – cuja origem pode sempre ser despertada ou cujo fim pode sempre ser antecipado na forma da presença (DERRIDA, 2005, p. 231, grifos do autor).

Derrida (2005), assim, evidencia o que as perspectivas estruturalistas das Ciências Humanas apresentam e desenvolvem em suas pesquisas e teorias a partir de um ponto de origem: a busca por um centro coerente, firme e imutável. Como exemplo, podemos fazer um paralelo – a partir da temática deste trabalho – com as concepções de gênero que se baseiam nas ciências naturais, que concebem que o gênero é definido a partir do processo de formação genética e anatômica do ser humano. Ou seja, nessa perspectiva biológica, sexo e gênero são sinônimos e sua origem estaria na análise genética do ser humano.

Porém, Derrida (2005) nos aponta as contradições que a própria busca por um centro estruturante apresenta. Sua análise crítica observa que, a partir do momento em que “a linguagem invadiu o campo problemático universal”, o significado do centro começou a mudar, uma vez que “nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças” (p. 232). Assim, a partir das relações complexas entre signo, significante e significado, Derrida (2015) nos aponta que não existe uma origem, pois toda origem é produzida por sua história e seu sistema, sendo que o jogo de produção de um centro estruturante é constituído por inconsistências internas da teoria que o baseia.

Como exemplo, Derrida (2005, p. 235) nos expõe as contradições do “escândalo” da proibição do incesto na teoria do antropólogo Claude Lévi-Strauss. Derrida (2005) aponta que Lévi-Strauss faz uma oposição entre natureza e cultura, no delineamento estrutural de suas pesquisas em que postula que tudo que é natural é universal e espontâneo; e tudo que é cultural depende de um sistema de normas sociais, que pode variar de uma sociedade para outra. Contudo, a proibição do incesto seria a ambiguidade na própria estrutura: “a proibição do incesto é universal; neste sentido poder-se-ia dizer que é natural; - mas é também uma proibição, um sistema de normas e de interditos – e neste sentido, dever-se-ia denominá-la de cultural” (DERRIDA, 2005, p. 236).

Ou seja, entender a construção de um conceito é também abordar seus tensionamentos, sua produção a partir de suas fendas, seus abismos e o que está fora. Neste sentido, poderíamos pensar nos processos de desconstrução de um conceito. Julian Wolfreys (2009) aponta que a utilização do prefixo *des-* não é ao acaso. Partindo do referencial de Jacques Derrida, ele aponta a força que o prefixo de origem latina tem, uma vez que se refere ao oposto, fora, para fora, uma contra-assinatura, em que “semelhança e divergência, portanto, encadeamento e quebra, similaridade e outridade: todos se encontram em funcionamento e assombrando a estrutura de *des* [...]” (WOLFREYS, 2009, p. 42).

Neste sentido, o autor apresenta que é na lógica da diferenciação da des-construção, que se mostra o cuidado detalhado e paciente na busca pelo significado para além dele mesmo:

Para perceber o que está em jogo, portanto, na questão da desconstrução, necessitamos iniciar por “desalojar” a assim chamada “desconstrução” do habitual. Para retirar do que o *des* autoriza em sua contra-assinatura, necessitamos nos expulsar de casa, das economias que controlariam a instituição e fariam dela um hábito ou técnica, aos quais nos tornamos habituais (WOLFREYS, 2009, p. 43).

Para Maggie MacLure e Erica Burman (2015), a desconstrução é o ato de fazer pressão sobre oposições binárias “naturalizadas” historicamente, revelando suas contradições, interdições e pontos de impasse. Elas apresentam formas de compreender a desconstrução enquanto um aspecto para análise de nossos objetos de pesquisa, uma vez que devemos compreendê-los como textos, discursos, práticas e que, inclusive, nossos referenciais teóricos precisam ser sempre reavaliados, pois podemos cair fatalmente na lógica de binarismos.

É difícil definir melhor a desconstrução porque as definições pressupõem algum tipo de contrato entre palavras e significados. No entanto, como já dei a entender, a desconstrução entrelaça e se entrelaça com pares como palavra/significado. Ela faz uma interrogação filosófica sustentada desta e de outras **oposições binárias** que têm alicerçado o pensamento ocidental – verdade/erro, realidade/representação, causa/efeito, pensamento/linguagem, essência/aparência, homem/mulher, presença/ausência, natureza/cultura, mente/corpo, razão/emoção, universal/particular, palavra/texto, original/cópia e assim por diante. Há sempre uma hierarquia nessas oposições. Um dos termos representa sempre algum princípio, ideal ou **presença** superior, ao passo que o outro é sempre como que um **complemento**, algo inferior e subordinado (MACLURE; BURMAN, 2015, p. 366, grifos das autoras).

Assim, MacLure e Burman (2015) denotam a importância da desconstrução para compreender as lógicas e contraposições das hierarquias dos binarismos cartesianos na forma de entender o mundo. Por mais que muitas vezes seja difícil inverter/subverter estas lógicas, como o atesta a própria produção sistematizada de um livro, que ainda segue lógicas estruturadas de quais capítulos serão iniciais e quais os finais.

É partindo destes referenciais que abordo a compreensão de gênero, mesmo que minhas buscas por desconstruções ainda possam deslizar nas encruzilhadas das lógicas binárias. Para isso, tentei sempre expor minhas escolhas, duvidando delas, relativizando-as e questionando-as na construção textual e na análise discursiva dos resultados apresentados. Utilizei tais referenciais como um caminho para questionar minha própria produção. Deste modo, meu foco não foi realizar a própria desconstrução, mas utilizá-la como meio de analisar e questionar as construções binárias que vigoram na produção de gênero dentro dos documentários abordados.

Assim, a desconstrução também é um olhar sobre os objetos de pesquisa, uma vez que ela está sempre irredutivelmente entrelaçada com eles e, “além do mais, reduzi-la a uma série de procedimentos (localizar o binário, invertê-lo, deslocá-lo) seria eliminar a sua capacidade de lidar com o Outro imprevisível que é seu objetivo” (MACLURE; BURMAN, 2015, p. 368).

Contudo, podemos pensar em questões norteadoras da desconstrução, que envolvam todo o processo de produção da pesquisa. MacLure e Burman (2015) dão algumas orientações: questionar o mundo, seus dados de pesquisa e a si mesmo enquanto pesquisadora como um texto, ou seja, colocar tudo em suspensão inclusive o que parece mais óbvio ou natural (por exemplo, o conceito de gênero em si mesmo); outro ponto é procurar oposições binárias e enfrentá-las, desnaturalizando-as, e, conseqüentemente, questionando tudo não com o intuito de destruir para achar “uma outra verdade”, mas de abrir espaços ou “*entrelaçar* ou confundir coisas que parecem empenhadas demais em manter sua distância” (p. 368, grifo das autoras).

Para Nilvanete Lima (2018), a ideia de desconstrução é essencial para os estudos de gênero, pois envolve problematizações sobre os sistemas binários entre homossexualidade/heterossexualidade, homem/mulher, etc. Assim, estudar as produções de gênero envolve compreender quais as fronteiras, espaços de inclusão e exclusão, que podem estar ou não envoltos por uma formatação da inteligibilidade cultural da heteronormatividade. Neste sentido, Lima (2018, p. 36-37) afirma:

Trazendo esta ideia para meu trabalho e acrescentando outra ideia de Derrida, a de suplementariedade, posso afirmar que a heterossexualidade suplementarmente precisa da homossexualidade para se definir, mais ainda, na desconstrução dessas oposições binárias é necessário que haja um cuidado para não reforçá-las, fazendo com que em vez de romperem a binaridade, a reatualizem sobre outras bases. Assim, a ideia não pode ser de reforçar a homossexualidade em detrimento da heterossexualidade, mas de desconstruir quais oposições binárias. Daí salientar que os processos sociais de abjeção são pensados aqui não ligados apenas às sexualidades dissidentes da heterossexualidade, mas como processos mais amplos, que ocorrem com todo e qualquer sujeit@ na medida em que sua constituição se dá em relação com o abjeto.

Para isso, faz-se necessário estudar a produção de discursos sobre gênero, quais os binarismos presentes, fronteiras, fendas e abismos. Neste sentido, utilizo as compreensões de Michel Foucault (2007) sobre a lógica de produção de discurso. Para Foucault (2007), toda produção de conhecimento é histórica e parte de relações de saber/poder. Não existe verdade. Não existe realidade. Ambas são versões de mundo, na medida que tudo é textual. Sobre estes aspectos, Foucault (2015) compreende que o pós-estruturalismo destaca uma forma de entender que as lógicas de formação do pensamento ou da construção de saberes envolvem relações de poder. Assim, a própria concepção de razão é uma construção e não uma verdade absoluta, pois

“há uma história do sujeito assim como há uma história da razão, e desta, a história da razão não se deve exigir o desdobramento até um ato fundador e primeiro do sujeito racionalista” (FOUCAULT, 2015, p. 328).

Então, como se escreve a história da razão? A razão forma-se a partir do pensamento científico, do aparato técnico e da organização política de uma sociedade. Buscar a história da razão é, então, buscar a história das ciências. É compreender como se desenvolvem as noções binárias de certo/errado, racional/irracional, normal/anormal. A história das formas de racionalidade. E sempre, no domínio das racionalidades, estavam interesses de poder (FOUCAULT, 2015).

Todo conhecimento produzido é inventado; não há uma verdade a ser encontrada, uma verdade em si. Analisar os processos históricos é desmembrar as práticas e discursos que norteiam a produção do conhecimento. O conhecimento é inventado em torno de mecanismos e processos diversos, frente sua historicidade e relações de poder. Ou seja, saber e poder estão diretamente ligados; as relações de um constituem a do outro (FOUCAULT, 1979). Nesta concepção, Foucault (2007) afirma:

Creio que deva ser analisada a maneira como os fenômenos, as técnicas e os procedimentos de poder atuam nos níveis mais baixos; como esses procedimentos se deslocam, se expandem, se modificam; mas sobretudo como são investidos e anexados por fenômenos mais globais; como poderes mais gerais ou lucros econômicos podem inserir-se no jogo destas tecnologias de poder que são, ao mesmo tempo, relativamente autônomas e infinitesimais (FOUCAULT, 2007, p. 184).

Para isto, deve-se fazer um estudo do funcionamento dos mecanismos de controle, analisando como que, em um dado momento, tais acontecimentos se atrelaram para levar a um número de transformações econômica e politicamente úteis (FOUCAULT, 2007).

Foucault (2008a) afirma que na sociedade se produz uma vontade de verdade, que é institucional, reforçada por práticas discursivas como a pedagogia, literatura, psicologia, sociologia, medicina, economia e sistema penal. Esses saberes constroem leis que vigoram verdades, “como se a própria palavra da lei não pudesse mais ser autorizada, em nossa sociedade, senão por um discurso de verdade” (FOUCAULT, 2008a, p. 19). Ou seja, em uma compreensão pós-estruturalista, tudo é um processo de construção/desconstrução de saberes. Assim, utilizo como base teórica e metodológica a proximidade entre as proposições de Michel Foucault e Jacques Derrida acerca da produção de verdade e construção do conhecimento. Analisar as inconsistências internas, o jogo de oposições e binarismos evidencia o movimento constante e processual de infinitas substituições, na produção de uma lógica discursiva/textual.

Para a compreensão desse processo, o discurso é um recurso de análise da produção das relações de saber/poder. É uma das ferramentas de análise da genealogia de Michel Foucault. Em *A Ordem do Discurso* (2008a), Michel Foucault apresenta a importância do discurso enquanto dispositivo de visibilidade da relação de saber/poder:

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2008a, p. 8-9).

A própria questão da formação discursiva perpassa a visibilidade de leis e regularidades linguísticas justapostas de acordo com jogos estratégicos de poder. Para Foucault (2008a), é pela análise dos discursos que podemos observar os procedimentos de exclusão compostos por interdições, separações e a vontade de verdade. Devem-se buscar, assim, os efeitos da materialidade discursiva e suas condições de possibilidade. Essa busca, porém, não é isenta de intencionalidades, uma vez que a produção de conhecimento não está isenta dos jogos de poder. Novamente, Foucault (2007) nos ajuda a formular a questão:

O problema político essencial para o intelectual não é criticar os conteúdos ideológicos que estariam ligados à ciência ou fazer com que sua prática científica seja acompanhada por uma ideologia justa; mas saber se é possível constituir uma nova política da verdade. [...] Não se trata de libertar a verdade de todo o sistema de poder – o que seria quimérico na medida em que a própria verdade é poder – mas de desvincular o poder da verdade das formas de hegemonia (sociais, econômicas e culturais) no interior das quais ela funciona no momento (FOUCAULT, 2007, p. 14).

Desse modo, deve-se dar visibilidade aos processos de construção das verdades, analisando suas tramas, sem prezar por uma nova configuração do real uma vez que recairíamos no equívoco de produzir mais um regime de verdade. Busca-se, assim, problematizar os objetos a que tais saberes se vinculam e o desenvolvimento das configurações dos modos de subjetivação. Neste sentido, diversos espaços envolvem a produção de verdades – como a medicina, a pedagogia, a demografia – que viabilizam uma tecnologia do dispositivo da sexualidade (FOUCAULT, 1988). Seria a arte e, mais especificamente o cinema, também um meio de construção de verdades e produção de modos de subjetivação? Seria o cinema uma tecnologia de produção de gênero?

Para Teresa de Lauretis (1993; 1994), a resposta é afirmativa. Ela considera que estas formações discursivas resultam numa tecnologia social que produz um sujeito constituído no gênero. Assim, a autora afirma que, para além de Michel Foucault, que se ateu às diferenças

sexuais, é necessário “pensar o gênero como produto e processo de um certo número de tecnologias sociais” (LAURETIS, 1994, p. 208). Ela entende que, entre tais tecnologias, está o cinema. Assim, faz-se necessário compreender as relações entre cinema e produção do gênero.

4 PLANO APROXIMADO – CINEMA ENQUANTO TECNOLOGIA DE GÊNERO

[...] desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana (LAURETIS, 1994, p. 208).

Compreender gênero é buscar entender que mecanismos, estratégias, meios de circulação de discursos o produzem. O cinema é um destes mecanismos, a partir de uma linguagem própria, atravessada por discursos relacionados ao seu momento histórico.

Foucault (1988) afirma que nas sociedades modernas, as relações de saber/poder sobre sexo e sexualidade envolvem uma tecnologia complexa que se reproduz de forma positiva e não proibitiva; que possui mecanismos de poder que funcionam muito além do campo jurídico, mas que vigoram através de tecnologias que produzem o que é sexo. Ou seja, um biopoder.

Este bio-poder, sem a menor dúvida, foi o elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pôde ser garantido à custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos. Mas, o capitalismo exigiu mais do que isso; foi-lhe necessário o crescimento tanto de seu reforço quanto de sua utilizabilidade e sua docilidade; foram-lhe necessários métodos de poder capazes de majorar as forças, as aptidões, a vida em geral, sem por isso torná-las mais difíceis de sujeitar; se o desenvolvimento dos grandes aparelhos de Estado, como *instituições* de poder, garantiu a manutenção das relações de produção, os rudimentos de anátomo e de biopolítica, inventados no século XVIII como *técnicas* de poder presentes em todos os níveis do corpo social e utilizadas por instituições bem diversas (a família, o Exército, a escola, a polícia, a medicina individual ou a administração das coletividades), agiram no nível dos processos econômicos, do seu desenrolar, das forças que estão em ação em tais processos e os sustentam [...] (FOUCAULT, 1988, p. 132-133, grifos do autor).

Neste sentido, as relações de poder se inserem em processos de normatização de discursos hegemônicos, atravessados no cotidiano das relações sociais, delimitando modos de viver. Para isso, são necessários “mecanismos contínuos, reguladores e corretivos” (FOUCAULT, 1998, p. 135), para que tais discursos se tornem habituais e naturalizados, atravessando os processos de subjetivação. Estes mecanismos são as tecnologias de poder, ou seja, métodos de fazer circular e normatizar tais produções sobre gênero, desejo, performatividade.

Partindo de tais concepções foucaultianas, Lauretis (1994) afirma que o cinema é uma das tecnologias de poder que faz circular discursos sobre gênero, ou seja, é uma tecnologia de gênero.

Lauretis (1994) constrói quatro proposições principais, considerando 1) o gênero enquanto representação; 2) a representação do gênero como uma construção, em que toda arte é um registro desta construção; 3) tal construção se opera em diversos lugares sociais – na mídia, nas escolas, nos tribunais, na academia, nas práticas artísticas; e 4) a construção do gênero também ocorre por via da sua própria desconstrução, pois “o gênero, como real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação” (LAURETIS, 1994, p. 209).

Assim, Lauretis (1994, p. 222) afirma que o gênero é produto de tecnologias sociais como, por exemplo, o cinema:

A teoria do aparelho cinematográfico se preocupa mais do que Foucault em responder a ambas as partes de meu questionamento inicial: não apenas o modo pelo qual a representação de gênero é construída pela tecnologia específica, mas também como ela é subjetivamente absorvida por cada pessoa a que se dirige.

Dessa forma, a autora entende que o cinema é um campo discursivo de permanente movimento, onde se constroem representações sobre diferenças de gênero.

O cinema é, ao mesmo tempo, um aparato material e uma prática significadora em que o sujeito é envolvido, elaborado, mas não esgotado. É evidente que o cinema e o filme se dirigem tanto às mulheres quanto aos homens. Contudo, o que distingue as formas desse envolvimento não é um dado óbvio – articular as diferentes modalidades de envolvimento, descrever-lhes o funcionamento como efeitos ideológicos na construção do sujeito, talvez seja a principal tarefa crítica com que se defrontam as teorias cinemática e semiótica (LAURETIS, 1993, p. 99).

Neste sentido, Lauretis (1993) nos aponta a necessidade de uma crítica cinematográfica que questione não somente questões relativas a uma linguística estrutural ou uma perspectiva psicanalítica, mas que é necessário compreender e questionar estes modelos de análise e o próprio aparato cinematográfico. Ou seja, para além de se prender a olhar representações de homens e mulheres (em um viés da semiologia clássica) ou aspectos inconscientes da castração fálica (em um viés psicanalítico), é necessário compreender o caráter ideológico de tais produções. Como ela afirma, “uma teoria do cinema deve questionar os modelos implícitos nessas ações do mesmo modo como interroga o funcionamento do aparato cinemático” (LAURETIS, 1993, p. 101). Ou seja, compreender a construção de uma linguagem do cinema é necessária para entender sua intencionalidade.

Além disso, o cinema tornou-se uma instância importante na identidade cultural no século XX. Jean-Claude Bernardet (2006) afirma que o cinema do século XX deixa de ser um mero produto para se tornar um meio de contar histórias. No final do século XIX, quando surge o que hoje entendemos como cinema, a apresentação de imagens era apenas formada por cenas de atividades cotidianas, como um casal dançando, um trem chegando na estação ou dois lutadores de boxe em combate. Filmes curtos, com a câmera parada, mas que para espectadores eram uma grande atração do “real”, pois, pela primeira vez na história da humanidade, se obtinha a captação do movimento: “reproduzia a vida, tal como é – pelo menos essa era a ilusão” (BERNARDET, 2006, p. 15).

Essa simulação do real envolvia a “magia” de desenvolver uma forma de filmagem que desse a sensação a espectador de que ele fazia parte da cena. Como afirma Laura Mulvey (1975, p. 440), a magia do cinema resultou “da manipulação habilidosa e satisfatória do prazer visual”. Para Lauretis (1993), o cinema possui uma linguagem própria que possui interesses e intencionalidades, pois “o close é seu meio de produzir a verdade [...]” (p. 110). Cada cena, corte, montagem, *close*, possui uma expressão de materialidade discursiva. Como exemplo, Lauretis (1993) apresenta a representação da mulher no cinema pornográfico:

A fragmentação e falsificação do corpo da mulher, o jogo da pele e da maquiagem, da nudez e da roupa, a contínua re-combinação de órgãos como termos equivalentes de uma combinatória não são mais do que a repetição, no interior da cena erótica, do funcionamento e das técnicas do aparato: fragmentação da cena pelos movimentos da câmera, construção do espaço de representação através da profundidade do campo, difração da luz e efeitos de cor - em suma, o processo de falsificação do filme, do corte à montagem. "Tudo acontece como se o filme pornô pusesse o cinema à prova". Daí portanto a mensagem final do filme: "o cinema em si, como meio, é que é pornográfico" (LAURETIS, 1993, p. 111).

Assim, o cinema foi desenvolvendo-se como um mecanismo de circulação de discursos sobre diferentes temáticas, visibilizando uma tecnologia de poder. Como afirma Silva (2017), o cinema como produto cultural conjuga enunciados que sustentam e são sustentados por certos discursos, sendo por isso “um campo privilegiado para pensar as relações de poder implicadas nos discursos que se deslocam política e socialmente” (p. 3). Contudo, para compreender os discursos presentes em tais tecnologias, era necessário compreender a construção da linguagem do cinema, suas especificidades, uma vez que também envolvem a materialidade discursiva de uma intencionalidade. Podemos considerar que imagens, sons e narrativas presentes nos filmes são efeitos da materialidade discursiva na produção do gênero (FOUCAULT, 2008a). Então, o que configura uma linguagem cinematográfica?

TOMADA 01 – A LINGUAGEM DO CINEMA

A vasta discussão sobre o cinema enquanto discurso envolve teóricas da crítica cinematográfica, que abordam a linguagem cinematográfica e suas relações com as intencionalidades da estória (no caso, o roteiro) do filme para o público e também os posicionamentos dos autores deste tipo de produção audiovisual.

Ismail Xavier (2018) aponta a relação entre experiência do cinema e a “impressão de realidade”, a partir das análises de Christian Metz e Edgar Morin sobre o cinema. Estes autores apontam, a partir de visões psicanalíticas e antropológicas, respectivamente, que o mundo imaginário do cinema é marcado pela experiência de espectador, pela impressão de realidade que o filme produz, além das identificações com personagens, com o mundo representado e na manifestação de desejos e sonhos.

Esta relação do cinema com a ilusão de “reprodução da realidade” mantém-se, em partes, atravessada até hoje. O envolvimento de espectadores com a estória que está sendo contada, mesmo que se tenha clareza de que é uma ficção, compõe um arcabouço de discursos que envolvem aqueles que estão em frente à tela. E isso se deve à formação de uma linguagem cinematográfica que começa a se desenvolver no início do século XX, na criação de estruturas narrativas e novas relações com o espaço de filmagem, principalmente em relação ao posicionamento da câmera e a montagem (edição). Com isso, “o cinema tornava-se como que o herdeiro do folhetim do século XIX, que abastecia amplas camadas de leitores, e estava-se preparando para se tornar o grande contador de estórias da primeira metade do século XX” (BERNARDET, 2006, p. 33).

Para que cada vez mais se configurasse essa “impressão de realidade” do filme, um primeiro aspecto que se desenvolveu foi o deslocamento da câmera. Se antes, a filmagem ocorria com a câmera parada, em que era necessário organizar a cena em frente a ela, a impressão do quadro era de uma “realidade parcial”, semelhante a uma fotografia. A partir do momento em que a câmera começa a se movimentar também no espaço, obtêm-se outras formas de mostrar o espaço às pessoas, cada vez mais se tornando simulacros dos movimentos de nossa cabeça e nosso olhar sobre o mundo.

Bernardet (2006) e Jacques Aumont (2012) citam dois principais movimentos de câmera: o *travelling* e a panorâmica. No movimento de *travelling*, a câmera se movimenta em cima de um carrinho ou de trilhos, para frente e para trás, o que se assemelha ao deslocamento

humano quando está caminhando em um dado espaço. Na panorâmica, a câmera se mantém fixa no chão, mas gira sob seu próprio eixo, horizontalmente (para direita e esquerda) ou verticalmente (para cima e para baixo), o que simula o movimento de nossa cabeça, quando estamos parados e buscando olhar o espaço ao nosso redor.

Outro ponto importante no desenvolvimento da linguagem cinematográfica foi a noção de espaço fílmico. A imagem reproduzida pela câmera dentro do quadro que vemos aparentemente delimita uma área de atuação do personagem, ou seja, uma porção de espaço imaginário dentro do quadro, chamado de “campo”. Porém, aquilo que está fora do quadro filmado, que não conseguimos ver, mas compreendemos que se estende ao ambiente do personagem, chamamos de “fora do campo”. Assim, tudo aquilo que está no campo e fora do campo envolve o espaço fílmico (AUMONT, 2012).

Cito como exemplo a cena em que Einar Wegener (no filme *A Garota Dinamarquesa*) se vê em frente ao espelho olhando sua própria imagem com o vestido da esposa. A imagem filmada nos mostra especificamente um espelho e um personagem (dentro do campo), mas entendemos que ele está dentro de um quarto, mesmo que a imagem não mostre essa amplitude visual do quarto como um todo (isto é, fora do campo). Ou seja, compreendemos que o espaço fílmico desta cena envolve mesmo aquilo que não aparece na imagem. Para Xavier (2018, p. 22), “ao lado disto, o movimento de câmera reforça a impressão de que há um mundo ao lado de lá, que existe independentemente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida”.

Um terceiro ponto a considerar é a noção de plano, que utilizo como referencial no sumário deste trabalho. Cada plano terá como objetivo expressar a intenção de cineasta em relação à situação do objeto e/ou personagem filmado. Assim, por exemplo, a utilização de *plano geral* tem como objetivo mostrar o espaço todo da ação, evidenciar onde a cena se localiza. Já a utilização do *primeiro plano* ou *close*, por exemplo, tem como foco evidenciar emoções do personagem, ao se ocupar de um detalhe aproximado, como o rosto ou seus olhos.

Assim, a escolha dos planos para dar destaque a um determinado aspecto do espaço fílmico evidencia a intencionalidade do discurso produzido pelo filme, bem como a sequência de cenas, chamada de montagem cinematográfica.

A montagem compõe a organização e combinação de quadros, que envolvem as imagens (planos e movimentos de câmera), sons, músicas, etc. que buscam produzir uma sequência lógica na construção da história. Para isso, são necessários alguns processos que envolvem a decupagem do roteiro (definir que imagens e planos serão utilizados); a seleção das

cenas (após filmadas) que serão úteis; e o agrupamento dos planos para se estabelecer uma ordem lógica (de acordo com o roteiro). Assim, como afirma Aumont (2012, p. 54), “a montagem consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção – sendo a finalidade das três operações obter, a partir dos elementos a princípio separados, uma totalidade que é o filme”.

Assim, a partir de todos os aspectos já apresentados, compreendo que a linguagem cinematográfica envolve entender a cinematografia em si (manipulação da câmera) e a montagem. “O recorte do espaço e as suas modificações de imagem para imagem tornou-se um elemento linguístico característico do cinema”, afirma Bernardet (2006, p. 36). Assim, filmar um espaço não é apenas um movimento aleatório, mas possui uma finalidade expressiva de cineasta.

Compreender essa “expressividade” da câmera – como afirma Xavier (2018, p. 21) – e a montagem (edição) envolveria a construção de aspectos para simular a “realidade”, ou seja, para produzir uma estória semelhante ao mundo real para es espectadores.

Estas indicações deixam claro que a linguagem cinematográfica é uma sucessão de seleções, de escolhas: escolhe-se filmar o ator de perto ou de longe, em movimento ou não, deste ou daquele ângulo; na montagem descarta-se determinados planos, outros são escolhidos e colocados numa determinada ordem. Portanto, um processo de manipulação que vale não só para a ficção como também para o documentário, e que torna ingênua qualquer interpretação do cinema como reprodução do real (BERNARDET, 2006, p. 37).

Deste modo, cinema não é uma reprodução do real, ele é uma tentativa de simulação, uma busca por construir um olhar sobre fatos e acontecimentos sociais, seja por via da ficção ou do documentário. Em ambos os formatos, as estórias envolvem um posicionamento, um discurso.

O cinema não foge à condição de campo de incidência onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas, e o discurso sobre aquilo que lhe é específico é também um discurso sobre os princípios gerais que, em última instância, orientam respostas a questões específicas (XAVIER, 2018, p. 13).

Considero, assim, que a construção de uma linguagem cinematográfica envolve a produção de um discurso. Um discurso formulado por processos que instituem vontades de verdade (FOUCAULT, 2008a). Suas imagens, narrativas, espaço fílmico, sons e músicas compõem uma estratégia para criar uma teoria, como afirma Aumont (2006). Ou seja, cinema é discurso, permeado de intencionalidade, saberes e poderes. Conforme pontua Foucault

(2008a), toda produção de discurso possui poderes e perigos, a partir das funções que busca conquistar.

Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto, não há nada de espantoso, visto que o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que se manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar (FOUCAULT, 2008a, p. 10).

Toda compreensão sobre a linguagem cinematográfica nos aproxima dos motivos pelos quais o cinema tornou-se um espetáculo em que pessoas desenvolvem identificações, atravessamentos, emoções, angústias, pois todo o processo construído na filmagem tem determinados objetivos para atingir quem assiste. Este aspecto é ainda mais latente quando um tipo de filme se propõe a “representar” a realidade, como propõe o estilo de cinema documental.

Segundo Bill Nichols (2010), o filme documentário permeia uma definição imprecisa, em grau de relatividade referente à compreensão de “reprodução do real” (considerando que a noção de “realidade” é relativa), e em grau comparativo, uma vez que se define pelo contraste com o que não é ficção.

Se o documentário fosse uma *reprodução* da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma *representação* do mundo em que vivemos. Representa uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes, mesmo que os aspectos do mundo nela representados nos sejam familiares. Julgamos uma reprodução por sua fidelidade ao original - sua capacidade de se parecer com o original, de atuar como ele e de servir aos mesmos propósitos. Julgamos uma representação mais pela natureza do prazer que ela proporciona, pelo valor das ideias ou do conhecimento que oferece e pela qualidade da orientação ou da direção, do tom ou do ponto de vista que instila. Esperamos mais da representação que da reprodução (NICHOLS, 2010, p. 47-48).

Com isso, filmes documentários não são a “realidade”, pois os sentidos produzidos em torno deste tipo de filme estão relacionados às escolhas de cineasta, aos objetivos do filme e a quem ele é dirigido, como eu já havia debatido anteriormente.

Nichols (2010) afirma que o documentário permeia quatro ângulos: institucional, os profissionais, os textos e o público. Assim, nenhuma escolha é aleatória. Mesmo considerando tipos de documentários em que xs participantes apresentam suas narrativas pessoais, mesmo que a apresentação dos cenários ocorra no lugar onde moram ou vivenciam a narrativa, ainda assim suas narrativas estão atravessadas pela materialidade da câmera presente e de uma

equipe de filmagem que lhes é estranha, o que possivelmente irá produzir outras narrativas pessoais, frente à relação de poder que o audiovisual (e a extensão da sua visibilidade regional, nacional e/ou internacional) possibilita.

Paulo Menezes (2004) ainda nos lembra de outros questionamentos que o documentário pode apresentar, uma vez que os sentidos apresentados podem produzir “invisibilidades cruzadas”: aquilo que cineastas não observaram (ou não quiseram mostrar) e aquilo que espectadores não conseguiram ou não querem perceber. Ou seja, “a relação entre coisa, imagem da coisa e olhos do espectador não é tão simples como poderia parecer à primeira vista” (p. 23).

A partir daí devemos nos indagar sobre os limites, se é que existem, entre ficção e documentário, para ir mais além, entre documentário e filme sociológico, antropológico, ou etnográfico. Devemos buscar, nos mecanismos de construção do sentido, seus fundamentos e seus lugares, para poder saber se esses mecanismos diferenciadores são internos às próprias imagens e sentidos que um filme pode constituir, e que o filme nos mostra, ou se não, ao contrário, pressupostos classificatórios externos na busca de legitimação do discurso visual em relação a grupos sociais específicos e delimitados: documentários para documentaristas, filme etnográfico para antropólogos (MENEZES, 2004, p. 24-25).

Compreender a construção discursiva de um filme documentário envolve entender quem o produziu e a quem ele é dirigido. Como afirma Cristina Melo (2002), Menezes (2004) e Nichols (2010), documentários são construções de uma dita “realidade” social. Deste modo, é necessário entender a construção dessa “realidade” como a vontade de verdade (FOUCAULT, 2008a) que se presentifica no filme.

O desenvolvimento do cinema documental também vem carregado de discursos relacionados a uma tecnologia social. Que histórias serão contadas? Que discursos vigoram nessas histórias? E, neste caso, a construção de uma linguagem (cinematográfica, no caso) que se diz capaz de produzir a impressão de “realidade”, envolve diretamente processos de engendramento na subjetividade das pessoas. Considerando estes aspectos, quais são as produções existentes sobre cinema, gênero e estudos queer no mundo e, mais especificamente, no Brasil? Quais os atravessamentos e diálogos possíveis?

Louro (2000) afirma que, ao longo do século XX, o cinema tornou-se uma poderosa instância formativa de representação de gênero, em que se produzem discursos que legitimam, reiteram ou mesmo marginalizam sujeitos, no que ela afirma ser uma pedagogia cultural. Considerando tais aspectos, que prazeres, desejos, perigos estão presentes nas construções

narrativas dos filmes sobre gênero? Que mecanismos de controle vigoram e quais contrapoderes estão presentes nos discursos atravessados pela linguagem cinematográfica?

TOMADA 02 – GÊNERO COMO PERSONAGEM PRINCIPAL

Para Denilson Lopes (2006), analisar o cinema mundial é importante para compreender as reverberações que ele exerce sobre as produções de gênero. O chamado cinema dominante (BERNARDET, 2006; LOPES, 2006), que envolve o cinema hollywoodiano, constrói molduras do olhar, como afirma Karla Bessa (2014), sobre representações de temas, ambientes e personagens. Por isso, considere importante resgatar algumas construções de gênero no cinema hollywoodiano para compreender como tais narrativas podem ter se inserido no Brasil.

Bessa (2014) e Lopes (2006) afirmam que as discussões sobre gênero no cinema começam a ganhar atenção a partir das décadas de 1960, principalmente com o movimento feminista e movimentos gays, lésbicos e transgêneros no final do século XX. Estes movimentos começam a questionar as produções artísticas que produziam estereótipos, além de silêncios, misoginia, homofobia e opressões.

Essa preocupação leva ao questionamento da cultura e da arte não como criadoras, mas como reafirmadoras ou críticas dos clichês das representações de gênero e de orientação sexual. Pelo seu impacto, o principal alvo passa a ser filmes hollywoodianos e a televisão, em razão de seu papel hegemônico na indústria cultural cada vez mais transnacional (LOPES, 2006, p. 381).

Neste aspecto, um campo de crítica cinematográfica se desenvolveu a partir de uma perspectiva feminista, cujo ponto central estava nas análises de gênero e posições de sujeito nos filmes. Além de Teresa de Lauretis, diversas autoras abordaram tais temáticas a partir das décadas de 1970 e 1980, como Mary Ann Doane, E. Ann Kaplan, Laura Mulvey, bell hooks, entre outras (BESSA, 2014; LOPES, 2006; LOURO, 2000; XAVIER, 2018).

Segundo Lopes (2006), Laura Mulvey é uma das teóricas pioneiras sobre os debates de gênero no cinema, a partir do ensaio “Prazer visual e cinema narrativo” de 1975. Mulvey (1975) aborda as relações entre cinema e psicanálise, considerando o prazer visual de ver (relacionando à escopofilia) e ser visto (na satisfação narcísica do processo de identificação). Partindo de considerações teóricas de Sigmund Freud, ela considera que as produções fílmicas reafirmam posições falocêntricas, em que o homem é dono do olhar e a mulher é o sujeito a ser exibido e objetificado.

O homem controla a fantasia do cinema e também surge como o representante do poder num sentido maior: como dono do olhar do espectador, ele substitui esse olhar na tela a fim de neutralizar as tendências extradiagéticas representadas pela mulher enquanto espetáculo. Isto é possível através do processo colocado em movimento pela estruturação do filme em torno de uma figura principal controladora, com a qual o espectador possa se identificar. Na medida em que o espectador se identifica com o principal protagonista masculino, ele projeta o seu olhar no do seu semelhante, o seu substituto na tela, de forma que o poder do protagonista masculino, ao controlar os eventos, coincida com o poder ativo do olhar erótico, os dois criando uma sensação satisfatória de onipotência (MULVEY, 1975, p. 446).

Considerando tais debates, o homem enquanto produtor dos filmes e “dono” do olhar produz aspectos narrativos de sua dominação em cena e coloca a mulher enquanto espetáculo objetificado. Partindo de análises de filmes com as atrizes Marilyn Monroe e Greta Garbo, Mulvey (1975) evidencia como elas são erotizadas em seus papéis, tanto na narrativa como nas suas apresentações, seja pelos *close-ups* nas pernas ou por constituírem apenas um objeto sexual de desejo do personagem principal masculino.

Com isso, Mulvey (1975) inaugura as discussões sobre as representações de gênero no cinema, considerando desde a linguagem cinematográfica, as posições dos personagens nos filmes e as próprias representações existentes nas narrativas. Mesmo que ela ainda apresente um olhar universalizante sobre categorias como homem e mulher, sem considerar marcadores de raça e classe, por exemplo, ela expõe questões importantes à crítica cinematográfica e constrói os primeiros debates acerca dos papéis de gênero existentes nos personagens dos filmes de sua época.

Outra autora que dialoga com tal análise do cinema enquanto espaço de circulação de discursos normativos sobre gênero é bell hooks¹⁵ (LOPES, 2006; LOURO, 2000). Tecendo críticas ao modelo universalizante de mulher de Laura Mulvey e às representações de gênero e raça no cinema, a autora insere o debate sobre as visões da negritude no cinema e o quanto este processo reafirma a subjugação da mulher negra. Ela denota o aspecto relacionado às espectadoras negras e o olhar opositor que se produz a partir do não-reconhecimento de suas vivências e das características produzidas sobre negritude nos filmes do cinema dito dominante. Ela critica alguns diretores negros que tentam inverter tal lógica, mas recaem nos mesmos erros.

Hooks (1975) discorre sobre como as representações das negras são construídas em filmes no século XX, evidenciando situações em que elas estão sempre em papéis secundários, subalternizados, ridicularizados em estereótipos e clichês; “To stare at the television, or

¹⁵ A autora utiliza seu nome em letras minúsculas.

mainstream movies, to engage its images, was to engage its negation of black representation” (p. 117). Mesmo quando negrxs apareciam nos filmes, as construções sobre mulheres negras eram sempre relacionadas ao papel de servir.

In their role as spectators, black men could enter an imaginative space of phallogocentric power that mediated racial negation. This gendered relation to looking made the experience of the black male spectator radically different from that of the black female spectator. Major early black male independent filmmakers represented black women in their films as objects of male gaze. Whether looking through the camera or as spectators watching films, whether mainstream cinema or "race" movies such as those made by Oscar Micheaux, the black male gaze had a different scope from that of the black female (HOOKS, 1975, p. 118).

As considerações da autora evidenciam discursos em que a mulher negra é invisibilizada dentro do cinema norte-americano. Neste sentido, hooks (1975) expõe como questões relacionadas à produção de raça e gênero no cinema norte-americano afetam a construção das subjetividades negras e, mais especificamente, fazem circular a negação da negritude, neste caso, considerando Butler (2018), operam vidas precárias.

Assim, as produções do cinema vieram se constituindo e delineando gênero e seus atravessamentos. Louro (2000) analisa as representações de gênero entre as décadas de 1950 a 1990, no chamado cinema dominante. Cinema dominante envolve filmes de grande circulação em vários países do mundo, dinâmica na qual o cinema hollywoodiano dos EUA se configuraria como principal referência (LOURO, 2000; MULVEY, 1975; HOOKS, 1975).

Até as primeiras décadas do século XX, segundo Louro (2000), as construções de gênero apresentavam as mulheres como frágeis e vulneráveis sexual e economicamente, pessoas que precisam da proteção do sujeito masculino que as resguardasse de sua “própria vulnerabilidade” (p. 435), como uma forma de reafirmar a mulher como dependente do homem, a exemplo do clássico *E o Vento Levou* (1939). Nepomuceno (2009) afirma que, nas décadas de 1930 e 1940, as representações de experiências de gênero não heteronormativas apareciam em personagens gays caracterizados pelo caricato, em excessivos trejeitos, adornos e maquiagem, sempre assexuados, sem desejos ou vivências homoafetivas. O risível era característica importante para transformá-los em abjeções.

Contudo, experiências referentes às lésbicas, isso não ocorria: “se o território dos homens com performances femininas era motivo de riso, as mulheres que ultrapassavam os limites da sexualidade imposta eram produzidas para habitar o território do mistério, do medo e da desconfiança” (NEPOMUCENO, 2009, p. 5). Neste sentido, a autora destaca as atrizes

Marlene Dietrich e Greta Garbo que se tornaram referenciais de personagens que traziam em cena este debate.

Mas nada se compara a cena emblemática do filme *Marrocos* (1930), em uma cena insólita, quando Dietrich interpretando uma cantora de boate, entra no palco vestida de *smoking* e cartola, fumando um cigarro, comportamento e trajes típicos do universo masculino, aproxima-se de uma das moças acompanhada por soldados e a beija na boca, deixando o palco sob aplausos do público extasiado, num misto de atração de homens e mulheres. O corpo desonrado e satanizado da mulher masculinizada e empoderada, paradoxalmente, o filme vai se encarregar de controlar ou destruir, já que é um misto de identificação entre o perigo e o fascínio (NEPOMUCENO, 2009, p. 5).

Frente a tais representações de gênero que entram em confronto com as cisheteronormatividades, a *Motion Picture Producers and Distributors of America* (associação que engloba os principais estúdios de cinema de Hollywood) decide estabelecer um código de conduta com os parâmetros para realização de filmes que não afetassem a moral da família e dos bons costumes norte-americanos. Este código ficou conhecido como Código Hays, que estabelecia censura a qualquer produção que não se encaixasse nas regras estabelecidas. Ele vigorou até meados de 1960 (PINHEIRO, 2014).

Barradas pelo código Hays, as temáticas dos filmes começam a abordar questões relativas à cisheteronormatividade. Filmes como *Glen ou Glenda* (1953) só conseguem circular criando um olhar abjeto sobre gêneros que se deslocam da inteligibilidade cultural. Assim, na década de 1950, estes “papéis” de gênero também apareciam ainda centralizados na cisheteronormatividade, como resultado do Código Hays. Mesmo em filmes que buscavam romper com tais padrões, o final se concluía com um “reequilíbrio do par” no binarismo tradicional sexista: a mulher independente que atraía o homem pelo seu modo de ser moderno, acabava por cair aos encantos do homem sedutor, como em *A Mulher do Ano* (1942) e em *A Mulher Absoluta* (1952) (LOURO, 2000, p. 437).

No período pós-II Guerra Mundial, a necessidade de produzir outras representações sobre mulheres, em decorrência das novas configurações socioeconômicas do momento (inserção do mercado de trabalho, por exemplo), traz outras imagens às telas de cinema.

O pós-guerra, no entanto, implica mudanças e, de certo modo, exige uma reação à expansão das mulheres. Parecia indispensável, agora, promover a “volta ao lar” e a recomposição da estrutura familiar tradicional. Na impossibilidade de apagar todo o conjunto de práticas sociais que haviam sido admitidas ou que haviam sido instituídas, os filmes, as novelas, os romances passam a lidar com a “nova mulher” e seus dilemas entre carreira e casamento, entre (alguma) liberdade e uma (renovada) repressão sexual. Nos romances e nas comédias desse período, ela é, muitas vezes, a companheira do homem; nos dramas, é a heroína sofredora e apaixonada, e nos filmes

noir, a ameaçadora *femme fatale*, plena de sensualidade e sexo (LOURO, 2000, p. 436).

Além disso, temas como virgindade e casamento eram tabus, sendo a sexualidade fora destes contextos representada como “perigosa, proibida, vergonhosa ou subversiva, usualmente sujeita à punição ou à condenação” (LOURO, 2000, p. 437). Quando existentes nos filmes, a sexualidade estava associada à delinquência. As temáticas sobre orientação sexual ainda eram quase inexistentes e, se visibilizadas, eram veladas ou suscitadas por representações estereotipadas.

Um filme que foge de tal contexto é *Glen ou Glenda* (1953), considerado precursor nas discussões sobre transexualidade, relatando as problemáticas pessoais e sociais que envolviam a transgeneridade. O filme, do diretor Ed Wood – considerado um dos piores diretores de sua época – aborda a vivência de Glen, um homem norte-americano que gosta de se vestir de mulher, como Glenda, mas vive a tensão de contar para sua noiva tal aspecto de sua vida pessoal. Realizando sua narrativa em formato de documentário, o filme apresenta a personagem a partir da perspectiva médica, como um caso clínico, o que denota um olhar patologizante. Glen e Glenda são abordados como um fenômeno psicológico, excêntrico e singular, mesmo abordando a própria vivência do diretor Ed Wood como *crossdresser*, o qual atua neste filme como Glen e Glenda (NAZE, 2010; PINHEIRO, 2014; WITTMANN, 2017). Como é apresentado no filme, “*Glen e Glenda não são duas pessoas diferentes – são homem e mulher no mesmo corpo*”.

Este filme pode ser considerado um marco no cinema mundial sobre a temática relativa à transgeneridade, pois além de ter sido lançado em meio ao período do Código Hays, ele aborda tais processos identitários como parte da sociedade. Na abertura do filme, o diretor busca esclarecer sua intencionalidade:

“In the making of this film, which deals with a strange and curious subject, no punches have been pulled, no easy way out has been taken. Many of the smaller parts are portrayed by persons who actually are, in real life, the character they portray on the screen. This is a Picture of stark realism, taking no sides, but giving you facts, all the facts, as they are today. You are society... JUDGE YE NOT¹⁶ (WOOD, 1953).

¹⁶ “Na realização deste filme, que trata de um assunto estranho e curioso, não houve rodeios, nenhuma forma mais fácil de ser abordado. A maioria das partes mais específicas são retratadas por pessoas que realmente são, na vida real, o personagem que retratam na tela. Esta é uma imagem de realismo gritante, sem lados, mas dando a você fatos, todos os fatos, como são hoje. Você é a sociedade...NÃO JULGUE” (Tradução livre).

Envolto no chamado cinema marginal (NAZE, 2010), teve pouca credibilidade no contexto de maior circulação. Além disso, Ed Wood busca abordar a temática como uma análise dos “desviantes sexuais” (NAZE, 2010, p. 2), talvez como forma de adentrar as normativas do Código Hays na época.

Outro filme da época que se destaca por, de alguma forma, abordar a temática da travestilidade é *Quanto Mais Quente, Melhor* (1959). O filme mostra a trajetória de dois homens que estão fugindo do testemunho de um assassinato e, para isso, vestem-se de mulher para se disfarçarem. Porém, ao final do filme, um deles se envolve amorosamente com outro homem, ampliando as discussões sobre relações não heteronormativas (PINHEIRO, 2014).

Contudo, o que se observava neste período era a predominância de uma cisheteronormatividade branca e de classe média a rica (HOOKS, 1975; LOURO, 2000). Estas representações, segundo Louro (2000), também permeavam, inclusive, um direcionamento em relação a quem eram destinados cada tipo de filme: filmes para mulheres (drama, romances) e filmes para homens (faroeste).

Entre os anos 1960 e 1970, com as mudanças sociais envolvendo o movimento de contracultura e o fortalecimento do movimento feminista, bem como com a queda do Código Hays, as temáticas dos filmes começam a se diferenciar sobre representações de gêneros. Nos anos 1960, há personagens apresentando mulheres independentes e que expressam sua sexualidade de maneira livre, como em *Bonequinha de luxo* (1961), protagonizado por Audrey Hepburn, e o polêmico *Lolita* (1962). Outras experiências de gênero também começam a ser apresentadas na tela, com lésbicas e gays, como em *Infâmia* (1961) e *De Repente, no Último Verão* (1959). Contudo, a expressão de tais personagens continua sendo produzida com certa dubiedade, deixando a não heteronormatividade no campo da abjeção (LOURO, 2000, 2008; LOPES, 2006).

A homossexualidade do personagem, mais do que propriamente exposta ou nomeada, é sugerida pela descrição de seus traços de caráter, é marcada pela afetação, arrogância, excentricidade e, “naturalmente”, acaba punida pela tragédia. Apesar dessas sinalizações, talvez fosse possível que a alusão à identidade homossexual passasse despercebida para alguns espectadores. Tudo é velado, inconcluso, ambíguo (LOURO, 2008, p. 85).

Assim, tais personagens eram construídos com características negativas, repulsivas ou excêntricas, apresentados sempre como desviantes. Os filmes traziam personagens infelizes, desesperados e suicidas. Como, por exemplo em *Infâmia* (1961), em que a personagem Marta

se declara a Karen com desespero, tristeza e culpabilização, o que leva ao desfecho trágico do filme. Outro filme que denota estes aspectos é *De Repente, no Último Verão* (1959).

É possível afirmar que, embora *De Repente, no Último Verão* tenha introduzido a figura do homossexual, os recursos que o filme põe em ação para representá-lo mantêm a identidade no lugar da abjeção. O filme parece dizer que Sebastian “merece” seu destino. Outros filmes e outros personagens vão reiterar este lugar. Ainda que possam ser (como efetivamente são) múltiplas e distintas as leituras feitas pelas plateias, é razoável assumir que a repetição de um desfecho trágico para quem se afasta das normas regulatórias da sexualidade tenha produzido efeitos (LOURO, 2008, p. 86).

Nos anos 1970, os filmes ampliam as discussões sobre gênero, para além de representações de sofrimento e autopunição. O filme *Os Rapazes da Banda* (1970) apresenta um grupo de gays reunidos em uma festa de aniversário, de forma mais alegre e jovial, abordando seus conflitos existenciais de forma leve e sem nenhum final trágico. Outros filmes com personagens LGBTQIA+ começam a ganhar destaque, como o musical *Cabaret* (1972) com a famosa cantora Liza Minnelli; *Domingo Maldito* (1971), discutindo um triângulo amoroso na temática bissexual; e o destacado filme alemão *Num Ano em 13 luas* (1978), abordando os últimos dias da vida de uma transexual, contudo com um final trágico.

Nos anos 1980, travestis e transexuais começam a ter visibilidade, mas pela via da comédia/drama, em decorrência de uma “necessidade” do personagem em adquirir possibilidades não permitidas a sua identidade biológica. Como exemplo, *Vitor ou Vitoria* (1982), *Tootsie* (1982) e *Yentl* (1983). Como afirma Louro (2000, p. 442), “nesses casos, as fronteiras de gênero são atravessadas apenas de brincadeira ou transitoriamente, e talvez por isso a transgressão não chega a constituir uma ameaça e seja tolerada”. As representatividades de gays e lésbicas já aparecem em filmes de romance, como *As Parceiras* (1982), *Cor Púrpura* (1982), *Desert Hearts* (1985) e *Making Love* (1982).

Em contraponto, surgem filmes com uma hiper-masculinidade violenta, envoltos em modelos idealizados de força, superação e resistência: os robôs, exterminadores e policiais. Entre estes, podemos citar *Robocop* (1987), *Rambo* (1982), *Exterminador do Futuro* (1984), que geram trilógias em torno destes temas e personagens (LOURO, 2000; 2008).

Porém, na década de 1990, apesar de temas e personagens cisheteronormativos ainda circularem em grandes cinemas, experiências transgêneras começam a se destacar, com foco nas problemáticas vivenciadas em seus cotidianos, como preconceitos e violências. Como por exemplo *Gaiola das loucas* (1995), *Priscila – Rainha do deserto* (1994), *Para Wong Foo, Obrigada Por Tudo!* (1995). Estes filmes abordam questões sobre travestilidade e

transexualidade e, apesar de dramas permeados pela comédia, trazem uma nova discussão na forma de representação da transgeneridade no cinema. Agora, travestis e transexuais são personagens principais e suas histórias pessoais que constroem o roteiro e narrativa do filme. Tais filmes ainda trazem atuações realizadas por homens cisgêneros, mas são o princípio de um novo momento no cinema mundial.

Neste período emerge o chamado *New Queer Cinema*, que, segundo Margarete Nepomuceno (2009), buscava investir numa “prática discursiva positiva sobre homoerotismo” em uma época permeada por discursos sociais que ligavam a homoafetividade e transgeneridade à crescente expansão da AIDS no mundo. A partir do chamado circuito alternativo de cinema (NEPOMUCENO, 2009), começa-se a discutir a produção do gênero como temática principal, abordando a complexidade das subjetividades.

O *New Queer Cinema* passou então a ser esta janela que dá visibilidade a encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividades que são agenciadas tanto pelos modelos fixos de sexualidade, com seus processos de normatização e vigilância, como também pelo desejo do devir, das escolhas pessoais do próprio corpo e da autoreferência de gênero (NEPOMUCENO, 2009, p. 2).

Diversos filmes vão configurar esse novo foco da produção cinematográfica sobre gênero: *Veneno* (1990), *Garotos de Programa* (1991), *Eduardo II* (1991), *Traídos pelo Desejo* (1992), *Orlando* (1992), *Filadélfia* (1993), *The Watermelon Woman* (1996), *Minha Vida em Cor de Rosa* (1997). O documentário *The Celluloid Closet* é lançado em 1995 e, baseado no livro homônimo de Vito Russo, busca apresentar como personagens gays, lésbicas e transgêneros eram retratados ao longo da história de Hollywood.

Contudo, assim como ocorre no enfoque dos estudos de gênero (COLLING, 2017), uma maior mudança de foco sobre as produções de gênero no cinema se dá a partir da virada do século. A partir dos anos 2000, há uma maior teorização sobre produções que abordam temáticas relacionadas aos estudos queer e às questões do movimento LGBTQIA+ no cinema. Há também um maior número de filmes que trazem tais temáticas com um outro foco: não mais ironizando ou satirizando personagens LGBTQIA+, mas destacando seus conflitos, preconceitos, seu cotidiano. Amplia-se o número de filmes que abordam a chamada transgeneridade.

A constituição de uma análise fílmica interessada na perspectiva *queer* correu paralela e em mútua sintonia com outros grandes temas e áreas dos estudos feministas e de gênero. A crescente importância dos estudos de cultura visual no interior da ampla área dos estudos culturais e o desenvolvimento de algumas ferramentas conceituais para lidar com representações visuais gerou um promissor impulso no interior de

outras áreas de conhecimento para pensarem a gestão das imagens de um ponto de vista ideológico (num primeiro momento) e, posteriormente, como discursos, ou seja, não mais inversão/distorção de uma realidade exterior, mas o jogo de poder entre representações em disputa (BESSA, 2014, p. 39).

Dois filmes emblemáticos são *Meninos Não Choram* (1999)¹⁷ e *Transamérica* (2005)¹⁸. O primeiro ocorre em um período de transição temporal entre final da década de 1990 e início dos anos 2000, marcando a mudança de olhar sobre a transgeneridade no cinema. Ambos ganham destaque mundial e chegam às premiações nas maiores cerimônias da indústria cinematográfica hollywoodiana – Globo de Ouro e Oscar, que são permeadas por discursos cisheteronormativos. Os aspectos importantes nestes dois filmes é que: 1) trazem um novo olhar sobre as experiências transexuais, em que a linguagem cinematográfica propõe que espectadores se identifiquem com personagens; 2) são dramas, e não mais comédias que satirizam ou amenizam as dores e vivências de tais personagens; e 3) tais dramas não demonizam, excluem e inserem tais sujeitos nas zonas de abjeção, mas os retratam de forma humanizada. Outros filmes emergem com tais discussões, seja no cinema hollywoodiano, seja nos circuitos europeus e latinos: *Hedwig - Rock, Amor e Traição* (2001), *Tiresia* (2003), *XXY* (2007), *Café da manhã em Plutão* (2005), etc.

Assim, a transgeneridade não mais aparece apenas como papéis secundários, risíveis ou caricatos, mas como personagem principal no cinema de drama. O que muda com isso? A forma como personagens que se deslocam de padrões cisheteronormativos vão sendo apresentados e narrados nos filmes.

A produção do *New Queer Cinema* que ganha força a partir dos anos 90, marca uma diferença discursiva realizada até então, inclusive no tema travestismo, porque trata as sexualidades dissidentes como máquina desejante. Toda engrenagem que envolve o filme, o público, a crítica, o processo de produção, circulação das imagens e criação de identidades são dispositivos discursivos, propondo que a diferença seja codificada a partir de um ponto afirmativo do desejo (NEPOMUCENO, 2009, p. 8)

Um ponto notável na história do cinema sobre tais temáticas é a produção fílmica do cineasta Pedro Almodóvar. Cineasta espanhol, Almodóvar sempre traz em seus filmes personagens e narrativas que envolvem transexualidade: *A Lei do Desejo* (1987), *De Salto Alto* (1991), *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), *Má Educação* (2004), *A Pele que Habito* (2011) (PINHEIRO, 2014). Em suas narrativas, ele dialoga com as performatividades, atravessadas

¹⁷ *Meninos Não Choram* (1999), dirigido por Kimberly Pierce, concorreu ao Globo de Ouro e Oscar no ano 2000, por melhor atriz principal (Hilary Swank) e melhor atriz coadjuvante (Chloë Sevigny), sendo a primeira, vencedora do Globo de Ouro e a segunda, vencedora do Oscar.

¹⁸ As especificidades sobre o filme *Transamérica* (2005) já foram anteriormente abordadas na Introdução.

pelas suas próprias rupturas e transgressões. Não há uma produção de gênero enquadrada em formatos específicos, pois Almodóvar transita entre as próprias fronteiras cisheteronormativas, evidenciando as próprias fissuras existentes entre tais categorias identitárias. Utilizando como exemplo o filme *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), Maluf (2002) pontua:

Na trama, Almodóvar brinca o tempo todo com as expectativas do público e com as margens: um marido que coloca um par de seios, uma esposa que permanece com esse marido de tetas, um pai travesti, uma freira que engravida desse mesmo travesti. Mas o que mais surpreende é a naturalidade com que o escândalo e a transgressão aparecem e vão se tornando eles próprios objetos de atração e, por que não, de identificação dos espectadores (MALUF, 2002, p. 144).

A partir da década de 2010, com o exponencial crescimento dos debates sobre gêneros, identidades e transgeneridade, os filmes começam a retratar tais debates e colocar como foco vivências transexuais, travestis e drags. Filmes que elucidam este momento são *A Garota Dinamarquesa* (2016) – já abordado anteriormente na Introdução – *Tomboy* (2011), *Tangerine* (2015), *Uma Mulher Fantástica* (2017), este último em que a atriz principal é uma mulher transexual, marcando as discussões sobre personagens trans serem interpretadas por pessoas trans (WITTMANN, 2017). Estes filmes abordam as construções das subjetividades, suas experiências e conflitos dentro de uma sociedade cisheteronormativa permeada de preconceitos e exclusões.

Lopes (2006) afirma que este processo também ocorreu no Brasil, mas com algumas configurações diferenciadas. As produções de gênero no cinema nacional também evidenciam uma construção caricata da transgeneridade desde os anos 1930, contudo, além do risível, apresentam como pessoas hipersexualizadas e abjetas. Antonio Moreno (1995) produziu um vasto levantamento do cinema nacional sobre a representação de personagens LGBTQIA+ até a década de 1990. No seu trabalho, percebemos o uso do termo homossexual englobando também travestis e transexuais, em que pesam as questões de terminologias usadas no país naquele momento¹⁹. Ele aponta filmes que trazem personagens travestis e transexuais desde a década de 1940, evidenciando dois polos de representação – um polo que produz discursos negativos sobre tais personagens e outro polo que procura avançar algum questionamento sobre o assunto, mas ainda de maneira velada. Neste sentido, Moreno (1995) afirma que há uma carnavalização dos personagens no cinema nacional.

¹⁹ Moreno (1995, p. 3) afirma: “Apesar de existirem hoje discussões emergentes que procuram separar em categorias distintas homossexuais, bissexuais, travestis e transexuais, estaremos nos atendo apenas à preferência sexual por parceiro do mesmo sexo”. Entretanto, na pesquisa realizada, ele aborda filmes que apresentam personagens travestis e transexuais.

Segundo Moreno (1995), o primeiro filme brasileiro a apresentar uma personagem trans foi *Augusto Aníbal Quer Casar* (1923), em que Augusto Aníbal, personagem principal do filme, busca por uma noiva e casa-se com uma travesti, interpretada pela atriz travesti Darwin (na época denominada de transformista²⁰).

Porém, nas décadas de 1920 e 1930 não foram encontrados registros de filmes nacionais com referências a tais personagens. Apenas nos anos de 1940 observa-se a produção de filmes com personagens LGBTQIA+. Dentre estes, está *Carnaval de Fogo* (1949), em que Oscarito e Grande Otelo atuam como Romeu e Julieta, respectivamente. A atuação de Grande Otelo como Julieta é apresentada de forma carnavalesca, em tom de comédia e ridicularização, trazendo a produção da transgeneridade como uma piada, realizada por um homem cisgênero. Assim vai ocorrer em outros filmes de chanchada – estilo de filme brasileiro musical dessa época –, em que se lançavam músicas e marchinhas para o carnaval. Este estilo percorre os anos de 1950, com Oscarito vestindo-se de mulher, como em *Carnaval Atlântica* (1952) e *As 7 Ervas* (1962), configurando essa construção da travestilidade como algo risível e caricato (MORENO, 1995).

Em 1954, o filme *Mulher de Verdade*, apesar de não abordar como temática tais questões, possui a participação da artista *drag queen* portuguesa Ivaná, a qual inclusive ganha destaque em revistas nacionais de grande circulação na época. Alguns autores consideram Ivaná e Darwin as primeiras artistas trans do cinema nacional²¹.

Nos anos de 1960, há um sugestivo crescimento de produções cinematográficas nacionais sobre temáticas LGBTQIA+, considerado decorrente de uma “ressonância dos diversos movimentos de liberação e de costumes que eclodem na época”, segundo Moreno (1995, p. 18). Cenas com a presença de relacionamentos gays e lésbicos aparecem, como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Bahia de todos os santos* (1960), *Asfalto Selvagem* (1964), *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), *Memória de Helena* (1969), *Menino e o Vento* (1966), *Noite Vazia* (1964), sendo que estes dois últimos abordam mais evidentemente questões gays como tema central.

Na década de 1970, há um vasto crescimento da produção cinematográfica no país, devido também ao surgimento da Empresa Brasileira de Filmes – Embrafilme, órgão que

²⁰ De acordo com a sinopse disponibilizada pela Cinemateca Brasileira, disponível em: <<http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=002439&format=detailed.pft>>. Acesso 29 jul. 2020.

²¹ Considerando debates realizados em Memórias Cinematográficas. Disponível em: <<https://www.memoriascinematograficas.com.br/2019/02/darwin-e-ivana-as-primeiras-travestis.html>>. Acesso 27 jul. 2020.

desenvolveu políticas públicas de atividades culturais relacionadas ao cinema nacional. Assim, fortaleceu-se o setor cinematográfico também com novas produtoras e distribuidoras particulares de cinema (MORENO, 1995). Nesta vasta produção deste momento, Moreno (1995) observa que se desenvolvem filmes relacionados a temáticas homossexuais em quatro gêneros: comédias pornochanchadas; eróticos; *underground* e dramáticos.

As pornochanchadas vão ter uma ampla produção, em que personagens transexuais e travestis são sempre representados de forma caricata, como piada, por meio da ironização de gestuais e pela recorrência a estereótipos. Podemos citar filmes como *O Donzelo* (1970), *Os Machões* (1972), nos quais os personagens principais se travestem para conseguir lograr objetivos na conquista de mulheres. Em outros filmes, como *Macho e Fêmea* (1973), a discussão sobre a transexualidade apareceu como desejo oculto do personagem principal, que após tomar uma droga, torna-se mulher. Contudo, o filme é uma comédia, trazendo a temática com foco no risível.

Diferentemente do contexto hollywoodiano, no Brasil há a presença de atrizes trans em alguns filmes desta época, como em *O Sexualista* (1975) em que a transexual Rogéria faz parte do elenco de personagens principais do filme. Contudo, Moreno (1995) pontua que tais personagens eram sempre caracterizados como pessoas perigosas, interessadas em ascensão social e com desvios sexuais.

Em *Ele, Ela, Quem?* (1976), há a presença da discussão sobre intersexualidade, na época denominado de “hermafroditismo”. O filme conta a história de Elvira (interpretada por um ator cisgênero), que após se relacionar com uma amiga do internato de freiras, é submetida a exames médicos e descobre ser “hermafrodita, com predominância de seu lado masculino” (MORENO, 1995, p. 25). O filme também aborda tal temática com ar de comédia.

Além das pornochanchadas, desenvolve-se no Brasil uma produção estritamente erótica, em que se apresentam cenas de relações sexuais entre casais e entre grupos de pessoas. Neste estilo de filme, os roteiros são absurdos e se enfatizam as relações sexuais entre lésbicas e bissexuais, como em *A Gata Devassa* (1974), *A Noite das Fêmeas* (1976), *As Depravadas* (1977). As personagens lésbicas são sempre apresentadas como perigosas, inescrupulosas e depravadas, reforçando a produção da homossexualidade como um problema de personalidade. Além disso, os filmes envolvem também situações de violência, abuso e adoecimentos mentais (MORENO, 1995).

No estilo relacionado ao *underground* (mais conhecido como cinema marginal), as situações vivenciadas por personagens LGBTQIA+ envolvem violência, construções caricatas,

e ainda a sua representação como pessoas com tendências homicidas e suicidas. Como exemplo, o filme *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1970), em que personagens lésbicas matam a mãe e outras se matam mutuamente (MORENO, 1995).

Assim, durante a década de 1970, há uma vasta produção cinematográfica que produz representações de gênero com foco em personagens LGBTQIA+ apresentados como hipersexualizados, perigosos, caricatos e, por vezes, com distúrbios de personalidade. Mesmo em filmes do estilo dramático, como classificado por Moreno (1995), tais personagens são apresentados com conflitos sexuais ou sociais, como em *Narvalha na carne* (1970) e em *Toda Nudez Será Castigada* (1972).

Nos anos 1980, há um grande declínio do cinema nacional, em decorrência da derrocada da Embrafilme, pelo descaso e má administração dos governos nesse período, até sua extinção no início dos anos 1990. Assim, os filmes de temática LGBTQIA+ que ainda vigoraram até meados dos anos 1980 estão entre o estilo pornô-eróticos e pornochanchadas (MORENO, 1995). Como afirma Moreno (1995, p. 46), “o lesbianismo ou o bissexualismo é utilizado para esquentar as cenas de nudismo”, como nos filmes *As Intimidades de Analu e Fernanda* (1980), *As Intimidades de Duas Mulheres Vera e Helena* (1980), *O Império das Taras* (1980).

Contudo, na década de 1980, alguns filmes no estilo dramático começam a abordar as questões LGBTQIA+ com um outro olhar: mais focado em suas realidades e problemas pessoais, frente a uma sociedade cisheteronormativa. Entre eles estão *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1980) e *Vera* (1986). No primeiro, apresenta-se Lilica, uma menina trans reclusa em um reformatório para menores, que enfrenta as violências e dificuldades cotidianas, sendo umas das amigas de Pixote. No segundo, conta-se a história de um garoto transgênero, ainda chamado de Vera, apresentando suas dificuldades frente ao seu processo de transição, as situações de preconceito e seus conflitos pessoais nesse processo, sendo ele personagem principal da narrativa.

Nos anos 1990, em decorrência dos resultados dos duros cortes governamentais ao setor cultural e da extinção da Embrafilme, a produção cinematográfica fica ainda mais escassa. Alguns filmes que abordam a temática, citados por Pinheiro (2014) e Moreno (1995), são *A Maldição de Sanpaku* (1992) e *Cinema de Lágrimas* (1995). O primeiro apresenta atriz transexual Rogéria como uma vilã assassina, enquanto o segundo conta a história de um casal gay, em um documentário-ficção, que tem como fundo a abordagem da história do cinema na América Latina. Tais filmes trazem representações de diferentes formas das questões de gênero

– uma, reafirmando a transexualidade como algo perigoso e a outra, a relação homoafetiva como algo natural ao cotidiano –, mas poucos são os filmes que apresentaram esse olhar.

Assim, considerando esta breve cronologia do cinema nacional até a década de 1990, observo que o cinema brasileiro construía molduras do olhar (BESSA, 2014) permeadas por concepções de gênero excludentes, abjetas e preconceituosas.

Nos filmes, as LGBT também trafegam por praticamente todas as classes sociais, mas com preponderância na classe média baixa, onde, geralmente possuem um subemprego. As travestis e homens gays com uma expressão de gênero feminina são geralmente suburbanas, moram em locais considerados em enredo fílmico como espaços de baixa reputação, como as casas de prostituição. Também são geralmente personagens agressivas, desonestas, violentas e assassinas. A atração sexual por pessoas do mesmo sexo/gênero (ou por ambos os sexos/gêneros) é utilizada em muitos filmes como prática anormal, de tara, de exibicionismo de “pseudorelações lésbicas” para deleite da plateia masculina, ou meramente como experiência de sacanagem (MARCONI, 2015, p. 41).

Bem como observamos nas construções de gênero ao longo da história do cinema dominante no século XX, as representações de gêneros no cinema brasileiro configuram modos de reafirmar abjeções, na produção de uma tecnologia de poder de corpos dóceis, em que pessoas LGBTQIA+ devem estar no nível das sexualidades ilegítimas, como afirma Foucault (1988). Algumas mudanças começam a ocorrer no contexto audiovisual no século XXI.

A partir dos anos 2000, há a chamada retomada do cinema nacional, com novas leis de incentivo à produção audiovisual e à cultura e, concomitantemente, um maior interesse em produzir novos olhares sobre a subjetividade e questões sociais relativas ao universo LGBTQIA+ (MARCONI, 2015; PINHEIRO, 2014). Neste sentido, *Madame Satã* (2002) inaugura esse outro cinema nacional. Para Lopes (2006) e Nepomuceno (2009), este filme constitui o conceito de *New Queer Cinema* no Brasil. Mesmo compreendendo que, nesse momento, o personagem principal era enquadrado como gay – que dialoga com os usos das terminologias no Brasil ainda nesse período dos anos 2000 –, este filme discute questões que deslocam padrões cisheteronormativos nos processos de travestilidade do personagem.

A força do protagonista está na resistência pela alegria, em querer ser outro, livre, homem, mulher, madame e satã. Assumir o nome num desfile de carnaval, no fim do filme, é um gesto de afirmação de uma identidade, pela máscara, pelo jogo constante na vida e no palco, longe da folclorização e ridicularização de que foram e são vítimas homossexuais e travestis nos programas de auditório da TV, mas sem temer a afetação, o desmunhecimento, como formas mesmas de resistência a um padrão bem comportado de gay de classe média, integrado na sociedade conservadora de consumo em que vivemos (LOPES, 2006, p. 386).

Nos anos de 2010, uma leva de filmes LGBTQIA+ são produzidos e, bem como no contexto mundial, tais produções configuram outras representações de gênero. São personagens principais, evidenciando sua vida cotidiana, seus amores, suas dores, vivências, contextos socioeconômicos e conflitos sociais. Entre eles, podemos citar *Elvis e Madona* (2011), *Tatuagem* (2013), *Hoje eu Quero Voltar Sozinho* (2014), *Praia do Futuro* (2014), *Doce Amianto* (2013), *O Céu sobre os Ombros* (2011), *Flores Raras* (2013), entre tantos outros que dialogam com esta temática (MARCONI, 2015; PINHEIRO, 2014).

Contudo, Dieison Marconi (2015) chama atenção para a ausência de visibilidade do cinema documental neste contexto. Muito se enfatiza o cinema ficcional, mas o documentário é sempre deixado de lado, considerado, inclusive, de menor valor.

O documentário, apesar de ser o responsável pela vitalidade da sétima arte no país desde a metade do século XX, sempre foi o “primo pobre” renegado pela historiografia clássica do cinema brasileiro. Como dirá Bernardet (2004), se nos deixarmos levar pela vitrine cinematográfica brasileira, o cinema que realmente existe é a ficção, pois é o que a indústria e o comércio afirmam. Enquanto isso, a historiografia cometeu o equívoco ao aplicar à realidade brasileira um modelo particular aos “países industrializados”, em que o filme de ficção foi a base da produção cinematográfica (MARCONI, 2015, p. 10).

Marconi (2015) afirma que a produção documental regional nos possibilita dar visibilidade às vozes veladas pelo cinema ficcional. Para ele, a produção documental traz a possibilidade de compreender quem fala, a quem fala, como fala e que discursos e ideologias estão atravessadas, não somente pelas pessoas personagens, mas também por aqueles que produziram os filmes, como já foi debatido anteriormente neste trabalho, quando abordo o cinema documental a partir de Nichols (2010). Marconi (2015) também concorda que o documentário não é uma janela para o real, mas “os sujeitos filmados fazem parte da construção narrativa antes mesmo do diretor roteirizar suas falas, pois não é apenas a câmera que figura-os para o espectador, estes sujeitos também significam e ressignificam sua própria imagem diante da câmera” (p. 11). Ou seja, no contexto do cinema documental, as lógicas de poder e contrapoder são outras. As pessoas participantes dos documentários podem e escolhem também seus discursos, como serão evidenciadas e apresentadas. Não há apenas uma hierarquia visual da direção, mas há os contrapoderes daqueles que são mostrados, a partir de suas narrativas que estão também compostas por intencionalidade.

Nos documentários pesquisados, observo este mesmo processo nos discursos que os participantes trazem. Falar sobre gênero e seus atravessamentos na frente da câmera também denota as escolhas sobre esses discursos; também são formas de poder. Como afirma Butler

(2018b, p. 35), “a questão não é apenas que a linguagem atua, mas que atua de maneira poderosa”, seja na nomeação de um gênero ao nascer, mas também em acionar um conjunto de efeitos sobre aquilo que é dito. Então, que regimes de verdades sobre gênero – como coloca Foucault (2008a) – são acionados por essas pessoas em frente às câmeras? A performatividade dxs participantes dos documentários engloba tais lógicas de poder e contrapoder pois, como aborda Butler (2018b, p. 35), “a performatividade é um modo de nomear um poder que a linguagem tem de produzir uma nova situação ou acionar um conjunto de efeitos”.

Diferentemente do século anterior, a partir do século XXI, uma vasta produção documental brasileira sobre LGBTQIA+ se desenvolveu. Filmes como *Meu amigo Cláudia*, de Dácio Pinheiro (2009); *Dzi Croquetes*, de Raphael Alvarez e Tatiana Issa (2009); *São Paulo hi-fi* de Luffe Steffen (2013); *Divinas Divas*, de Leandra Leal (2016); *Laerte-se*, de Eliane Brum (2017); e *Bixa Travesty*, de Claudia Priscila e Kiko Gofmam (2018), retratam experiências de *drag queens*, mulheres transexuais e travestis, abordando suas histórias de vida ou de grupos de apresentação em shows, todos no eixo Rio-São Paulo.

Em outras regiões do Brasil, diversos documentários também foram produzidos, com circulação nacional em festivais: *Majur*, de Rafael Irineu (2018), que retrata o processo de transição de uma mulher trans indígena, no interior de uma aldeia indígena do Mato Grosso; *Aqueles Dois*, de Emerson Maranhão (2018), que aborda a história de vida e o cotidiano de dois jovens homens trans em Fortaleza-CE; *Fabiana*, de Bruna Laboissière (2018), que conta a história de uma mulher trans caminhoneira que percorre o Brasil, abordando suas últimas viagens antes de se aposentar. Além destes, tantos outros documentários regionais vieram a ser produzidos nos últimos anos, longas e curtas-metragens, que estiveram inseridos também em debates e estudos sobre a população LGBTQIA+. O trabalho de Juciana Sampaio (2015), que aborda a trajetória da ativista travesti cearense Janaina Dutra, realiza uma análise de três documentários produzidos sobre ela – *Janaína Dutra: uma dama de ferro* (2011); *Mrs. Janaína, “eu sou aquilo que os olhos veem”* (2008) e *Travessias – travestis e transformistas em Fortaleza* (2010). Tais documentários focaram na história de vida da travesti, trazendo representações sobre ela de forma politizada. Como afirma Sampaio (2015, p. 213), os documentários produziam “uma travesti exemplar, tendo, como principais armas de guerra, o conhecimento e a profissão”.

Marconi (2015) também produziu um vasto estudo sobre as produções documentais sobre LGBT (termo utilizado pelo autor) na região Sul do Brasil de 2000 a 2014, encontrando cerca de 19 filmes documentários entre as regiões de Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do

Sul. Neste estudo, ele observou que as representações de gênero em tais produções envolviam “projeções queer de memórias afetivas”; “imagens do corpo, gênero, sexualidade e envelhecimento”; “estéticas de resistência e reiterações da norma”; e “territórios de desejo e sociabilidade LGBT” (MARCONI, 2015, p. 17).

Todas estas produções audiovisuais trazem desde um olhar antropológico, acompanhando as pessoas em situações *in loco* – por exemplo em *Majur* (2018), *Fabiana* (2018), etc. –, como também produzem olhares sobre tais pessoas a partir de uma história a ser contada sobre elas – por exemplo, *Janaína Dutra: uma dama de ferro* (2011).

Neste sentido, pude observar a crescente produção documental que veio se formando em diversas regiões do país, para além dos centros de maior produção, circulação e divulgação cultural, como Rio de Janeiro e São Paulo. Além disso, a maior facilidade de acesso a recursos audiovisuais para produção (celulares, câmeras portáteis, etc.) e mídias sociais que permitem maior circulação sem custos adicionais (plataformas como *Youtube*, *Vimeo*, etc.), possibilitaram o intenso crescimento destas produções, em diferentes regiões, classes sociais e contextos socioculturais, como apontado por Bessa (2014).

Uma das razões para o crescimento do cinema *queer* em vários países nos últimos anos foi o barateamento da produção fílmica com o uso de câmeras digitais e softwares de edição. A ideia na cabeça e a câmera na mão continua sendo um potencial transgressor que libera a criatividade para fora dos esquemas narrativos e cinemáticos dos filmes de alto custo, produzidos nos grandes estúdios de cinema (BESSA, 2014, p. 41).

Assim, a partir destes questionamentos, busquei compreender a produção cinematográfica documental sobre gênero no Pará e no Maranhão no século XXI. Com isso, fui produzindo meu *storyboard*²² de pesquisa, que apresento a seguir.

TOMADA 03 – FECHANDO FOCO: MEU STORYBOARD DE PESQUISA

Considerando o cinema como uma linguagem (AUMONT, 2008; BERNARDET, 2006; XAVIER, 2018) e, como toda linguagem, permeada de relações de poder e normas sociais (FOUCAULT, 2008b); considerando que o cinema é uma tecnologia de gênero

²² *Storyboard* é uma etapa da produção do filme, em que se desenha um esboço sequencial das cenas que ainda serão filmadas (através de ilustrações ou imagens) como uma pré-visualização, para organizar o processo de filmagem.

(LAURETIS, 1987), ele se tornou meu campo de estudos na compreensão da produção de gênero no Pará e no Maranhão.

Busquei compreender os discursos constituídos sobre transgeneridade dentro da produção audiovisual cinematográfica realizada nos estados de Pará e Maranhão, a partir de filmes documentários que eram realizados e produzidos nestas regiões. Assim, como critério de pesquisa, os filmes selecionados deveriam ser desenvolvidos por diretores locais em contextos regionais, ou seja, tanto a produção do filme deveria estar dentro dos estados de Pará e Maranhão, como também produção e direção deveriam ser das localidades citadas. O segundo critério é que os filmes deveriam ter como temática principal questões de gênero relacionadas as pessoas transgêneros, conforme as conceituações de Jesus (2012) e Lanz (2014). Neste sentido, busquei compreender quais as produções de gênero existentes nestes filmes, os discursos presentes, as pessoas apresentadas e os processos de engendramento que constituíam imagens e narrativas em cada filme.

Utilizei como referenciais Uwe Flick (2009) e Diana Rose (2010) para elaboração do roteiro de pesquisa com materiais audiovisuais nas Ciências Sociais. Segundo Flick (2009), a utilização de mídias audiovisuais na pesquisa social possui algumas especificidades que compõem novos modos de metodologia qualitativa. Criar estratégias de análises de filmes envolve a escolha dos filmes, quais cenas serão analisadas, a possibilidade de transcrição das falas e como será realizada a interpretação do material. O importante é avaliar as possibilidades relativas ao material visual e as diferentes construções a partir dele. Rose (2010) também desenvolve estratégias para análise de materiais audiovisuais dentro das ciências humanas e sociais. Neste sentido, é indispensável entender a complexidade do material audiovisual que, diferentemente do textual, engloba diversos sentidos em imagens, sons, técnicas de filmagem, composição de cenas, etc.

Partindo destas compreensões, o *storyboard* de pesquisa foi realizado considerando as seguintes etapas: a) levantamento e seleção dos filmes; b) assistir aos filmes; c) análise dos filmes. A escolha dos filmes foi inicialmente realizada a partir do levantamento de informações via internet, em sítios eletrônicos que tinham como objetivo a divulgação de filmes, páginas sobre festivais de cinema regionais e plataformas de compartilhamento de vídeos. Para o início da pesquisa, foram utilizados o serviço de busca eletrônico *Google*²³ e plataformas de compartilhamento de vídeos *Youtube*²⁴ e *Vimeo*²⁵. Algumas informações também foram

²³ Disponível em: <<http://www.google.com>>

²⁴ Disponível em: <<http://www.youtube.com>>

²⁵ Disponível em: <<http://www.vimeo.com>>

coletadas na plataforma de mídia social *Facebook*²⁶, em decorrência de divulgações sobre produção de filmes que remetiam à referida página da internet. Também encontrei o sítio eletrônico *Porta Curtas*²⁷, que possui um serviço de busca específico para filmes média e curta-metragem brasileiros. Os endereços eletrônicos encontrados também traziam novas informações e me redirecionavam a outros sítios eletrônicos correlacionados a minha busca.

Após o extenso levantamento, foram pré-selecionados os filmes do tipo documentário que foram produzidos nas regiões pesquisadas. Posteriormente, foram selecionados somente aqueles cuja temática principal envolvia produções de gênero em torno da transgeneridade. A partir desta coleta, agrupei as informações em tabelas (separadas por Pará e Maranhão), com colunas categorizadas por nome do filme, ano de lançamento, tipo, tema/sinopse, duração e direção, conforme consta nos Apêndices I e II, referentes ao levantamento de pesquisa no Pará e no Maranhão, respectivamente. As categorias (colunas) formuladas nos Apêndices I e II tiveram como objetivo identificar quais filmes adentrariam nos critérios desta pesquisa (ano e sinopse ou tema) e facilitar a análise destes filmes, além da relevância das informações sobre duração (longa, média ou curta metragem) e da direção (quem foram as pessoas que produziram tais filmes). Àqueles filmes cuja alguma informação não se encontrava disponível, tinham como critérios de exclusão ou inclusão o título de filme.

Para o início da pesquisa no Pará, utilizei algumas palavras-chaves como “cinema paraense” e “cinema documental no Pará”. Durante a pesquisa através do *Google*, encontrei o sítio eletrônico Cinemateca Paraense²⁸, o qual reúne um catálogo de mais de 190 filmes listados, em ordem alfabética, acerca da produção cinematográfica paraense.

A catalogação dos filmes existentes neste sítio foi resultado da dissertação de mestrado do administrador da página – Ramiro Quaresma –, o qual realizou uma cartografia do cinema paraense a partir de um inventário da filmografia realizada no estado do Pará de 1960 até 2015²⁹. Esta dissertação, conjuntamente com os dados apresentados no sítio Cinemateca Paraense, foram as bases do direcionamento inicial da minha pesquisa, na busca pela produção de documentários realizados no Pará. Ambos os materiais foram utilizados para análise, considerando que o sítio apresentava informações mais atualizadas que a dissertação. A catalogação apresentava 196 (cento e noventa e seis) filmes referentes ao período acima citado

²⁶ Disponível em: <<http://www.facebook.com.br>>

²⁷ Disponível em: <<http://www.portacurtas.org.br>>

²⁸ Disponível em: <<http://www.cinematecaparaense.wordpress.com>>. Acesso em 15 maio 2017.

²⁹ SILVA, Ramiro Quaresma da. O SITE CINEMATECAPARAENSE.ORG E A PRESERVAÇÃO VIRTUAL DO PATRIMÔNIO AUDIOVISUAL: uma cartografia de vivências cinematográficas. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Arte, Belém, 2015.

(1960 a 2015) e continha os seguintes dados: nome do filme, ano, duração, diretorxs, produtorxs, elenco, equipe técnica, fontes, ano e coloração. Não havia informações relativas ao gênero do filme (comédia, drama, documentário, etc.), nem sinopses ou temática.

Então, iniciei a pesquisa mais detalhada, filme a filme, através de busca em *Google*, *Youtube* e *Vimeo*. Selecionei um a um os filmes catalogados, realizando a busca na internet. Este processo de levantamento levou também à indicação de outros sítios eletrônicos, de outros diversos filmes produzidos também no Pará, ampliando a pesquisa e o número de filmes encontrados. Tais redirecionamentos me levaram às páginas de eventos culturais, festivais de cinema local e páginas das produtoras Mekatron Filmes, Visagem Filmes, Cabocla Filmes, Marahu Filmes e Greenvision Films. Além disso, as pesquisas no *Youtube* também sugeriam filmes e vídeos relacionados a produções paraenses, que me fizeram encontrar outros filmes, que estão na listagem apresentada no Apêndice I. As páginas de reportagens, divulgações de eventos e festivais de cinema também traziam maiores informações sobre os filmes encontrados. Entre os festivais de cinema, foram encontrados como referências os seguintes festivais: Mostra de Cinema da Amazônia de 2015 e de 2016³⁰; Amazônia Doc – Festival Pan-Amazônico de Cinema 2019³¹.

Em todo este processo de busca e levantamento, foram encontrados 54 filmes documentários produzidos no Pará, nos anos 2000 a 2019, conforme apresentado no Apêndice I. Entre eles, foram selecionados dois filmes que abordam como temática principal produções de gênero e, mais especificamente, experiências *drag*, travestis e transexual. Assim, foram escolhidos para análise, dentro do objetivo desta pesquisa, os filmes *As Filhas da Chiquita* (2006), dirigido por Priscilla Brasil, e *Noite Suja* (2016), dirigido por Allyster Fagundes. Todos foram realizados na cidade de Belém-PA.

Em relação ao levantamento do Maranhão, utilizei os mesmos processos metodológicos já explicitados anteriormente. Utilizei algumas palavras-chaves como “cinema maranhense” e “cinema documental no Maranhão”. Nas pesquisas mais específicas, encontrei alguns filmes na plataforma do *Youtube* e outros foram encontrados nos sítios eletrônicos dos festivais da Semana de Arte da UFMA - Mulheres no Cinema³², Maranhão na Tela³³ e Festival Guarnicê de Cinema³⁴. Nos sítios dos festivais “Maranhão na Tela” e “Guarnicê”, obtive o

³⁰ Disponível em: < <https://www.facebook.com/mostradecinemadaamazonia/> > Acesso em 15 nov 2018

³¹ Disponível em: < <https://amazoniadoc.com.br/> > Acesso em 15 nov 2019

³² Disponível em: < <https://mulherescinema.wordpress.com/programacao-2/> > Acesso em 20 out 2019.

³³ Disponível em: < <https://www.maranhaonatela.com.br/mostra-maranhao-de-cinema-infor> > Acesso em 12 nov 2019.

³⁴ Disponível em: < <https://issuu.com/dacufma> >. Acesso em 20 nov 2019.

maior levantamento, onde constavam a relação de filmes participantes nos catálogos de divulgação. No sítio do “Maranhão na Tela”, obtive as informações dos filmes das edições de 2007 a 2019. No sítio do “Festival Guarnicê”, coletei as informações das edições de 2008 a 2019.

A partir da pesquisa em cada sítio, catálogo a catálogo, filme a filme, fui aprimorando as informações de busca de cada filme através do *Google*, *Youtube* e *Vimeo*. Em todo este processo de busca e levantamento, ao total foram encontrados 136 filmes documentários produzidos no Maranhão, nos anos 2000 a 2019, conforme apresentado no Apêndice II. Deste total, foram selecionados apenas dois filmes documentários que se enquadravam nos objetivos desta pesquisa: *Marginais: vozes da resistência LGBT em Imperatriz* (2016), dirigido por Kelder Padilha; e *Fala! Diálogos Femininos* (2017), dirigido por Ingrid Barros.

Estes levantamentos não resumem todos os possíveis documentários que podem existir no Pará e no Maranhão, contudo estes filmes aparecem com maior facilidade de acesso público a usuárixs da internet. Considerando a relevância e disponibilidade de acesso aos filmes, estes foram pré-selecionados, pois possuem maior possibilidade de circulação entre público geral. Conforme pontuado por Rossi (2013, p. 11), a escolha de um filme envolve considerar produções que “tenham atraído o maior número de espectadores ou que tenham provocado debates relevantes”. Neste sentido, considero que os filmes que possuem fácil acesso pela internet, principalmente através das plataformas de compartilhamento de vídeos conhecidas (como *Youtube* e *Vimeo*), possuem grande mobilização entre espectadorxs. Além disso, alguns filmes selecionados foram premiados nacionalmente, conforme debaterei mais à frente nas análises destas produções.

Os documentários selecionados foram vistos como um todo, um a um. Primeiro, realizei anotações das minhas impressões iniciais e questões sobre gênero relacionadas à temática principal. Posteriormente, assistindo novamente ao filme, realizei transcrição de todas as falas de personagens principais e coadjuvantes, narradores, etc. Selecionei cenas que considerei significativas para discussão sobre as produções de gênero.

Foram analisadas as falas e cenas selecionadas, em que busquei compreender a forma como pessoas transgênero são apresentadas nos filmes: quem são, em que locais estão, que discursos apresentam. Observei as terminologias utilizadas como autodefinição, as experiências vivenciadas e relatadas nos filmes. O objetivo foi apreender as construções discursivas sobre gênero e possíveis marcadores existentes – como raça, classe, região, religião, etc. –, resultando nas compreensões a seguir.

5 CLOSE I – PARA VER-O-PESO DO CINEMA: PRECARIEDADE, RESISTÊNCIA E DIREITO DE APARECER NO PARÁ

Partindo de minhas análises, observei que as produções de filmes documentários sobre gênero no Pará organizam-se em torno de dois principais fatores: precariedade e ocupação de espaços públicos como resistência³⁵, o que Butler (2018b) compreende como direito de aparecer³⁶. Observei que os documentários selecionados possuem como objetivo central mostrar as formas de ocupação dos espaços públicos por parte de *drag queens*, transexuais e travestis. Os filmes apresentam que espaços são esses, como foram e são conquistados, mesmo com todos os tensionamentos existentes frente aos processos de abjeção e precariedade a que estas pessoas são submetidas constantemente. Sejam em festas fechadas nos espaços elitizados da cidade (como em *Noite Suja*) ou em espaços públicos na realização de festividades em comemoração às suas crenças religiosas (em *As Filhas da Chiquita*), tais documentários versam sobre as questões de gênero, buscando enfatizar o direito de aparecer. Assim, observo que nas representações de gênero apontadas por estas produções audiovisuais, ser drag, trans, bicha ou travesti (termos utilizados nos documentários) envolve estar no constante processo de resistência aos contextos de exclusão a que são relegados, como pontua Butler (2018b).

5.1 “*Quem vai pro círio são as covers*”: gênero e religiosidade n’*As Filhas da Chiquita* (2006)

O documentário longa-metragem *As Filhas da Chiquita* (2006) foi dirigido por Priscilla Brasil, pela Greenvision Films, em Belém do Pará. Neste longa-metragem produzido sem patrocínios e de forma independente, são retratados os preparativos e a realização da festa intitulada Filhas da Chiquita em 2004. Filhas da Chiquita é uma festa LGBTQIA+ que ocorre durante a festividade católica do Círio de Nazaré há 40 anos. O Círio de Nazaré, considerado uma das maiores manifestações católicas do Brasil (INSTITUTO, 2004), ocorre no segundo domingo de outubro na cidade de Belém do Pará, em homenagem à santa Nossa Senhora de

³⁵ Utilizo o conceito de resistência a partir de Foucault (1988; 2007), considerando o caráter relacional das relações de poder, como formas de exercer contraposições às leis e discursos hegemônicos. Neste sentido, “também são, portanto, distribuídas de modo irregular: os pontos, os nós, os focos de resistência disseminam-se com mais ou menos densidade no tempo e espaço, às vezes provocando o levante de grupos ou indivíduos de maneira definitiva, inflamando certos pontos do corpo, certos momentos da vida, certos tipos de comportamento” (FOUCAULT, 1988, p. 91).

³⁶ Butler (2018b, p. 33) afirma que quando grupos se reúnem em aliança, para “representar sua existência plural no espaço público”, eles estão acionando o direito de aparecer, frente à precariedade e exclusão a que são expostos.

Nazaré, em uma procissão matinal, que percorre cerca de 4 km da Igreja da Sé até a Basílica de Nazaré. Esta festividade envolve cerca de doze procissões antes e depois do domingo, sendo a Trasladação a procissão noturna que ocorre na véspera do Círio (sábado), em que a imagem da santa percorre 4 km de um colégio católico até a Igreja da Sé (INSTITUTO, 2004). Assim, a Festa da Chiquita (como é mais conhecida em Belém) é realizada na Praça da República, que fica no meio do trajeto da Trasladação, logo após a passagem da imagem da Nossa Senhora de Nazaré.

O documentário teve grande repercussão local, frente ao seu caráter inovador na década de 2000, por ser o primeiro documentário a abordar outro olhar sobre o Círio de Nazaré, uma vez que traz como foco principal a comunidade LGBTQIA+, sua relação com o Círio, sua devoção e a realização da festa como forma de homenagem à santa. O documentário foi exibido em diversos festivais do Brasil e em outros países³⁷.

Participam o cantor e coordenador da festa Elói Iglesias; a cabelereira travesti Márcio; a bicha secretária do lar Mel/Alex; as drags Shaula e Shantara (utilizo todas as autodenominações das participantes apresentadas no documentário), além da historiadora Elna, da idosa devota católica Emília, do padre católico Francisco e dois homens que conversam numa mesa de bar, Roberto e Giovanni.

Figura 3 – Participantes do documentário *As Filhas da Chiquita* (2006): Elói, Márcio e Mel/Alex, respectivamente.



Figura 4 – Participantes do documentário *As Filhas da Chiquita* (2006): Shaula, Shantara e Elna, respectivamente.



³⁷ O documentário foi exibido em diversos festivais do Brasil e em outros países, como Alemanha, Inglaterra, Colômbia, Portugal e EUA, além de ter ganhado prêmios no festival Mix Brasil em 2006 e Mostra Amazônica de Filme Etnográfico, no mesmo ano. As informações referentes aos locais de exibição e premiações do filme encontram-se disponíveis em: <<https://cinematecaparaense.wordpress.com/filmes/documentarios/as-filhas-da-chiquita/>>. Acesso em 04 jun. 2019.

Figura 5 – Participantes do documentário *As Filhas da Chiquita* (2006): padre Francisco, Emília, Roberto e Giovani, respectivamente



O documentário busca enfatizar como a Festa da Chiquita representa um espaço de posicionamento das existências LGBTQIA+ em meio ao caráter religioso cristão da sociedade em que se insere. A partir de Butler (2000; 2014; 2015; 2018b), observo que os atravessamentos entre a materialidade de seus corpos, as regulações de gênero e a manifestação de fé remetem aos contextos da reiteração de conjunto de normas que, ao mesmo tempo que as insere na inteligibilidade católica de Belém, produz modos de resistência pelo direito de manifestar sua fé em espaço público. Ao mesmo tempo em que há uma apropriação do Círio em torno de uma manifestação de fé através da festa das Filhas da Chiquita como homenagem, há um processo de exclusão por meio da Igreja Católica que não reconhece tal festa como parte do Círio. Assim, as cenas retratadas e escolhas das pessoas personagens que falam no filme, evidenciam as tensas relações entre religião católica e pessoas transgêneros, evidenciando a abjeção e precariedade em que são colocados.

Para trazer maior proximidade visual à Festa, trago a cena abaixo, que considero uma das mais marcantes do documentário, pois destaca a relação entre os processos de resistência dentro da festividade cristã, nos meandros entre gênero e religiosidade católica.

Figura 6 – Elói Iglesias faz reverência à santa Nossa Senhora de Nazaré durante a procissão noturna denominada *Trasladação*, enquanto está em cima do palco da festa da Chiquita.



Nesta cena, observamos Elói Iglesias, coordenador da Festa da Chiquita, em cima do palco, olhando a santa passar com a mão direita para o alto, como sinal de devoção à santa e, ao mesmo tempo, aguardando a passagem da imagem para dar início a festa. Ao fundo, ouvimos sua declaração em narrativa de segundo plano, sobre o momento:

A gente pede para tudo dar certo, porque né... eu sou de uma família católica, eu nasci na religião católica. Ela é uma entidade. Na verdade, aquele pedaço de madeira já é uma entidade, não tem como tu não dizer que aquilo não é uma entidade. Um pedaço de madeira que as pessoas correm de Icoaraci como um monte de desesperados, é uma entidade! [pausa]. Eu aproveito aquele momento para pegar aquele monte de energia que tá ali e trago aquilo pra mim pra poder viver meu ano todo. Porque eu acho que aquilo ali pra mim é a minha síntese do que foi o meu ano e do que vai ser. É diferente tu ver ela passar de um outro lugar. Tu, ali, tu sabe que logo depois daquilo, tu quer que passe o último carro dos Bombeiros pra tu começar a bombar, porque tu queres que a festa...que a festa tem que dar toda certo. Tu tens que controlar não sei quantas mil pessoas. É um misto de emoção pra ela passar [santa] e pra festa começar (Elói, 06'06").

Após esta declaração, o quadro passa para uma imagem frontal do palco, em que Elói começa a falar no microfone frases de devoção – “Viva Nossa Senhora de Nazaré” – e assim se inicia a festa, com a música “Sou a filha da Chiquita Bacana” de Caetano Veloso, evidenciando a relação do nome da festa com a música.

Várias cenas seguem mostrando a festa: pessoas dançando, cis, trans, gays, lésbicas, *drags*. Cenas de beijos e abraços em meio ao público dançando na praça, próximo ao palco. Elói acompanha, cantando a música de Caetano Veloso. Em seguida, novamente uma sequência de imagens das pessoas na praça, durante a festa, voltamos ao palco, agora em plano aproximado, mostrando várias *drag queens* dançando em cima do palco. Encerra-se esta parte inicial do filme, com Elói em primeiro plano, no palco, anunciando: “está aberta a temporada”, provavelmente se referindo a temporada de apresentações no palco da Festa da Chiquita.

Figura 7 - *Drag queens* dançam em cima do palco da festa das Filhas da Chiquita.



A objetivo desse trecho do filme é destacar a relevância da Festa da Chiquita em meio ao Círio de Nazaré. Podemos observar também as tensas relações entre Círio e Festa da Chiquita na própria construção narrativa e composição de cenas, que preza por planos aproximados quando aborda as falas das participantes e em planos abertos, quando busca evidenciar a cidade e procissão, dando ênfase à grande proporção da religiosidade na cidade. As escolhas da diretora denotam a intencionalidade de evidenciar esse tensionamento. Ao mesmo tempo que boa parte do filme destaca as *drags*, bichas e travestis (como se autodenominam) que são participantes da festa, também se trazem as falas de um padre, uma mulher cisgênera idosa e homens cisgênero heterossexuais. Isso evidencia que o documentário não preza apenas pelo olhar das “filhas” da Chiquita, mas também se propõe a evidenciar sujeitos cisheteronormativos que reafirmam um discurso excludente de considerar tais pessoas como não passíveis de viver suas vidas.

Isso fica evidenciado nas falas de padre Francisco, que afirma: “*os afeminados não tem direito ao reino do céu*” (21’36”); “*do ponto de vista religioso, é uma aberração, né*” (22’30”). E na fala de Emília que diz: “*porque às vezes até eu acho que até um criminoso, numa hora de raiva assim né, faz uma maldade, eu acho que é menos culpado do que um gay porque o gay faz aquilo todo dia consciente, né, consciente, consciente*” (26’20”).

Deste modo, o documentário denota os processos de abjeção e ativismo LGBTQIA+ em Belém, frente aos conflitos e tensões que envolvem a Igreja Católica (nos discursos do padre e de Emília); as instituições de governo (na aquisição de autorização formal para realização da festa em espaço público); cisheteronormatividade, homofobia e transfobia (apresentado nos discursos do padre, de Emília e nas declarações de Roberto e Giovani); além das construções de gênero que envolvem travestilidade (na fala de Márcio), homossexualidade e questões *drags* (nas falas de Elói, Mel, Shaula e Shantara). Cada uma destas personagens apresenta vivências sobre seus gêneros, experiências sobre a festa e sua relação pessoal com a religiosidade referente ao Círio.

O documentário também acentua apenas as falas des personagens em primeira pessoa. Não há um narrador secundário (voz over/voz off); os discursos partem das próprias pessoas entrevistadas e não de alguém que fala por elas. Neste sentido, observamos o que Caio Silva (2017) denomina de “olhar trans”, ou seja, um deslocamento da hierarquia visual de cineasta sobre personagem, quando personagem fala por si. Além disso, as escolhas das cenas feitas pela diretora prezam, na grande maioria das vezes (praticamente todo o filme) por planos aproximados e *close-ups*, o que evidencia a escolha por nos tornar mais próximos às

personagens, destacando seus sentimentos e emoções. Aumont (2012) e Bernardet (2006) afirmam que o uso dos planos aproximados e, principalmente, dos primeiros planos (*close-ups*) constitui uma forma de dar destaque às emoções da personagem, colocá-la como foco principal daquele quadro.

Nas falas des participantes da festa da Chiquita, os atravessamentos entre gênero e religião católica envolvem uma devoção à santa permeada por um processo de penitência e de homenagem. Ao mesmo tempo que há um processo de identificação com a santa, o que denota formas de corresponder às regulações de gênero cisheteronormativas pela via do discurso religioso católico, a devoção é também utilizada como estratégia para se deslocar da abjeção, ao envolver a própria santa como participante da festa da Chiquita, como pontua Marcio, Elói e Mel, nos trechos abaixo.

É uma emoção e uma força muito grande. Você pede perdão pelos seus pecados, agradece por tudo [...]. Quando ela [santa] passa é uma força inexplicável (Márcio, 23'10").

Eu fico na minha. Eu fico com a minha fé assim como todo mundo tem a sua fé. Se você tá numa igreja, tá rezando...eu tô procurando amenizar meus pecados, assim como eu acho que todo mundo ali. Se o pessoal me vê e vem querer me criticar, então não tá procurando perdão. Tá preocupado com os outros e não consigo mesmo (Márcio, 25'40").

Eles acham que é um desrespeito à santa. Eles deviam aceitar como uma homenagem (Mel, falando sobre a Festa da Chiquita, 47'07").

Uma santa que leva uma coroa enorme daquela; um manto todo rebordado daquele por carnavalesco; então tu acha o que é isso? Na verdade, ela [santa] vai adorar. Até porque a própria santa nem vai mais pro Círio. Quem vai são as covers. A gente acha que ela vai escondida e disfarçada pra Festa da Chiquita porque é onde estão as pessoas alegres que não fazem mal a ninguém (Elói, 45'50").

Assim, Márcio evidencia a importância da fé e do Círio como um meio de “dirimir pecados”. Retomando Butler (2015) e Foucault (1988; 2011), nestes trechos acima percebemos a religiosidade como um domínio de poder que busca purificar aquilo que está fora de uma cisheteronormatividade, quando Márcio afirma que o Círio é uma forma de pedir perdão pelos pecados. Contudo, a participação na Festa da Chiquita é o lugar onde seus corpos dissidentes se apresentam, na afirmação de suas existências dentro deste contexto de religiosidade e fé católica, quando inserem a própria santa como uma “filha” da Chiquita, apresentada na fala de Elói acima.

Neste sentido, Elói retoma este posicionamento, considerando que as verdadeiras devotas são as filhas de Chiquita:

A festa da Chiquita deve tá vindo na Viradouro. Esse ano o tema da Viradouro é esse aqui: Pediu para Pará parou. Com a Viradouro, eu vou... E a Chiquita deve vir na última ala, mistura com Círio, com o Auto do Círio. Que a gente acha injustiça, afinal a Festa da Chiquita devia vir sozinha, porque eu acho que o resto é... tirando a santa, o resto é um blefe (Elói, 18'00, grifos meus).

Assim, tais meandros entre representações de gênero e expressão coletiva de suas existências em espaço público, envolvendo uma apropriação de códigos e imagens cisheteronormativos, evidenciam as correlações entre performatividade e precariedade, expostas por Butler (2018b), uma vez que o direito de aparecer envolve uma forma de coligação de corpos dissidentes.

Mas, afinal, o que é a Festa da Chiquita?

Olha, a festa da Chiquita é uma festa muito engraçada, é uma festa... é um ponto alto no sábado, na Trasladação. É o prêmio gay mais importante, no qual vem homossexual de todos os lugares, de todo o Brasil. Vem Rio e São Paulo, vem travesti, vem bombado, disbombado (Marcio).

O que se dizia era que era uma festa de malucos. E era um encontro, um encontro dos excluídos. Contudo, por ter sido fomentada pelos gays, da associação carnavalesca, era uma forma de reação contra a Igreja. E era uma grande forma de encontro dessas classes, dos excluídos, rejeitados (Elna, 9'37").

Ali ficava um grupo que eram as minorias: os negros, as prostitutas, os homossexuais, os boêmios (Elói).

Era uma festa profana, mas tinha esse respeito: o som só começava quando a santa chegava na Sé. A festa ia até de manhã e o som só parava quando o Círio começava a sair 5h da manhã do domingo (Elna).

Assim, a Festa da Chiquita veio se configurando como uma festa “dos excluídos” em torno da reafirmação de estar presente em um dos maiores eventos culturais da região.

Em outro trecho do documentário, acompanham-se as cenas da Trasladação (procissão noturna), em câmera na mão, em meio à procissão, mostrando a santa na berlinda e devotes em torno. Esta é uma forma de situar os espectadores sobre tal manifestação. Ao fundo, ouvimos os cânticos católicos, quando se abre uma cena em plano geral de câmera alta, mostrando a procissão do alto: percebemos que estamos na varanda do apartamento de Emília, onde ela aparece debruçada, olhando emocionada para a procissão abaixo. Na cena seguinte, a câmera retorna ao meio da procissão, agora mostrando Márcio, em meio ao público, levantando a mão em direção à santa, como forma de devoção a ela.

Figura 8 - Emília assiste à procissão da Trasladação da varanda de seu apartamento, enquanto Márcio acompanha na rua, em meio aos devotos.



Estas cenas realizam um paralelo entre dois contextos, entre quem está no alto – a idosa devota; e quem está em meio ao povo – a travesti (como Márcio se autodenomina no documentário). Além disso, mostra-nos entrecruzamentos em que ambas estão emocionadas em devoção direcionadas à mesma imagem, evidenciadas em closes nos rostos de cada uma delas.

Neste sentido, observo as diferentes relações e posicionamentos destacados nestas cenas, seja pela via da religiosidade – ambas aproximadas pela devoção à santa – e os distanciamentos entre os lugares diferenciados – entre a rua e a varanda de um apartamento. Ao mesmo tempo em que tais cenas evidenciam os marcadores de classe social, também estão atravessadas relações de proximidade com a vivência da fé, em que Márcio está bem mais próximo à santa fisicamente do que Emília, esta demonstra sua devoção à distância.

Outro aspecto apresentado é o tensionamento entre gênero e a própria prática religiosa, durante a procissão do Círio de Nazaré, fora da Festa da Chiquita.

Eu acho que ali não existe sexo, não existe nada. Ali a gente vai só mesmo por uma função. É uma função que é acompanhar, agradecer o que a gente conseguiu durante o ano e pedir mais pro ano que vem (Mel/Alex, 21'00").

Neste sentido, Mel pontua a prática religiosa como um espaço para além do gênero. Entretanto, percebemos um olhar que tenta encaixar tais práticas religiosas em meandros cisheteronormativos na regulação de seus corpos, quando afirma que só não pode se ridicularizar, na fala de Marcio:

Eu mesmo procurei a Igreja, eu mesmo procurei o contato através do padre, assim que eu fiz a primeira comunhão, essas coisas, e perguntei quem eu era. Aí o padre disse: você se assume? Você gosta de ser assim? Eu disse: eu gosto de ser assim. [padre] Então vou dizer uma coisa pra você: você pode ser o que for, só não se deixe ridicularizar (Marcio, 25'35").

Uma situação interessante envolve a performatividade de Mel/Alex frente a diferentes momentos do Círio. No início do documentário, quando aparece em sua casa durante uma reunião religiosa, utiliza o nome Alex, bem como na manhã de domingo do Círio. Mel/Alex se traveste de acordo com a ocasião do Círio. Na Festa da Chiquita, ela se apresenta como Mel Quiboa, bicha e secretária do lar. Durante a sua participação na procissão do Círio (pela manhã de domingo), apresenta-se como Alex.

Figura 9 - Mel/Alex em diferentes momentos das festividades do Círio. Na primeira foto, está na Festa da Chiquita, no sábado à noite. Na segunda foto, encontra-se durante a procissão matinal do Círio, no domingo.



Mel fala sobre a relação entre a festa da Chiquita e o Círio de Nazaré: “*Não, não interfere em nada, tanto é que eu vim pra cá, já tô saindo com meu namorado, depois dessa entrevista a gente vai embora. Aí de manhã, cinco e meia, seis horas eu tô saindo já*” (47’10”), afirmando que ir a festa da Chiquita não afeta o compromisso de estar presente no início da procissão matinal do domingo de Círio. Tais formas de se apresentar em diferentes espaços envolvem modos de se adaptar aos processos de inserção dentro de uma cisheteronormatividade. Formas de buscar estar alocada dentro de vidas vivíveis.

Mel/Alex, ao relatar sua vida pessoal, apresenta suas tessituras de gênero, por meio da reafirmação de uma performatividade de “ser feminina”, mas ao mesmo tempo de não considerar o ser bicha como uma categoria definida no binário homem-mulher:

Meu nome é Mel Quiboa, tenho 28 anos, sou doméstica. Doméstica não, que é muito brega, sou secretária do lar. Trabalho em casa de família. Trabalhar em casa de família é uma delícia, que você lava, passa, cozinha, fica até mais feminina 24 horas. Não é preciso criar músculo, fazer serviço pesado. O patrão é bicha. Não é mulher, nem homem, é bicha, que nem eu e a gente passa o dia frescando (Mel/Alex, 39’00”).

Então, para Mel/Alex, ser bicha está para além de um binarismo de gênero. Está em se posicionar enquanto sujeito, buscando produzir uma nova forma de ser. Uma performatividade específica, “que, no momento da enunciação, faz alguma coisa acontecer ou traz algum

fenômeno a existência” (BUTLER, 2018b, p. 35). O termo “frescando” é uma expressão regional do Pará que remete à brincadeira, ao humor, à forma de lidar de forma alegre e irônica com outra pessoa. Contudo, ao mesmo tempo, Mel afirma que o trabalho doméstico a deixa até “mais feminina”, o que remota as construções de gênero sobre a função de uma mulher. Ou seja, observo as inconsistências internas frente também aos atravessamentos de romper com um binarismo, mas ao mesmo tempo, estar atrelado a ele (DERRIDA, 2005). Além disso, observo os meandros dos atravessamentos entre as normas de gênero, uma vez que os corpos não se conformam às normas pelas quais sua materialização é imposta. Mel ou Alex compõe o ser bicha com seus processos performáticos.

Para Shaula e Shantara, os meandros dos discursos de gêneros estão relacionados ao processo de transformação *drag*, além de uma concepção de ser bela enquanto está montada e ser feia quando não está, o que permeia discursos cisheteronormativos de padrões de beleza feminina, correlacionados ao caráter paródico do feminino, como pontua Butler (2015).

*Shaula: Você leva pra casa a Branca de Neve, com uma peruca e salto alto. Você dorme com a Branca de Neve. Quando acorda de manhã cedo, dá de cara com o Dunga, desmaqueada, desmotivada, você fica completamente acabada, meu amor.
Shantara: desnorteada.
Shaula: Desnorteada. Tá tudo de ruim ponto com ponto br (44'25”).*

Ou seja, estar “montada” envolve uma nova afirmação de ser, um outro sujeito que ali é belo, que entra nos parâmetros de beleza feminina de uma cisheteronormatividade e configura a possibilidade de estar em um outro caráter performativo de ser mulher. Não estar “montada” é encarar-se nos moldes daquilo que foi socialmente assignado como homem, no qual o sujeito não se reconhece. Vencato (2005) aborda tais questões sobre performatividade *drag* e observa que tais processos de *montaria* envolvem modos de ser. Para Anna Paula Vencato (2005, p. 233), *montaria* “designa aquilo que se carrega na mala; ou seja, trajes e acessórios; trajes e acessórios já postos/montados sobre o corpo; maquiagem pronta somada a trajes e acessórios; todo o conjunto que se vê montado de/em uma *drag*”. Assim, a produção de uma *drag* permeia as representações trazidas por cada item, cada peça, para um objetivo proposto. Shaula fala que, para se montar para a Festa da Chiquita, é necessário chamar bastante atenção por onde passa, ser destaque naquele momento: “Ah, mana...que feche a festa! Cabeça tem que chegar pra Chiquita inteira parar. Cabeça tem que chamar mais atenção que a Nazaré” (37'32”). Quando se refere à cabeça, Shaula fala sobre seu traje ter um grande acessório na cabeça, feito com CDs. Logo em seguida a essa fala, a cena apresenta Shaula chegando na Festa, conforme vemos na figura abaixo.

Figura 10 - Shaula chega na Festa da Chiquita.



Nos meandros da performatividade *drag*, observo questões já pontuadas por Vencato (2005) sobre a importância que a montaria adquire para representar, inclusive, uma homenagem como acontece com a Festa das Filhas da Chiquita, em que ses participantes afirmam que sua realização é uma homenagem à santa. É um processo também de afirmação de suas existências.

Há um componente político de tomada de espaço ao sair montada todas as noites do carnaval, que se ancora no dito popular “quem não é visto não é lembrado”. O carnaval seria, assim, um espaço importantíssimo para aparecer, para mostrar-se. De qualquer modo, as *drags* referem-se a dias em que se montam pelo prazer de se montar, diferenciando-os dos dias em que se montam a trabalho. É difícil encaixar o carnaval em um ou outro desses motivos. A questão gira em torno de aparecer – e aparecer bem –, de ser vista (na rua, um espaço diferenciado da habitual boate), de ser olhada com medo, admiração, ser elogiada, ser abordada e, em certos momentos, dar um “passa fora elegante” nessas pessoas (VENCATO, 2005, p. 242).

Assim, conforme Vencato (2005) observou em relação às performatividades drags no carnaval em Santa Catarina, observo que aparecer, montar-se, envolve um processo que permeia o direito de existir em meio a festividade católica do Cirio de Nazaré e também de reafirmar suas existências nos espaços públicos de Belém.

Além da performatividade *drag*, outro “problema de gênero” (remetendo ao título do livro de Butler, 2015) evidenciado no documentário são as questões relativas à vivência travesti. Márcio relata como ocorreu sua “transformação”:

Eu sempre tive o corpo feminino. As roupas masculinas não combinavam comigo. Aí, o que aconteceu: resolvi assumir na minha transformação (Marcio, 23’).

Aí depois quando eu vim levar essa vida de cabeleireiro que eu realmente vim descobrir o outro lado da vida, que é a transformação, no qual e vim fazer uma transformação radical se assim... No qual o pessoal, todo mundo chama de travesti. Depois de muito tempo, de anos e anos de batalha, altas diversões noturna, várias coisas, que veio acontecendo na minha vida, aí que realmente eu vim me assumir e, aos poucos, que eu fui me revelando a minha família. Hoje eu me sinto mais eu do antes quando eu tinha aparência de homem. Antes eu não me senti totalmente realizado como hoje eu me sinto realizado (Márcio, 24’35’’).

Nestas compreensões de Márcio sobre sua transformação, observo as regulações de gênero entre corpo feminino e masculino, que me remetem às discussões pontuadas por Barbosa (2010) sobre a relação com o corpo como parte de um processo de identificação, permeado pelas regulações de gênero, que nomeiam o que é um corpo feminino e um corpo masculino, em torno de um gênero inteligível, como pontua Butler (2014; 2015).

Então, para ser reconhecida como travesti, Márcio pontua uma “transformação” do masculino ao feminino, que perpassou não gostar de roupas masculinas e sempre ter tido um corpo feminino. Mesmo assim, Márcio ainda utiliza seu nome designado ao nascer e também afirma que o termo travesti foi uma nomeação social e não pessoal, remetendo as fissuras dentro dos parâmetros do que dito ser travesti. Tais tensionamentos sobre a categoria travesti remetem ao que é abordado nos trabalhos de Andrade (2012) e Jesus (2012). Contudo, para Márcio, os termos e referências de gênero ainda estão relacionadas ao uso do termo “homossexualismo”.

O homossexualismo ele é uma pessoa engraçada. Eu acho engraçado a noite, quando estou todos reunidos. Mas quando do mesmo...é...do mesmo ramo, da mesma ali, da mesma classe dos homossexuais. No homossexualismo é tudo alegria. Ele tem seu lado de discriminação, tem assim seus momentos, mas quando tá todo mundo, só é alegria. Ele não quer saber se tá ruim ou se tá bom, ele quer saber ali de si mesmo (Marcio, 30’30’’).

Neste trecho, Marcio apresenta construções sobre homossexualidade relacionadas a algo alegre, feliz e divertido, mesmo com os momentos de discriminação. Evidencia uma questão de coletividade, quando enfatiza que essa alegria envolve estar reunido com demais homossexuais “da mesma classe”. Estes meandros entre a produção de uma performatividades homossexual relaciona-se com os processos de aliança para resistir a discriminação, como ela pontua.

Porém, Márcio utiliza terminologias que tem um caráter problemático dentro das discussões LGBTQIA+, uma vez que homossexualismo é referente a descrições psiquiátricas de uma psicopatologia, mas que foi abandonado na década de 1990. Entretanto, o uso deste

termo por Márcio pode ter um recorte geracional e de classe, uma vez que no documentário, apesar de ser do ano de 2006, as terminologias utilizadas eram bichas e gays. Não se fala nos termos transexuais ou gênero. Nas falas dos participantes, os termos de autodenominações envolviam questões relacionadas à homossexualidade e não à transgeneridade, exceto por uma breve frase de Shaula que se afirma *drag*.

Assim, partindo de Butler (2000), observo os processos de abjeção frente à exclusão normativa para a participação das filhas da Chiquita nas festividades do Círio, ao mesmo tempo que se criam estratégias de resistência no acionamento político de seus corpos e da manifestação popular através da realização da sua própria festa como homenagem à santa. Além disso, observei alguns marcadores nos discursos apresentados no documentário, resultantes da transcrição de todas as falas apresentadas ao longo do filme: religiosidade, gênero, processos de precariedade e de resistência (como contrapoder aos processos de abjeção, de acordo com Butler [2018b]). Assim, percebo os deslocamentos que permeiam os jogos entre resistência ao conservadorismo, mas também sua inserção nas práticas religiosas, na busca por uma inteligibilidade que as retire das zonas inóspitas da abjeção colocada pelos discursos de padres e pessoas conservadoras.

Ao longo da análise do documentário *As Filhas da Chiquita* (2006), percebo jogos entre a resistência ao movimento religioso, mas também a sua inserção religiosa, na medida em que xs pessoas relatam ser extremamente devotes à Nossa Senhora de Nazaré. Tais apontamentos também aparecem em diversas cenas: de cânticos religiosos católicos (na casa de Mel); na utilização de objetos associados à santa (como colares, quadros e imagens de gesso) em Elói, Marcio e Mel; e a própria participação como devotes durante as procissões noturna e diurna do Círio de Nazaré. Assim, este documentário traz como enfoque o atravessamento entre resistência e religiosidade, em intersecção com a regionalidade do Círio na cidade em questão. A regionalidade do valor cultural do Círio de Nazaré em Belém do Pará denota os atravessamentos entre religiosidade e performatividade de gênero no documentário, a partir da importância dada por *drags*, travestis e gays paraenses em realizar a Festa da Chiquita como forma de homenagem à santa, mas também como espaço de reconhecimento de vidas vivíveis e de posicionamento enquanto sujeitos de direitos. As representações de gênero trazem à luz o fato de que pessoas trans podem estar atravessadas por meandros cisheteronormativos (buscando uma religião que as rejeita), mas empenhadas em vigorar seu direito de aparecer, tornando sua condição de precariedade uma condição estimulante. Isto também será observado no próximo documentário analisado.

5.2 “Um corpo político”: experiências *drags* em Noite Suja (2016)

O documentário curta-metragem *Noite Suja* foi produzido por Allyster Fagundes em 2016, também realizado em Belém do Pará. Na época, estudante de jornalismo, Allyster produziu este curta-metragem de forma totalmente independente, como seu trabalho de conclusão de curso. Ele entrevistou e acompanhou os idealizadores e participantes da festa Noite Suja, realizada em Belém.

A festa Noite Suja faz parte de um coletivo LGBTQIA+ que se reúne para realizar festas noturnas, onde possam estar juntas e realizar apresentações *drags*, chamadas *lip sync*³⁸. A festa é produzida e coordenada por Maruso e Mateus, e acontece em diversas casas noturnas da cidade de Belém, em diferentes datas, de acordo com a disponibilidade dos espaços encontrados pelos coordenadores da festa.

O documentário apresenta relatos de *drags* que participam da festa e dos idealizadores da festa, trazendo a importância da festa como processo de fortalecimento de suas existências e resistências. Nesses meandros, as pessoas participantes apresentam suas definições sobre ser *drag*, a importância da festa Noite Suja em suas vidas, além de mostrar o processo de construção de suas *drags* antes e durante a festa.

Neste documentário, assim como em *As Filhas da Chiquita* (2006), o diretor também preza por planos aproximados e alguns close-ups, o que denota o interesse em destacar emoções e sentimentos dos personagens, colocando-os como o ponto principal do filme. Ele utiliza como recurso narrativo a fala das próprias pessoas personagens, em que não há narrador secundário (voz over/voz off), rompendo também com a hierarquia de cineasta sobre personagem.

Figura 11 - Participantes do filme *Noite Suja* (2016): Maruso e Mateus; Leonardo; Flores Astrais e Fabritney AkaDella; professor Wladirson Cardoso, respectivamente.



³⁸ *Lip sync* é uma apresentação que envolve a dublagem de uma música, com performance teatral.

Figura 12 - Participantes do filme *Noite Suja* (2016): Sid Manequim; Sarita de Gzuis; Ravenna; Mandy Roxey, respectivamente.



Butler (2018b) afirma que se constrói o direito de aparecer nos processos de resistência frente aos apagamentos impostos aos sujeitos não passíveis de viver. É o que podemos observar nos meandros do documentário. As formas de organização pelo direito de aparecer levaram ao emergir da festa, que começa a ser realizada informalmente entre amigos, mas ganha espaço e reconhecimento entre outras *drags*, tornando-se um espaço de afirmação de suas existências.

O Noite Suja pra mim simboliza um espaço de liberdade, que a gente pode ser quem a gente quiser, do jeito que a gente quiser, sem rótulos, sem amarras, sem definições, sem toda essa pressão que a sociedade exige e faz em cima da gente pra nós sermos aceitáveis. Acho que o Noite Suja é uma oportunidade que a gente tem de ser livre e ser feliz (Maruso, 29'00)

O Maruso, que é a Tristan Soledad, e o Mateus Aguiar, que é a Simone, eles começaram a Noite Suja discotecando e virou uma festa, virou um projeto, mas virou mais que um projeto. Virou um lar para as drags. Virou um abraço, virou um afeto. E que novas drags se encontravam e se encontram (Cílios de Nazaré, 34'25'')

Realizar a festa como uma manifestação do direito de aparecer denota os processos de ocupar espaço onde tais vidas eram excluídas ou consideradas estranhas, como aponta a *drag* Sarita de Gzuis:

Enfim, então vir pra uma festa como essa, num lugar como esse que não é a periferia, trazer saco plástico e qualquer coisa, pra quem frequenta e pra quem pensa é uma provocação muito importante. E pra mim também ser bombardeado de muita coisa que é normativa é algo que me chama atenção, sabe? E o Noite Suja é uma festa que dialoga, ou melhor, que é o palco de tudo isso, sabe? Foi no Noite Suja que eu comecei a pensar que a gente também tem que reinventar os espaços que a gente frequenta na cidade. Não dá mais pra ficar contando com festa que só toca música pop, que não diz nada com nada, de uma galera que só quer beber, cheia de futilidade, pra se xavecar, entendeu? E a gente vem no Noite Suja e tem uma batucada rolando do lado, tem drag de plástico e tem muita coisa acontecendo (Sarita de Gzuis, 15'60'')

Figura 13 - Cenas da área externa da festa Noite Suja, na entrada.



Como observado na fala de Sarita de Gzuis e na Figura 13, a festa se constrói em meio a processos de ocupação de espaços da cidade que não eram anteriormente ocupados, em áreas elitizadas da cidade, que vão para além do espaço fechado da casa noturna onde ocorre. Isso também se evidencia ao final do documentário, quando idealizadores da festa, Maruso e Mateus, relatam que uma das festas mais marcantes foi a festa Noite Suja Carnevale, realizada no período do carnaval em Belém, quando aconteceu um cortejo pelas ruas da cidade, partindo da Praça da República, espaço central da cidade de Belém. Eles enfatizam que foi tudo de forma gratuita, o que possibilitava a participação de qualquer pessoa e que ficaram espantados com a repercussão e quantidade de pessoas que participaram.

Figura 14 - Cenas da festa Noite Suja Carnevale na praça da República e do cortejo nas ruas, respectivamente.



Assim, as formas de expressar não estão somente atreladas a meras formas de agrupamento, mas também a modos de expressar sua existência plural e romper com os processos de precarização.

Porque quando corpos se unem como o fazem para expressar sua indignação e para representar sua existência plural no espaço público, eles também estão fazendo

exigências mais abrangentes: estão reivindicando reconhecimento e valorização, estão exercitando o direito de aparecer, de exercitar a liberdade, e estão reivindicando uma vida que possa ser vivida (BUTLER, 2018b, p. 33).

Isso se articula, inclusive, com as formas de entender o que é ser *drag*, os atravessamentos com a regionalidade e como isso se transforma em um “corpo político”, expressão mencionada por algumas *drags* no documentário.

Drag não tem gênero, drag é arte, drag é tudo. Então no momento em que você se desconstroí, você é tudo, você é drag, porque você tá vivendo a arte no seu corpo, você é um corpo político (Sid Manequim, 6’33”).

Então eu trago em Sarita de Gzuis, uma discussão a respeito da nossa região. Da região não do Pará, mas da onde a gente vive, entendeu? Eu tô cansado de ver drag queen, assim como diversos outros seguimentos de arte, de comunicação com muita referência internacional, com muita referência novaiorquina nela, norte-americana, europeia. Eu acho que a gente tem muito o que explorar aqui. A gente fala que drag queen é uma arte, uma performance daquilo que se tem...não sei. Como desconstrução, há de se apropriar aquilo que se tem aqui, sabe? da cultura, das plantas, da culinária, dos cheiros, sabe, daquilo que é junino, daquela que é nazareno, daquilo que é nosso. E mais do que isso, é discutir qual é o papel, sabe, aonde tem que estar a drag queen, aonde tem que tá a artista hoje? Questionando o processo que a gente vive, principalmente com esses governos que estão colocados, depois de um golpe político parlamentar que foi orquestrado. Falo isso porque se montar e ser drag queen é sim um ato político, sabe? E se a gente não tem noção disso a gente vai fazer e vai ser qualquer coisa (Sarita de Gzuis, 15’55”).

Ser drag pra mim significa eu poder me expressar da forma que eu quero, eu poder me expressar de acordo com a minha consciência e me divertir. Ser um corpo político, ser politizado, mas também ser entretenimento (Maruso, 29’48”).

Em torno das definições sobre ser *drag*, emergem os atravessamentos de gênero e regionalidade, que buscam gerar tensionamentos e deslocamentos a uma inteligibilidade binária. Nas definições apontadas pelas pessoas do documentário, observo que elas dialogam com as fronteiras que cerceiam características identitárias entre ser homem ou mulher. Há uma desestabilização do gênero inteligível, em que ser *drag* não é ser mulher ou homem, mas é poder usar barba, cabelos compridos, maquiagem e ter “neca” (pênis), como afirmam em um diálogo entre Flores Astrais e Fabritney AkaDella (Figuras 15 e 16). Ao mesmo tempo, elas afirmam que envolve modificar o corpo, como “corpos diferentes, seres diferentes”. Ser *drag* é também ser mulher cisgênera e vivenciá-la enquanto arte para expressar uma posição contra o machismo e racismo, como afirma Cílios de Nazaré (Figura 17).

Figura 15 - Flores Astrais e Fabritney AkaDella dialogam sobre ser drag.



Fabritney AkaDella: *Assim, drag pra mim é uma coisa que toma conta da minha vida artistica mais do que tudo o que eu faço, enquanto teatro, cenografia, aprender a fazer drag é muito mais importante pra mim hoje, por tantas coisas, enquanto ser mesmo. E é tão louco que a drag toma conta da tua vida ao ponto de raspar a sobrancelha, andar com unhas grandes no dia a dia.*

Flores Astrais: *Modifica o corpo né? E isso acabou indo pra minha vida pessoal para me identificar como não-gênero, sabe? Depois de um tempo fazendo drag eu fui entendendo quem é o Alan, quem é que tá por trás da drag. Entendi que o drag é essa grande brincadeira com gênero. Vamos brincar com isso, vamos colocar isso com lente de aumento, vamos mudar os ângulos. Essa brincadeira me fez questionar no meu dia a dia, sabe? Mudar minha imagem. Hoje em dia eu não saio de casa sem me maquiar, por exemplo. Maquiagem pra mim se tornou algo do meu dia a dia, sabe? Mas isso se leva pra olhos, unhas, corpos diferentes. São seres diferentes (10'42").*

Figura 16 - Flores Astrais e Fabritney AkaDella mostram que ser drag é não "trucar a neca".



Flores Astrais: *Desde o início eu me encasquetei que eu preciso me posicionar mais politicamente que eu não quero ser uma mulher, saca? Eu sou uma drag, meu amor.*
 Fabritney AkaDella: *E drag enquanto Alan, Fabricio, não somos mulheres montadas, somos drag queens. E a gente não truca a neca (12'30").*

Figura 17 - Cílios de Nazaré fala sobre ser mulher e ser *drag*.



Por traz da Cílios de Nazaré existe uma menina chamada Monique Malcher, que descobriu no caminho que a mulher podia ser drag sim. Nesse momento, no ambiente em que eu me monto, eu fui a primeira, e que bom que tem mais mulheres se montando. E também por uma iniciativa que partiu assim de mim sabe, uma vontade de entre aspas formar novas mulheres e mostrar que a drag não quer ser homem, não quer ser mulher, ela quer se drag. Ela quer falar sobre gênero, ela quer falar sobre corpos livres, ela quer falar sobretudo, sobre arte (Cílios de Nazaré, 34'25").

Em torno destas três falas, quero discutir os meandros das produções de gênero nesse documentário. Observo que tais tensionamentos correspondem às possibilidades de criar discursos que desloquem binarismos ou categorizações identitárias sobre a produção de um gênero inteligível ou de novas categorias identitárias, que venham a produzir normas, padrões ou formatos do que é “ser *drag*”. Nestes discursos, observo que não se buscam produzir características ou categorias específicas. Afinal, o que é ser *drag*? Não há uma definição em termos de engendramentos, mas uma busca por um não-gênero, considerando os referenciais de meandros heteronormativos binários.

Poderia afirmar, então, que não há engendramentos presentes neste documentário? Estes discursos geram desestabilizações frente aos conceitos do binarismo homem-mulher, mas também sobre a própria concepção paródica de gênero enquanto paródia de si mesmo, como afirma Butler (2015). Neste contexto, as conceituações sobre *drag* buscam romper com a ideia de uma hipérbole da performatividade do feminino. Neste sentido, os discursos presentes na fala das personagens acima denotam as desestabilizações frente ao conceito de performatividade. Entendo que há práticas que reiteram uma performatividade *drag*, quando citam a montaria, a maquiagem, a mudança corporal, mas também rompem com discursos

anteriormente construídos da *drag* enquanto hipérbole do feminino performada por homens cisgênero.

Retomando trabalho de Vencato (2005), que aborda performatividades *drags*, as participantes de sua pesquisa tangenciam compreensões sobre uma “metamorfose de gênero”.

Minhas observações de campo apontam para a maquiagem como o recurso que acaba potencializando a possibilidade de haver uma transformação em outro alguém, a construção de um outro eu, de uma espécie de metamorfose de gênero. Parece que pintar o corpo ritualmente é uma prerrogativa de transformar-se de pessoa em persona. É o que algumas *drags* relatam ao mencionarem a hora do batom ou o final da maquiagem dos olhos como o momento em que a *drag* “baixa” – que se tornam efetivamente a personagem (VENCATO, 2005, p. 245).

Contudo, até que ponto estas “metamorfoses” observadas por Vencato (2005) podem estar relacionadas às participantes do documentário *Noite Suja?* Para mim, estas questões, que atravessam as especificidades regionais e geracionais – participantes tem uma faixa etária em torno dos 20 anos –, evidenciam um discurso mais alinhado aos debates sobre gênero desenvolvidos a partir da década de 2010, como apresentado por Colling (2017).

Neste sentido, observo traços de uma tentativa de desconstrução de gênero, considerando Derrida (2015), num jogo constante entre ausências e presenças das definições binárias de gênero, mas que metafisicamente não encontram uma origem. Em torno do centro “ser drag” (termo muito utilizado pelas participantes do documentário), as definições se intercambiam entre características de gênero – ser mulher, ser homem, características anatômicas e fenotípicas –, ter ou não ter pênis (“neca”), usar ou não usar barba, tirar as sobrancelhas. Além de abordar como isso se atravessa no cotidiano de suas vidas para além da *drag*.

Outro ponto importante no documentário é que não há utilização de termos específicos para definir as práticas *drags*. Não se apresenta o discurso sobre transformação, usos de adereços ou pinturas/maquiagens, diferentemente do observado por Vencato (2005). O foco envolve definições subjetivas ou experienciais: “ser drag é um beijo, é abraço, é afeto, é amor (Cílios de Nazaré) ou como posicionamento social e político: “é resistência” (Cílios de Nazaré), “um ato político” (Sarita de Gzuis), “uma grande brincadeira com gênero” (Flores Astrais).

Observo que há uma tentativa em focar no processo de montaria, mais no início do filme, pois o documentário começa com o relato de Leonardo sobre sua história de vida, quando e como começou a ser *drag*, em que as cenas se centram em Leonardo e seu processo gradual de produção pessoal para sua *drag*, desde tirar a barba, fazer a maquiagem e colocar outros adereços, como peruca e vestimenta. Nesse momento inicial, há utilização de closes e primeiros

planos, que evidenciam a intencionalidade do diretor sobre como Leonardo produz sua *drag* passo a passo. Contudo, ao longo do documentário, isso se esvai e o foco se torna as narrativas das *drags* durante a festa. Além de Leonardo, os únicos participantes que são interpelados em seu cotidiano, fora da festa, são Maruso e Mateus (realizadores da festa Noite Suja), que narram a história da festa e como ela é realizada, além de seus atravessamentos sobre suas *drags*, mas mesmo assim, não existem cenas que evidenciem esse processo de transformação deles.

Se considerarmos as denominações sobre transgeneridade em torno de Lanz (2014) e Jesus (2012), *drag queens* estariam dentro de tal conceito. Como afirma Jesus (2012), a vivência da experiência transgênera pode estar envolta ao aspecto da funcionalidade, que seria o caso das *drag queens* e *drag kings*. Contudo, a forma como a narrativa do filme, a escolha das cenas e o roteiro vão se desenvolvendo, evidenciam um outro olhar sobre o mundo *drag*.

Então, o gênero se produz enquanto um discurso que vigora na materialidade dos corpos, enquanto processos de regulação o normatizammas também o constituem. Como afirma Butler (2014), os modos de constituição do gênero atravessam a norma, pois “a norma somente persiste enquanto norma enquanto é atualizada na prática social e reidealizada e reinstituída durante e ao longo dos rituais sociais cotidianos da vida corporal” (p. 262). As possibilidades de deslocamento de tais normas envolvem também a afirmação da existência da mesma norma. Ou seja, afirmar não ter gênero é partir da própria concepção normatizada de gênero. Mas isso não exclui as possibilidades de desconstrução e desnaturalização.

Assimilar a definição de gênero à sua expressão normativa é reconsolidar inadvertidamente o poder da norma em delimitar a definição de gênero. Gênero é o mecanismo pelo qual as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, mas gênero pode muito bem ser o aparato através do qual esses termos podem ser desconstruídos e desnaturalizados. De fato, pode ser que o próprio aparato que pretende estabelecer a norma também possa solapar esse estabelecimento, que esse estabelecimento fosse como que incompleto na sua definição. Manter o termo “gênero” em separado de masculinidade e feminidade é salvaguardar uma perspectiva teórica que permite analisar como o binarismo masculino e feminino esgotou o campo semântico de gênero. Quer estejamos nos referindo à “confusão de gênero”, “mistura de gêneros”, “transgêneros” ou “cross-gêneros”, já estamos sugerindo que gênero se move além do binarismo naturalizado (BUTLER, 2014, p. 253-254.).

Assim, o que é ser uma mulher *drag*, como afirma Cílios de Nazare? Quando a *drag* é um homem cisgênero, por que a *drag* precisa esconder seu pênis? O que é o corpo *drag*? A ênfase do documentário envolve discursos sobre o corpo como materialidade de um discurso que desloca a norma de gênero binário. Que atravesse meandros de características ditas “masculinas” e que não estejam dentro de tais meandros, quando ser *drag* é tirar as sobrancelhas como “seres diferentes”.

Assim, o documentário atravessa possibilidades de debater os jogos de presenças e complementos, de uma complementariedade, no tensionamento da própria concepção normativa de performatividade de gênero (DERRIDA, 2005). Assim, as construções identitárias são fluídas e ocorrem a partir dos espaços em que se encontram e da materialidade discursiva de seus corpos. Tais exemplos evidenciam os rastros de um engendramento nunca fixo, não totalmente encerrado em enquadramentos teóricos ou padrões corporais. A fluidez de apresentar-se de acordo com a situação apresentada nos escracha as fissuras discutidas por Derrida (2005). Tais questões se apresentam de maneira diferenciada no contexto dos filmes documentários do Maranhão, como veremos seguir.

6 *CLOSE II* – BUMBA MEU FILME: CONSTRUÇÕES IDENTITÁRIAS DE GÊNERO E SEUS PROCESSOS DE RESISTÊNCIA NO MARANHÃO

Nos documentários analisados no Maranhão, as temáticas envolvem prioritariamente as categorias identitárias de gênero. Tanto em *Marginais: vozes da resistência LGBT em Imperatriz* (2016), como em *Fala! Diálogos femininos* (2017), o foco se conduz a partir das autodenominações dos participantes, prezando por descrições, como se identificam, quem são, quais os processos de resistência frente a situações de precariedade que vivenciam enquanto pessoas transgêneros. Até mesmo o formato fílmico de ambos é de entrevista, mais individual e intimista, sem acompanhar os participantes em situações *in loco*. Em *Marginais: vozes da resistência LGBT em Imperatriz* (2016), as pessoas são apresentadas em um mesmo lugar, sentadas em frente a uma câmera parada. Poucas cenas apresentam seus contextos e, quando aparecem, participantes não são ativos na filmagem. Em *Fala! Diálogos femininos* (2017), as participantes também estão sendo entrevistadas, mas neste caso, em espaços em que vivem ou trabalham, mas não são mostradas suas situações cotidianas. Isto evidencia questões relativas a um olhar mais centrado na produção de suas subjetividades, de forma mais individual, na construção de seus gêneros. Ou seja, foca-se prioritariamente no próprio discurso dos sujeitos.

6.1 “A gente tá chegando pra ficar”: vozes LGBTQIA+ em Imperatriz (MA)

O documentário curta-metragem *Marginais: vozes da resistência LGBT em Imperatriz* (2017) foi realizado pelo (na época) estudante de jornalismo Kelder Padilha, que desenvolveu o filme como seu trabalho de conclusão de curso de comunicação social da Universidade Federal do Maranhão - Campus Imperatriz. Ele apresenta relatos de pessoas LGBTQIA+ sobre suas identidades de gênero, experiências de preconceito e ativismo na cidade de Imperatriz, no Maranhão. O filme participou de mostras e festivais de cinema no Maranhão e no Pará³⁹.

O documentário apresenta as falas de Lucas, Angela, Diego, Amanda, Estaquis, Nilde e Pedro, pessoas LGBTQIA+ residentes de Imperatriz, e falas de Domingos, jornalista e Maiara,

³⁹ Conforme reportagens e divulgações disponíveis em: <<https://www.sescma.com.br/2018/05/17/sao-luis-recebe-mostra-sesc-de-cinema-estadual/>>; <<https://www.ma10.com.br/2017/08/10/comunidade-lgbt-e-tema-de-documentario-em-imperatriz/>>; <<https://docplayer.com.br/81033003-Festejo-em-honra-a-santo-antonio-de-padua-chega-a-sua-38o-edicao-em-imperatriz-pag-09-sabado-26-de-maio-de-2018.html>> . Acesso 20 dez. 2018.

psicóloga. Estes últimos abordam questões conceituais enquanto profissionais sobre o jornalismo em relação à população LGBT e formas de combate ao preconceito.

Figura 18 - Participantes do documentário, de cima para baixo, da esquerda para a direita: Diego, Lucas, Estaquis, Nilde, Amanda, Domingos, Angela, Pedro e Maiara. Imagem de divulgação do filme. Disponível em: < <https://www.ma10.com.br/2017/08/10/comunidade-lgbt-e-tema-de-documentario-em-imperatriz/>>. Acesso em 20 dez. 2018



O filme preza pelo formato de entrevista, em que estes participantes respondem a perguntas de suposte entrevistadore oculte; ficam sentados em uma cadeira em frente à câmera, em plano médio. As perguntas aparecem como frases em imagens com letras grandes, antes da fala de cada um. Este formato que o diretor utilizou remete a um confessionalário, o que me gerou certo incômodo, pois me lembra as discussões de Foucault (1988; 2011) sobre a regulação dos discursos sobre sexualidade. Uma das cenas iniciais, após um plano geral mostrando a cidade de Imperatriz, é um plano médio em câmera parada em frente a uma cadeira preta. Logo em seguida, Lucas chega, senta na cadeira, concentra-se e fala sobre a existência da população LGBT (sigla usada no documentário).

Figura 19 - Cenas iniciais do documentário. Cadeira vazia e logo em seguida, Lucas senta-se nela.



Foucault (1988; 2011) aborda sobre a questão do confessional como estratégia de regular as sexualidades, desde o século XVII, pela via da confissão católica, mas que se intensifica no século XVIII na produção de um discurso regulatório sobre o sexo, através de uma *Scientia Sexualis* – por meio da medicina, mais especificamente da psiquiatria. Assim, como afirma Foucault (2011, p. 144-145), “a sexualidade no Ocidente, não é o que se cala, não é o que se é obrigado a calar, mas é o que se é obrigado a falar”. Deste modo, estas cenas iniciais compõem todo o recurso fílmico do documentário quando os participantes falam, o que aborda uma forma de colocar tais pessoas sob observação, sob o olhar avaliativo dos espectadores que os veem. Quem são essas pessoas? O que tem a dizer? E é em torno deste olhar questionador que o documentário vai se delineando. Tanto que as primeiras falas de cada pessoa entrevistada são exatamente apresentando quem são e qual sua identidade de gênero.

Assim se apresentam Estaquis – *Meu nome é Estaquis, tenho 28 anos e eu sou gay* (00’53”); Amanda – *Meu nome é Amanda, tenho 23 anos, sou trans há mais de 6 anos...minha vida toda na verdade* (00’59”); Nilde – *Meu nome é Nilde, tenho 40 anos e sou lésbica* (01’10”); Pedro – *Meu nome é Pedro, tenho 22 anos e me identifico como transgênero* (01’15”); Lucas – *Oi. Meu nome é Lucas, tenho 23 anos e eu sou bicha. Eu não me defino nem gay ou... mas politicamente eu me defino como bi, eu beijo garotas e garotos e eu gosto dos dois* (01’18”); Diego – *Meu nome é Diego, tenho 27 anos e sou gay* (01’33”); e Angela – *Olá. Meu nome é Angela Verçosa Moreira, eu tenho 46 anos e eu sou lésbica desde quando me entendi por gente* (01’37”).

Além destas cenas evidenciarem ainda mais a estratégia do documentário de colocar tais pessoas sob confissão/interrogatório, uma vez que até suas falas são como se respondessem a um questionário, observo também que o foco envolve abordar as suas identidades de gênero. Conforme abordei na Tomada 03, do Capítulo 02, afinal, que gênero é teu? O documentário vai

enfatizando as questões relativas às categorias identitárias que envolvem a sigla LGBT apresentada no título do filme: lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros.

Isto se delinea em torno de dois outros pontos: que preconceitos já vivenciaram por serem quem são e se realizam algum tipo de ativismo ou estratégias de resistência por serem LGBTQIA+.

Assim, este documentário enfatiza a construção identitária de cada pessoa apresentada, sempre no formato individual. São poucas as cenas que mostram situações da cidade de Imperatriz ou situações do cotidiano dos participantes. E quando aparecem, são para ilustrar o que estão narrando. Considerando assim o destaque às categorias identitárias, dei ênfase aos discursos de Amanda e Pedro, pessoas que se autoidentificam como trans e transgênero, uma vez que este é o objetivo do meu trabalho.

Amanda inicia sua apresentação trazendo sua autodefinição de trans numa relação entre tornar-se *versus* “sempre ter sido”, provavelmente remetendo à tensão entre se considerar trans a partir de tratamentos de hormonização ou mudanças corporais – “há mais de 6 anos” – ou compreender ser trans a partir da sua subjetividade – “minha vida toda”. Isso remete às discussões já apontadas por Jesus (2015; 2017), Lanz (2015), Moira, Rocha, Brant e Nery (2017) e Reidel (2017), quando pontuam sobre as questões que atravessam discursos sociais que faziam com que elas não se reconhecessem trans, seja pela dificuldade de acesso a informações ou pelas dificuldades frente a uma cisheteronormatividade que concebe corpos ditos femininos a partir de parâmetros anatômicos, como ter vagina, útero, seios, além de parâmetros genéticos XY.

Além disso, a materialização da norma cisnormativa nos corpos trans atravessa o referencial de um gênero inteligível, pautada num determinismo de como deve ser uma mulher. Ou seja, como afirma Butler (2015), afinal, o que é uma mulher? Tais parâmetros são performatividades constituídas na lógica de uma ficção, de uma “paródia de si mesmo”, como afirma a autora (2015, p. 253). Então, ser uma mulher trans envolve uma teia discursiva permeada por regulações de gênero que ditam o que é o feminino, seja pela via das mudanças corporais ou pelos direitos sociais.

Neste sentido, a fala de Pedro, em sua apresentação no documentário, deixa isso mais evidente, quando ele afirma que se identifica como transgênero. Assim, a constituição de ser uma pessoa transgênera também envolve uma performatividade pautada em normas sobre o que é ser trans/transgênero, como já discutido anteriormente⁴⁰. Como afirma Gabriel Rodrigues

⁴⁰ Ver Capítulo 02, Tomada 03 – Que gênero é teu?

(2018, p. 31), “dentro da população composta por lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros (identificada pela sigla LGBT), o processo normativo, muitas vezes, se repete, criando uma normatividade dentro do grupo já excluído pela normatividade social”. Contudo, o que Amanda e Pedro definem como trans ou transgênero não é explorado no documentário.

Quando o documentário pergunta “Preconceito?” (01’49”), Amanda e Pedro apresentam situações semelhantes no contexto familiar, mas distintas no contexto social.

Sim, eu sofri preconceito desde criança porque eu cresci dentro de uma família tradicional brasileira e preconceituosa. O meu pai, ele é alcoólatra. Ele me batia todos os dias, mas a gente tem que ser forte com isso. Quem me apanhava já foi embora, partiu (Amanda, 01’53”).

Um dia meu pai me agrediu e eu fui na delegacia prestar ocorrência. E quando eu cheguei, eu não sei se foi deboche ou alguma coisa do tipo. Eles falaram assim: e essa moça? Aí eu não sei se notaram que eu não era uma mulher fisicamente, né. Assim, ainda dá pra notar um pouco, a voz também. E o que aconteceu: eu entrei para fazer a ocorrência. Eles anotaram num papel qualquer, numa virada de uma folha, assim, que tipo já tinham coisas anotadas e eu me liguei logo que eu estava sofrendo algum tipo de preconceito também, né. E eles ficaram rindo da minha cara. Eu saí de lá muito triste, entendeu? Eu me senti um nada (Amanda, 07’24”).

Cara, eu nunca tive muito preconceito externo. Meus preconceitos sempre foram mais familiares. Sempre mais familiares. Eu sempre disse que a minha família sempre foi mais as pessoas de fora que os meus próprios parentes. Então, a lembrança de preconceito, não tanto, a não ser na escola quando brincavam chamando de macho-fêmea, né. Mas a única coisa. Os preconceitos sempre vieram mais de casa. Eu já escutei coisas terríveis como... a... como é que é o nome mesmo? Fugiu da cabeça agora. Enfim, coisas como aberração, este tipo de coisa. Tive enes discussões com a minha mãe, que eu contei primeiro para ela, depois contei pro meu pai. E eles ficam falando que eu tô me mutilando, que eu tô indo contra a natureza e tudo mais. E eu tento falar que eu tô feliz assim. Que eu sou feliz assim. E não entra na cabeça deles (Pedro, 03’22”).

Ambos relatam terem sofrido situações de violência no contexto familiar – Amanda, violência física e Pedro, violência verbal. Como afirma Reidel (2017, p. 129), “no universo trans a violência é constante”. Isso remete a questões apontadas por pessoas trans sobre as situações de precariedade que vivem, constantemente, por apenas serem quem são, já apontadas por Andrade (2012), Jesus (2015; 2017), Lanz (2015), Moira, Rocha, Brant e Nery (2017) e Reidel (2017). Contudo, no contexto social, Amanda relata outras situações de precariedade, como quando foi a uma delegacia para uma denúncia contra o pai, enquanto Pedro não relata o mesmo processo. Isto se enfatiza na própria escolha de cenas do diretor, que durante o relato de Amanda sobre o ocorrido, mostra uma cena da frente de uma delegacia. Esta inclusive é a primeira imagem do documentário que mostra cenários além das entrevistas com xs participantes, o que parece meio distoante da estrutura fílmica até aquele momento. Além disso,

como aparece durante a fala de Amanda, tal imagem constrói uma associação entre Amanda e a delegacia, o que me remete a uma construção imagética da relação entre mulher trans e unidade policial, retomando representações da delegacia como espaço de vivência de mulheres trans, o que, no meu ver, coloca-a num lugar de abjeção no documentário.

Além disso, destaco possíveis diferenças nestas situações de precariedade entre mulheres trans e homens trans. Um aspecto está relacionado a uma hegemonia das performatividades masculinas no Brasil pois, como afirma Vicente Tchalian (2018, p. 44), “corpos que performatizam feminilidades sofrem grande violência e risco de morte.” Outro aspecto que pode colocar homens trans em diminutas situações de abjeção seria maior passabilidade em relação a mulheres trans, apontado por Almeida (2012) e Tchalian (2018), ambos homens transgêneros. Segundo Almeida (2012), existe maior passabilidade entre homens trans e transmasculinos devido à maior rapidez dos efeitos da hormonização em relação às mulheres trans.

Em outras palavras, o uso da testosterona no caso dos homens trans, ao contrário do que ocorre com as mulheres trans, torna-os bastante próximos fisicamente às expectativas sociais de como deve parecer um homem, o que contribui para invisibilizá-los. Essa invisibilidade adquirida com frequência a duras penas significa para a maior parte um agradável momento de trégua na estressante e contínua batalha por respeito à identidade/expressão de gênero (ALMEIDA, 2012, p. 519).

Neste sentido, tal “invisibilidade”, como colocado por Almeida (2012), também fica clara na fala de Pedro quando afirma que prefere não se apresentar como trans para as pessoas, pois “deixa a critério”:

Eu não sou ativista. Eu não gosto de ser ativista. Não por vergonha de ser homem trans ou algo do tipo. É porque eu não vejo necessidade de ficar dizendo pra quem não entende, para quem não quer ouvir, aquilo que eu sou. Porque se em dez anos eu fiz isso com a minha família e não deu certo, o que que eu vou esperar do mundo, de uma sociedade que tá cheia de gente. Então eu não sou ativista. Eu não digo para as pessoas que eu sou trans e tudo mais. Eu deixo a critério. Mas se me perguntar, eu não tenho problema nenhum em dizer. Eu digo que a minha militância só é comigo mesmo. Eu tô feliz assim, é... eu tô em processo hormonal, eu tô feliz e pra mim é o que vale (Pedro, 13'31”).

A questão da ausência de uma participação num ativismo LGBT (que é a pergunta do documentário) também evidencia questões pontuadas por Almeida (2012), que encontrou dificuldade em acessar homens trans na sua pesquisa, pois poucos se mostravam interessados no tema.

Por esse motivo, não sei se homens trans desejam comunidades reais e muito menos formar grupos políticos, ou se a necessidade de encontrar pares se basta nesses encontros pontuais e/ou virtuais de socialização. É possível que o desejo predominante seja de fato o de sumir na multidão, o “direito à indiferença”. Esse é facilitado pelo fato de que o *passing*, como dito, é obtido com facilidade (ALMEIDA, 2012, p. 519).

Porém, já no discurso de Amanda sobre a mesma questão colocada no documentário, ela enfatiza que as mulheres trans “chegaram pra ficar”: *a gente tá chegando pra ficar e a gente não vai mudar por causa dele. Entendeu? Ninguém* (17’17”). Neste ponto, o documentário enfatiza uma cena de Amanda se maquiando em frente a um espelho, como afirmação de uma performatividade de mulher trans a partir de signos socialmente ditos como femininos (Figura 20).

Figura 20 - Amanda se maquia em frente ao espelho.



Esta cena remete à cena anterior de Amanda, quando também reafirma uma performatividade “extravagante” da mulher trans: *Dizem “ah, não sei o quê!” por causa do nosso jeito de ser extravagante. A gente é extravagante. A gente nasceu para causar mesmo e eu não tô nem aí* (16’52”). Neste momento, o documentário também apresenta Amanda em frente ao mesmo espelho, maquiando-se, mas em plano aberto. Ou seja, as cenas que mostram Amanda em um espaço social enfatizam um olhar sobre um padrão de feminilidade cisheteronormativa, além de também trazer uma representação de mulher trans apresentada como aquela que está atravessada pelo mundo da beleza e da estética.

Isso elucidava as questões abordadas por Butler (2015) quanto à performatividade e às construções discursivas sobre o binário homem/mulher, masculino/feminino. Como as regulações de gênero normatizam tais padrões, que acabam por atravessar também os corpos

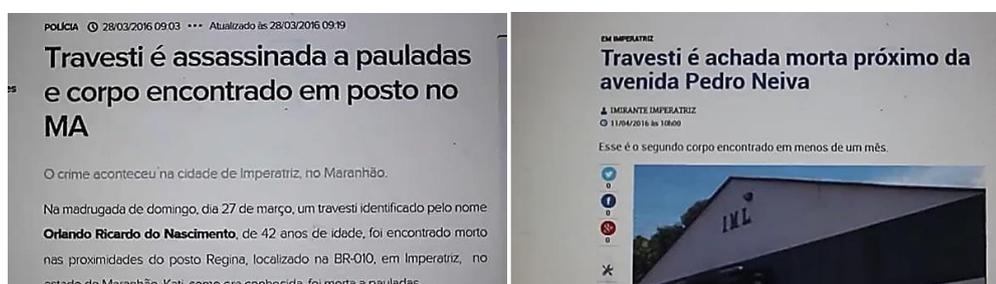
que tentam se deslocar de tais normas. Os deslocamentos vigoram nos meandros de determinismos biológicos, mas se reafirmam na produção da busca por um gênero inteligível cisnormativo. Amanda, quando aborda uma situação de precariedade vivenciada na delegacia, afirma ainda não ser uma mulher fisicamente. Tal afirmação também remete a tais padrões cisnormativos, possivelmente relacionados a uma estrutura corporal e ao tom de voz. Ou seja, observo que estas regulações de gêneros que normatizam padrões de um binarismo homem/mulher também ainda se reificam nos discursos de pessoas transgêneras, neste documentário.

Como ser reconhecida socialmente como uma mulher? Ou como um homem? Para além dos processos identitários, como delimitar anteriormente neste trabalho (que envolvem experiências pessoais ou acionamentos políticos), há uma necessidade de que corpos dissidentes adentrem, de certo modo, um gênero inteligível, para que se tornem vidas socialmente viáveis (BUTLER, 2018b).

Assim, observo que este documentário também reafirma construções discursivas sobre gênero a partir de um referencial cisnormativo, uma vez que, além de configurar sua estrutura fílmica pautada num contexto semelhante a um interrogatório, há poucas imagens em contexto externo e, quando existem, apresentam uma representação da transgeneridade a partir de tais padrões, signos sociais configurados como relativos a mulheres trans – a maquiagem como principal representação; a delegacia como espaço de vivência da mulher trans.

Além disso, o documentário também destaca algumas cenas para mostrar reportagens sobre travestis que foram assassinadas na cidade de Imperatriz.

Figura 21 - Reportagens sobre assassinatos de travestis em Imperatriz (MA).



Estas cenas remetem ao contexto de precariedade que travestis vivenciam na cidade, uma vez que o documentário dá destaque à questão dos homicídios apresentados. Estas cenas me remetem às discussões sobre “o que é uma vida?” suscitada por Butler (2018c, p. 14) acerca da condição precária em que determinados sujeitos são alocados nos mecanismos de poder;

“assim, há ‘sujeitos’ que não são exatamente reconhecíveis como sujeito e há ‘vidas’ que dificilmente – ou, melhor dizendo, nunca – são reconhecíveis como vidas.” (BUTLER, 2018c, p. 17).

Assim, o documentário apresenta um olhar sobre o risco de morte que travestis possuem em Imperatriz, uma vez que estas cenas evidenciam esta situação. Por outro lado, isto também retoma um olhar sobre travestis apenas envoltas em situações de morte, sem destacar outros espaços de vida, de processos de resistência.

Desta forma, este documentário reforça padrões relativos à necessidade de construção identitária – qual seu gênero; bem como atravessa representações ligadas tanto a contextos de precariedade – seja vivenciados pelas participantes ou explicitados em cenas em delegacias e de reportagens; como também em construções cisheteronormativas de gênero – nas relações do feminino com padrões de beleza. Obviamente que alguns aspectos são suscitados pelas próprias participantes no que concerne a padrões cisheteronormativos de ser mulher e feminina ou homem e masculino. Isso se destaca também no outro documentário analisado, conforme irei discutir em seguida.

6.2 “Mulheres transgêneras, elas sim são as feministas radicais”: diálogos femininos em São Luís (MA)

O documentário curta-metragem *Fala! Diálogos Femininos*, foi dirigido por Ingrid Barros em 2017, na cidade de São Luís, Maranhão. Produzido pela plataforma de conteúdo digital maranhense “Sobre o Tatame”, este filme apresenta quatro mulheres, abordando questões sobre ser mulher, atravessadas por exclusão, assédio e preconceito, em situações cotidianas de relações sociais, afetivas e profissionais. O documentário divide-se em cinco temas: Capítulo 1: O desafio (01’11”); Capítulo 2 – os estereótipos (02’35”); Capítulo 3: assédios e incômodos (05’27”); Capítulo 4 – Fala (09’11”); Capítulo 5 – União (11’19”). Estes temas vão conduzindo as falas das participantes, sempre relacionadas à questão de ser mulher.

Em torno da linguagem cinematográfica, observei que a diretora prezou prioritariamente por *closes* e primeiros planos, evidenciando sua intencionalidade em destacar as emoções e dar a sensação de proximidade com as participantes do documentário. As pessoas participantes são Larissa Dominici, Thamires Santos, Maria de Jesus e Rafaella Ramada. Cada uma delas é apresentada em espaços públicos ou privados, também descrevendo suas profissões nas legendas: Larissa e Thamires são estudantes, Rafaela é empresária, e Maria de Jesus é

fundadora da CUT das trabalhadoras sexuais. As falas de cada uma são apresentadas em contextos individuais, a partir dos espaços em que se encontram, o que já evidencia que o documentário preza por uma construção visual que enfatiza um formato de entrevista, mais pessoal e individualizado, assim como observado no documentário anterior. Contudo, neste documentário, o cenário não é criado; são espaços dos seus cotidianos.

Figura 22 – Participantes do documentário *Fala! Diálogos Femininos*, da esquerda para direita: Larissa, Thamires, Maria de Jesus e Rafaella.



Elas dialogam sobre questões como machismo, patriarcado, raça, empreendedorismo, padrões estéticos de beleza e escolhas de vida direcionadas ao que é ser mulher. Thamires, Maria de Jesus e Rafaella são mulheres cisgêneras. Larissa é uma mulher transgênera (como se identifica no documentário). Este que é um ponto importante a destacar, pois o documentário aborda o que é “ser mulher” e inclui uma mulher trans para participar, sem realizar qualquer distinção. Isso evidencia uma mudança na construção audiovisual pesquisada até então, pois em outros documentários que abordam pessoas trans, o foco sempre está relacionado à temática LGBTQIA+. Esta produção audiovisual aborda a questão de gênero para além do binário cisgênero/transgênero. Neste sentido, destaquei apenas a fala de Larissa para análise, uma vez que se alinha ao objetivo deste estudo de abordar sobre transgeneridade, motivo pelo qual este documentário foi incluído nesta pesquisa.

Larissa centra sua fala principalmente nas questões sobre a categoria transgênero, abordando as performatividades relativas a essa construção identitária, além dos tensionamentos relacionados a situações no contexto escolar e aos movimentos feministas.

Sobre a questão das performatividades, um ponto de destaque logo no início do documentário são os atravessamentos no binário feminino/masculino.

Por você ser afeminado/afeminada ou masculino/masculina, você recebe rótulos das pessoas. E o meu rótulo era de viadinho. Só que eu não me via nessa... nesse... como é que eu posso te explicar? Eu não me via dentro desse grupo. Eu não me encaixava ali. Eu sabia que eu era alguma coisa que não fosse aquilo. E eu me descobrir primeiro foi o meu primeiro desafio. Eu ter que descobrir o que realmente eu era. Se biologicamente a sociedade dizia que eu era um menino (Larissa, 01'14”).

Assim, Larissa aborda tensionamentos entre vivência pessoal, construção da subjetividade e regulações de gênero que constroem performatividades entre ser feminina, masculina ou “viadinho”. Assim, esse processo de “descobrir-se” está atravessado pelos padrões normativos instituídos culturalmente, que seriam a própria inteligibilidade social em ação, como afirma Butler (2014).

A norma governa inteligibilidades, permitindo que determinadas práticas e ações sejam reconhecidas como tais, impondo uma grelha de legibilidade sobre o social e definindo os parâmetros do que será e do que não será reconhecido como domínio do social. A questão acerca do que estará excluído da norma estabelece um paradoxo, pois se a norma confere inteligibilidade ao campo social e normatiza esse campo para nós, então estar fora da norma é continuar, em certo sentido, a ser definido em relação a ela. Não ser totalmente masculino ou não ser totalmente feminina é continuar sendo entendido exclusivamente em termos de uma relação a “totalmente masculino” e “totalmente feminina” (BUTLER, 2014, p. 253).

Então, a necessidade de corresponder a uma norma, ou seja, ter um gênero inteligível, tangencia a necessidade de definir esse “quem sou eu”, que vai estar diretamente relacionado a tais regulações de gêneros nos binarismos feminino/masculino, homem/mulher, mesmo que a pessoa não se veja desta forma. Ou seja, como corresponder a uma inteligibilidade social que estabelece parâmetros sobre a produção da própria subjetividade, uma vez que não existe “vida” não generificada? (BUTLER, 2014; 2015). As regulações de gênero criam legitimidades entre o que se deve performar. Esta problemática também é evidenciada por teóricas transgênero, como, por exemplo, relatado pelos autores do livro *Vidas Trans*, Moira, Rocha, Brant e Nery (2017). Como afirma Amara Moira: “disseram-me homem antes que eu me entendesse por gente.” (MOIRA; ROCHA; BRANT; NERY, 2017, p. 19). João Nery relata também uma situação na escola, que não entendia quando o chamavam de “paraíba”: “alguém me explicou: é o mesmo que mulher macho”, e como ele afirma “na verdade, um discurso de ódio pela ambiguidade da minha figura, que não atendia as normas binárias de gênero” (MOIRA; ROCHA; BRANT; NERY, 2017, p. 64). Ou seja, estar no mundo é ser generificado por ele. Esses processos de abjeção no contexto escolar também são relatados por Larissa.

Eu já não me identificava mais como menino e eu queria fazer uso do banheiro feminino, apesar de não fazer nenhuma necessidade, mas só por as meninas se encontrarem lá. Eu ia escondido, mas eu ia. Até que um dia eu tava saindo do banheiro e uma mãe foi entrando com a filha. Aí ela falou com a coordenação que estava errado eu estar dentro do banheiro feminino. E a coordenação ficou do lado da mãe, sabendo que o meu caso, que eu era diferente. Eu já tava começando a assumir a minha pessoa transgênero e a coordenação pegou pesado comigo, dizendo que eu não teria usar aquele banheiro e eu disse: “eu tenho sim”. Aí foi quando eu

puxei as minhas cartinhas, que é a lei que foi aprovada. Tá aqui ó, a lei que tá tramitando que eu posso fazer uso do banheiro feminino. E eu vou continuar sim (Larissa, 06'52").

Larissa também aponta outros discursos sobre os espaços “destinados” à transgeneridade.

As pessoas erotizam muito o fato de ser trans, que trans só é pro sexo ou então se não for prostituta, ou tu é cabeleireira, ou tu é maquiadora ou então manicure. Que só esses mundos que precisa seguir, que tu tem que seguir. Acima disso, não tem mais. E outra, eu fico muito assustada com a taxa de mortalidade de pessoas transgêneros no Brasil. O índice de vida é de 30 anos. Assim, quem é que gosta, que queria saber que iria viver até os 30 anos de idade? Ou até menos do que isso (Larissa, 03'57").

Neste sentido, esta fala de Larissa se relaciona com o que Foucault (1988) aborda sobre os espaços das sexualidades ilegítimas, espaços onde são “autorizados” a (sobre)viverem no contexto do lucro das sociedades capitalistas. Assim, aquelas pessoas consideradas desviantes podem existir desde que estejam nos espaços específicos, “destinados” a eles.

Outra questão sobre isso é trazida por Butler (2018b), quando aborda sobre as vidas passíveis de viver e morrer, como já discutido anteriormente. Ou seja, mais uma vez, observo que os documentários nos trazem a realidade de precariedade a que as pessoas transgêneros são submetidas cotidianamente, independentemente da região. Além disso, Larissa também relata os processos de exclusão que ocorrem dentro dos movimentos feministas e como ela percebe quem realmente são as feministas.

Uma garota, ela falou sobre feminismo radical. Não sei se é isso. É o feminismo que só aceita mulheres cis. E ela começou a explicar exatamente isso. Pelo fato biológico, mulheres transgêneros não podiam participar, nem mulheres lésbicas. Mulheres transgêneros, elas sim são as feministas radicais porque elas lutam contra uma sociedade machista, heteronormativa, que nos obriga a ser do jeito que a gente nasceu. Se nasceu menino, é menino pro resto da vida (Larissa, 09'32").

Esta fala se apresenta quando o documentário aborda o tópico FALA (09'10"), que remete à necessidade de a mulher falar, posicionar-se, colocar-se no mundo. E que está relacionado ao próprio título do filme. Assim, observo que tal produção documental tenta enfatizar a importância do discurso da mulher, frente às regulações que permeiam um silenciamento nas situações a que são expostas. E no caso de mulheres transgênero, permeiam inclusive a exclusão dentro de algumas vertentes feministas que não as consideram mulheres. Esta crítica é pontuada por Butler (2015), ao criticar os movimentos feministas que generalizam o sujeito mulher como universal, com os mesmos parâmetros e processos sociais de subjugação.

Ou seja, o documentário procura trazer visões de uma performatividade do ser mulher, independente de uma dita identidade de gênero ou orientação sexual. Como afirma Larissa, no final do documentário, “a gente é um sexo da pesada. Bem forte” (12’08”). Assim, Larissa finaliza com uma imagem correntemente relacionada ao movimento feminista, como vemos na Figura abaixo.

Figura 23 - Larissa faz gesto com o braço como símbolo de força.



Assim, a concepção de força se apresenta como um viés de performatividade do ser feminino, finalizando as cenas finais do documentário pois, como o título afirma, são “diálogos femininos”.

Neste sentido, observo que diversos atravessamentos entre performatividade e precariedade se fazem presentes nos documentários analisados no Maranhão. Dá-se ênfase às categorias identitárias e aos processos de abjeção e exclusão que tais pessoas vivenciam em seus contextos. O foco envolve mais a questão pessoal, na construção das subjetividades, mais direcionada às discussões do que é ser transgênero. Estes processos também se apresentam nos filmes do Pará, contudo as representações de gênero já envolvem os processos de aliança em torno de festas e ocupação dos espaços públicos da cidade. Assim, percebo que tais pontos envolvem importantes articulações apontadas por Butler (2018b) na relação entre performatividade e precariedade, em que proponho um atravessamento regional remetendo à história destes dois estados que já foram um só, na história do Brasil.

7 FINAL FELIZ? PERFORMATIVIDADES, PRECARIIDADES E ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA EM UM GRÃO-PARÁ E MARANHÃO

A história do atravessamento entre os estados de Pará e Maranhão não faz parte apenas dos meandros da minha trajetória pessoal e dos afetos que tenho pelas duas regiões. Ambas já estiveram unificadas ao longo da história do Brasil, quando eram uma região integrada, ligada a Portugal, e obtendo o nome de Estado do Grão-Pará e Maranhão entre meados de 1750 a meados de 1770 (OLIVEIRA, 2011).

Assim, entre as relações de proximidade de Pará e Maranhão, observo os meandros de gênero que atravessam seus contextos regionais específicos. As produções audiovisuais de ambos os locais evidenciam as dificuldades que ambas passam, frente a estarem historicamente negligenciadas no contexto de visibilidade no Brasil. Regiões periféricas que, dentro das discussões de gênero, fortalecem-se nas articulações coletivas que buscam direito de aparecer e voz às suas lutas – como visto nos debates dos filmes deste estudo. No Pará, os marcadores de regionalidade envolvem a festividade católica do Círio e referências à Amazônia, presentes tanto nos discursos do documentário *As Filhas da Chiquita* (2006), como nas falas de Sarita de Gzuis e Cílios de Nazaré no documentário *Noite Suja* (2016). No Maranhão, cenas são construídas em espaços públicos locais, como a primeira cena de *Marginais: vozes da resistência LGBTQ+ em Imperatriz* (2017) em um plano geral da cidade de Imperatriz; e uma entrevista realizada nas ruas do centro histórico de São Luís em *Fala! Diálogos Femininos* (2018). Além disso, em *Marginais: vozes da resistência LGBTQ em Imperatriz* (2017), um dos questionamentos – no final do documentário – propõe exatamente o atravessamento da questão LGBTQIA+ na região: quais movimentos existem, como se articula, e se há participação des entrevistades.⁴¹

Deste modo, neste diálogo entre regionalidades, percebo que as tecnologias de gênero visibilizadas nos documentários trazem as perspectivas de se pensar gênero dentro de seus contextos específicos. Há um foco diferenciado nas produções de cada região, entre o direito de aparecer e a construção de identidades transgênero. Assim como os documentários do Maranhão enfatizam um olhar mais atento às identidades, abordando as histórias de vida de pessoas LGBTQIA+, a partir de sentimentos e experiências pessoais, os documentários do Pará trazem a articulação de coletivos, em assembleias (BUTLER, 2018b), na busca de visibilidade

⁴¹ Para facilitar a referência a estes filmes neste capítulo, quando citar sxs participantes, vou utilizar siglas relativas a cada um deles: AFC – *As Filhas da Chiquita* (2006); NS – *Noite Suja* (2016); MVRLGBTI – *Marginais: vozes da resistência LGBTQ em Imperatriz* (2017); FDF – *Fala! Diálogos Femininos* (2018).

no direito de ocupar os espaços em que são consideradas sexualidades ilegítimas (FOUCAULT, 1988).

Estas diferenciações entre produções audiovisuais que prezam mais pelo individual e outras pelo coletivo se articulam nas compreensões de gênero, nos meandros deste Grão Pará e Maranhão que se tornou esta tese.

Entre os aspectos importantes deste cruzamento, compreendo alguns pontos comuns. Os documentários focam sempre na construção narrativa a partir dxs participantes, sem utilizar qualquer tipo de narrador. São as pessoas que apontam suas intencionalidades, mesmo compreendendo que a direção escolhe cenas e personagens, como apontado por Marconi (2015). Existe um direcionamento na própria linguagem cinematográfica destes documentários: sempre são colocados planos aproximados e *close-ups*, em câmera frontal, enfatizando a pessoa que está ali, destacando a sua fala e ampliando o envolvimento entre aqueles que assistem e as pessoas apresentadas. Assim, seja pela via da “impressão de realidade”, apontada por Xavier (2018), seja pela compreensão da escolha dos planos, discutidas por Aumont (2016), Bernardet (2006) e Xavier (2018), percebo que a linguagem cinematográfica de todos os documentários pesquisados envolveu priorizar a proximidade com cada pessoa apresentada.

Assim, como compreendo a linguagem cinematográfica como discurso, a utilização destes recursos fílmicos evidencia que as produções documentais sobre gênero, em ambas as regiões, buscam trazer proximidade, intimidade, para que espectadores se envolvam com as pessoas presentes, compreendendo suas histórias, suas emoções, suas dores e afetos. Ou seja, as produções de gênero no Pará e no Maranhão focam nas suas subjetividades⁴². Frente a tantos processos de abjeção e precariedade pelos quais essas pessoas passaram e passam, estes recursos os colocam como centro do espaço fílmico, como ponto principal, retirando-os – ainda que diegeticamente – da exclusão e invisibilidade que vivem. Mesmo nos documentários do Pará, que trazem cenas de plano aberto, elas denotam apenas o contexto em que as pessoas se inserem, pois quando as pessoas relatam suas histórias, os planos escolhidos são planos aproximados e *closes*.

Outro ponto importante que destaco são os dois vieses nestas produções fílmicas – as produções do Maranhão enfatizam as construções identitárias e as produções do Pará enfatizam o direito de aparecer, como já abordei anteriormente. Os documentários do Maranhão focam na história de vida de pessoas transgêneros; os documentários do Pará enfatizam os processos

⁴² Compreendo subjetividade a partir de Michel Foucault, em *História da Sexualidade II* (1984), que aborda modos de subjetivação entendendo que toda experiência envolve modos historicamente peculiares de vivenciar práticas de si.

coletivos. Contudo, mesmo com ênfases diferenciadas, ambas recaem sobre dois aspectos principais evidenciados por Butler (2018b): as relações entre performatividade e precariedade. Como sujeitos ditos dissidentes ou desviantes são inseridos em condições precárias (BUTLER, 2018c), considerados descartáveis e não passíveis de luto (BUTLER, 2018b). Assim, delimito estes dois conceitos – performatividades e precariedade – como principais atravessamentos existentes nas narrativas dos documentários pesquisados.

Sobre as performatividades, no campo da transgeneridade, observo dois aspectos centrais: o binarismo feminino/masculino e as definições de categorias identitárias sobre o que é ser travesti, trans, transgênero e *drag*, entre estruturas demarcadas e suas fronteiras.

Em torno das tensões do binarismo homem/mulher, feminino/masculino, os discursos permeiam ainda as concepções de um essencialismo a partir de uma natureza sexual de definições corporais, biológicas e culturais, apontando construções discursivas dentro de uma matriz cisheteronormativa de poder. Tais concepções recaem num jogo de presenças e complementos, partindo da centralidade do sexo como origem (DERRIDA, 2005; BUTLER, 2015), pois os marcadores de ser feminina ou masculino, homem ou mulher, envolvem tais concepções estruturadas.

Por exemplo, Márcio (AFC) afirma sempre ter tido “o corpo feminino” e que “roupas masculinas” não combinavam com ele. Assim, os definidores do que é corpo feminino e roupa masculina perpassam a referência a uma natureza sexuada (BUTLER, 2015). Amanda (MVRLGBTI) também situa isso em seu discurso sobre “ainda não ser uma mulher fisicamente”, pois ela ainda teria marcadores corporais que estariam relacionados a essa natureza sexuada, que parte do biológico; bem como Larissa (FDF), que também acentua tais referências cisheterocentradas quando fala que ser “afeminado, afeminada” ou “masculina/masculino” recai sobre rótulos sociais. Além de enfatizar que desde a infância já não se identificava como “menino”. Neste sentido, retomo Butler (2015), que aponta o quanto tais marcadores sexo/gênero estão delimitados por uma heterossexualidade compulsória.

Se a “identidade” é um *efeito* de práticas discursivas, em que medida a identidade de gênero – entendida como uma relação entre sexo, gênero, prática sexual e desejo – seria o efeito de uma prática reguladora que se pode identificar como heterossexualidade compulsória? Tal explicação não nos faria retornar a mais uma estrutura totalizante em que a heterossexualidade compulsória tomaria meramente o lugar do falocentrismo como causa monolítica da opressão de gênero? (BUTLER, 2015, p. 45, grifos da autora).

Neste sentido, Butler (2015) aponta que diferentes regimes de poder vão produzir diferentes conceitos de identidade sexual e de gênero, o que remonta a como tais conceitos se

diferenciam entre as regiões pesquisadas. No Maranhão, há sempre uma referência a partir do binarismo feminino/masculino nas regulações de gênero sobre ser mulher: feminina, maquiarse, ser extravagante, não ser frágil, ser forte, etc., como observado nas falas de Amanda, (MVRLBGTI) e nas falas de Larissa (FDF).

Contudo, no Pará, apesar dessas regulações estarem presentes, já há algumas tentativas de deslocamento de tais lógicas, recaindo nas fronteiras que envolvem discursos sobre “não-gênero”, “não ser homem nem mulher”, construções de performatividades sem entrar no acionamento de categorias estruturantes. Destaco a fala de Mel Quiboa (AFC), quando ela afirma não “ser homem nem mulher, ser bicha”; e a fala de Flores Astrais (NS), que afirma se identificar como “não gênero”, questionando inclusive a materialidade dos corpos em corresponder a tal binarismo – ser mulher com pênis, usar maquiagem com barba, raspar a sobrancelha; e na fala de Sid Manequim, em que afirma não se classificar “no gênero feminino ou masculino, eu tô sempre em constantes mudanças, na linha paralela de tudo” (5’57”). O documentário também apresenta uma “nova geração” de *drag queens* que são mulheres cisgêneras, rompendo com as categorizações criadas sobre *drag queens* enquanto performatividade de homens cisgênero, presente nas definições de Jesus (2012), Lanz (2014) e Vencato (2005).

Tais performatividades poderiam, então, questionar o gênero como substância e sua coerência interna entre sexo, gênero e desejo (BUTLER, 2015). Neste sentido, Butler propõe uma metafísica da substância que extrapolaria tal coerência.

Se a noção de uma substância permanente é uma construção fictícia, produzida pela ordenação compulsória de atributos em sequências de gênero coerentes, então o gênero como substância, a viabilidade de *homem* e *mulher* como substantivos, se vê questionado pelo jogo dissonante de atributos que não se conformam aos modelos sequenciais ou causais de inteligibilidade (BUTLER, 2015, p. 55, grifos da autora).

Isto retoma a questão: afinal o que é “ser” transgênero? Existem fissuras ou apenas reposicionamento das mesmas estruturas normatizadoras de uma substância sexo/gênero? Estes questionamentos têm sido discutidos por algumas pessoas trans. Tchalian (2018) traz tais problemáticas quando aborda a construção dos corpos transgêneros:

Voltemos a questão dos corpos trans que não se enquadram nos padrões e marcas hegemônicas de masculino e feminino. O que acontece quando essas marcas são indecifráveis? O que acontece quando o discurso não dá conta da hermenêutica dos corpos? O que acontece quando todo o aparato de criação, controle e repressão dos corpos se depara com a materialização da sua própria incapacidade? Serão esses corpos, abjetos, uma falha maquínica do sistema ou uma peça específica que executa

função específica para sua manutenção? Há corpos que transitam entre rotas, criam atalhos e forjam outras possibilidades existenciais (TCHALIAN, 2018, p. 45).

Neste sentido, discutem-se outras materialidades de corpos dissidentes: não-binários, intersexuais e/ou transmasculines⁴³, que problematizam as materialidades construídas no binarismo homem/mulher, feminino/masculino. Neilton dos Reis e Raquel Pinho (2016) discutem uma espectrometria não binária, que teria flutuações entre um polo masculino e um polo feminino, podendo ultrapassar “os limites dos pólos e se fixam ou fluem em diversos pontos da linha que os liga, ou mesmo se distanciam da mesma” (p. 14), assim configurando performatividades que “não serão exclusiva e totalmente mulher ou exclusiva e totalmente homem, mas que irão permear em diferentes formas de neutralidade, ambiguidade, multiplicidade, parcialidade, ageneridade, outrogeneridade, fluidez em suas identificações” (p. 14). Iles apresentam inclusive categorias que envolveriam estas outras identificações, como bigênero, agênero, demigênero, pangênero e gênero fluído⁴⁴.

Neste sentido, vão se produzindo categorias identitárias a partir desses novos contextos regulatórios, uma vez que se constroem outros ideais normativos. Com isso, adentro o segundo aspecto relacionado às performatividades dos documentários, que envolvem as definições de categorias identitárias de gênero. Os pontos norteadores de dois documentários analisados perpassam por essas compreensões; *Noite Suja* (2016) questiona o que é ser *drag* e ses participantes produzem vários conceitos sobre tal identidade; *Marginais: vozes da resistência LGBT em Imperatriz* (2017) também enfatiza a identidade de gênero como apresentação de cada participante. Assim, definir-se como “sou trans minha vida toda” (Amanda, MVRLGBTI), “me identifico como transgênero (Pedro, MVRLGBTI), ou “assumir a minha pessoa transgênero” a partir de um processo de “descobrir o que realmente era” (Larissa, FDF), envolve adentrar o campo de conceitos estruturados no desenvolvimento de suas identificações enquanto sujeitos viventes. Tanto que Larissa afirma que não se identificava com o grupo

⁴³ Ver GAUDENZI, Paula. Intersexualidade: entre saberes e intervenções. **Cad. Saúde Pública**; v. 34, n. 1, 2018. VIEIRA, Amiel Modesto. “Reflexões sobre corpos dissidentes sob o olhar feminista decolonial-queer”. In: Maria Berenice Dias (coord.); Fernanda Carvalho Leão Barreto (org.). **Intersexo**. São Paulo: Thomson Reuters Brasil, 2018. REPOLÊS, Sofia Gonçalves e SOUZA, Erika Renata. Abrindo O Guarda-Chuva Da Diversidade: O Debate Das Transmasculinidades. **Seminário América Latina: Cultura, História e Política**. Uberlândia, 2018, p. 1-14.

⁴⁴ Nesse sentido, definem-se como “*bigênero*: pessoas que são totalmente de dois gêneros, sem que haja, entretanto, uma mescla bem delimitada entre os dois; *agênero*: identidade onde os indivíduos vivenciam ausência de gênero; tem sinônimos como não-gênero ou genderless; *demigênero*: termo para vários gêneros onde pessoas leem suas identidades como sendo parcialmente femininas ou masculinas e parcialmente alguma identidade não-binária; ou ainda, parcialmente agênero e parcialmente alguma outra identidade não-binária; *pangênero*: identidade que se refere a uma grande gama de gêneros que pode ultrapassar a finitude do que entendemos atualmente sobre gênero; e *gênero fluído*: identidade de pessoas que possuirão o espectro de gêneros em constante mudança, não sendo restrito a dois gêneros apenas” (REIS; PINHO, 2016, p. 15, grifos dos autores).

denominado socialmente de “viadinhos”. Então, observo um atravessamento entre a construção de suas subjetividades permeadas por uma busca para adentrar uma categoria identitária, ou seja, adentrar uma inteligibilidade cultural, mesmo que dissidente da norma vigente.

Mas até que ponto a identidade é “um ideal normativo, ao invés de uma característica descritiva da experiência?”, uma vez que a produção de uma identidade de gênero perpassa “conceitos estabilizadores de sexo, gênero e sexualidade” (BUTLER, 2015, p. 43). Isso se apresenta na fala de Márcio (AFC), quando afirma que foi passando por uma transformação “no qual o pessoal, todo mundo chama de travesti”. Ele mesmo não se define como travesti, apesar de em sua expressão denotar certa aceitação frente à necessidade de uma inteligibilidade cultural.

Entretanto, alguns discursos parecem tensionar estas categorias identitárias, por exemplo, frente às diversas definições de *drag queen* em *Noite Suja* (2016). Não se delimitam conceitos ou modos de ser em torno de uma identidade estabelecida; mas se expressam a partir de lógicas relacionais com a região e engajamento político para construir tais definições. Como nas falas de Sid Manequim, Sarita de Gzuis e Maruso que afirmam que *drag queen* é “um corpo político”, “um ato político”, pois é questionar os processos e locais onde se inserem, frente à situação política que se vive. Assim, Sarita de Gzuis enfatiza a definição de *drag* nesse processo relacional com a região: “a gente fala que *drag queen* é uma arte, uma performance daquilo que se tem...não sei. Como desconstrução, há de se apropriar aquilo que se tem aqui, sabe? da cultura, das plantas, da culinária, dos cheiros, sabe, daquilo que é junino, daquela que é nazareno, daquilo que é nosso” (15’55’’).

A ênfase no processo artístico também aparece nas construções identitárias, mas sempre relacionada a uma performatividade politicamente engajada. Ravenna (NS) pontua a criação de sua *drag* a partir de um processo teatral, mas que perpassa a possibilidade de “trazer esse lado artístico e principalmente político que é a linguagem drag pra fora” (24’00’’); Flores Astrais (NS). Ela também afirma que se posicionar politicamente é “não ser mulher, é ser uma drag”. Cílios de Nazaré (NS) fala, logo na abertura do documentário, que “nós somos resistência, nós somos combatentes da homofobia, do machismo, do racismo. Nós somos arte” (00’06’’). E, ao final, enfatiza que ser *drag* “é resistência. É um beijo, é um abraço, é afeto, é amor” (34’25’’). Ela também traz um novo discurso sobre a identidade *drag* enquanto mulher cisgênera, mas que também aciona um discurso político, pois “como mulher, fazendo *drag*, levo não só a bandeira contra a homofobia, mas contra o machismo, contra o racismo e contra todas as coisas que emporcalham a vida” (34’25’’).

Assim, nos meandros da produção de categorias identitárias de gênero e das performatividades apresentadas nos documentários, evidenciam-se tanto as tessituras como fissuras sobre gênero. Tais problemáticas atravessam aquilo que Derrida (2005) e Butler (2015) questionam sobre uma “origem”. Existe uma origem do gênero? Estas materialidades estariam produzindo fissuras a uma estrutura cisheteronormativa ou estariam retomando a centralidade deste discurso hegemônico?

Tchalian (2018, p. 46) interroga:

Seria essa força de automanutenção tão potente que mesmo corpos que transcendem cotidianamente a própria organização sejam cotidianamente impulsionados a ela? Se assim for, poderia ser constatada a tendência a organização produtora de devires enrijecidos, uma variável constante da vivência humana em si? Ainda que em ambas as respostas sejam positivas, por que, então, a existência de corpos que insistem em forjar caminhos alternativos, que se desterritorializam de seus devires e transitam de forma desorganizada por entre e para além dos estratos? Realmente escapamos do corpo organizado ou fazemos, também, parte de um plano da máquina-Estado? Seremos corpos ocupando espaços-posições predeterminados, presos em um sistema circular, permanente e contínuo?

Neste sentido, retomando Butler (2014), a resposta é afirmativa, uma vez que tentar estar fora da norma é continuar a ser definido por ela. Como ela acrescenta:

Quer estejamos nos referindo à “confusão de gênero”, “mistura de gêneros”, “transgêneros” ou “cross-gêneros”, já estamos sugerindo que gênero se move além do binarismo naturalizado. A assimilação entre gênero e masculino/feminina, homem/mulher, macho/fêmea, atua assim para manter a naturalização que a noção de gênero pretende contestar (BUTLER, 2014, p. 254).

Assim, mesmo na compreensão das construções de categorias identitárias, produz-se uma circularidade no jogo de uma referência estruturante, em uma “série de substituições de centro para centro”, mas que “o substituto não se substitui a nada que lhe tenha de certo modo preexistido” (DERRIDA, 2005, p. 231-232). O que Derrida (2005) nos esclarece é que “o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças” (p. 232).

Assim, desconstruir o gênero envolve não apenas criar possíveis fissuras em uma centralidade dos binarismos, mas dismantelar as normas produzidas. Não é criar, necessariamente, novos gêneros, mas compreender suas formas de regulação vigente. Nesse sentido, não significa que devemos abandonar as possibilidades de gêneros dissidentes, pois são necessárias para seu fortalecimento. Butler (2014; 2015; 2018b; 2018c) nos lembra que tais

estratégias são importantes para o acionamento de reconhecimento, de direitos e da possibilidade de tornarem-se vidas passíveis de luto.

É claro que a teoria da performatividade de gênero que formulei nunca prescreveu quais as performatividades de gênero seriam certas, ou mais subversivas, e quais seriam erradas, e reacionárias, mesmo quando estava claro que eu valorizava o avanço de determinados tipos de performances de gênero no espaço público, livres da brutalidade da polícia, do assédio, da criminalização e da patologização. O objetivo era precisamente relaxar o domínio coercitivo das normas sobre a vida generificada – o que não é o mesmo que transcender ou abolir todas as normas – com a finalidade de viver uma vida mais vivível (BUTLER, 2018b, p. 40).

Assim, pensar o dismantelamento das normas hegemônicas de gênero possibilitaria viver uma vida vivível em torno de gêneros ditos dissidentes. Contudo, tais populações são expostas a muito mais riscos do que aqueles que correspondem aos padrões normativos; são expostas a condições precárias diariamente, como observo nos relatos dos documentários. Assim, os documentários evidenciam a precariedade, que envolve processos de “deteriorização de redes de apoio sociais e econômicas”, expostas cotidianamente à violência e à morte (BUTLER, 2018b, p. 34). Assim, a precariedade adentra o segundo aspecto que destaco nos documentários.

Sobre a precariedade, observo que os documentários evidenciam processos de abjeção que envolvem violência; exclusão social em espaços públicos e religiosos; e o não reconhecimento enquanto sujeitos portadores de direitos. Além disso, os discursos também apresentam as questões relativas a espaços “autorizados” para aqueles que são considerados sexualidades ilegítimas, como afirma Foucault (1988): prostituição e profissões de estética e beleza.

As situações de violência doméstica e escolar são evidenciadas, principalmente, nos documentários do Maranhão, entre discursos dos participantes. Parece haver uma habitualidade destas situações entre as vidas trans, como já abordado por Lanz (2015), Andrade (2012) e Moira, Rocha, Brant e Nery (2017). Jovens trans relatam as situações de violência física e/ou verbal dentro do contexto familiar, como explicitado por Amanda (MVRLGBTI), quando fala que sofria violência física constantemente do pai; Pedro (MVRLGBTI), que pontua que era chamado por familiares de “aberração”, e no contexto escolar também abordado por Pedro (que era chamado de “macho-fêmea) e Larissa (FDF) que relata uma situação em que era denominada de “viadinho” sem se reconhecer naquele grupo, além do constrangimento sofrido no banheiro feminino de sua escola, não contando com o apoio da gestão escolar. Além disso,

o documentário MVRLGBTI também destaca a violência, em cenas de reportagem sobre assassinatos de travestis na cidade de Imperatriz.

As situações de violência permeiam também o direito de aparecer. Elói (AFC) aborda ao longo do documentário as violências que a polícia praticava contra a festa: “aquela polícia, aquela delegacia eu conheço bem, porque na década que começou as festas quase todo domingo nós íamos presos naquela delegacia” (18’05”). Ele faz uma comparação com uma relação paterna de violência:

Polícia é igual teu pai: ele sabe muito bem quem tu és. A polícia te olha, ela sabe que tu fuma, que tu é bicha, que tu é pobre, se tu é rico. Então a polícia funciona como teu pai: quando ele quer te arrasar, ele chega com duas palavras na sala e diz - garoto, não sei que, não sei que - ele te arrasa porque parece que tu vira aquele bebê que tá se cagando ali (Elói, 19’00).

Os documentários retomam tais processos de abjeção na apropriação dos espaços públicos e religiosos. Tais questões são evidenciadas nas falas de Elói, Márcio, Padre Francisco, Emília – todos em *As Filhas da Chiquita* (2006). Elói e Márcio apresentam as dificuldades de serem reconhecidos dentro da prática religiosa católica: seja a dificuldade de autorização para realização da festa relacionada ao Círio, nas cenas em que Elói aparece na delegacia para conseguir a licença para festa, em que ele chama de “carta de alforria” (19’51”); ou nos relatos de Márcio sobre situações constrangedoras vivenciadas dentro da Igreja. Enquanto as falas de Emília e Padre Francisco destacam as zonas inóspitas em que são colocados, como não-humanos, “aberrações” que “não merecem o reino dos céus”, mais culpados que “criminosos”. Como pontua Butler (2018c), são vidas que não são reconhecidas como vidas.

Assim, não passíveis de serem vidas vivíveis, a precariedade se instaura nos seus cotidianos, como não reconhecimento enquanto sujeitos de direitos. Isto se apresenta no relato de Amanda (MVRLGBTI), na situação vivenciada na delegacia, quando tentou registrar um boletim de ocorrência contra seu pai. Ela percebeu que não realizaram o registro formal, além de ter sido motivo de risada para policiais presentes; “eu me senti um nada”, como ela afirma (07’24”). Ou seja, Amanda está claramente inserida em uma situação de vulnerabilidade que evidencia a total ausência de direitos civis enquanto trans, como abordado por Butler (2018b).

A precariedade envolve também os espaços em que tais pessoas podem estar inseridas. Observo este aspecto na fala de Emília (AFC), que indica os espaços que corpos dissidentes podem ocupar: “eles viviam aí na praça, lá pra outra parte, né. Nos bancos que tem, eles ficavam ali. Então eles tiveram que mudar de lugar porque já passavam atirando neles. Não sei, coitados, o que tá dentro deles. Se eles gostariam mesmo de ir, de comungar, mas aí não

pode” (26’15”). Larissa (FDF) também apresenta esta questão, quando enfatiza a erotização das mulheres trans, na concepção que “trans é só pro sexo” (03’57”), que limita tais pessoas à prostituição ou as destina à área da estética, dentro de espaços que carecem de grande reconhecimento social e profissional, como cabeleireira, manicure ou maquiadora. Assim, retomando Foucault (1988), tais corpos podem existir, mas nos circuitos do lucro, seja no contexto de prostituição ou em espaços do dito “feminino”, mas de pouco destaque social.

Todas estas situações de precariedade são apontadas por Reidel (2017, p. 118) como processos históricos no Brasil.

Também, historicamente a prostituição era regra a todas as travestis que viviam nos grandes centros, marginalizadas e esquecidas nos submundos, onde o preconceito existente na sociedade, hipócrita e camuflada, produzia apenas uma única fonte de renda. Muitas meninas travestis caíam cedo nas ruas onde as esquinas eram seu habitat naturalizado pela mesma sociedade. Expulsas de casa, das escolas e da vida, viviam em outro mundo. Sofreram todas as consequências da ditadura militar, da violência do DOP e da polícia. Sobreviveram as violências múltiplas cometidas por não serem nem “isso ou aquilo”, nem mulher nem homem. Durante muito tempo esse fenômeno travesti foi negligenciado e evitado, assim como, transexuais ditas e ditos como doentes, classificadas/os pelo CID 10 como disforia de gênero, transtorno de identidade ou transexualismo.

Assim, muitas são as situações de precariedade abordadas nos documentários das duas regiões, seja nas falas dos participantes, seja nos destaques de cenas em delegacias e reportagens realizadas sobre o tema. Contudo, a precariedade produz acionamentos coletivos, que se tornam estratégias de enfretamento – formas de resistência.

Neste sentido, uma destas estratégias de resistir aos jogos de poder são as ações expressivas de forma coletiva, em alianças, afirmando suas existências obstinadamente. Assim, a reivindicação pelo direito de aparecer, em torno de uma performatividade plural, representa uma forma de colocar “a vida possível de ser vivida no primeiro plano da política” (BUTLER, 2018b, p. 24).

Do ponto de vista mais limitado, quero sugerir somente que quando corpos se juntam na rua, na praça ou em outras formas de espaço público (incluindo os virtuais), eles estão exercitando um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas de condição precária (BUTLER, 2018b, p. 17).

Deste modo, observo as estratégias de resistência como efeitos da precariedade, presentes nos documentários. No Pará, esses acionamentos coletivos se evidenciam mais na

apropriação de espaços públicos, como apontado por Butler (2018b) acima. No Maranhão, as formas de resistências se evidenciam mais na reafirmação de suas identidades de gêneros, reivindicando suas próprias existências enquanto sujeitos.

Em *Noite Suja* (2016), a apropriação do espaço público aparece como ponto central de resistência, inclusive destacando os atravessamentos de marcadores de classe social. Realizar a festa Noite Suja em espaços elitizados de Belém, nos relatos de Maruso e Sarita de Gzuis, é uma forma de “provocação” e de “liberdade”. Em *As Filhas da Chiquita* (2006), a própria existência da festa ao longo de mais de três décadas, em meio à maior festividade católica do país, já é uma resistência. Uma reafirmação obstinada do direito de existir, do direito de estar em um espaço público central da cidade (a Praça da República) e do direito de fazer parte de uma religiosidade cristã, para além de toda a abjeção a que tais vidas são alocadas nesta religião.

Em *Marginais: vozes da resistência LGBT em Imperatriz* (2017), declarar-se trans ou transgênero envolve um processo de afirmação de sua existência, bem como em *Fala! Diálogos Femininos* (2018). Amanda (MVRLGBTI), Pedro (MVRLGBTI) e Larissa (FDF) apresentam suas identidades de gênero como parte de um processo de descoberta de si mesma. E ser trans e/ou transgênero é lutar contra os padrões de gênero hegemônicos. Como afirma Larissa (FDF), mulheres transgêneros é que são as verdadeiras radicais, pois precisam se deslocar, inclusive, da obrigatoriedade de corresponder ao gênero designado no nascimento.

Deste modo, mesmo em contextos de abjeção e precariedade, os meandros das performatividades transgênero possibilitam o tensionamento, o deslocamento de padrões inteligíveis, mesmo que atravessadas pela cisheteronormatividade vigente. Além disso, uma vida possível de ser vivida envolve “uma reivindicação por viver o seu próprio sentido corpóreo de gênero, escapando assim de uma restrição que não permite que esse modo de ser viva livremente no mundo” (BUTLER, 2018b, p. 47). Então, viver seu próprio gênero envolve os meandros da ação política, de agir no mundo, como esclarece Butler (2018b, p. 51):

Viver e agir estão conectados de tal maneira que as condições que possibilitam a qualquer pessoa viver são parte do próprio objeto da reflexão e da ação política. A questão ética – como devo viver? E mesmo a questão política – como devemos viver juntos? – dependem de uma organização da vida que torne possível considerar essas questões significativamente.

Assim, modos de ser – performatividades – e de agir – resistências – estão implicados nas condições a que sujeitos são expostos. Deste modo, performatividade e precariedade estão interrelacionadas, sendo condições que alinham formas de resistências, frente ao que observo nas produções documentais de Pará e Maranhão sobre gênero. Deslocar-se para além da

cisheteronormatividade, mesmo que ainda referindo-se a ela, produz as possibilidades de viver uma vida mais vivível dentro das lógicas de poder hegemônicas.

Concluindo, as produções de gênero que permeiam o cinema documental de Pará e Maranhão focam em tais questões centrais: performatividades, precariedade e estratégias de resistência. A linguagem utilizada, seja cinematográfica ou mesmo as narrativas dos participantes, produzem molduras do olhar, como afirma Bessa (2014). Obviamente que minha intenção não é delimitar como os únicos “olhares” possíveis sobre tais filmes, pois as leituras perpassam os atravessamentos que escolhi: teóricos, metodológicos, afetivos. Contudo, neste estudo, busquei trazer possibilidades de “olhar” os filmes documentais nestas regiões, problematizando-os, desmantelando-os, num possível deslocamento da banalização ou do exotismo que tais temáticas apresentam em um país atravessado por lógicas cisheteronormativas hegemônicas. Que esta tese tenha sido apenas uma “primeira cena” para problematizar o cinema documental e o que circula enquanto produção audiovisual sobre (trans)gêneros no Pará e Maranhão, e observar que ainda podemos estar implicados em um “cis”tema inclusive no “cis”nema.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Guilherme. “Homens trans”: novas matizes da aquarela das masculinidades? **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 20, n. 2, p. 513-523, mai/ago 2012.
- ANDRADE, Luma Nogueira de. **Travestis na escola**: assujeitamento e resistência à ordem normativa. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza, 2012, 237f.
- AUMONT, Jacques. Pode um filme ser um ato de teoria? **Educação & Realidade**, v.33, n. 1, p. 21-34, jan/jun. 2008.
- AUMONT, Jacques (Org.). **A estética do filme**. 9. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- BARBOSA, Bruno Cesar. **Nomes e diferenças**: uma etnografia dos usos das categorias travesti e transexual. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. 130f.
- BENTO, Berenice. **O que é transexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BENTO, Berenice. **Transviad@s**: gênero, sexualidade e direitos humanos. Salvador: EDUFBA, 2017.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BERTUCCI, Pri e ZANELLA, Andrea. **Manifesto ile para uma comunicação radicalmente inclusiva**. Diversity Bbox, 2014. Disponível em: <<https://diversitybbox.com/pt/manifesto-ile-para-uma-comunicacao-radicalmente-inclusiva/>>. Acesso 18 nov 2020.
- BERTUCCI, Pri. **Guia Todxs Nós de Linguagem Inclusiva**. Home Box Oficce – HBO e Diversity Bbox, 2020. Disponível em: <<https://pji.portaldosjornalistas.com.br/wp-content/uploads/2020/05/GuiaTodxsNos.pdf>>. Acesso 18 nov 2020.
- BERUTTI, Eliane Borges. A Garota Dinarmarquesa: a questão trans. *In*: FERRARI, Anderson; CASTRO, Roney Polato de (orgs.). **Diversidades sexuais e de gêneros**: desafios e potencialidades de um campo de pesquisa e conhecimento. Campinas: Pontes Editores, 2017, p. 135-147.
- BESSA, Karla. A Teoria queer e os desafios às molduras do olhar. **Cult**, São Paulo. N.193, p. 39-41, 2014.
- BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva. *In*: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado**. Belo Horizonte: Ed. Autentica, 2000, p. 110-127.
- BUTLER, Judith. Regulações de gênero. **Cadernos Pagu**, n. 42, p. 249-274, jan/jun 2014.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. **Caderno de leituras**, n78, v.1, jun 2018a.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018b.

BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018c.

CARVALHO, Mario Felipe de Lima. **Que mulher é essa?: identidade, política e saúde no movimento de travestis e transexuais**. Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Medicina Social, 2011, 147f.

COLLING, Leandro. Impactos e tretas dos estudos queer. *In*: FERRARI, Anderson; CASTRO, Roney Polato de (orgs.). **Diversidades sexuais e de gêneros: desafios e potencialidades de um campo de pesquisa e conhecimento**. Campinas: Pontes Editores, 2017. p. 33-49.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. *In*: DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução: Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 229-252.

EBBERSHOFF, David. **A garota dinamarquesa**. Tradução de Paulo Reis. Rio de Janeiro: Fábrica231, 2016.

ELIAN, Isabella; BARBOSA, Núbia. Tomboy e Ma Vie En Rose: Cinema, Gênero, Sexualidade e Educação. **Revista Temporis[ação]**, v. 15, n. 1, p. 30-44, jan./jun. 2015.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. A verdade e as formas jurídicas. **Cadernos da PUC/RJ**, n. 16, p. 5-102, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 24. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 17. ed. São Paulo: Loyola, 2008a

FOUCAULT, Michel. **Segurança, Território, População**. São Paulo: Martins Fontes, 2008b.

FOUCAULT, Michel **Os Anormais**. Curso no Collège de France [1974-1975]. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. Estruturalismo e pós-estruturalismo. *In*: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos II**: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

FLICK, Uwe. Dados visuais: fotografia, filme e vídeo. *In*: FLICK, Uwe. **Introdução a pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009. p. 220-229.

GAUDENZI, Paula. Intersexualidade: entre saberes e intervenções. **Cad. Saúde Pública**; v. 34, n. 1, 2018.

HOOKS, bell. **Black looks**: race and representation. Boston: South End Press, 1975.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Dossiê IPHAN I - Círio De Nazaré**. Brasília: Ministério da Cultura: IPHAN, 2004.

JADE, Caio. Ode(o) à masculinidade. **Revista Estudos Transviades**. v.1, n.1, jul 2020. p.38-38. Disponível em: <<https://revistaestudostransviades.files.wordpress.com/2020/07/revista-estudos-transviades-v.-1-n.-1-jul.-2020.pdf>>. Acesso em 15 dez. 2020.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **O protesto na festa**: política e carnavalização nas paradas do orgulho de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais (LGBT). Tese (Doutorado em Psicologia Social, do Trabalho e das Organizações) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010. 194 f.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre a população transgênero**: conceitos e termos. Brasília: Autor, 2012. Disponível em: <http://issuu.com/jaquelinejesus/docs/orienta__es_popula__o_trans>. Acesso em 12 ago. 2016.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Nascimento de um livro. *In*: MOIRA, Amara; ROCHA, Marcia; BRANT, T.; NERY, João W. **Vidas trans**: a luta de transgêneros brasileiros em busca de seu espaço social – a coragem de existir. Bauru: Astral Cultural, 2017. p.04-05.

JESUS, Jaqueline Gomes de *et al.* **Transfeminismo**: teorias e práticas. 2 ed. Rio de Janeiro: Metanoia, 2015.

LANZ, Letícia. **O corpo da roupa**: a pessoa transgênera entre a transgressão e a conformidade com as normas de gênero. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014. 342f.

LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. *In*: HOLLANDA, Heloisa (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LAURETIS, Teresa de. Através do espelho: mulher, cinema e linguagem. **Estudos Feministas**, v. 1, n. 1, 1993, p. 96-122.

LIMA, Nilvanete Gomes de. **“Bota a cara no sol, querida!”**: processos sociais de abjeção e desestabilização dos limites das normalidades em alterescritas ficcionais. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2018, 290f.

LOPES, Denilson. Cinema e gênero. *In*: MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006. p. 379-394.

LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia. *In*: LOPES, Eliane M. T.; FARIA FILHO, Luciano M.; VEIGA, Cynthia G (orgs). **500 anos de educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 423-445.

LOURO, Guacira Lopes. Cinema e Sexualidade. **Educação e Realidade**, v. 33, n. 1, p. 81-98, jan/jun. 2008.

MACLURE, Maggie e BURMAN, Erica. A desconstrução como método de pesquisa. *In*: SOMEKH, Bridget e LEWIN, Cathy (orgs.). **Teoria e Métodos em Pesquisa Social**. Tradução de Ricardo Rosenbusch. Petrópolis: Vozes, 2015, p. 365-375.

MALUF, Sonia Weidner. Corporalidade e desejo: *Tudo sobre minha mãe* e o gênero na margem. **Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, 2002, p. 143-153.

MARCONI, Dieison. **Documentário queer no sul do Brasil (2000-2014)**: narrativas contrassexuais e contradisciplinares nas representações das personagens LGBT. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Santa Maria, Rio Grande do Sul, 2015. 231f.

MELO, Cristina Teixeira Vieira de. O documentário como gênero audiovisual. **Revista Comun. Inf.**, v.5, n.1/2, p. 25-40, jan/dez 2002.

MENEZES, Paulo. O cinema documental como representificação: verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. *In*: NOVAES, Sylvia Caiuby (org.). **Escrituras da Imagem**. São Paulo: Edusp, 2004, p. 21-48.

MOIRA, Amara; ROCHA, Marcia; BRANT, T.; NERY, João W. **Vidas trans**: a luta de transgêneros brasileiros em busca de seu espaço social – a coragem de existir. Bauru: Astral Cultural, 2017.

MORENO, Antonio do Nascimento. **A personagem homossexual no cinema brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995. 140f.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In*: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1975.

NAZE, Alain. D'un détournement mineur du discours médical sur le sexe (*Glen or Glenda*, 1953). **Appareil**, n.06, 2010.

NEPOMUCENO, Margarete Almeida. O colorido cinema queer: onde o desejo subverte imagens. **Anais do II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais**. João Pessoa, PB. p. 1-12. 2009. Disponível em: < <http://www.itaporanga.net/genero/gt6/13.pdf>>. Acesso 21 jan. 2019

NETO, Alcino Leite. Transexual brasileira vira estrela política. **A Folha de São Paulo**. São Paulo, ano [?], n. [?], 22 dez. 2002, Mundo, p. 1. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft2212200216.htm>>. Acesso em 17 fev. 2020.

NICHOLS, BILL. **Introdução ao documentário**. 5. ed. Campinas, Papirus, 2010.

OLIVEIRA, Luciana de Fátima. Estado do Maranhão e Grão-Pará: primeiros anos de ocupação, expansão e consolidação do território. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** – ANPUH. São Paulo, julho 2011.

PERUCCI, Juliana. Se vidas importam, a cisnormatividade deve ser problematizada. *In*: FERRARI, Anderson; CASTRO, Roney Polato de (orgs.). **Diversidades sexuais e de gêneros: desafios e potencialidades de um campo de pesquisa e conhecimento**. Campinas: Pontes Editores, 2017, p. 117-133.

PINHEIRO, Anna Caroline de Moraes. **A representação de transexuais e travestis no cinema brasileiro**. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014. 88f.

REIDEL, Marina. Identidades trans: onde estamos? Para onde vamos?. *In*: FERRARI, Anderson; CASTRO, Roney Polato de (orgs.). **Diversidades sexuais e de gêneros: desafios e potencialidades de um campo de pesquisa e conhecimento**. Campinas: Pontes Editores, 2017. p. 117-133.

REIS, Neilton dos; PINHO, Raquel. Gêneros Não-Binários: Identidades, Expressões E Educação. **Revista Reflexão e Ação**, v. 24, n. 1, Jan./Abr. 2016. p. 7-25.

REPOLÊS, Sofia Gonçalves e SOUZA, Erika Renata. Abrindo O Guarda-Chuva Da Diversidade: O Debate Das Transmasculinidades. **Seminário América Latina: Cultura, História e Política**. Uberlândia, 2018, p. 1-14.

ROCON, P. C. *et al.* Desafios enfrentados por pessoas trans para acessar o processo transexualizador do Sistema Único de Saúde. **Interface**, n. 23, 2019. p. 1-14.

RODRIGUES, Gabriel de Oliveira. Corpos como objetos abjetos. *In*: JESUS, Dánie Marcelo de; MELO, Glenda Cristina Valim de; TCHALIAN, Vicente, GONÇALVES JUNIOR, Sara Wagner Pimenta (orgs.). **Corpos transgressores: políticas de resistências**. Campinas: Pontes Editores, 2018.

ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. *In*: BAUER, Martin; GASKELL, George (orgs.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis, Vozes, 2010. p. 343-364.

ROSSI, Tulio Cunha. **Projetando a subjetividade: a construção social do amor a partir do cinema**. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. 326f.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autentica, 2017.

SAMPAIO, Juciana de Oliveira. **Do glamour à política**: Janaína Dutra em meandros heteronormativos. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2015. 399f.

SILVA, Caio Ramos. Transgeneridade no cinema: regularidade e pontos de fuga. 11º Seminário Internacional Fazendo Gênero & 13º Women's Worlds Congress, **Anais eletrônicos**, Florianópolis, 2017. p. 1-11.

SILVA, Ramiro Quaresma da. **O site cinematecaparaense.org e a preservação virtual do patrimônio audiovisual**: uma cartografia de vivências cinematográficas. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Arte, Belém, 2015.

SPARGO, Tamsim. **Foucault e a teoria queer**. Juiz de Fora: Ed.UFJF, 2006.

TCHALIAN, Vicente. Questões de gênero: transgeneridades, masculinidades hegemônicas e controle sobre os corpos. *In*: JESUS, Dánie Marcelo de; MELO, Glenda Cristina Valim de; TCHALIAN, Vicente; JÚNIOR, Sara Wagner Pimenta Gonçalves (orgs.). **Corpos transgressores**: políticas de resistências. Campinas: Pontes Editores, 2018.

TONELI, Maria Juracy. Sexualidade, gênero e gerações. *In*: SATO, Leny (org). **Diálogos em Psicologia Social**. Santa Catarina: ABRAPSO, 2007. p. 47-61.

VENCATO, Anna Paula. Fora do armário, dentro do closet: o camarim como espaço de transformação. **Cadernos Pagu**, n.24, jan/jun. 2005, p. 227-247.

VIEIRA, Amiel Modesto. Reflexões sobre corpos dissidentes sob o olhar feminista decolonial-queer. *In*: DIAS, Maria Berenice (coord.). **Intersexo**. São Paulo: Thomson Reuters Brasil, 2018.

WITTMANN, Isabel. Transgeneridade e cinema: discursos, limites e tecnologias de gênero. **Anais Eletrônicos** – Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress. Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://www.academia.edu/37613194/TRANSGENERIDADE_E_CINEMA_DISCURSOS_LIMITES_E_TECNOLOGIAS_DE_G%C3%84NERO> Acesso em 08 mar. 2018.

WOLFREYS, Julian. **Compreender Derrida**. Tradução de Caesar Souza. Petrópolis: Vozes, 2009.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2014. p. 7-72.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 8. ed. Rio de Janeiro: Paz&Terra, 2018.

FILMOGRAFIA

- ELVIS e Madona. Direção: Marcelo Laffitte. BRA, 2010. (95min.), son., color.
- FALA! Diálogos femininos. Direção: Ingrid Barros. BRA, 2018. (14min), son. color.
- FILHAS da Chiquita, As. Direção: Priscilla Brasil. BRA, 2006. (52min.), son., color.
- GAROTA Dinamarquesa, A. Direção: Tom Hooper. EUA, 2016. (119 min.), son., color.
- GLEN or Glenda. Direção: Ed Wood. EUA, 1953. (65 min.), son, p&b
- MADAME Satã. Direção: Karim Aïnouz. BRA, 2002. (100min.), son., color.
- MARGINAIS: vozes da resistência LGBT em Imperatriz. Direção: Kelder Padilha. BRA, 2017. (19min.), son., color.
- NOITE Suja. Direção: Allyster Fagundes. BRA, 2016. (35min.), son., color.
- TOMBOY. Direção: Céline Sciamma. FRA. 2011. (82 min.), son., color.
- TRANSAMÉRICA. Direção: Duncan Tucker. EUA, 2005. (103 min.), son., color.

**APÊNDICE I – Relação de filmes documentários produzidos no Pará, de 2001 a 2019,
listados em ordem alfabética.**

ITEM	FILME	ANO	SINOPSE	DUR.	DIREÇÃO
1.	Amazônia Groove	2018	Conta sobre a natureza da música popular paraense, a partir dos principais destaques musicais da atualidade.	95'	Bruno Murtinho
2.	Ameaçados	2014	Mostra como agricultores da região sul e sudeste do Pará lutam para sobreviver em garantia de um pedaço de terra.	22'	Júlia Mariano
3.	Balsa Boieira	2009	Aborda o trajeto realizado por balsas que transportam bois nos rios do Pará.	67'	Chico Carneiro
4.	Batalha de São Braz, A.	2016	Retrata uma batalha de rap no Mercado de São Braz - bairro tradicional de lutas sociais em Belém do Pará	25'	Adrianna Oliveira
5.	Belém 400 anos: A influência francesa na capital paraense	2016	Mais de 30 entrevistados comentaram as influências francesas absorvidas pela cidade de Belém ao longo de quatro séculos de história.	52'	Fábio Ávila
6.	Belém aos 80	2009	Documentário sobre o processo cultural nos anos 80 em Belém/Pa.	114'	Alan Kardek e Januário Guedes
7.	Belém cidade das águas	2003	O filme mostra a capital paraense e a sua relação com os rios que a cercam. Descreve a ocupação da orla da cidade, por portos públicos e particulares, serrarias, empresas, feiras e diversas outras atividades.	22'	Jorane Castro
8.	Brega s/a.	2009	Como é realizada a produção musical do Brega em Belém/PA	60'	Vladimir Cunha e Gustavo Godinho
9.	C.A.M.T.A.	2015	Documentário conta a história da origem do município de Tomé-Açu, com a chegada de imigrantes japoneses à região e o surgimento de uma das maiores cooperativas agrícolas do Pará, a C.A.M.T.A.	16'	Roger Ellarrat
10.	Camisa de onze varas	2010	Refaz a trajetória de 12 homens que foram recrutados em 1974, para trabalhar em uma fazenda no interior do Pará, sendo escravizados.	52'	Walério Duarte
11.	Casa do Gilson - Casa de Amigos	2017	Três gerações de chorinho de Belém, 48 músicos de três gerações diferentes, que se revezaram em entrevistas, rodas de choro e samba.	52'	Guaracy Britto
12.	Casa do Gilson, nossa casa	2003	Relata a história do Bar Casa do Gilson, importante ponto de encontro de músicos do choro e do samba de Belém	69'	Chico Carneiro
13.	Chama Verequete	2002	Conta a história do cantor de carimbó paraense Verequete	18'	Luiz Arnaldo Campos e Rogério Parreira.

14.	Chupa-chupa: a história que veio do céu	2007	Apresenta a lenda do “chupa-chupa” na cidade de Colares-PA, a partir dos relatos de seus moradores.	55’	Adriano Barroso e Roger Elarrat
15.	Círio: histórias de fé	2007	Sobre a procissão do Círio de Nazaré	21’	Flávia Morete, Gustavo Godinho e Vlad Cunha
16.	Cor do novo olhar, A.	2005	Documentário que mostra a vida cotidiana de um morador de Canaã dos Carajás, na produção de casas e na realização de suas pinturas.	8’	Cablocas Filmes
17.	Crônicas (des)medidas.	2014	Conta parte da história de pessoas que foram internadas no Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico (HCTP) do Pará.	28’	Alyne Alvarez
18.	Da Paz: o teatro da Amazônia	2004	Documentário sobre o maior e mais antigo teatro do Pará, o Theatro da Paz.	52’	Ronaldo Passarinho Filho
19.	Das Barrancas do Rio Cariá.	2011	(não encontrado)	66’	Chico Carneiro
20.	Descoberta da Amazônia pelos turcos encantados.	2005	(não encontrado)	55’	Luiz Arnaldo Campos
21.	Documentários biográficos da Amazônia	2017	Série de documentários produzidos sobre a história de destaques da cultura paraense: Mestre Curica, Dona Onete, Paes Loureiro, Guilherme Guerreiro, Carlos Estácio, Lúcio Flávio Pinto, Dona Eliete, Camillo Viana, Oswaldo Mendes e Angelo Madson.	Diversos	Alda Costa
22.	Eretz Amazônia	2004	Conta a saga dos judeus que, no começo do século 19 e ao longo de mais de 150 anos, deixam o norte da África para viver no norte do Brasil.	55’	Alan Rodrigues
23.	Ervas e saberes da floresta.	2012	Conta a história de mulheres que lutam para manter a tradição da cura pelas ervas em diferentes cidades do Pará.	(não encontrado)	Zienhe Castro
24.	Fé...Promesseira	2017	Mostra a procissão do Círio de Nazaré em 2008.	44’	Chico Carneiro
25.	Filhas da Chiquita, As.	2006	Mostra a preparação e realização da festa LGBTQIA+ Filhas da Chiquita, às vésperas do Círio de Nazaré.	116’	Priscilla Brasil
26.	Gatilheiro, a história de Quintino Silva Lira; O.	2010	Conta a história de Quintino da Silva Lira, um pequeno produtor rural na década de 80, que liderou um expressivo e violento movimento de resistência contra a grilagem de terra.	16’	André Miranda e Cláudia Kahwage.
27.	Homem do balão extravagante: as tribulações de um paraense que quase voou; O.	2005	Conta a Vida de Júlio César Ribeiro de Souza, inventor paraense.	55’	Horácio Higuchi.
28.	Imagens cruzadas	2005	Jovens de quatro bairros diferentes de Belém são convidados a participar de oficinas de vídeo. O processo do projeto	11’	Fernando Segtowick.

			resulta em um documentário sobre a cidade de Belém feito também pelas pessoas que moram nela.		
29.	Invisíveis prazeres cotidianos.	2004	Um retrato de Belém do Pará construído por meio do relato de jovens moradores, que se expressam e se comunicam por meio dos blogs.	26'	Jorane Castro.
30.	Itinerário interno	2006	(não encontrado)	7'	Eduardo Souza
31.	Kuxi Imauara: Sítios Arqueológicos na Foz do Rio Amazonas.	2007	(não encontrado)	52'	Ramiro Quaresma.
32.	Lugares de afeto: a fotografia de Luiz Braga.	2008	(não encontrado)	(não encontrado)	Jorane Castro
33.	Mãos de outubro.	2009	Sobre a relação de pessoas com o Círio de Nazaré, em que somente são filmadas as mãos dos personagens.	21'	Vitor Souza Lima
34.	Mestre Damasceno: O Resplendor da Resistência Marajoara	2013	Conta a vida de Mestre Damasceno	23'	Guto Nunes
35.	Mestres carpinteiros navais – conhecer para valorizar	2012	Narrativas de carpinteiros navais de Vigia-PA, cujo ofício é a fabricação artesanal de barcos de pequeno porte na região.	(não encontrado)	Mateus Moura
36.	Miriti-Miri	2011	Sobre a arte da produção artesanal de objetos em miriti, árvore típica da região do salgado paraense.	(não encontrado)	Andrei Miralha
37.	No Movimento Da Fé	2013	A história de três homens em torno do Círio de Nazaré.	17'	Fernando Segtowicki.
38.	Noite Suja	2016	Apresenta a nova geração de <i>drag queens</i> de Belém-PA, a partir de um coletivo drag que produz a festa Noite Suja.	37'	Allyster Fagundes
39.	Nos caminhos do rei Salomão	2010	Retrata a viagem de 36 horas do Navio-Motor “Rei Salomão”, que transporta passageiros e carga, entre as cidades de Belém e Anajás (no Marajó)	64'	Chico Carneiro
40.	<i>Olhos D'Água - Da Lanterna Mágica ao Cinematógrafo</i>	2015	Conta a história do pré-cinema na Amazônia.	55'	Eduardo Souza
41.	Ópera cabocla	2012	Mostra como se constrói um espetáculo de Pássaro Junino e conta com a participação de vários grupos juninos, como os pássaros Uirapuru, Tucano, Tangará e Tem-Tem.	26'	Adriano Barroso
42.	Ópera: o bonzão bonito	2013	Sobre a sala de cinema Ópera e sua história de obstinação, numa resistência que busca no sexo a sua sobrevivência e permanência no centro da cidade de Belém.	20'	Victor de La Rocque
43.	Paradoxos, Paixões e Terra Firme	2016	Conta a história do grupo de teatro Ribalta que trabalha com jovens e crianças em risco social, envolvendo-as na produção e encenação da Paixão de	(não encontrado)	Adriano Barroso

			Cristo na celebração da Semana Santa, no bairro da Terra Firme.		
44.	Paysandú, 100 anos de Payxão	2015	Conta a história do maior clube de futebol do Norte do Brasil, Paysandú Sport Clube, desde sua fundação até os dias de hoje.	85'	Marco André e Gustavo Godinho
45.	Perseverança	2006	O documentário mostra o desenvolvimento do Grupo de Artes e Danças Artemar, que busca valorizar a identidade musical marajoara.	(não encontrado)	Mauro Bandeira
46.	Pescadores de Água Doce.	2013	(não encontrado)	66'	Chico Carneiro.
47.	Por terra, céu e mar: histórias e memórias da Segunda Guerra Mundial na Amazônia.	2013	(não encontrado)	26'	Hilton P. Silva.
48.	Promesseiros, Os.	2001	Retrata as histórias de pessoas no Círio de Nazaré	69'	Chico Carneiro.
49.	Radio 2000	2013	Traz entrevistas com músicos, produtores culturais e profissionais da música que movimentavam o cenário em um dos períodos mais importantes na história do rock paraense, nos anos 2000.	39'	Erik Lopes
50.	Real	2011	Aborda a queda de um prédio em construção em Belém	(não encontrado)	Vitor Souza Lima
51.	Rituais e festas de Quilombos	2010	Uma série de cinco pequenos documentários que abordam manifestações tradicionais de comunidades quilombolas no estado do Pará	13'	Eduardo Souza
52.	Salvaterra: terra de negro.	2008	Retrata o registro de 12 comunidades tradicionais amazônicas quilombolas no século XXI, na cidade de Salvaterra-PA, localizada na Ilha do Marajó.	50'	Priscilla Brasil
53.	Serra Pelada: esperança não é sonho	2008	Documentário sobre os trabalhadores que buscam uma vida melhor em Serra Pelada	52'	Priscilla Brasil
54.	Seu Didico: Paraense Velho Macho!	2007	Acompanha a vida de Seu Didico, barqueiro paraense.	65'	Chico Carneiro

APÊNDICE II – Relação de filmes documentários produzidos no Maranhão, de 2001 a 2019, listados em ordem alfabética.

ITEM	FILME	ANO	SINOPSE	DUR.	DIREÇÃO
1.	17ª Romaria do Trabalhador	2006	Apresenta a romaria realizada há 17 anos no bairro do Itaqui-Bacanga em São Luís (MA), sempre no dia 1º de maio, onde realizam uma manifestação comunitária de caráter religioso e social, clamando por uma vida mais digna.	38'48"	Kleber Matos e Marcio Fernando Moreira
2.	3x melhor	2018	Trajetória de Elaine Patrícia, jovem negra de 20 anos que vivenciou diversos desafios, sobretudo o preconceito racial. A protagonista ainda nos inspira com uma história de superação ao romper com paradigmas enraizados no contexto social e ao concluir o tão sonhado Ensino Médio.	12'25"	Andriolli Araújo
3.	A alma cigana	2014	(não encontrado)	10'26"	Leandro Guterres
4.	A grande ceia quilombola	2017	No Quilombo de Damasio, MA, terra doada por um senhor de engenho a três de suas escravas, o alimento tem sido secularmente cultivado e extraído da natureza de forma parcimoniosa, fazendo parte de uma estrutura social que privilegia o grupo. O documentário retrata parte destes saberes, tendo a comida um papel fundamental na coesão do grupo.	52'28"	Ana Stela Cunha e Rodrigo Sena
5.	A palavra	2014 /15?	Documentário sobre a intervenção "Marítimo" de Diego Dourado - 7ª Feira do Livro de São Luís. O artista plástico e poeta maranhense busca uma nova concepção visual para expressar a poesia.	18'54"	Emilio Andrade
6.	A pedra e a palavra	2015	Retrata a vida e obra de padre Antonio Vieira, conhecido por seus sermões polêmicos em defesa dos índios e de crítica ao despotismo dos colonos portugueses.	104'33"	Joaquim Haickel e Coi Belluzzu
7.	A Raposa e o peixe	2011	Documentário mostra o cotidiano de uma das maiores colônias de pescadores do Maranhão, a Raposa, e as dificuldades enfrentadas pelo descaso da gestão pública.	20'	(não encontrado)
8.	A Tribo Do Reggae	2018	Apresenta a história da Banda de reggae Tribo de Jah, fenômeno que transformou a ilha de São Luís na Jamaica Brasileira.	74'	Beto Matuck
9.	A vida louca de Eparina's crazy	2013	Acompanha a vida do morador de rua Epá, apresentando seu cotidiano e a busca por formas de viver livre.	23'	Domingos de Jesus Costa Pereira Filho
10.	A vida me alcançou	2014 /15?	O documentário aborda as questões socioculturais das Comunidades de Samucanguaua e Itamatatiuia, localizadas na zona rural do Município de Alcântara, a partir de depoimentos de 4 idosos.	26'	Isidoro Cruz Neto e Beto Matuck
11.	Africanos escravizados e seus ofícios no Maranhão oitocentista	2017	Aborda os principais ofícios exercidos por africanos escravizados no Maranhão Oitocentista, abordando economia, tráfico e relações escravagistas.	18'05"	Nádia Maria
12.	Airton Marinho	2016	Vida e obra do artista plástico Airton Marinho.	26'12"	Beto Matuck
13.	Almir Valente	2018	(não encontrado)	26'	Beto Matuck

14.	Altos e foguedos no Maranja	2013	Apresenta manifestações populares no período natalino no Maranhão.	22'	Ester Marques
15.	Ana Borges	2018	(não encontrado)	26'	Beto Matuck
16.	Aos deuses, Ana.	2016	Documentário experimental gravado na missa de sétimo dia e no tambor do Mestre Amaral, em homenagem à bailarina Ana Duarte, ícone artístico do Maranhão que foi assassinada brutalmente durante um assalto.	4'17"	Guilherme Verde
17.	Aperreio	2010	Retrata a interferência das mudanças climáticas na vida das pessoas no interior do Maranhão.	20'	Humberto Capucci e Doty Luz
18.	Aquarela periférica	2010	Retrata a realidade de artistas grafiteiros em São Luís do Maranhão.	25'	Nayra Albuquerque
19.	Aqui é o salão - Backstage	2015	Os bastidores da criação de um espetáculo de dança de salão, dos ensaios do corpo de baile, da banda e dos cantores à apresentação na noite de abertura da IX Semana Maranhense de Dança.	24'	Manlio Macchiavell o
20.	Arte Viva	2017	O documentário retrata a vida de Antonio Carlos, o "Pirata", considerado por uns louco e por outros um sábio.	12'	David Benjamin Serrão
21.	Às margens de Itapecuru	2014	(não encontrado)	8'30"	José Gomes Pereira
22.	Awáka\Apará	2011	Denuncia o risco de extinção do povo indígena brasileiro Awáka\Apará, em pleno século XXI.	29'	Humberto Capucci e Diego Janatã
23.	Bandeira de aço	2014 /15?	O documentário que conta os bastidores de um dos mais importantes discos da música popular produzida no Maranhão, Bandeira de Aço, gravado em 1978 pelo instrumentista e cantor Papete, pela gravadora Marcus Pereira.	(não encontrado)	Celso Borges
24.	Bendito de São Benedito	2014 /15?	Aborda a história de Zequinha de Militão, 92 anos de idade e de forte atuação na cultura popular do Maranhão. Sua vida se confunde com as expressões populares, como por exemplo, o Tambor de Crioula e a dança de Tamassaê, uma expressão de origem africana em risco de extinção.	29"	Milton Martins
25.	Bom te ver	2005	(não encontrado)	9'	Francisco Colombo
26.	Bonfim	2019	Retrata a história de um ex-interno do antigo leprosário Bonfim de Vila Nova, São Luís (MA).	15'	Alexandre Bruno Gouveia
27.	Caboclos Nkissis – a territorialidade Banto no Brasil e em Cuba	2015	(não encontrado)	31'15"	Ana Stela Cunha
28.	Canoa de Pau Roxo	2007	O documentário apresenta as mãos habilidosas de um artesão em uma aldeia às margens do Rio Munim, no Maranhão, que transformam um tronco de árvore em canoa rústica, sendo meio de transporte e sustento da família.	11'	Gabriela Mochel Piccolo e Alberto Grecciano
29.	Cantiliana e os herdeiros do mal de Lázaro	2018	Trata de um caso de uma mulher portadora de hanseníase, isolada em vida e discriminada mesmo após a morte, evidenciando preconceito e discriminação a que foram	14'45"	Roberto Augusto

			submetidas milhares de pessoas acometidas pela hanseníase no Brasil.		
30.	Capoeira da maranhenseidade no reinado de Momo	2007	Documentário produzido com o objetivo de apresentar a capoeira e romper com os estigmas sociais sobre ela.	39'	Ivan Madeira, Zaida Costa, Ricardo Veloso, Luciano Serra, Wert Silva e Fernanda Sombra
31.	Caravana Pão com Ovo – expressão do teatro popular no maranhão	2016	Acompanha o projeto teatral "Caravana Pão com Ovo" em 13 cidades do interior do Maranhão. Com exposições gratuitas em praça pública, durante 30 dias, mostra a difusão da cultura maranhense através do teatro popular.	14'47"	César Boaes; Rafaela Gonçalves
32.	Casa de madeira, chão de mangue	2017	Conta a história de moradores da comunidade do Jaracati, em São Luís do Maranhão, que vivem em casas de palafitas.	10'	Alessandra Silva, Beatriz Araújo, Paula Barbosa e Túlio Leite.
33.	Caxias é lua	2014	O título faz referência à grande importância do ciclo lunar para a agricultura. Tia e sobrinha; mãe e filho; vó e neta; mãe e filha em depoimentos que se entrelaçam a falam sobre o tema.	22'	Jesús Pérez
34.	Cazumba Cajueiro: Yby Marã e Y'ma	2016	Retrata os conflitos que vivenciam moradores de casas abandonadas na região do Cajueiro, em São Luís (MA), devido à constante tentativa de retirá-los por empresas da área portuária local.	06'	Layo Bulhão
35.	Céu sem liberdade	2010	Documentário experimental que aborda as variadas facetas dos conflitos quilombolas e o Programa Espacial Brasileiro.	70'	Eliane Caffé e outros
36.	Claudio Costa	2016	Conta a trajetória e obras do artista plástico maranhense Claudio Costa	26'16"	Beto Matuck
37.	De costas pra rua – um filme sobre panelada	2013	O filme aborda o prato típico da cidade de Imperatriz (MA), através da história de três irmãs.	17'	Fernando Ralfer
38.	Demarcando Territórios	2014 /15?	Demarcando territórios consiste numa espécie de "mapeamento" e tomada de posição frente aos agentes que detêm o domínio das instituições de arte no contexto atual. Para além da necessidade fisiológica ou do comportamento instintivo, o ato de urinar sobrevém como forma de demarcação artística, na qual o autor evidencia o mundo exterior ao museu, refletindo sobre o que ocorre nouseu interior.	5'30"	Emilio Andrade
39.	Desenhando um sonho: a história de luta de Piquiá de Baixo	2015	Mostra o processo de reassentamento de moradores do bairro da cidade de Açailândia (MA), nas lutas por boas condições de vida frente aos embates com as empresas siderúrgicas locais.	19'17"	Juielli Soares
40.	Diego Dourado	2018	(não encontrado)	26'	Beto Matuck

41.	Divino Pato	2018	“Sob a benção do Divino Espírito Santo, Antônio José da Conceição Ramos se tornou a maior referência da capoeira no Maranhão: Mestre Patinho. Neste documentário, ele mesmo nos introduz em seu mundo encantado através de sua própria voz e de imagens que demonstram a singularidade do jogo, da metodologia e da personalidade do Mestre.”	27’	Alberto Greciano
42.	Edite	2018	Edite é um documentário poético e mostra a delicadeza e a criatividade no processo de costura. Detalhes de ponto a ponto se tornando um grande exemplo de criação.	3’	Rick Ramos
43.	Eliezer Moreira - Traços de mm colecionador	2014 /15?	Construído através de depoimentos e de fotografias do colecionador de obras de arte maranhense, o documentário forma um panorama histórico do cenário das artes visuais do Maranhão e serviu de piloto para uma serie de documentários que a Fundação Nagib Haickel, o MAVAM e a Guarnicê Produções estão realizando sobre os artistas maranhenses.	28’	Beto Matuck
44.	Energia Pura	2007	Aborda de forma clara e criativa alguns conceitos da Física Quântica.	10’45”	Macio Fernando Moreira
45.	Erasmus dias – tragicômico	2014 /15?	Em Erasmus Dias Tragicômico, é apresentado o lado controverso e conturbado da vida pessoal do acadêmico e político maranhense, Erasmus Dias. Por trás da figura carismática e extrovertida, capaz de transformar qualquer mesa de bar em uma aula, Erasmus lutava suas batalhas pessoais, com o alcoolismo.	36’	Joaquim Haickel e Francisco Colombo
46.	Escola sem partido pra quem?	2019	Aborda o polêmico projeto de lei “Escola sem partido”, a partir dos olhares de educadores e professores.	8’	Dandara Mendes
47.	Exu-mulher	2018	(não encontrado)	16’	Carolina Maria Bruzaca Pinto
48.	Fala! Diálogos femininos	2017	O documentário traz a histórias de quatro mulheres contadas por elas, em relatos de desafios, situações, experiências e a importância da união feminina.	13’53”	Ingrid Barros
49.	Filhos do Taim	2014 /15?	O documentário mostra a realidade dos moradores da comunidade do Taim, na zona rural de São Luís, que vivenciam desde o final da década de 70 um conflito socioambiental com grandes empreendimentos industriais, localizados nos arredores da comunidade.	43’54”	Arnaldo Ferreira
50.	Filhos órfãos e de pais vivos	2017	A narrativa da história de crianças que foram separadas compulsoriamente de seus pais (hansenianos) em um período de grande profusão da doença tida, na época, como lepra. Construindo um olhar sobre esse momento da história no Maranhão, os personagens falam com dor sobre a época em que foram submetidos a tratamentos de profilaxia da doença e sobre a dor da separação entre pais e filhos.	16’15”	Alessandro Silva

51.	Formosinha	2005	Narra a história da quadrilha Formosinha do Sertão.	20'	Erlinton França
52.	Fronteira de Imagens	2009	Relata o processo de realização do premiado documentário "Bandeiras Verdes" que se trata da formação de povoados nas matas do Caru, região da pré-Amazônia maranhense.	27'	Murilo Santos
53.	Guerra dos mundos no Maranhão	2014 /15?	Em outubro de 1971, a rádio Difusora AM, de São Luís, fez uma edição de "A Guerra dos Mundos". O documentário refere-se justamente a tal estratégia utilizada para aumentar a audiência da rádio AM naquela época.	35'	Joaquim Haickel
54.	Guriatã	2018	Retrata a vida e obra do Mestre Humberto de Maracanã, um dos maiores cantadores de bumba-meu-boi de São Luís (MA).	86'	Renata Amaral
55.	Haroldo, o que ousou sonhar	2016	Depoimentos de personalidades da política falam das consequências da gestão de Haroldo Tavares para cidade de São Luís.	104'	Joaquim Haickel
56.	Iemanjá pela última vez	2016	O documentário trata do último ano de Karol (Allana Karoline) como Iemanjá na festa de Nossa Senhora da Conceição no terreiro de Mãe Elzita..	20'52"	Denis Carlos
57.	Ilha magnética	2018	O documentário aborda personagens relatam sobre suas relações com a cidade de São Luís, enquanto espaço geográfico, político, artístico, de inspiração e desgosto.	22'	Eliaquim Maia
58.	Impressions	2009	"Impressões sobre uma França que só se encontra nos livros."	10'	Breno Ferreira
59.	Infernos	2006	Filme que aborda a vida e a obra do poeta Nauro Machado, pai do diretor, de forma livre, misturando filme experimental, documentário, ficção e poesia.	13'	Frederico Machado
60.	Jesus Santos	2016	Vida e obra do artista plástico Jesus Santos.	26'	Beto Matuck
61.	João Da Mata Falado - O Caboco Da Bandeira	2014 /15?	O documentário retrata as relações de João da Mata, mais conhecido como o "Caboco da Bandeira - encantado" na pedra de Itacolomi, juntamente com seus familiares, guerreiros, caçadores e pescadores.	26'	Ana Stela Cunha e Vicente Simão Junior
62.	José Louzeiro	2018	Narra a trajetória do jornalista, roteirista e escritor maranhense José Louzeiro, por meio de seus depoimentos próprios e de cineastas.	15'	Maria Thereza Soares
63.	Lendas do Maranhão	2014 /15?	Aborda as lendas maranhenses, que por anos visitam o imaginário de um povo. São lendas como: a da serpente encantada, de Nossa Senhora da Vitória, da Manguda, dos filhos da lua, do poço, da carruagem de Ana Jansen e do Rei D. Sebastião.	29'50"	Andreolli Romildo
64.	Levo de Alcântara	2005	Trata da decadência econômica e social da cidade de Alcântara (MA).	12'	José Patrício Neto
65.	Liberdade, passarinhos	2007	O documentário é uma homenagem à liberdade e protesto contra o trabalho escravo no Maranhão, misturando ficção e documentário, onde conta a história de Vadico, morador da cidade de São João Batista.	30'	Gisele Bossard
66.	Luíses - solrealismo maranhense	2014 /15?	"Enquanto a serpente cresce adormecida nas galerias subterrâneas da cidade de São Luís, os ludovicenses enfrentam situações surreais para seguirem vivendo em meio a um	75'	Lucian Rosa

			cotidiano bruto, mas não percebem que estão passando por tal situação. O real e o imaginário caminham juntos nessa história que dá início a um movimento: o solrealismo.”		
67.	Macapá	2015	“Foi aqui em São Luís? Não, Macapá.”	07’	Marcos Ponts
68.	Maio oito meia	2017	Aborda depoimentos de personagens dos movimentos culturais e políticos do circuito universitário dos anos 1980, em São Luís.	52’16”	Beto Matuck
69.	Manuel Bernardino: o Lenin da mata	2017	(não encontrado)	73’	Rose Panet
70.	Mar de rosas	2010	Uma viagem pelo cotidiano de uma pessoa, mostrando que a vida é perfeita e pode ser um “mar de rosas”.	14’	Rwanyto Oscar
71.	Maranhão 669 jogos de phoder	2014	(não encontrado)	60’	Ramusyo Brasil
72.	Maratuque Upaon-Açu – Homenagem ao Dia da Mulher	2015	(não encontrado)	9’	Manio Macchiavell o
73.	Marcone Moreira	2018	(não encontrado)	26’	Beto Matuck
74.	Marginais: vozes da resistência LGBT em Imperatriz	2016	Aborda a comunidade LGBTQIA+ de Imperatriz (MA), trazendo relatos de pessoas lésbicas, trans, gays e bissexuais sobre suas experiências de preconceito e resistência.	19’	Kelver Padilha
75.	Marina	2017	Narra a história de Marina, uma senhora do interior do Maranhão que viveu como escrava a partir dos 7 anos, quando foi mandada para a capital para trabalhar numa casa de família.	28’27”	Taciano Brito
76.	Matança	2014 /15?	“Uma festa para São João que envolve toda a comunidade: crianças, velhos e adultos que brincam para festejar, agradecer e se divertir. Filmado na cidade de Matinha, no interior do Maranhão, o documentário mostra a encenação da morte do boi celebrada durante o período junino. Um teatro popular vivo, onde todos são atores e brincantes. “	75’	Maria Mazzillo
77.	Mc Alcino fora da zona de conforto	2017	Conta a história de Alcindo Davemport (diretor), em caráter biográfico, que encontrou na música rap um sentido de vida.	29’13”	Alcino Davemport
78.	Memória de um ladrão de almas	2017	Aborda a história do fotógrafo aposentado José Ribamar Lima.	26’15”	Carolina Maria Bruzaca
79.	Meus amigos personagens	2009	(não encontrado)	30’	Nicolau Leitão
80.	Mondêgo	2016	Vida e obra do artista plástico Mondêgo.	26’	Beto Matuck
81.	Mulheres que transformam a ilha	2018	(não encontrado)	29’	Monique Moraes
82.	Na asa do vento	2018	Aborda os processos migratórios no Maranhão.	58’	Joaquim Haickel e Markin Araújo
83.	Na costa da minha mão	2009	Histórias, lendas, danças e descobertas do sotaque de bumba-meu-boi do município de Cururupu (MA): o sotaque de costa de mão.	4’	Andrea Barros

84.	Nambuaçu – promessas são promessas	2019	Retrata a cultura de fé do povoado de Nambuaçu, para manter viva uma promessa de mais de 100 anos.	30’	Tairo Lisboa
85.	Natureza fala	2016	“Um filme de espera. A paisagem, o vento, o sol e o mar guiando o imaginário das falas que compõem a narrativa. Com as personagens, todas moradoras do Cajueiro, o trabalho também foi de espera, para ouvir o que eles tinham a dizer. Mas a urgência do agora não tardou em trazer à tona o que os acontecimentos não deixam calar.”	15’47”	Ramusyo Brasil
86.	No interior da minha mãe	2013	Uma viagem para a cidade do interior, onde nasceu a mãe do diretor Lucas Sá.	17’	Lucas Sá
87.	No palco com Aldo Leite	2018	(não encontrado)	80’	Inaldo Lisboa
88.	O buraco		(não encontrado)	30’	Leandro Guterres
89.	O choro da vida		(não encontrado)		Rose Panet
90.	O divino em mim	2018	(não encontrado)	30’	Luiza FC
91.	O labirinto do nada	2015	(não encontrado)	12’	Francisco de Paula bezerra
92.	O mistério das tulhas	2015	Retrata a história do Mercado das Tulhas, no centro histórico de São Luís (MA), a partir da lenda de cobras que circulam no mercado.	9’42”	Ananda Cardoso Christian Caselli, Diego Uchôa, Helen Maria, Lua Ferreira, Leonardo Sá, Marcos Frazão E Melody Fisher
93.	O pranto do artista	2018	Apresenta os últimos dias do Circo Young, da família Feitosa. O processo se atravessa com a relação entre os membros do circo e o coletivo que produz o documentário.	2018	Milena Rocha e Wesley Oliveira
94.	O prazeroso labor do músico	2015	(não encontrado)	04’	Manio Macchiavell o
95.	O restauro – a reforma da fonte do Ribeirão, ano 2012	2013	Registro do restauro e reforma da Fonte do Ribeirão, ao longo de seis meses do ano de 2012.	30’	Manio Macchiavell o
96.	O Samba dos bambas	2010	Um panorama da elaboração do carnaval de passarela e da elaboração do samba enredo do carnaval de São Luís.	15’	Nayra Albuquerque
97.	O velho moleque	2015	Olhar sobre a obra e vida de Antônio Vieira artista, que foi descoberto pela mídia aos 80 anos e possui mais de 400 músicas.	52’	Beto Matuk
98.	Odylo Costa, filho - a casa aberta	2014 /15?	“O documentário é parte da série Academia da Memória - Homens e Imortais realizado pelo MAVAM. O filme constrói através de depoimentos, encenações e imagens de arquivos, a trajetória desse importante escritor da história literária do Brasil.”	23’	Beto Matuk e Joaquim Haickel
99.	Orla Viva	2009	(não encontrado)	5’54”	André Garros e

					Carolina Leitão
100.	Os Labortianos	2013	O documentário homenageia os 40 anos do grupo de cultura e arte popular Laborart.	35'	Beto Matuck
101.	Palavra única: "mudança"	2014 /15?	“O homem amargurado, que se faz vítima dos conflitos, deve aprender a resolver os desafios do momento, despreocupando-se das ocorrências traumáticas e gerando novas oportunidades. As suas propostas para amanhã começam agora, não aguardando que o tempo chegue, porque é ele quem passará pelas horas e chegará àquela dimensão a que denomina futuro.”	10'31”	Edemar Miqueta
102.	Pare, olhe e escute	2016	Um documentário sobre a comunidade de Cajueiro, em São Luís (MA), onde moradores vivem constantemente ameaçados de remoção devido à expansão do Porto de Itaqui.	06'42”	Pablo Monteiro
103.	Pedra, peixe, Rio Itamatatiuia	N/E	(não encontrado)	70'	Iban Aldanondo
104.	Pedra, Popeye e Isqueiro	2016	“Agonia. Fissura. Desespero. Rotular como ‘noia’ é limitar tantos outros sentimentos por trás de uma primeira impressão. É fácil não enxergar a história. Não ouvir. O curta que faz você entrar de cabeça na parte mais escura da noite.”	25'	Ben-Hur Real e Markim Araújo
105.	Pipas	2009	(não encontrado)	03'	Francivaldo Moraes
106.	Punga	2018	Apresenta o Tambor de Crioula, uma das maiores manifestações culturais do Maranhão.	15'	Fernando Braga
107.	Quebradeira		(não encontrado)		Osman Silvino
108.	Quem passou primeiro foi São Benedito	2017	Apresenta a vida de Maria Luiza, costureira e mãe de santo em meio ao seus laços religiosos no tambor de crioula e no tambor de mina.	14'33”	Pablo Monteiro
109.	Quilombo - uma forma de resistência negra	2010	Mostra o processo de resistência de uma comunidade quilombola no Maranhão.	10'	Mary Áurea Everton
110.	Quilombo, terra de preto	N/E	O filme demonstra o impacto sofrido pelas famílias da cidade de Alcântara (MA) quando ocorreu a instalação do Centro de Lançamento de Foguetes da Força Aérea Brasileira.	10'	Lu Martins
111.	Quilombos – resistência	2018	Mostra a organização e os processos de resistência de quilombos da região de Penalva.	13'	Jasf Andrade
112.	Rafael Leitão: o “improvável”	2007	Conta a história da carreira de Rafael Leitão.	4'55”	Nicolau Leitão
113.	Rainhas de raiz	2013	Retrata o papel da mulher no contexto cultural e musical do Maranhão, no Tambor de Crioula, bumba-meu-boi e na festa do Divino Espírito Santo.	14'	Rebeca Alexandre
114.	Ruas	2013	(não encontrado)	15'	Nayra Albuquerque
115.	Santa Maria de Quaxenduba	2018	Registro dos três dias de festejo que envolvem as cidades de São José de Ribamar e Santa Maria de Quaxenduba.	22'	Manlio Macchiavell o

	recebe o Tambor da Gratidão				
116.	São Luís – Athenas Brasileira	2011	O documentário aborda a tradição literária maranhense que surgiu no século XIX e homenagens a grandes escritores, além de abordar o mito da identidade da cidade como “Athenas Brasileira”.	18’33	(não encontrado)
117.	São Luís: encantos e magias	2007	O documentário narra a história da fundação de São Luís, de forma linear, ao longo de quatro séculos, a partir de imagens preservadas e documentos históricos.	36’	Luis Fernando Baima
118.	São Raimundo Nonato dos Mulundos – o santo vaqueiro	2008	Relata a história de São Raimundo Nonato, a partir do relato de um vaqueiro, devoto do santo, na cidade de Vargem Grande (MA).	25’	Vicente Barbosa Simão Júnior
119.	Sem trabalho	2009	(não encontrado)	20’	Fabio Cabral
120.	Somente Nauro	2007	O documentário retrata parte da história do poeta Nauro Machado.	7’33”	Luis Fernando Baima
121.	Sonhos que migram	2007	Explora a força do trabalho escravo nos usos da mão de obra de jovens que vão em busca de melhores condições de vida em canaviais e fazendas, na cidade de São Vicente Ferrer (MA).	20’	Fabio Cabral
122.	Sotaque – encontro da baixada	2017	O documentário apresenta uma manifestação cultural da cidade de Matinha (MA), que reúne inúmeros grupos de bumba meu boi, sotaque da Baixada Maranhense.	17’	Marise Farias
123.	Tambor das almas	2017	Tambor de Crioula que acontece no cemitério em homenagem à alma de Mariquinha, que foi encontrada morta. A festa da alma milagrosa acontece em Caetana, povoado de Vargem Grande (MA).	8’	Maria Clara Nunes
124.	Tambor de crioula: do ritual ao espetáculo	2014	Mostra uma das maiores manifestações do Maranhão – o Tambor de Crioula, enfatizando suas contradições e articulações.	17’53”	Max Pinheiro e Dandara Mendes
125.	Tambor de Crioula: uma realidade afro-brasileira	2006	O documentário realiza uma comparação entre cultura mexicana e afro-brasileira do Tambor de Crioula.	30’	Anan Nodedt
126.	Tendências	2018	(não encontrado)	26’	Beto Matuck
127.	Tesouro	2019	Relata o retorno de Daniel Arcelino Serra ao Maranhão, com a missão de fundar a primeira igreja de Santo Daime na região.	22’	Mivam Gedeon
128.	Timbuba, a vida no shopping	2017	“No lixo a céu aberto, famílias vivem do que é descartado no Timbuba, em São José de Ribamar. O curta metragem mostra a dura vida dos catadores que precisam lutar todos os dias por respeito, catando suas dignidades de sol a sol sempre na esperança de algo bom sem perder sua fé e o sorriso de todos os dias.”	11’11”	Andriolli Araújo
129.	Tita	2018	(não encontrado)	26’	Beto Matuck
130.	Tribuna do gueto	N/E	(não encontrado)	54’	Antonio Carlos Pinheiro

131.	TV ou não TVER? Eis a questão.	2008	Comunicólogos da cidade de São Vicente Ferrer vão às ruas questionar sobre um mundo sem televisão.	10'15''	Fábio Cabral
132.	Tyruti	2002	(não encontrado)	14'	Ione Coelho
133.	“Um maranhense chamado José Ribamar” – a arte existe porque a vida não basta	2016	Um tributo à contribuição de Ferreira Gullar ao mundo das artes.	50'	Zelito Viana e Gabriela Gastal
134.	Um palmo à frente	2017	O filme registra o dia a dia dessas pessoas e a forma como elas sobrevivem do lixão da cidade de Vargem Grande (MA).	18'33''	Hedwin Ruy
135.	Uma figura	2007	Retrata vida e obra do Mestre Pato.	15'	James Adler Rocha
136.	Zeladoras e encantados	2018	Este documentário é fruto de um longo processo de pesquisa sobre a relação das Zeladoras com os seus encantados, no povoado de Santo Antônio dos Pretos e na cidade de Codó (MA).	24'	Ilka Pereira e Paulo do Vale