

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
MESTRADO



Blanca: Nickerson
a mulher asgheira
pode estabelecer
sua autoestima
sobre a negação da
raça



Percorrendo Tangerine: discursos e territórios da memória

Alda Alexandre

Camadas de discursos
revelaram no
silêncio:
cangaço de
adormecer



Goiânia
2019



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

ALDA ALEXANDRE

PERCORRENDO *TANGERINE*:
DISCURSOS E TERRITÓRIOS DA MEMÓRIA

GOIÂNIA/GO

2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ Dissertação ☐ Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: *Alda Alexandre*

Título do trabalho: *Perceberendo Tangerine: Discursos e Territórios da Memória*

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

Alda Alexandre
Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:

Alvete Fátima Martins
Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 17 / 05 / 2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL

ALDA ALEXANDRE

PERCORRENDO *TANGERINE*:
DISCURSOS E TERRITÓRIOS DA MEMÓRIA

Trabalho final de mestrado apresentado à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Mestrado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE EM ARTE E CULTURA VISUAL, linha de pesquisa Culturas da Imagem e Processos de Mediação, sob orientação da Profa. Dra. Alice Fátima Martins.

GOIÂNIA/GO

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Alexandre, Alda
Percorrendo Tangerine: Discursos e Territórios da Memória
[manuscrito] / Alda Alexandre. - 2019.
CVII, 107 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Martins Alice Fátima.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, ,
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2019.
Bibliografia.

1. Tangerine. 2. gênero. 3. performatividade. 4. discurso. 5.
práticas educativas. I. Alice Fátima, Martins, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
Campus Samambaia – Caixa Postal 131 – CEP: 74.001-970 – Goiânia/GO.
Fones: (62) 3521-1440 www.fav.ufg.br/culturavisual

Ata nº 010/2019 da reunião da banca examinadora da defesa de dissertação de **ALDA ALEXANDRE** - Aos vinte e dois dias do mês de abril do ano de dois mil e dezenove (22/04/2019), às 14h30min, reuniram-se os componentes da Banca Examinadora: Professores Doutores: Alice Fátima Martins (FAV/UFG) – orientadora, Luciene de Oliveira Dias (FIC/UFG) e Glauco Batista Ferreira (FAV/UFG) para, sob a presidência da primeira, e em sessão pública realizada no Auditório da Faculdade de Artes Visuais, Campus Samambaia, procederem à avaliação da defesa de dissertação intitulada: **PERCORRENDO TANGERINE: DISCURSOS E TERRITÓRIOS DA MEMÓRIA**, em nível de Mestrado, área de concentração em Arte, Cultura e Visualidades, linha de pesquisa Culturas da Imagem e Processos de Mediação, de autoria de ALDA ALEXANDRE, discente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. A sessão foi aberta pela presidente da Banca Examinadora Alice Fátima Martins, que fez a apresentação formal dos membros da Banca. A palavra a seguir, foi concedida ao autor da dissertação que, em 20 minutos procedeu à apresentação de seu trabalho. Terminada a apresentação, cada membro da Banca arguiu a examinanda. Terminada a arguição, procedeu-se à avaliação da defesa. Tendo-se em vista o que consta na Resolução nº. 1403/2016 do Conselho de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura (CEPEC), que regulamenta o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, a dissertação foi considerada aprovada por unanimidade, com as seguintes observações por parte da banca: considerando o processo de criação e a escrita do trabalho final, a discente contribuiu muito para o aprimoramento do ensino de arte na escrita acadêmica.

Cumpridas as formalidades de pauta, a presidência da mesa encerrou esta sessão de defesa de dissertação e para constar eu, Arlete Maria de Castro, secretária do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, lavrei a presente Ata que depois de lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora em quatro vias de igual teor.

Profa. Dra. Luciene de Oliveira Dias
Membro – FIC/UFG

Profa. Dra. Alice Fátima Martins
Presidente – FAV/UFG

Prof. Dr. Glauco Batista Ferreira
Membro – FAV/UFG

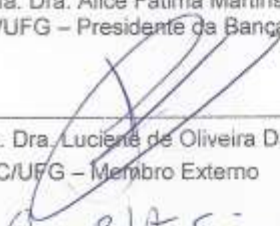
PERCORRENDO *TANGERINE*:
DISCURSOS E TERRITÓRIOS DA MEMÓRIA

ALDA ALEXANDRE

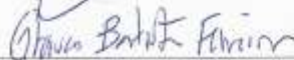
BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dra. Alice Fátima Martins
FAV/UFG – Presidente da Banca



Profa. Dra. Luciene de Oliveira Dias
FIC/UFG – Membro Externo



Prof. Dr. Glaucio Batista Ferreira
FAV/UFG – Membro Interno

Prof. Dr. Thiago Fernando Sant'anna e Silva
FAV/UFG – Suplente Interno

Profa. Dra. Lara Lima Salter
FIC/ UFG – Suplente Externo

GOIÂNIA

2019

DEDICATÓRIA

A Eva e Narciso, meus pais.

(in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Possivelmente eu não teria chegado à etapa final desse trabalho se pessoas preciosas não atravessassem meu caminho. Assim, expresso aqui meus sinceros agradecimentos:

À Profa. Dra. Alice Fátima Martins, minha orientadora, que incentivou em mim a autonomia, respeitando minhas escolhas, por incertas que parecessem. Obrigada por seguir comigo;

A José Carlos Lima, incentivador tão presente apesar da distância. Obrigada, menino da ilha, pela torcida e por voar até aqui sempre que possível;

A Jander Matias de Araújo, amigo de todas as horas e leitor crítico. Obrigada por seu interesse pelo meu texto;

A Carolina Brandão Piva, parceira de projetos e partilhas. Obrigada por estar presente nessa minha trajetória;

A Christiane C. Frauzino, que trabalha incansavelmente pelo desenvolvimento da *Rebellium Coletiva*, coletivo artístico que nasceu como um desdobramento dessa pesquisa. Obrigada, cara rebelliana, pelo apoio e pelas contribuições.

Ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, na figura de Arlete Maria de Castro e Alzira Martins Prado. Obrigada pela atenção e disponibilidade.

A outras pessoas cuja amizade e apoio contribuíram de muitas formas para que eu pudesse concluir e apresentar este trabalho: Vinícius Borges Figueiredo, Annamaria Alexandre, Michael Silva, Daniela Marques.

Aos professores e colegas da turma de pós-graduação de 2017. Obrigada pela convivência e aprendizado.

RESUMO

Este trabalho se propõe a discutir, na perspectiva dos Estudos ou Teorias *Queer* e no contexto da Cultura Visual, de que modo se refletem no discurso das personagens-protagonistas do filme *Tangerine* (EUA, 2015), realizado por Sean Baker, concepções relacionadas a gênero e também à noção do que é ser mulher. A referida análise se dá a partir do conceito de performatividade, difundido por Judith Butler como uma modalidade específica de poder, que atua como discurso normalizador e se reflete, no campo da enunciação, sobre a constituição do gênero. Trata-se de uma reflexão que foi extraída da expressão “mulher de verdade”, usada pelas personagens para fazer referência a uma concorrente das ruas, mulher cisgênera, que aparece na história, a princípio, como sua antagonista. Ao longo deste estudo, é utilizado o recorte da autobiografia como recurso metodológico, em busca de possíveis confluências entre as vivências das personagens e as da autora no viés das práticas discursivas performadoras de gênero cuja construção simbólica, dentro de um sistema cultural, social, familiar se pauta pela noção de que há “mulheres de verdade”. Essa análise passa também pelo âmbito da educação, onde o poder performativo do enunciado é pautado também pela noção binária de gênero, contribuindo para a hipersexualização de corpos femininos e corpos fora da norma. Trata-se de um processo que é levado a extremos quando sujeitos que não se adequam ao regime compartilhado de heteronormatividade são expurgados. As práticas educacionais não formais que estão no filme se entrecruzam com as práticas formais que afetaram a experiência da autora como professora, as quais, por sua vez, estão intrinsecamente relacionadas com a noção de identidade que a constituiu.

Palavras-chave: *Tangerine*; gênero; performatividade; discurso; práticas educacionais; identidade.

ABSTRACT

This paper proposes to discuss, in the perspective of the Queer Studies or Theories and in the context of Visual Culture, how conceptions related to gender are reflected in the discourse of the protagonists of the film *Tangerine* (USA, 2015) by Sean Baker and also to the notion of what it is to be a woman. This analysis comes from the concept of performativity diffused by Judith Butler as a specific modality of power, which acts as normalizing discourse, and it is reflected, in the field of enunciation, about the constitution of the genre. It is a reflection that was taken from the expression "real woman" used by the characters to refer to a street contestant, a cisgender woman, who appears in the history at first as her antagonist. Throughout this study the autobiography cutout is used as a methodological resource, in search of possible confluences between the experiences of the characters and those of the author in the bias of the discursive practices of gender, whose symbolic construction, in a cultural, social and family system is based on the notion that there are "real women." This analysis also goes through the scope of education, where the performative power of the statement is also guided by the binary notion of gender, contributing to the hypersexualization of female bodies and bodies outside the norm. It is a process that is taken to extremes when subjects who do not fit the shared pattern of heteronormativity are expurgated. The non-formal educational practices that are in the film intersect with the formal practices that have affected the author's experience as a teacher, which in turn are intrinsically related to the notion of identity that constituted her.

Keywords: *Tangerine*; gender; performativity; discourse; educational practices; identity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Imagens Tangerine modificadas digitalmente - A4. Alda Alexandre. ...	15
Figura 2: Frame do filme Tangerine (2015).....	24
Figura 3: Cena de Tangerine.....	26
Figura 4: Sean Baker no set de Tangerine.....	31
Figura 5: Frank Mora.....	33
Figura 6: Gerda Wegener - colagem digital A4.	45
Figura 7: Rosa Luz - colagem digital A4. Alda Alexandre.	48
Figura 8: Linn da Quebrada - colagem digital A4. Alda Alexandre.....	50
Figura 9: Alexandra, colagem analógica com texto e imagem. Alda Alexandre. .	58
Figura 10: Cineclube Antônio das Mortes. Imagem de Arquivo.....	66
Figura 11: Também os Anões Começaram Pequenos - Werner Herzog, 1970...	67
Figura 12: Candy Darling, Alexandra, Dinah- colagem analógica e digitalização A4. Alda Alexandre.....	70
Figura 13: Sin-Dee Rela, Alexandra- colagem digital - A4. Alda Alexandre.	71
Figura 14: Holly Woodlaw- colagem analógica A4. Alda Alexandre.	72
Figura 15: Construção do mapa de imagens.....	91
Figura 16: Detalhe do mapa de imagens.	91
Figura 17: Detalhe do mapa de imagens.	92
Figura 18: Detalhe do mapa de imagens.	92
Figura 19: Cartaz do filme The Amazed Spectator.....	96
Figura 20: Detalhe do mapa de imagens.	101

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO I: DESCOSENDO A NARRATIVA: IMERSÃO NUMA ORDEM CONTRÁRIA.....	23
1.1. Resignificando dispositivos (vias da profanação?).....	28
1.2. Efeitos de verdade em contextos de normalização e patologização do desejo	35
1.3. Performatividade e generificação: questões discursivas no contexto das Teorias <i>Queer</i>	50
CAPÍTULO II: PELOS DESCAMINHOS DA NARRATIVA QUE TAMBÉM ME NARRA	60
CAPÍTULO III: IDENTIDADES EM TRÂNSITO - AFETOS E EXPERIÊNCIAS DE UMA ESPECTADORA.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS.....	106

*Falar de uma transgênero prostituída
é o mesmo que reduzir alguém, Papa
ou ladrão, a falseadores borborignos
na traqueia da identidade. Glupt.*

(Horácio Costa)



Figura 1: Imagens *Tangerine* modificadas digitalmente - A4. Alda Alexandre.

INTRODUÇÃO

Minha pesquisa aborda o filme *Tangerine* (E.U.A, 2015), um longa-metragem realizado com 2 iPhones s5 e outro G 4, e discute, numa perspectiva que se encontra com a dos Estudos ou Teorias *Queer*, as relações entre gênero, linguagem, poder, sexualidade e experiência¹. Nesta perspectiva, no campo de uma narrativa que conta um dia na vida de duas mulheres transgêneras que se prostituem em Los Angeles, procuro abordar questões discursivas no campo de concepções hegemônicas de gênero que acabam por desvelar mecanismos sociais responsáveis por imposições identitárias, as quais exigem, numa ordem compulsória e no contexto de uma cultura de gênero binária, uma coerência baseada no racionalismo entre sexo e gênero, desejo e prática. A partir dessa narrativa, busco também estabelecer contrapontos e confluências entre a experiência das duas personagens e a minha própria trajetória pessoal no que se refere ao modo como algumas questões relacionadas a gênero nos foram significadas, sobretudo no viés discursivo. Nesse processo, em minha experiência como educadora, se refletiram também fortemente os efeitos de um discurso normalizador de gênero, dentro do qual se instauraram crenças que demarcaram, para mim, assim como, penso, para as protagonistas do filme, uma noção mais ou menos fixa em relação à ideia do que é ser mulher. Trata-se de uma análise fílmica de recorte discursivo com costura autobiográfica, a qual, neste trabalho, funcionou como prática de investigação e “possibilidade de partilha” dos significados que eu precisava e ainda preciso desvelar no contexto da minha existência no mundo e no campo da minha conflituosa prática docente.

A trajetória das protagonistas do filme, duas mulheres (transexuais ou travestis², Sin-Dee Rella e Alexandra, que vivem e se prostituem nas ruas de Los

¹ É preciso levar em conta questões “acerca da natureza construída da experiência, acerca de como os sujeitos são, desde o início, constituídos de maneiras diferentes, acerca de como a visão de um sujeito é estruturada - acerca da linguagem (ou discurso) e história” (SCOTT, 1999, p.04).

² Questões relacionadas a essas “diferenças” serão desenvolvidas ao longo do trabalho. As personagens não usam nenhuma dessas designações (transexual/ travesti) para definirem a si mesmas, de modo que inseri-las numa destas classificações poderia levar ao engessamento da discussão que me proponho a fazer. Transexual é um termo advindo do meio científico e que difunde, num viés patológico, a noção de uma pessoa que nasceu no corpo errado. Travesti, no

Angeles), é vista, no meu trabalho, a partir da seguinte perspectiva: apesar da sua performance que transgride e subverte valores, alguns elementos da sua fala que recorro nesse estudo parecem ratificar e não questionar a ordem heteronormativa, já que a expressão “mulher de verdade” reforçaria estereótipos sexuais que traduzem uma concepção essencialista³ de gênero, involuntariamente assimilada. Isso se evidencia no conflito a partir do qual se desenrola a trama: uma rival, mulher cisgênera, a “mulher de verdade”, segundo Sin-Dee Rella e Alexandra, lhes atravessará o caminho, competindo com Sin-Dee Rella pelo amor do seu agenciador e noivo. Foi a partir daí que surgiram as questões que eu problematizo ao longo desse trabalho, apoiada na ideia de que a ideia de mulher essencial, guiada pela matriz da inteligibilidade de gênero, é um efeito do discurso e das ações, das práticas educativas a que o indivíduo está sujeito no decorrer da sua formação. E, para pensar nesta perspectiva, é preciso entrar no conceito de performatividade, com base na discussão proposta por Butler, que “se baseia na reiteração de normas, que são anteriores ao agente e que, sendo permanentemente reiteradas, materializam aquilo que nomeiam” (MISKOLCI & PELÚCIO, 2007, p.258). De acordo com Borba (2014, p.448), para Butler, o gênero “[...] não é uma propriedade dos indivíduos, uma essência refletida em seus atos e corpos, mas algo que se faz em nossas ações cotidianas, um efeito pragmático de um amálgama de recursos semióticos (língua, entonação, tom de voz, o que/como se fala, roupas, cores, texturas, cortes de cabelo, posições corporais etc.) usados localmente para este/a interlocutor/a aqui e agora”. Gênero, assim, é efeito da construção do discurso, tomado aqui, de acordo com as formulações de Foucault, como “grandes grupos de enunciados que governam o modo como falamos e percebemos o momento ou momentos históricos específicos” (SALIH, 2015. p. 69). A autora ainda acrescenta que, para Foucault, enunciados são eventos reiteráveis, ligados por seus contextos históricos, que abarcam formações discursivas (como: ‘medicina’, ‘criminalidade’, ‘loucura’) de corpo e, conseqüentemente, de sujeito.

Brasil e na América Latina, em geral, é uma identidade feminina, numa resignificação do que o termo sugeriria originalmente: “vestir-se de algo que não é”, conceito que não se aplicaria, de modo algum, a Sin-Dee Rella e a Alexandra.

³ Essencialismo – tendência a caracterizar certos aspectos da vida social como tendo uma essência ou um núcleo – natural ou cultural – fixo, imutável (SILVA, 2000, p.53).

O desenvolvimento do meu trabalho se dá a partir de quatro eixos: o FILME – meu objeto de pesquisa. Realizado com um orçamento considerado baixo para os padrões orçamentários do cinema convencional norte-americano, seus meios de feitura também rompem com o modo como se opera convencionalmente nessa indústria, já que o filme foi feito a partir dos recursos oferecidos por *iPhones* acoplados a um estabilizador de câmera, além de ter sido uma produção, em muitos aspectos, coletiva, apesar da obra ser assinada por Sean Baker; EU MESMA –a história das personagens ressoa em mim porque me reporta à minha própria construção de gênero, a partir de um sistema político - cultural, social, familiar e educacional, constantemente reiterado ao longo da infância e da adolescência, no quadro de um processo de assimilação que sempre foi conflitante e cuja ressignificação se deu, e continua se dando, no campo do discurso e das imagens. Ao tentar traçar minha trajetória de vida, precisei olhar para o espectro da coletividade em que ela se insere: EDUCAÇÃO –o meu percurso pessoal também foi profundamente marcado pela atuação como educadora, especialmente no que se refere à minha longa experiência como professora do ensino fundamental, pois a escola é o espaço onde constantemente e por excelência são reforçados discursos que confirmam uma concepção falocêntrica da sociedade. E para possibilitar um diálogo ou essa busca marcada por confluências e contrapontos, tentei caminhar pelo território da memória, recorrendo à narrativa autobiográfica como recurso metodológico, que funcionou, para mim, como prática de investigação e também de partilha, pois me dispus a olhar para minha história individual, pela perspectiva da diferença, talvez a lição máxima que me tenha sido dada pela Teoria *Queer*"; IMAGEM–ao longo do desenvolvimento desse trabalho, também acabei por compreender o peso dos elementos visuais na constituição dessa memória (“condição básica da nossa humanidade”) feita de imagens em movimento. Algumas delas foram se constituindo por intervenção minha como a colagem, enquanto outras já faziam parte do meu repertório de vida, embora sem um protocolo técnico que estivesse, então, muito claro, mas que passa longe de uma perspectiva linear, teleológica, já que esse não é aí um requisito, mas sim a fluidez, nesse processo em que as imagens, em sua função memorativa sobrevêm e retornam. Foi, portanto,

fundamental para mim a referência do processo de trabalho do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, para quem a imagem é sobrevivente, permutável, plena de relações associativas, não podendo ser fixada em sua significação. No campo do trabalho desse historiador, as imagens, num movimento que é dialético, não se prestam à ordenação dos fatos numa sequência de eventos, assim como o campo das visualidades em que se dá minha pesquisa.

Quanto aos objetivos deste trabalho, apresento-os assim:

- a) Analisar, a partir do recorte na fala das personagens de *Tangerine*, com especial ênfase no recorte discursivo da expressão “mulher de verdade”, repetida por elas, que concepção de sujeito está ali forjada e de que modo se dá a construção dessa noção de mulher no viés dos conceitos relacionados às Teorias *Queer*, com enfoque na categoria performatividade como elemento do processo de generificação.
- b) Discutir como, no contexto do sistema escolar (no viés da minha experiência como docente), a concepção de que gênero e sexo são indissociavelmente correspondentes é reproduzida sistêmica e performativamente no campo discursivo, num processo que hipersexualiza corpos femininos e fora da norma, e que é levado a extremos quando sujeitos que não se adequam ao regime compartilhado de heteronormatividade são expurgados. Discutir também como as práticas educacionais não formais que estão no filme se entrecruzam com aquelas que são reproduzidas discursivamente, e no âmbito formal, no espaço da escola.
- c) Refletir, pelo viés metodológico da autobiografia como modo de construção do conhecimento de mim mesma, de que modo as experiências das protagonistas de *Tangerine* se entrecruzam com as minhas próprias. É um movimento marcado por confluências como as práticas educativas que nos performaram, que nos generificaram, contribuindo para a construção de um repertório sobre o ser mulher com o qual encontro significações em comum relacionadas ao campo das formas e dos desejos, mas marcado profundamente, de outro lado, por contrapontos que dizem respeito às estruturas sociais que determinam nossos lugares no mundo.

- d) Discutir e/ ou conformar visualmente no texto como essas questões que estão situadas no território do discurso e da memória, em um trabalho de aproximação com o filme, estão, necessariamente, imbricadas com a reflexão na dimensão da visualidade. O cinema é imagem, a memória é constituída por imagens, e não há como revolvê-la se abriremos mão desse grande arquivo.

Este trabalho está estruturado em três capítulos:

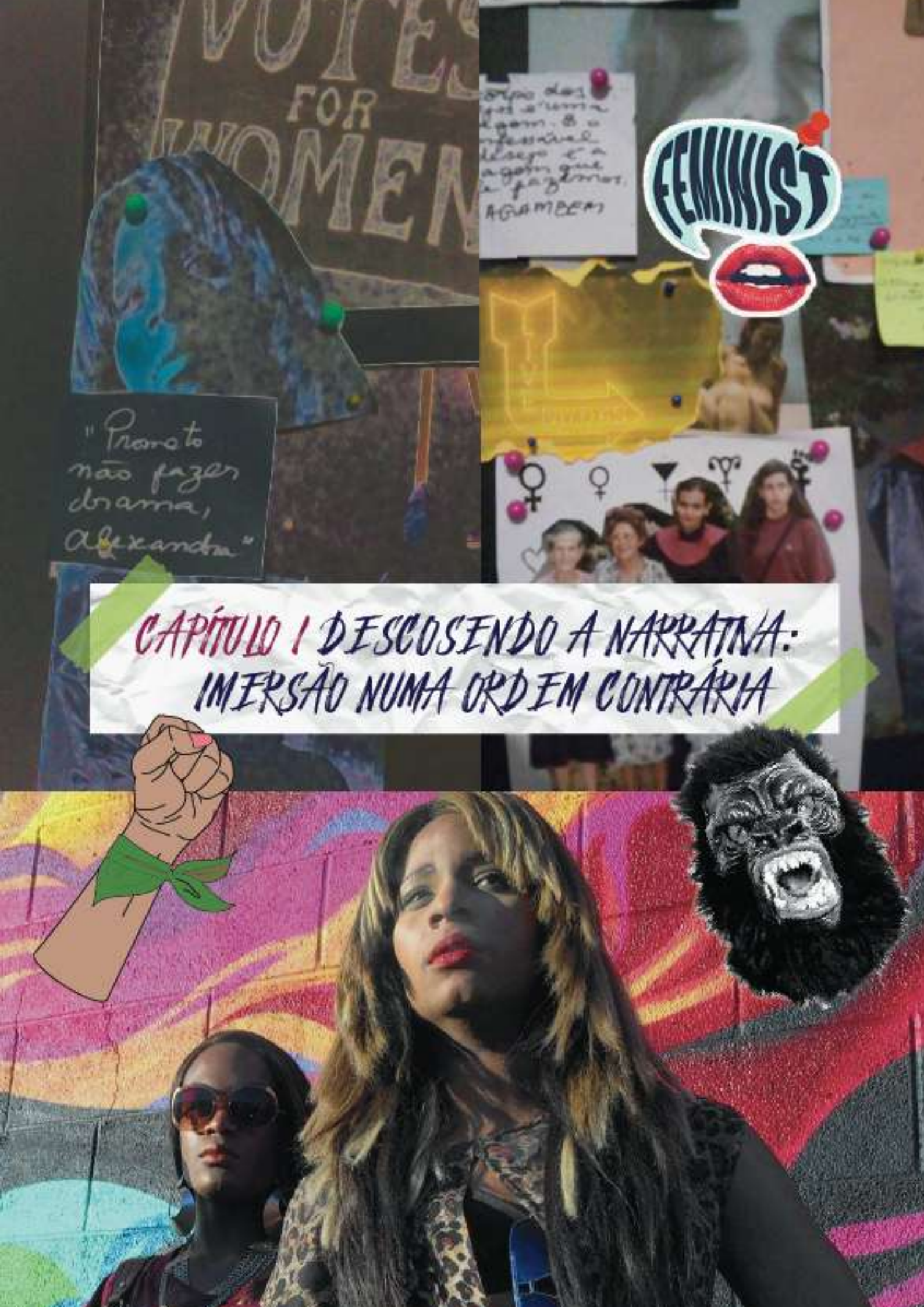
No capítulo 1 –**DESCOSENDO A NARRATIVA: IMERSÃO NUMA ORDEM CONTRÁRIA**, falo do meu encontro com o filme e de como essa narrativa se tornou para mim objeto de estudo. Nesse movimento, a princípio, como espectadora, busco me acercar e me apropriar da história pelo viés discursivo que passa pelo conceito de performatividade, categoria fundamental para minha tentativa de compreender a subjetividade das protagonistas. Sin-Dee Rella e Alexandra, transgressoras que são, não escapam, pressuponho, a certas normas que reiteram concepções essencialistas de gênero e que passam pelo modo como elas significam seu desejo e são significadas também pelo desejo do outro. Procuro também refletir sobre a (re)significação dos dispositivos tecnológicos nesta obra, que é uma produção coletiva. Por fim, busco discutir como se dá a construção do conceito “mulher de verdade” como identidade de gênero para as protagonistas, no contexto de uma sociedade que demarca gênero a partir de parâmetros biológicos.

No capítulo 2 –**PELOS DESCAMINHOS DA NARRATIVA QUE ME NARRA** discuto como o percurso desta pesquisa passa pela abordagem autobiográfica, que é meu viés metodológico e elemento fundamental do desenvolvimento deste trabalho. A partir da minha trajetória individual, busco enunciar como, na minha educação familiar, foram estabelecidos determinantes que me constituíram como mulher, assim como minhas noções acerca de sexo e gênero. É um momento de partilha em que me reporto a algumas experiências da infância, adolescência e juventude, passando por contingências que me levaram a me tornar professora e a assumir o papel de educadora na segunda fase do

ensino fundamental ao longo de mais de duas décadas. No ambiente escolar, corpos femininos, corpos masculinos afeminados e corpos femininos masculinizados são quase sempre reduzidos ao âmbito da sua sexualidade e corpos transexuais quase sempre não têm lugar. Ao longo dessa trajetória, quase sempre me senti deslocada ou aquém da noção de mulher predominante, sem me dar conta de que estava inserida em uma realidade ficcionada.

No capítulo 3 – **IDENTIDADES EM TRÂNSITO – AFETOS E EXPERIÊNCIAS DE UMA ESPECTADORA** - procuro discutir como, no processo de buscar estabelecer conexão os com outros corpos e experiências, olho, de forma não “inocente”, sob uma perspectiva incompleta, parcial, passível de contestação, para as mulheres do filme, em cuja sexualidade colonizada vejo traços de mim mesma, apesar das instâncias político/identitárias que nos separam. Um outro aspecto que trago para me referir à instabilidade das personagens é sua situação de constante trânsito pela cidade. Apesar de *Tangerine* não ser um *road movie*, no sentido clássico do termo, Sin-Dee Rella e Alexandra, assim como outras personagens do filme, existem no deslocamento contínuo pelo espaço do lugar onde vivem: ruas, calçadas, pontos de ônibus, metrô, becos, esquinas, os *Donuts Times*, os puteiros de L.A. Também eu me desenvolvi perambulando pela minha cidade, crescendo tão desordenadamente quanto ela, impelida pela necessidade de pertencimento, na ânsia por encontrar um lugar, embora nem considerasse, até há alguns anos, a importância de refletir acerca da existência de mulheres cujas identidades políticas conflitassem com a realidade corpórea. E, para além disso, como espectadora de cinema totalmente sensível às suas estratégias e engrenagens, é preciso que eu destaque também que um dos fatores que contribuiu para que eu elegesse *Tangerine* como objeto de estudo está relacionado com a forma como ele é alternativamente realizado, o que afetou minha experiência estética com ele. O drama cotidiano, contado grandiloquentemente pela lente dos *iPhones* S5 ao som de música eletrônica e de Beethoven, me capturou, espectadora desavisada. Novas tecnologias, novos afetos, subjetividades insuspeitadas. E nessa teia de entrelaçamento entre o filme e aspectos da memória, emergiram as imagens a partir de desenhos, mapas, recortes colagens e outras intervenções com base em processos que se apoiam

no trabalho de imagens de Aby Warburg com seu relevo cartográfico da história da arte, acabei por refletir sobre as questões identitárias que trouxe para esse estudo. Um outro inesperado desdobramento desse processo de pensar por imagens veio a desembocar no surgimento, dentro da FAV, da *Rebellium* Coletiva, um coletivo composto por mulheres ligadas ao campo das artes visuais cuja produção passou a significar questões relacionadas à ideia do feminismo interseccional a partir de poéticas como a zine, a colagem, a poesia, pelo viés da resistência aos parâmetros normativos vigentes nos circuitos de circulação do nosso trabalho.



**CAPÍTULO 1 DESCOBRENDO A NARRATIVA:
IMERSÃO NUMA ORDEM CONTRÁRIA**



Figura 2: Frame do filme *Tangerine* (2015).

Na imagem que abre esse capítulo, sobre o que tudo indica ser o tampo amarelo de uma mesa, vemos um *donut* (rosquinha confeitada) envolto num guardanapo de papel. Em close, um par de mãos com os dedos entrelaçados parece esperar, em atitude contenção. É também a primeira imagem do filme.

Deparei-me com *Tangerine*, (EUA, 2015) em pleno período de carnaval, em 2016, na 9ª edição da mostra de cinema de Goiânia, “O Amor, a Morte, as Paixões”. Figurando no catálogo, o filme havia me chamado atenção como uma obra marginal, pois, além de trazer personagens transgressoras, o longa-metragem fora realizado “com um *smartphone*”. Em anos anteriores, eu havia sido uma espectadora “voraz” da mostra, das que podia assistir a 3 ou a 4 filmes seguidos em um dia, overdose que nem sempre compensava. Entretanto, por essa época, eu já tinha desenvolvido certa resistência a sair de casa, enfrentar longas filas e interagir com um grande número de pessoas, atividades que precedem a entrada na sala de cinema. Mas a curiosidade por esse filme me levou a despender o esforço de encarar um *shopping* lotado novamente. *Tangerine* estava classificado como comédia, mas alguma coisa no recorte das duas figuras femininas contra o céu alaranjado, no cartaz (Figura 2), me inspirava melancolia. Naturalmente, um filme como esse não seguiria uma “rígida classificação de gênero”, parâmetro que, segundo Martins (2011), já havia sido

quebrado até mesmo no âmbito das produções “convencionais”⁴. Eu estava curiosa, mas não tinha ideia de que essa narrativa me atingiria de modo tão peculiar, ou que ela falasse (por estranho que pareça) em alguma instância, de mim, fazendo com que emergissem questões que me despertassem o desejo⁵ de pesquisar. Segundo a sinopse, bem descuidada, considero, a história falava sobre uma prostituta transexual que descobre a traição do namorado.

Nesse feriado, então, como já disse, o carnaval, acompanhada de uma amiga, me dirigi ao cinema, ansiosa para conferir a obra e, ao mesmo tempo, resignada quanto a entrar, em seguida, como combinara com ela, em outra sala onde estava sendo exibido o filme iraniano *Taxi-Teerã* (2015, Jafar Panahi), que, inclusive, vim a apreciar imensamente. Uma informação relevante sobre *Tangerine*, é que não teve destaque, a princípio, no nicho das produções milionárias de Hollywood, lugar que constituiu sua locação, mas sim no Festival de Sundance⁶ que, desde 1978, é realizado em Utah/U.S. Como eu esperava, estava ali um filme alternativo e impactante e, apesar da comicidade do ritmo frenético com que se desenvolve a trama, tratava-se de um drama bem humano, uma história de pessoas que não se ajustavam a padrões normativos de gênero e que, talvez, por isso, estivessem relegadas a um limbo social.

A sinopse contida no catálogo da mostra era, por assim dizer, infiel à narrativa do filme. É necessário, portanto, que eu traga aqui meu pequeno resumo. *Tangerine* conta um dia na vida de Sin-Dee Rella, mulher transexual que, ao sair de uma curta estada na cadeia, na véspera do dia de Natal, descobre por sua amiga, e colega de profissão, Alexandra, que seu noivo (e agenciador), Chester, a estivera traindo com uma “mulher de verdade”. Elas estão na cidade

⁴Atualmente, as demarcações entre gêneros encontram-se diluídas. Os grandes sucessos de bilheteria resultam do entrecruzamento de estruturas narrativas relativas a vários gêneros simultaneamente. Desse modo, as grandes produções visam alcançar diferentes públicas potenciais e múltiplas expectativas por meio da mesma obra” (MARTINS, 2011, p.59).

⁵ Desejar na pesquisa é ser digno do acontecimento como efeito de uma experimentação problematizadora, perturbadora, desestabilizadora no acompanhamento dos processos de composição e decomposição de uma realidade ou matéria, apreendendo-a em seus índices imateriais e movimentos conectivos e do socius e do modo de subjetivação (NEVES, 2012, p.69).

⁶ O Festival *Sundance* de Cinema tem início em agosto de 1978, como Utah/U.S. Film Festival. Em 1985, o *Sundance Institute*, fundado anos antes por Robert Redford com o intuito de ajudar novos cineastas, incorpora o festival a seus programas, dirigindo o evento para as produções independentes. O festival acontece todos os anos, no mês de janeiro, em Park City, Utah. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Festival_Sundance_de_Cinema. Acesso em: 25 abr. 2018.

de Los Angeles. Sin-Dee Rella, enlouquecida, empreende por L.A, com Alexandra, uma desenfreada busca pelos “traidores”, palmilhando a cidade a pé e de ônibus, percorrendo a célebre avenida onde fica a calçada da fama, becos transversais, passando por lavanderias que são ponto de venda de drogas, ou lojas de rosquinhas (*donuts*) e “puteiros” improvisados, em busca da “verdade”. A maior parte da procura se dá durante o dia ensolarado, em que elas só se entrecruzam ou se agenciam (no seu pequeno - grande universo paralelo) com outras subculturas, como a dos pequenos traficantes, imigrantes, prostitutas, taxistas, como o armênio Raznik, gigolôs e clientes. Todos eles, ao mesmo tempo em que parecem centrifugados e tragados pela dinâmica da cidade, onde a engrenagem de grandes, pequenos e instáveis poderes se estabelece, ao mesmo tempo resistem e se sobrepõem a ela em sua fugaz existência que insiste em existir. Sin-Dee Rella fatalmente encontra Dinah, a rival, a “mulher de verdade”, e os desdobramentos desse confronto são intensos e surpreendentes.



Figura 3: Cena de *Tangerine*.

Considero importante dizer que eu, então, era uma professora de português do Ensino Fundamental da Rede Municipal de Goiânia, na etapa final da carreira, e querendo, embora vacilantemente, ingressar no programa de pós-

graduação em Arte e Cultura Visual, na FAV/UFG, que me parecia um espaço aberto a várias possibilidades, embora eu não soubesse exatamente quais. Eu tinha uma vaga noção de que, no campo dos Estudos em Cultura Visual, as concepções de sujeito, identidade, discurso se articulavam na construção de sentidos não lineares e que passavam ao largo de noções de fixidez. Tratava-se, no entanto, de uma ideia difusa para mim, que praticamente não possuía leituras específicas nessa área. Eu sabia também que, nesse campo acadêmico, ao cinema, como uma importante área do conhecimento, era dado um espaço relevante. No entanto eu não sabia como me movimentar nessa direção, ou nem mesmo tinha um tema para um pré-projeto de pesquisa, requisito básico para concorrer a uma vaga na pós-graduação, até me deparar com aquela narrativa.

Ingressei na FAV como aluna especial, em março de 2016, na disciplina do programa de pós-graduação, “Foucault, Deleuze e a Imagem”, ministrada pelo Professor Doutor Thiago Sant’anna. A proposta do curso era “operar à luz das teorizações foucaultianas e deleuzeanas ferramentas voltadas para a análise da imagem no campo da Cultura Visual”. E essa inserção inicial ao âmbito do pensamento nos paradigmas do pós-estruturalismo a partir das aulas do programa de pós-graduação em Cultura Visual da FAV, seminários, leituras, reflexões, me possibilitou o esboço de um pré-projeto de pesquisa que tinha como *corpus* o filme *Tangerine*, e que refletia sobre questões relacionadas a gênero e à crítica desconstrutivista, colocando em evidência o caráter idealista das oposições binárias de gênero que ainda predominam socialmente. Estas, conforme Salih (2015), dependem de um centro ou de uma presença essencial. Talvez eu fosse aí, como ainda me sinto agora, uma pesquisadora em devir⁷, embora me reconhecesse apenas como uma professora egressa do ensino fundamental da rede pública que havia vivenciado fortemente conflitos e dores relacionadas ao modo como, no espaço escolar, no que se refere a distinções sexuais, as

⁷ Devir é visitar e ser visitado por intensidades que brotam e se fabricam nos limiares ou nas zonas de passagem, por variações que se insinuam nos interstícios, das formas, por insistência e pressão de um real apenas virtual, mas que por isso mesmo faz variar a própria natureza da diferença [...]. Devir é sempre por sedução, por potência estética, por gosto. Mesmo quando corremos risco de nos arruinar nesses caminhos ou labirintos em que nos embrenhamos. É sempre um amor, até o mais estranho e misterioso. Aliás, quanto mais misterioso mais atraente se torna cada horizonte que nos faz sinal e nos espera para ser desbravado, à espera do melhor de nós, e do que nos tornaremos como dádivas ou presentes tantos outros novos devires ainda por vir (FUNGATI, 2012, p.74-5).

relações de poder reificam a desigualdade e são confirmadas o tempo todo por práticas principalmente discursivas. Eu vislumbrava uma transformação em potência, mas não sabia por qual caminho seguir. Teria que inventá-lo. Segundo Kastrup (2012), a invenção não é um processo instantâneo, que vem “sob o signo da iluminação”, mas implica uma duração, um trabalho com restos, uma preparação que ocorre no avesso do plano das formas visíveis.

1.1. Resignificando dispositivos (vias da profanação?)

Voltando ao filme, no que diz respeito aos seus processos de realização, além de ser uma produção independente, orçada em 100 mil dólares (custo baixo para os padrões orçamentários do cinema norte-americano) foi realizada não “com um *smartphone*”, como constava do catálogo da mostra. Sean Baker, que antes de *Tangerine* realizara outros 4 filmes independentes, para fazer o quinto utilizou dois *iPhones* s 5, um 32 G e outro 64G,

[...] além de estabilizadores de câmera porque o *iPhone* é muito leve, capta qualquer movimento. A maior parte do filme foi capturada acompanhando a caminhada das personagens, incluindo cenas filmadas atrás de uma moto. Uma terceira câmera foi comprada, mas não foi usada porque sua imagem apresentava mais ruídos do que as outras duas, segundo Baker. O app que ele usou, *Filmic Pro*, permitiu uma compreensão de alta qualidade, filmando 24 frames por segundo. Apenas uma vez as filmagens feitas por Baker e Radium Cheung, seu cinegrafista, foram interrompidas devido à falta de espaço na memória do celular. Mas o componente especial que Baker diz ter-lhe possibilitado produzir o filme com o visual que pretendia foi um adaptador anamórfico de lentes para *iPhones*, feito pela *Moondog Lab*, que custou 160 dólares [...] “A lente anamórfica foi a razão pela qual eu consegui seguir em frente” – disse Baker, que fez testes com outras lentes para determinar qual estética conseguiria alcançar antes de começar o filme, que demorou um mês para ser filmado. “Sem as lentes eu não conseguiria alcançar o visual cinematográfico, é uma ferramenta incrível!” As filmagens sofreram um pesado tratamento na pós-produção, com aumento na saturação de cores e adição de ruídos digitais para dar um visual de filme. As câmeras foram a parte mais barata do pequeno orçamento do filme. Baker investiu mais em bons profissionais de técnica e de som, atores, músicos e orçamento para mais locações. Ele só revelou que havia realizado o filme com *iPhones* nos créditos da *première*. As lentes anamórficas permitem aos cineastas alcançarem *um look widescreen* em filmes de 35 mm.

Esse tipo de lente pode custar milhares de dólares para câmeras profissionais⁸. (Tradução minha)

Nesse processo, foram utilizados dispositivos que, normalmente, não constituem o aparato tecnológico para produção de imagem na grande indústria cinematográfica. Dispositivo, segundo Agamben (2009), é conceito de matriz hegeliana⁹, um termo estratégico no pensamento de Foucault, tendo aparecido em sua obra em meados dos anos 1970. Trata-se de elementos estratégicos que movem as relações de força condicionantes de certo tipo de saber, tanto que só se pode falar em dispositivo quando uma relação de poder se instaura. De acordo com Agamben, dispositivo é uma rede que se estabelece entre elementos como discursos, instituições, edifícios, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, tanto o dito como o não dito. Resulta sempre do “cruzamento das relações de poder com as relações de saber” O dispositivo, assim, determina, modela, intercepta os seres vivos que são capturados por ele, mediando a relação dos seres com o mundo e podendo representar, muitas vezes, um forte obstáculo à liberdade humana. Considerando que esse filme possibilita reflexões, por seu recorte temático, sobre como, no seio de uma ordem identitária compulsória e heteronormativa, que requer dos indivíduos coerência total entre sexo, gênero e desejo, segundo Butler (2002), num sistema que patologiza as identidades que fogem a essa ordem binária e o modo como essas concepções de subjetividade são construídas no campo discursivo que não precede à inscrição cultural dos indivíduos, é importante pensar, levando em conta o conceito de dispositivo, se há uma interconexão entre a temática transgressora do filme e seu processo alternativo de confecção.

⁸ Disponível em: <https://www.cultofmac.com/312592/filmmaker-mixed-feelings-iphone-masterpiece/> Acesso em: 14 jul. 2017.

⁹ Segundo Agamben (2009, p.46) : “Se ‘positividade’ é o nome que, segundo Hyppolite, o jovem Hegel dá ao elemento histórico, com toda a carga de regras, ritos e instituições impostas aos indivíduos por um poder externo, mas que se torna, por assim dizer, interiorizada nos sistemas das crenças e dos sentimentos, então Foucault, tomando emprestado esse termo (que se torna mais tarde dispositivo), toma posição em relação a um problema mais próprio: a relação entre os indivíduos como seres vivos e o elemento histórico, entendendo com este termo o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras em que se concretizam as relações de poder”.

Agamben (2009) se refere ao processo de subjetivação dos dispositivos que ocorre quando os seres vivos são capturados, orientados, controlados, tendo seus gestos, condutas, opiniões e discursos assegurados por eles. Como processos de subjetivação, poderíamos citar o ato de navegar na internet, dançar, escrever uma carta, ir ao cinema e ver um filme ou vê-lo em outras interfaces (ou produzir um filme utilizando um aparato convencional ou mesmo um *iPhone*, a exemplo do modo de realização de *Tangerine*). No entanto, para Agamben (2009, p.40), essa diversidade de processos de subjetivação marca da contemporaneidade, pode levar “ao extremo do mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal”¹⁰. Esse mascaramento se dá quando, no corpo a corpo com os dispositivos, eles podem ser subtraídos ao uso comum e consagrados a uma esfera superior, não humana, levando os indivíduos para o campo do assujeitamento, da dessubjetivação¹¹. Nesse caso, inversamente, restituir esses dispositivos ao livre uso dos homens, profaná-los, de dessacralizá-los, alterando rotas, provocando sua queda, pode, por outro lado, revelar sua potência libertadora.

Se pensarmos no *iPhone* como um dispositivo digital que foi pensado, a princípio para um uso “doméstico”, provocando um aumento exponencial da produção e proliferação de imagens, ou que está ligado ao mercado lucrativo dos jogos eletrônicos (ELSSAESSER, 2018), no contexto dessa obra, pelos limitados recursos técnicos que oferece para a produção de um longa-metragem, representou um desafio artístico. Na imagem que segue, por exemplo, Sean Baker captura a cena com um *iPhone*:

¹⁰ Ao ilimitado crescimento dos dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação. Isso pode produzir a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila ou perde consciência; mas se trata, para ser preciso, não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação que leva ao aspecto do mascaramento [...] (AGAMBEN, 2009, p. 42).

¹¹ “Aquele que se deixa capturar no dispositivo ‘telefone celular’, qualquer que seja a intensidade do desejo que o impulsionou, não adquire, por isso, uma nova subjetividade, mas somente um número pelo qual pode ser, eventualmente; o espectador que passa as suas noites diante da televisão recebe em troca da sua dessubjetivação apenas a máscara frustrante do *zappeur* ou a inclusão no cálculo de um índice de audiência” (AGAMBEN, 2009, p.48).



Figura 4: Sean Baker no set de *Tangerine*¹².

O cinema, em muitas instâncias, é um dispositivo de difusão de uma cultura hegemônica sacralizada, num processo que sanciona, de acordo ainda com Agamben (2009, p 45), “a passagem de alguma coisa da esfera do profano para o sagrado, da esfera humana à divina”, considerando que as produções cinematográficas dos circuitos comerciais requerem aparatos tecnológicos que são inacessíveis para a maioria dos “mortais”. Requerem também acesso a um esquema de financiamento que necessita de agenciamentos na esfera dos poderes que envolvem os grandes estúdios, de forma que o novo possa vir a se constituir numa nova ortodoxia.

Walter Benjamin, em *A obra na era da reprodutibilidade técnica*, ao abordar questões de autenticidade, unicidade e tradição da obra de arte, apontava para o cinema, em fase, digamos assim, ainda seminal, como um produto de caráter serial que faria parte da “grande liquidação”, se reportando a Abel Gance que, em 1927, “gritava com entusiasmo: Shakespeare, Rembrandt, Bethoven farão cinema

¹² Disponível em: <https://www.engadget.com/2017/12/20/tangerine-iphone-5s-academy-museum/>
Acesso em: 02 mar. 2018.

[...] Todas as lendas, todas as mitologias e todos os mitos, todos os fundadores de religiões e as próprias religiões...esperam ressurreição luminosa, e os heróis batem em nossa porta pedindo para entrar”(BENJAMIN, 1985, p.226). Havia aí uma previsão de que o cinema seria, como de fato veio a se tornar, um terreno permitido apenas aos iniciados. Não havia como prever que essas fronteiras, em alguma instância, seriam ultrapassadas e que pessoas, como dizem Martins e Batista (2012, p.10), “desprovidas de quaisquer habilidades extraordinárias” seriam hoje “sujeitos capazes de construir mundos”, poéticas próprias, a partir de um “toque virtual nalguma tela sensível”, podendo:

[...] alterar a lógica do espaço tempo, fazendo emergir das profundezas do inconsciente um mundo repleto de marcas de magia que desconhece marcas de temporalidades cronológicas, fronteiras e categorias binomiais tais como sim/não, permissão/proibição, passado futuro. (MARTINS & BATISTA, 2012, p.105)

Isso significa restituir ao uso comum o que foi colocado numa esfera de sacralidade, o que foi, segundo Agamben (2013), capturado e separado nos processos de subjetivação dos dispositivos. Martins e Batista (2012) referem-se ao “jogo antropofágico” no universo das imagens técnicas, cujos criadores:

[...] assumindo papel de jogadores libertários, atuam no sentido de subverter a lógica do aparelho, por meio do ato intencional, em jogos lúdicos em que a magia se rende à intenção de quem a utiliza. Talvez a tão celebrada magia do cinema resulte justamente dessa condição, a de subverter o universo do qual faz parte. (MARTINS & BATISTA, 2012, p.105)

O uso de dispositivos como celulares para contar histórias, na contramão de processos de dessubjetivação, como filme brasileiro *Charlotte SP*¹³, realizado com um *iPhone* s5 pelo diretor Frank Mora, ou como o Festival do Minuto¹⁴ (em que qualquer pessoa pode inscrever um curta-metragem ou um *frame* de um minuto) são uma indicação de que é possível explorar novas potências nos

¹³Disponível em: <http://cinema.uol.br/noticias/redacao/2016/09/23/um-celular-na-mao-uma-ideia-na-cabeca.htm>. Acesso em: 14 jul. 2017.

¹⁴ Disponível em: <http://www.festivaldominuto.com.br> Acesso em: 14 jul. 2017.

dispositivos, num processo de subversão e criação de identidades, insurgindo-se, segundo Martins:

[...]num trânsito intenso de fluxos de narrativas e contranarrativas cujas histórias afirmam e questionam posições e pontos de vista, defendem e denunciam, reafirmam e negam relações de poder, chocam e entediam, omitem e explicitam, dissimulam, surpreendem, assustam, divertem, sempre forjando e alimentando imaginários, integrando, no *continuum*, as dinâmicas de re (configuração) das relações identitárias. (MARTINS, ano V, p.)



Figura 5: Frank Mora.

Produzir, assim, imagens e narrativas a partir de uma utilização “não autorizada” dos dispositivos tem a ver com mobilizar sentidos, investir em novas potências ou, como dizem Mossi e Oliveira (2011) ao abordarem a experiência das imagens, como desvio estratégico, lançando “fios para a tessitura de nós mesmos”. Entretanto cabe aqui uma outra reflexão: fazer esse movimento seria realmente “profanar” os dispositivos? Agamben, na obra *Profanações* (2007), ao discutir processos de transição da esfera sagrada à profana, também questiona como, no contexto da cultura capitalista, até mesmo o que se entende por um movimento de profanação, de insurgência ou como uma representação diversificada do corpo, da sexualidade e da linguagem, passe a ser algo também

fetichizado, incorporando, como a mercadoria, um valor de uso e de troca. Para o autor:

Onde o sacrifício marcava a passagem do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, está agora um único, multiforme e incessante processo de separação, que investe toda coisa, todo lugar, toda atividade humana para dividi-la por si mesma e é totalmente indiferente à cisão do sagrado /profano, divino/humano. Na sua forma extrema, a religião capitalista realiza a pura forma da separação, sem mais nada a separar. Uma profanação absoluta e sem resíduos coincide agora com uma consagração vazia e integral. (AGAMBEN, 2009, p.71)

Assim, “esta é a esfera do consumo” na qual “todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas”, não podendo ser usadas numa perspectiva que esteja dissociada da esfera do sagrado no contexto de uma “religião capitalista”, já que tudo é sugado por esse vórtice. A profanação, nessa ordem da existência, acaba por se dar dentro de parâmetros de acordo com os quais ainda prevalece o desejo de ser transportado para uma dimensão “mágica”, mas não possuir ou trazer para a esfera do uso de fato, o que seria apenas fogo-fátuo, numa sociedade de “consumidores infelizes”, pois não só consomem objetos que incorporam em si a própria não-usuabilidade, mas também porque acreditam que exercem um poder de propriedade sobre os mesmos [...]”. A incapacidade de profanar, pelo menos indefinidamente, seja talvez, uma tônica dessa necessidade do capitalismo de re-impregnar com uma aura de encantamento o que caiu no uso comum dos homens. Afinal, dispositivos jamais surgem fora das relações de poder e de saber, assim como também não fogem à dinâmica das relações de poder e de saber e seus infundáveis processos de captura e assujeitamento. Para Agamben:

Sagrado e profano representam, pois, na máquina do sacrifício, um sistema de dois polos, no qual um significante flutuante transita de um âmbito para outro sem deixar de se referir ao mesmo objeto, mas é precisamente desse modo que a máquina pode assegurar o uso da partilha entre os humanos e os divinos e pode devolver eventualmente aos homens o que havia sido consagrado aos deuses. (AGAMBEN, 2007, p.69)

Trata-se de “um resíduo irreduzível de sacralidade” que ainda persiste no mundo profano. Em *Tangerine*, o uso que o realizador Sean Baker faz do *iPhone*, transformando-o em uma ferramenta para produzir a um custo baixo uma linguagem cinematográfica menos comprometida com os ditames da grande indústria hollywoodiana, talvez perca parte da relevância quando o filme, ao ser premiado no Festival de Sundance e percorrer o circuito de conhecidos festivais, se torna um *cult movie* que, indiscutivelmente, tem uma certa aura de sagrado. No entanto, o experimentalismo no uso do *iPhone* dentro desta obra aponta para caminhos dentro da linguagem do cinema que possibilitam uma quebra de paradigmas.

1.2. Efeitos de verdade em contextos de normalização e patologização do desejo

Tangerine, dentre outras coisas, fala de mulheres. Mulheres que não se encaixam nos padrões binários de gênero ou que, de acordo com eles, não são entendidas discursivamente como tal. Fala também de mulheres que nasceram sob esse signo, marcadas assim, com essa sina. Não é, enfim, o que se pode chamar de uma categoria fixa, que possa ser demarcada biologicamente. Na cena 1 de *Tangerine*, em que Sin-Dee Rella reencontra Alexandra no *Donut Time* depois de ter passado um breve período de prisão, a partir do diálogo que elas travam, é possível refletir sobre as questões assinaladas:

Cena 1:

[Sin-Dee Rella e Alexandra estão sentadas à mesa de tampo amarelo. Sin-Dee retira de um saquinho de papel branco um *donut* e o coloca sobre a mesa]

Alexandra: - Feliz véspera de Natal, vadia!

Sin-Dee Rella: - (batendo no vidro) Oi!

Alexandra: - É pra dividir? (se referindo ao *donut*)

Sin-Dee Rella: - Claro, vadia! Tô sem nenhum tostão.

Alexandra: (ri alto)

Sin -Dee Rella: – Como você está?

Alexandra: - Ótima!

Sin-Dee Rella: – Finalmente você colocou peitos!

Alexandra: – Bicha, o estrogênio tá gritando! A única coisa que me denuncia são esses braços. O resto do corpo parece bom.

Sin-Dee Rella: – Querida...

Alexandra: – Nem vem! Sei que tô gostosa!
 Sin-Dee Rella: – Tenho boas notícias pra você.
 Alexandra: - O quê?
 Sin-Dee Rella: – Tenho um segredo sobre o Chester e eu.
 Alexandra: – Menina, eu sei o que é! Você vai terminar com ele.
 Graças a Deus! Porque, querida, se é pra te trair como ele faz.
 Sin-Dee Rella: - Espera aí...O quê?
 Alexandra: - (gagueja) Você não sabia?
 Sin-Dee Rella: – Como é que eu ia saber?
 Alexandra: – Porque que tudo que se ouve na rua é a garota com quem ele está saindo...
 Sin-Dee Rella: – Você é a primeira garota que eu vejo.
 Alexandra: – Você...
 Sin-Dee Rella: – Quem é ela?
 Alexandra: – Uma mulher branquela, sei lá!
 Sin-Dee Rella: – O Chester está me traindo com uma mulher de verdade?
 Alexandra:- Sim, vadia! Uma mulher com vagina e tudo!
 Sin-Dee Rella: – Estive fora por 28 dias e você me diz que ele andou me traindo com uma mulher...
 Alexandra – Sim.
 Sin-Dee Rella: - Eu conheço ela?
 Alexandra: - Só sei que o nome começa com D...Algo como...
 Sin-Dee Rella: – Danielle...Desirée...Dee Dee
 Alexandra: – Eu não sei, menina!
 Sin-Dee Rella: – Me dê a porra do telefone!
 Alexandra: – Foi desligado. Tive que pagar o aluguel do mês passado.
 Sin-Dee Rella: - ...
 Alexandra: – Eu disse que isso ia acontecer.
 Sin-Dee Rella: - ...
 Alexandra: – Todos os homens traem. É por isso que são chamados de “negócio”. Fazemos o mesmo que eles nos fazem.
 Sin-Dee Rella: - ...
 Alexandra: – Aqui fora é a nossa luta. E é isso.
 Sin-Dee Rella: - ...
 Alexandra: - O que você está tramando?

[Sin-Dee Rella se levanta desafiadoramente. Come o último pedaço da rosquinha confeitada e sai porta afora, deixando Alexandra atônita]

Segundo Leite Jr. (2011, p.195), o conceito de identidade de gênero foi criado por Stoller, na década de 60 do século XX como “algo constante, homogêneo e, mesmo que não inato, precocemente desenvolvido e fixado”. De certa forma, segundo o autor, ainda havia alguma conformidade com as concepções que haviam sido formuladas no final do século XVIII, e que buscavam, “definir nesta noção aquilo que se apresentava como uma

característica específica e imutável, sendo, portanto, “idêntico a si mesmo” (LEITE JR, 2011, p.195). Trata-se, aí, de conceitos baseados na ciência, que trabalha com a noção de “verdade”, que, no filme, é associada com a ideia de mulher, identificada pela presença da vagina. Retomando a transcrição do diálogo, na cena inicial (que ocorre numa locação real, e muito significativa, uma lanchonete chamada *Donut Time*¹⁵), Alexandra conta a Sin-Dee Rella que seu noivo e cafetão, Chester, a estivera traindo com outra mulher durante sua ausência: Novidade a que Sin-Dee (assim chamada pela amiga) reage: “O Chester está transando com uma mulher de verdade”. Alexandra lhe responde: “Sim, vadia, mulher de verdade, com vagina e tudo”.

Nesse fragmento de diálogo, entre outros que, em algum momento, ao longo deste trabalho, serão discutidos, fica claro que, para elas, vale a crença de que autêntica é a mulher biológica, assim designada no nascimento, sobre a qual jamais recaiu nenhuma dúvida. Uma crença forjada em instâncias institucionais (científica, política, familiar, educacional) pelo viés do discurso.

Foucault (1979), ao discutir o conceito de verdade, fala da ruptura com as proposições verdadeiras na medicina¹⁶, a partir do que se instaurou como um novo discurso, um novo “regime” de poder e saber. Trata-se de transformações que, segundo o autor, estão fora de uma visão continuísta da história. Para o autor, essas mudanças, independentemente de serem “rápidas e de grande amplitude”, sinalizam “uma modificação nas regras de formação dos enunciados que são aceitos como cientificamente verdadeiros”. De acordo com ele, trata-se de “efeitos de poder que circulam entre os enunciados científicos; qual seu regime interior de poder; como e por que em certos momentos ele se modifica de forma global”(1979, p.04).

¹⁵ *Donut Time* é uma conhecida rede loja de rosquinhas confeitadas, *donuts*, muito consumidas nos Estados Unidos. A unidade do *Donut Time* onde transcorre a referida cena é uma locação real, que se encontra em uma área comercial de Los Angeles. Em uma das lojas *Donut Time* da cidade, inclusive, em 18 de novembro de 2011, uma mulher transexual negra, conhecida como Cassidy Vickers, foi assassinada. Disponível em: <http://www.laweekly.com/news/cassidy-nathan-vickers-transgender-woman-murdered-in-hollywood>. Acesso em: 20 nov. 2016.

¹⁶ “Numa ciência como a medicina, por exemplo, até o fim do século XVIII, temos um certo tipo de discurso cujas lentas transformações – 25, 30 anos – romperam não somente com as proposições “verdadeiras” que até então puderam ser formuladas, mas, mais profundamente, com as maneiras de falar e de ver, com todo o conjunto das práticas que serviam de suporte à medicina” (FOUCAULT, 1979, p.3).

A verdade, assim, está circularmente ligada a sistemas de poder que produzem e apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem. Para Vieira e Brito:

De acordo com Foucault (1972), a verdade está ligada às relações de regularidade que produzem as nossas leis e justificam as nossas ações, não existindo conceito de verdade se não há conceito de poder. A verdade pode, então, ser compreendida como um conjunto de procedimentos regulados e justificados, sendo ela também factual, pois é constituída a partir da ação do sujeito, na dinâmica das realidades sociais, cabendo às sociedades o julgamento daquilo que é verdade e do que é falso, do que é moral e imoral, ético e antiético. (VIEIRA & BRITO, 2015, p.78)

Não há, portanto, uma verdade universal, mas “verdades sociais, construídas não a partir de relações de sentido (racionalidade), mas através de processos ligados à normatização (modelo legal de poder) e às relações (modelo da guerra)” (VIEIRA& BRITO, 2015, p.78). A natureza dessas verdades é fundamentalmente enunciativa.

Foucault (1979, p.04) trabalha com o conceito de acontecimento, que se opõe ao de estrutura e não entra “na mecânica do jogo de análise, pelo menos na forma que tomarem no interior do estruturalismo”. De acordo com o pensador:

A historicidade que nos domina e nos determina é belicosa e não linguística. Relação de poder, não relação de ‘sentido’, o que não quer dizer que seja absurda ou incoerente. Ao contrário, é inteligível e deve poder ser analisada em seus menores detalhes, mas segundo a inteligibilidade das lutas, das estratégias, das táticas. Nem a dialética (como lógica de contradição), nem a semiótica (como estrutura da comunicação) não poderiam dar conta do que é a inteligibilidade intrínseca dos confrontos. A “dialética” é uma maneira de evitar a realidade aleatória e aberta desta inteligibilidade reduzindo-a ao esqueleto hegeliano; e a “semiologia” é uma maneira de evitar seu caráter violento, sangrento e mortal, reduzindo-a à forma apaziguada e platônica da linguagem e do diálogo. (FOUCAULT, 1979, p.05)

Os regimes de verdade para o filósofo, são, assim, muito específicos e relacionados com os tipos de discurso que a sociedade em questão acolhe e a verdade é produzida no mundo graças “a múltiplas coerções”, produzindo “efeitos

regulamentados de poder”. Enfatizando que quando uma sociedade acolhe um discurso, “o faz funcionar como verdadeiro”, a partir:

[...]de mecanismos e instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 1979, p.13)

Foucault (1999, p.13) se refere também “à existência, em nossa época, de um discurso onde o sexo, a revelação da verdade, a inversão da lei do mundo, o anúncio de um novo dia e a promessa de uma certa felicidade estão ligados entre si”. Isso posto, considerando o contexto de *Tangerine*, em que o conceito “mulher de verdade” aparece como válido, socialmente predominante e determinante do destino das personagens, me proponho a discuti-lo, dentro, claro, dos limites deste trabalho. Em sua obra, Beauvoir, segundo Santos (2017, p11), embora não trabalhasse com o conceito de gênero, mas de sexo, revelava “uma fenomenologia da condição das mulheres e da experiência e da condição das mulheres, em que se efetiva tanto a interlocução entre o Eu e o outro, quanto a desconstrução identitária de um suposto sujeito feminino”. Em seu livro *O Segundo Sexo* (1949), ela formulou a célebre declaração: “agente não nasce mulher, torna-se mulher”, discutindo o sexo feminino como uma construção cultural e social, embora tenha utilizado, na visão da filosofia feminista dos anos 70, “características de gênero [...] dando início a duas correntes opostas, a da *diferença sexual* e a da *teoria de gênero*” (SANTOS, 2017, p.12).

Butler (2002, p.162-3), sobre o sentido da máxima de Beauvoir, questiona: “[...] como podemos falar de um ser humano que torna-se de seu gênero, como se o gênero fosse um pós-escrito ou uma consideração cultural posterior? ”. No entanto ela acrescenta que o interesse de Beauvoir era sugerir que “[...] a categoria das mulheres é uma realização cultural variável, um conjunto de significados assumidos ou absorvidos dentro de um campo cultural, e que ninguém nasce com um gênero, o gênero é sempre adquirido”. Ao analisar o pensamento da filósofa francesa, Butler acrescenta:

Beauvoir desejava afirmar que a pessoa nasce com um sexo, sexuado, e que ser sexuado e ser humano são condições coextensivas e simultâneas; o sexo é uma atributo analítico do humano. Mas o sexo não causa o gênero; e o gênero não pode ser entendido como expressão ou reflexo do sexo; [...] o gênero é a construção variável do sexo, uma miríade de possibilidades abertas de significados culturais ocasionados pelo corpo sexuado. (BUTLER, 2002, p.163)

Sendo assim, para Butler (2002) uma decorrência do pensamento de Beauvoir é esta: se gênero e sexo

[...]são radicalmente distintos, não decorre daí ser de um dado sexo e tornar-se de um dado gênero; em outras palavras, a categoria de mulher não é necessariamente a construção cultural do corpo feminino, 'homem' não precisa necessariamente interpretar os corpos masculinos. Essa formulação radical da distinção sexo/gênero sugere que os corpos sexuais podem dar ensejo a uma variedade de gêneros diferentes. (BUTLER, 2002, p.163)

A distinção entre sexo e gênero, a sua não correspondência, a variedade de gêneros que podem ser engendradas em corpos sexuais é um ponto fundamental na minha discussão. Entretanto eu, mulher cisgênera e branca, não poderia não poder falar de mulheres transexuais em um trabalho acadêmico desconsiderando a via da interseccionalidade. Para Bento (2014), a interseccionalidade:

[...] rompe com essa possibilidade de se falar em um sujeito unicamente pela cor da sua pele, por exemplo. A raça/etnia não dá conta. Todos os determinismos de raça, de classe, de gênero, todos os determinismos caem por terra. Gênero, por exemplo, é uma categoria vazia. Se eu acho que entendo o que é ser homem e o que é ser mulher, ou seja, se eu penso que o gênero é capaz de dar conta da totalidade sobre o sujeito, eu estou então essencializando o gênero¹⁷.

A propósito, no que se refere à discussão sobre o conceito de interseccionalidade aplicado ao âmbito do movimento feminista e nos enfoques dados pelos debates teóricos da Antropologia das Relações de Gênero e

¹⁷ In: *Brincar de gênero, uma conversa com Berenice Bento*. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332014000200475. Acesso em: 10 abr. 2018.

Sexualidade, Henning (2015), ao se referir ao feminismo, discute como autoras como Avtar Brah e Ann Phoenix já identificavam, antes mesmo da consolidação do pensamento de Beauvoir, a preocupação das feministas com o “entrelaçamento da diferença” no movimento feminista abolicionista do século XIX. As mulheres antiescravagistas, segregadas socialmente, militavam separadamente dos homens, mas o movimento refletia o complexo conjunto de desigualdades entre as abolicionistas brancas e as negras. As autoras se reportam ao discurso de Sojourner Truth, mulher escravizada que proferiu uma fala “em 1851, na Convenção dos Direitos das Mulheres, em Akon, Ohio. ” Em seu discurso, Sojourner denuncia sua condição de invisibilidade proferindo a pergunta “E eu não sou uma mulher?”.

O autor se refere a uma intensificação do “entrecruzamento” das diferenças sociais nos anos 1960-1970 e como marcadores como gênero, sexualidade, corporeidade, classe social, “raça” foram abarcados pela Antropologia das Relações de Gênero e Sexualidade, esclarecendo como a interseccionalidade se preocupa com o “entrelaçamento de diferenças na produção de desigualdades sociais”, criticando o essencialismo ainda contido na categoria mulheres. Segundo ele, no referido período, movimentos feministas de segunda onda, no contexto anglófono não consideravam as diferenças baseadas em “racismos, heterossexismos e desigualdade baseada em racismos”, apresentando uma invisibilização que acabou por provocar uma bifurcação entre feminismo e os direitos civis. Nesse contexto surgiu a organização *Combahee River Collective*(1977) que amalgamava esses dois vieses, pois não só combatia a opressão sexual das mulheres como, como também a desigualdade resultante de racismo, heterossexismo e “exploração por classe social”. Sem os espaços de ativismo extra-acadêmicos, articulações assim não se dariam (HENNING, 2015, p.103).

bell hooks, no entanto, olha criticamente para a maneira como a interseccionalidade se articula no campo teórico do feminismo, inseparável da prática para ela:

Curiosamente, a maioria das brancas que escrevem teorias feministas focadas na “diferença” e na “diversidade” não tomam a vida, o trabalho e a experiência das mulheres brancas como tema

de sua análise da “raça”, mas enfocam, ao contrário, as mulheres negras e as mulheres de cor. Muitas mulheres brancas têm que entender criticamente o sentido do “ser branca “ em suas vidas, a representação do ser branco em sua literatura, a supremacia branca que determina seu status *social* põem-se agora a explicar a negritude sem questionar criticamente se sua obra nasce de uma postura antirracista consciente”. (hooks, 2013, p.140)

Não quero me arrogar aqui a explicar questões referentes à transgeneridade como se eu pudesse discorrer sobre o tema com mais propriedade do que alguém que o vivencia na epiderme, e espero mesmo que essa não seja a impressão dx leitor. Mas me arrisco, neste texto, a buscar contrapontos entre o sentimento de inadequação social das minhas personagens (Sin-Dee Rella e Alexandra) e o meu próprio em relação à ideia de mulher que nos foi inculcada e aos padrões de realização condizentes com esta idealização de gênero. Quanto a mim, se não desenvolvi a noção de um corpo biologicamente “errado”, por outro lado, como muitas outras mulheres, desenvolvi um sentimento de rejeição em relação ao meu corpo, significado também como inadequado em relação aos padrões de beleza (e de satisfação) ao longo de todo um processo discursivo (que abordarei no próximo tópico ao falar de performatividade).

As protagonistas de *Tangerine* são mulheres transexuais, mas no contexto brasileiro e latino americano poderiam ser também referidas como travestis, embora haja distinções entre essas duas noções no campo científico e também no do guarda-chuva das identidades trans*¹⁸. Leite Jr., ao discutir os termos “travesti” e “transexual”, discute como essas categorias:

[...] parecem exprimir não apenas a lógica da especificação teórica entre “disfunções sexuais”, “transtornos de identidade de gênero” e “identidades políticas” vistas como substancialmente deferentes, segundo os manuais médicos ou as organizações militantes, mas também a antiga moralização do discurso científico. (LEITE JR. 2000, p.216)

¹⁸O termo trans pode ser a abreviação de várias palavras que expressam diferentes identidades, como transexual ou transgênero, ou até mesmo travesti. Por isso, para evitar classificações que correm o risco de serem excludentes o asterisco é adicionado ao final da palavra transformando o termo trans em um termo guarda-chuva [*umbrella term*] – um termo englobador que estaria incluindo qualquer identidade trans “embaixo do guarda-chuva”. Daí a ideia guarda-chuva. Além disso, o termo também pode incluir pessoas trans* que se identificam dentro e/ou fora do sistema normativo binário de gênero, ou seja, da ideia normativa que temos de “masculino” e “feminino” que forma um binário. Disponível em: <https://transfeminismo.com/trans-umbrella-term/>.

O autor discute a estigmatização e a associação frequente com a marginalidade do conceito travesti, cuja depuração fez surgir uma “uma nova expressão entre os gêneros, agora um pouco mais ‘purificada’ e limpa de associações com o perigoso campo das ambiguidades”. Dessa forma, em contraponto com o estigma da perversão sexual associado à travesti, “a noção de transexual evoca o trágico destino do perverso” (LEITE JR., 2000, p.217). De acordo com o autor:

Nas próprias definições travestismo *fetichista* do *CID-10* ou do *fetichismo transvêstico* do *DSM-IV Tr* (a ordem dos termos de um manual é contrária à do outro, mas ambos concordam que é uma parafilia), o foco é o prazer e a aparência do sexo oposto. Já quanto ao transexualismo do *CID-10* ou o transtorno de identidade de gênero do *DSM-IV*, estes apresentam-se em outra categoria específica de problemas, onde a questão é centrada no sofrimento, mal-estar e desconforto, estando o tema do prazer totalmente ausente do diagnóstico. Pode-se perceber o eco de uma das características fundadoras da ciência sexual: a divisão de sexualidades “anormais” ou dentro da lógica do crime (pelo prazer da transgressão), ou da doença (através do sofrimento indesejado). (LEITE JR., 2000, p.17)

De acordo ainda com o autor, há uma ideia decorrente de um processo de subjetivação relacionado à ideia de “monstruosidade expressa no corpo”, ocorrido ainda no século XIX, que instaurou uma noção de travesti como a pessoa que se veste de forma contrária, como aquilo que não é. Segundo Leite Jr (2000, p.218), por estarem inseridas nas “categorias científicas de perversão”, muitas destas pessoas foram excluídas socialmente, encerradas em prisões ou hospícios. Quanto à transexual:

[...] se sua performatividade de gênero for vista como convincente – segundo os padrões muitas vezes inconscientes da equipe clínica que a julga- receberá sua recompensa: autorização legítima e legal para a cirurgia. Esta forma de autorização, ao passar pelo crivo ideológico e burocrático da ciência médica, expressa a “inclusão social” da pessoa transexual no campo das mulheres ou homens “de verdade” deixando para trás os incômodos e perigos associados à ambiguidade. (LEITE JR., 2011, p.218)

Segundo o autor, por esse discurso médico, ficam fora da categoria transexual as pessoas que não desejam fazer a cirurgia de transgenitalização:

[...]nem sofrem de tendência a automutilação e autoextermínio (Resolução CFM 1'652/2002), procurando apenas o tratamento terapêutico, psíquico e hormonal, ou mesmo aquelas que ficam impedidas de legalmente de fazer a cirurgia como uma forma – talvez artística – de “modificação corporal extrema”, sem ter nenhum tipo de problema entre a identidade de gênero e sua fisiologia, mas buscando construir um outro estilo de corpo para tornarem-se a si mesmos, por exemplo, um “homem de vagina” ou uma “mulher com pênis”, totalmente alheios ao discurso patologizante sobre tais desejos. (LEITE JR.,2011, p.219)



Figura 6: Gerda Wegener - colagem digital A4.

Isso posto, é possível refletir sobre o modo como as classificações oficiais da ciência não dão conta da fluidez identitária que perpassa as questões de gênero, pois a travesti, nesse contexto, é alguém que representa uma mentira, que se veste daquilo que não é, enquanto a transexual é alguém que nasceu no corpo errado e precisa passar pelo crivo ideológico e burocrático para ser legitimada socialmente.

Miskólczi e Pelúcio (2007) se referem a travesti como:

[...] uma identidade brasileira, em geral de indivíduos pertencentes à nossas classes populares e que, portanto, comungam valores morais, éticos e estéticos sobre gênero e sexualidade, característicos de uma sociedade pós-escravista em que o binarismo e a dominação são tão arraigados quanto persistentes. [...]. As travestis, diferentemente das *drags-queens*, não vivem personagens, ainda que, como aquelas, denunciem (mesmo que sem uma intencionalidade) que o gênero é sempre construção e aprendizado). (MISKÓLCZI & PELÚCIO, 2007, p.261)

Rosa Luz, *youtuber* e dona do excelente canal “Barraco da Rosa”¹⁹, se identifica como mulher, embora não veja problema em ser chamada de travesti ou mulher transexual, pois, para além do problema de auto identificação, essa é uma questão fluida para ela. No programa TRAVESTI vs TRANSEXUAL, publicado no canal em 29 de abril de 2017, Rosa Luz discorre sobre como esse contraponto lhe parece na sua subjetividade. Ela comenta como o conceito de travesti - *transvestite*, na Europa e Estados Unidos, por exemplo, “é você se vestir de algo que não é”. Já na América Latina, “a gente pensa a palavra travesti como uma identidade”. A resignificação do termo o configurou como identidade feminina. Já a transexualidade sugere abordagens científicas de “viés patológico para categorizar corpos que fujam do padrão, que fujam da heteronormatividade compulsória”. Nesse viés, as pessoas transexuais são identificadas como doentes, que nasceram no corpo errado e desejam a cirurgia, enquanto a travesti não tem essa necessidade. Diz Rosa: “Eu já conheci travestis, por exemplo, que tinham disforia na genitália, que poderiam fazer uma cirurgia de redesignação sexual e não deixariam de ser travestis”. Ao passo que “eu conheço mulheres que

¹⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qXIWj0KYrOU&t=7s>. Acesso em: 30 mar. de 2018.

se identificam como transexuais e elas não têm nenhum problema com a genitália delas, elas não acham que o corpo delas têm alguma coisa de errado”²⁰. Continua Rosa: “Hoje em dia eu conheço travestis que se identificam apenas como travestis, mulheres trans que se identificam apenas como mulheres trans e não gostam do termo travesti. Conheço pessoas que usam tanto mulher trans como travesti e conheço mulheres trans que usam o termo mulher travesti. Então é um grande espectro e o importante é a gente respeitar todas”. Assim se vai além da noção higienizada de transexual e marginalizada de travesti.

²⁰ A respeito do problema da disforia, o canal do You Tube, “Põe na Roda” que trata de temáticas LGBT, trouxe, no dia 21 de março de 2018, o programa “ HOMENS TRANS são ATIVOS ou PASSIVOS?”, uma discussão com três homens transexuais que não sofriam de disforia em relação à própria genitália.

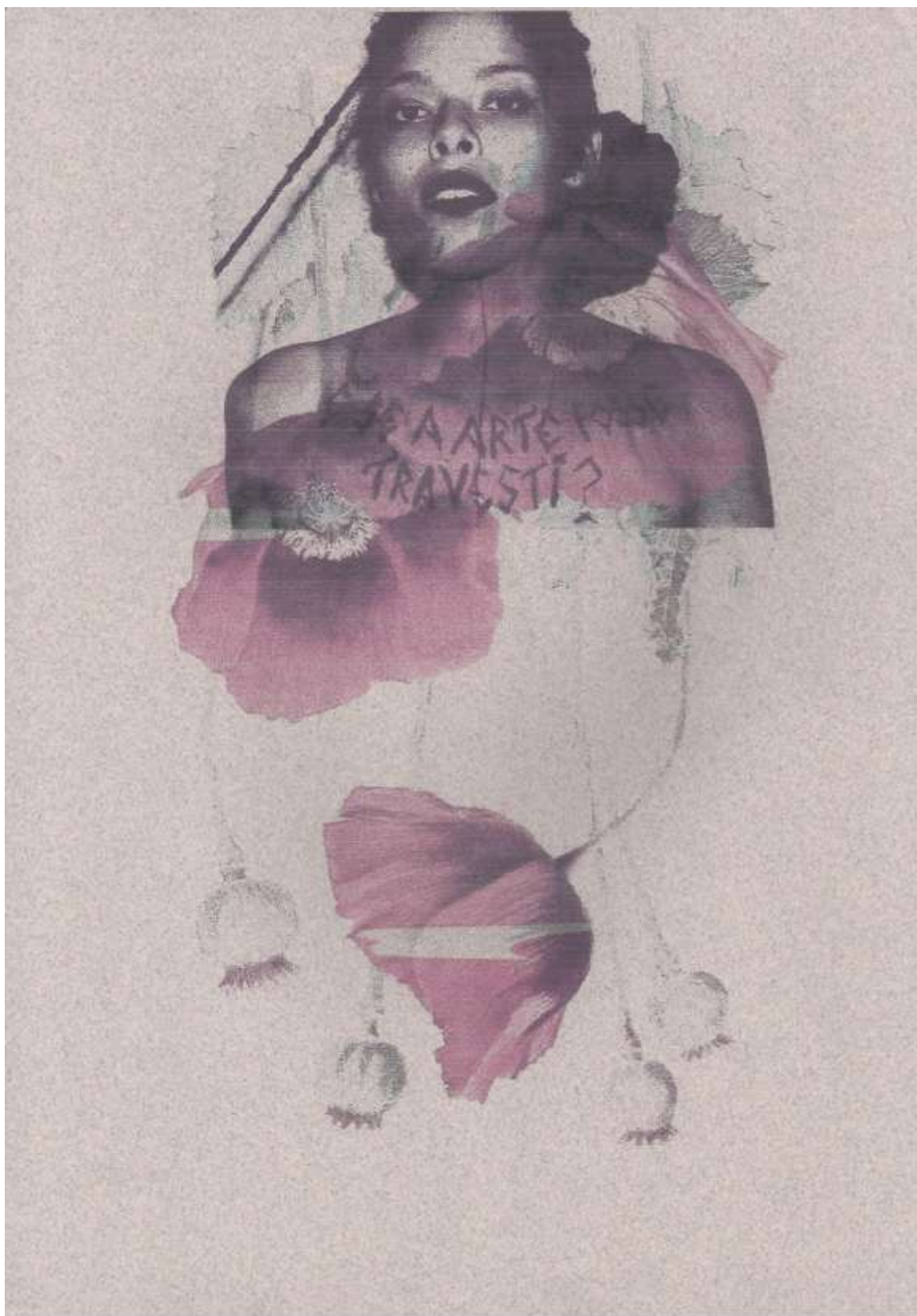


Figura 7: Rosa Luz - colagem digital A4. Alda Alexandre.

Em outro programa do “Barraco da Rosa”, Rosa Luz entrevista a cantora e compositora Linn da Quebrada, que não quer ser “chancelada” por ninguém com seu (des) conhecimento de si, adquirido pelas vivências, aprendizados, andanças e militâncias nas “quebradas”. Diz ela:

[...] tenho 26 anos, sou uma bixa travesti da Zona Leste de São Paulo, mas também sou de outras quebradas... tenho andado por aí...venho do interior de São Paulo, mas tô morando aqui na Zona Leste. Há um tempo atuo com o corpo e atualmente tô fazendo música e utilizando música como performance e a música como grito, a música como canal de expressão, a música como comunicação, como meio de fazer minhas perguntas [...] ser bixa travesti pra mim é uma confusão, mas é a minha possibilidade e a minha dádiva à dúvida, a ter dúvidas, a não ter certeza...a minha possibilidade ao erro, o meu espaço de investigação e de ocupação do meu próprio corpo...do meu corpo como um território a ser ocupado, a ser invadido...e é um...eu não sei bem, é o espaço de tentar entender quem eu sou mesmo, sabe? De entender dentro do campo afetivo, do que a gente entende como identidade, como sexualidade, entendendo meus desejos, desentendendo todos eles, é... entendendo a minha estética... entendendo a minha estética como não sendo estática... e nesse espaço de ocupação de bixa travesti que eu me encontro porque entre ser homem e ser mulher eu prefiro ser eu...eu acho que eu me encontro nessa linha tênue, sabe, desse espaço que é bixa, mas que é travesti também, que é inventar o feminino, que é inventar novas possibilidades do feminino, que é inventar feminilidades viris... e... não sei, é isso [...]²¹.

²¹Linn da Quebrada. Entrevista concedida a Rosa Luz para o canal do YouTube Barraco da Rosa. Programa: BIXA TRAVESTI, COM LINN DA QUEBRADA. #YouTubeTrans #OrgulhoDeSer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jl7XRyVfl-c>.



Figura 8: Linn da Quebrada - colagem digital A4. Alda Alexandre.

As falas de Linn da Quebrada e de Rosa Luz são significativas de que a noção de gênero é uma construção discursiva em um aspecto ideológico e político que tem que coincidir, obrigatoriamente, com o biológico. Estamos no âmbito da performatividade.

1.3. Performatividade e generificação: questões discursivas no contexto das Teorias *Queer*

O conceito de performatividade, difundido por Butler, surgiu a partir da Teoria dos Atos de Fala formulada por John L. Austin em *Quando dizer é fazer – palavras e ação*²². Para Austin (1990), o ato de proferir algumas sentenças, a exemplo de: “Aceito esta mulher como esposa”; “Aposto que amanhã vai chover”, “ Te batizo em nome de Deus” não são descritivos e nem declarativos. Trata-se,

²² No original: *How to do things with words*.

aí, de fazer algo. Esse tipo de sentença foi denominado pelo filósofo como *performativo*. Segundo a autor:

O termo performativo será usado em uma variedade de formas e construções cognatas, assim como se dá com o termo 'imperativo'. Evidentemente que esse nome é derivado do inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo ação, e indica que ao se emitir o proferimento está-se realizando uma 'ação', não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo. (AUSTIN, 1990, p.25)

Para Butler (2002, p.56), os atos performativos, como “modalidades de discurso autoritário [...] encarnam uma ação e exercem um poder vinculante”. No âmbito da performatividade, “o poder atua como discurso”.

Quanto à noção de performatividade de gênero, esta, para Butler, “se baseia na reiteração de normas, que são anteriores ao agente e que, sendo permanentemente reiteradas, materializam aquilo que nomeiam” (MISKOLCI & PELÚCIO, 2007, p.258). Não se trata, portanto, de acordo com os autores, de representar voluntariamente um “papel de gênero”, nem de escolha, mas sim de “uma coibição, ainda que esta não se faça sentir como tal. Daí seu efeito a-histórico, que faz desse conjunto de imposições algo aparentemente ‘natural’”. O gênero, assim, para Butler, de acordo com Borba (2014, p.448), “não é uma propriedade dos indivíduos, uma essência refletida em seus atos e corpos, mas algo que se faz em nossas ações cotidianas, um efeito pragmático de um amálgama de recursos semióticos (língua, entonação, tom de voz, o que/como se fala, roupas, cores, texturas, cortes de cabelo, posições corporais etc.) usados localmente para este/a interlocutor/a aqui e agora”. Para Butler (2002), o ato performativo da enunciação, em que o ato da fala não preexiste à norma²³, apesar da sua parente teatralidade, escapa à vontade do sujeito:

Na contramão da ideia de que a performatividade é a expressão eficaz de uma vontade humana na linguagem, este texto redefine o conceito de performatividade como uma modalidade específica de poder, entendido como discurso. A fim de poder materializar uma série de efeitos, o discurso deve ser compreendido como um conjunto de cadeias complexas e convergentes cujos “efeitos” são

²³ Para Butler (2002, p.57), o eu que está por trás do discurso só existe a partir do momento em que se é chamado, nomeado, interpelado.

vetores de poder. Nesse sentido, o que se constitui no discurso não é algo fixo, mas sim o que pode ser entendido como algo que é condição e oportunidade de uma ação adicional. Certas cadeias reiterativas de produção discursiva, no entanto, apenas são legíveis como reiterações, pois os efeitos que se materializaram são de tal ordem que sem eles não é possível seguir nenhuma orientação no discurso. O poder que tem para circunscrever a esfera da inteligibilidade²⁴. (BUTLER, 2002, p.267; tradução minha)

Inteligibilidade de gênero é aquilo que, de acordo com Butler (2006), é produzida em consequência “do acordo com as normas sociais vigentes”. Para Miskólczi e Pelúcio (2007), a inteligibilidade é uma questão de reconhecimento e de ser reconhecido/reconhecida de acordo com as referidas normas, implicando, muitas vezes, em o indivíduo tentar “se desfazer” daquilo que o torna peculiar, que o diferencia como pessoa. Muitos que não encaixam nas normas pré-estabelecidas para questões de gênero, ou que são *queer*, veem sua própria condição como patologizada, a exemplo de Sin-Dee Rella e Alexandra.

Em oposição à performatividade, a performance, para Butler (2002, p.200), é a repetição estilizada de atos que faz o gênero, “uma repetição que é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente”. Essa performance, constantemente repetida como uma ação pública, tem o sujeito como agente, o qual tem a seu dispor um *script* ou uma quantidade de ‘trajes’, dentro de um quadro regulatório, a partir dos quais pode fazer uma escolha em relação ao estilo de gênero que deseja (SALIH, 2015). Uma escolha, claro, que se dá dentro de um espectro de identidades já postas, pois a força das normas sociais vigentes, mesmo que se esteja em conflito com elas, é coercitiva. O sujeito, nesse caso, é preexistente. Para Butler:

²⁴ Em contra la idea de que la performatividad es la expresión de una voluntad humana en el lenguaje, este texto apunta a redefinir la performatividad como una modalidad del poder, entendido como discurso. Para poder materializar una serie de efectos, el discurso debe entenderse como un conjunto de cadenas complejas y convergentes cuyos “efectos” son vectores de poder. En este sentido, lo que constituye en el discurso no es algo fijo, sino que llega a ser la condición y la oportunidad de una acción adicional. Por el contrario, ciertas cadenas reiterativas de producción discursiva apenas son legibles como reiteraciones, pues los efectos que se han materializado son tales que sin ellos nos es posible seguir ninguna orientación en el discurso. El poder que tiene el discurso para materializar sus efectos es pues consoante el poder que tiene para circinscribir la esfera de la inteligibilidad (Idem).

Essas ações têm dimensões temporais e coletivas, e seu caráter público não deixa de ter consequências; na verdade, a *performance* é realizada com o objetivo estratégico de manter o gênero em sua estrutura binária – um objetivo que não pode ser atribuído a um sujeito, devendo, ao invés disso, ser compreendido como fundador e consolidador do sujeito. (BUTLER, 2002, p.200)

Sendo assim, enquanto a performatividade é anterior ao sujeito, na *performance*, de acordo com Salih (2015, p.21), o sujeito é preexistente, funcionando como um *script* ou “uma quantidade de ‘trajes’ a partir dos quais se pode fazer uma escolha do estilo de gênero que irá adotar”, desde que esteja dentro das normas. Enquanto isso, a performatividade diz respeito ao modo como se dão as condições de emergência do sujeito cuja identidade é construída no interior da linguagem e do discurso que são estruturantes e fora dos quais não se constrói gênero.

A partir dos recortes feitos pelas enunciações das personagens do filme, é possível perceber como o ato performativo da enunciação, de acordo com Butler (2002), apesar da sua aparente teatralidade, escapa muitas vezes à vontade do sujeito. O conceito de performatividade no pensamento de Butler foi estruturado no das Teorias *Queer*, que surgiram:

[...] de uma aliança (às vezes incômoda) de teorias feministas, pós-estruturalistas e psicanalíticas que fecundavam e orientavam e fecundavam a investigação que já se vinha fazendo sobre a categoria do sujeito [...] Sedgwick, uma teórica *queer* cujo influente livro *Epistemologia do armário* foi publicado em 1990 [...] caracteriza o *queer* como indistinguível, indefinível, instável [...] não está preocupado com definição, fixidez ou estabilidade, mas é transitivo, múltiplo e avesso à assimilação. (SALIH, 2015, p.19)

Para Bulter (2002, p.55) ao mesmo tempo, a teoria dos atos linguísticos aplica-se às práticas *queer*, as quais possivelmente persistem como um “momento definidor da performatividade”.

Para Spargo (2004), a Teoria *Queer* não é sistematizada como um marco conceitual e metodológico, ou como uma disciplina ortodoxa, mas se trata de uma série de articulações intelectuais em torno de questões que envolvem gênero, sexo e desejo. O termo utilizado historicamente antes no mundo anglo-saxão, segundo Penedo (2007), como um insulto contra gays e lésbicas, foi reivindicado

por eles para se autodenominarem em resposta à homofobia. Para a autora, a Teoria *Queer*:

[...] utiliza várias ideias da teoria pós-estruturalista, incluindo modelos psicanalíticos da identidade descentrada, instável de Lacan, a desconstrução das estruturas conceituais e linguísticas binárias de Derrida e, certamente, o modelo de discurso, o conhecimento e o poder de Foucault [...]. Os estudos chamados coletivamente “teoria queer” pertencem às humanidades, à história, aos estudos culturais e literários e à filosofia, embora inclua tópicos relacionados aos discursos científico e jurídico. (SPARGO, 2004, p.53-4; tradução minha²⁵)

Em relação à discussão que Foucault faz sobre o poder, de acordo com Halperin (2007), a hipótese formulada pelo filósofo no livro “A Vontade de Saber”, “o poder está em todas as partes” e não se trata de “uma substância, mas de uma relação”. Não é, assim, alguma coisa que se “possui, mas que se exerce”. Para Foucault, de acordo com Halperin:

O poder não é uma posseção do Monarca, do Padre ou do Estado; é um erro crer que a sociedade esteja dividida entre as pessoas que “têm” poder e as que não o têm. O poder é o que caracteriza as complexas relações entre as partes de uma sociedade particular e as interações entre os indivíduos dessa sociedade como relações de luta permanente. É uma situação dinâmica, seja pessoal, social ou institucional: não se trata de uma quantidade de força, mas de uma relação estratégica e instável. (HALPERIN, 2007, p.34; tradução minha²⁶)

As conexões que se estabelecem quando se trata de poder, nessa perspectiva, são sempre relacionais e estruturais, inclusive no que se refere à esfera da sexualidade, campo em relação ao qual todo um discurso político hegemônico foi desestabilizado pelas questões trazidas pelos estudos *queer* que

²⁵ [...] utiliza varias ideas de la teoria postestructuralista, incluídos los modelos psicoanalíticos de la identidad descentrada, inestable de Lacan, la desconstrucción d las estructuras conceptuales y lingüísticas binarias de Derrida y, por supuesto, el modelo del discurso, el conocimiento y el poder de Foucault. [...] Los estudios llamados colectivamente “teoria queer” pertencem a las humanidades, a la historia, a los estudios culturales y literarios ya a la filosofia, aunque los tópicos incluyen los discursos científicos y legal, entre otros (SPARGO, 2004, p.53-4).

²⁶ El poder no es una posesión del Monarca, del Padre e o del Estados; es un error crer que la sociedade está dividida entre las personas que “tinen” poder y las que no. El poder es lo que caracteriza a las complejas relaciones entre las partes de uma sociedade particular y a las interacciones entre los individuos de esa sociedade como relaciones de lucha permanente. Es una *situación* dinámica, ya sea personal, social o institucional: no es una cantidad de fuerza sino una relación estratégica e inestable (HALPERIN, 2007, p.34).

desestabilizaram noções identitárias do pensamento hegemônico heteronormativo. O modo como Foucault estruturou seu pensamento em torno de questões relativas à sociedade e à sexualidade, pode ser considerado um ponto de partida, principalmente no que se refere à contra narrativa “da repressão sexual vitoriana”. Para Spargo:

Foucault rechaçou esta hipótese repressiva e afirmou que as provas apresentadas pelo século XX não indicavam a proibição de falar sobre a sexualidade, mas uma considerável proliferação de discursos sobre a sexualidade. Cabe perguntar então o que era e o que é a sexualidade. Segundo Foucault, a sexualidade não é uma característica natural ou um fato da vida humana, mas uma categoria construída a partir da experiência, cujas origens são históricas, sociais e culturais mais que biológicas. Trata-se de uma concepção da sexualidade difícil de entender por contradizer nossa intuição. A sexualidade, à semelhança do gênero, parece estar simplesmente ali, mas é também algo especial, pessoal, que está de acordo com nossos “desejos mais íntimos”, isto é, a quem queremos, o que queremos, como queremos. Está dentro de nós e nos pertence, é nossa propriedade. (SPARGO, 2004, p.20-1; tradução minha²⁷)

A prioridade para Foucault, assim, não era a dimensão biológica, “mas o papel fundamental desempenhado pelas instituições e discursos na formação da sexualidade” (SPARGO, 2004, p.21), pois a sexualidade é um produto cultural. São instâncias que subjetivam o indivíduo, sendo que a constituição genealógica desse sujeito, de acordo com Salih (2015, p.21), “são *efeitos* - e não causas - de instituições, discursos e práticas”. Os sujeitos, assim, é que são criados pelas “instituições, práticas e discursos”.

As protagonistas de *Tangerine*, Sin-Dee Rella e Alexandra, são mulheres, considerando, de acordo com Butler (2002, p.37), que o “gênero é uma complexidade cuja totalidade é protelada, jamais plenamente exibida, em qualquer conjuntura”, de forma que há continuidade ou correspondência natural

²⁷ Foucault rechazó esta “hipótesis repressiva” y afirmo que las pruebas aportadas por el siglo XIX no indicaban la prohibición de hablar sobre la sexualidade, sino una considerable proliferación de discursos sobre la sexualidad es difícil de entender por cuanto cintradice nuestra intuición. La sexualidade, a semejanza del género, parece estar simplemente allí, pero es también algo especial, personal, que incumbe a nuestros “deseos más íntimos”, esto es, a quién queremos, como queremos. Está dentro de nosotros y noas pertenece, es nuestra propiedad. No obstante, el hecho, de creer a tal punto que la sexualidade es algo no significa que lo sea (SPARGO, 2004, p.21).

entre os “corpos sexuados” e os “culturalmente construídos”. No entanto, por sua enunciação, é possível perceber que a sua construção do feminino está alinhada a valores sociais regidos por uma concepção binária de gênero típica da sociedade patriarcal. No início do filme, na primeira cena em que Sin-Dee Rella encontra Alexandra no *Donut Time*, ela repara que a amiga “colocou peitos”, ao que Alexandra responde: “*Bicha, o estrogênio tá gritando, a única coisa que me denuncia são esses braços. O resto do corpo parece bom*”. Em seguida, a enunciação mais significativa ocorre quando Sin-Dee (chamada assim carinhosamente pela amiga), ao tomar conhecimento da traição de que fora vítima, pergunta, incrédula: “*O Chester está transando com mulheres de verdade*”. Alexandra, então, confirma: “*Sim, mulheres de verdade, com vagina e tudo*”. Em outro momento, Alexandra, para tentar apaziguar a ira que tinha provocado na amiga, diz: “*Todos os homens traem*”. E a determinação biológica como um valor culturalmente constituído fica clara na enunciação de Sin-Dee Rella: “*Eu posso ter xoxota, é só eu ajeitar*”. Esse conjunto de enunciações reforça:

[...] a visão clássica do sujeito de conhecimento, a qual fixou o sujeito em uma série de oposições dualistas: corpo/mente, paixão/razão, natureza, cultura, feminino, masculino etc, oposições organizadas hierarquicamente que forneceram a estrutura básica para a organização do conhecimento. (BRAIDOTTI, 2000, p.91; tradução minha²⁸)

De acordo com Braidotti, Foucault, ao se referir à materialidade do corpo, dentro das técnicas de controle e análise com que se conceitua o sujeito, sustenta que é preciso disciplinar o corpo, fazendo-o dócil matéria prima a ser socializada. No entanto, dentre os espaços discursivos que são reordenados em volta do conhecimento, surge “uma nova aliança das ruínas – sobre as ruínas do velho edifício metafísico, entre as ciências ‘brandas’ ou ‘humanas’ de um lado, e as ciências ‘duras’ ou ‘exatas’ de outro²⁹” (2000, p.92; tradução minha).

²⁸ [...] la visión clásica del sujeto de conocimiento há fijado al sujeto em una serie del oposiciones dualistas: cuerpo/mente, pasión/razón, naturaleza/cultura, feminino/masculino etc., oposiciones organizadas jerárquicamente que suministraram la estructura básica para la organización del conocimiento (BRAIDOTTI, 2000, p.91).

²⁹ [...] uma nueva alianza – sobre las ruínas del vejo edificio metafísico – entre las ciencias “blandas” o “humanas”, por um lado, y las ciencias “duras” o “exatas”, por el outro (BRAIDOTTI, 2000, p.92).

Sin-Dee Rella e Alexandra, embora repudiadas por uma ordem social falocêntrica³⁰, desejam se ajustar aos estereótipos de gênero estabelecidos, no campo de uma realidade dada da corporificação desse sujeito. Os trajes e os cabelos (a peruca loira e a peruca preta longa e muito lisa) constituem, também no campo da enunciação, mais um indício de sua assimilação de um padrão estético generificado anglo-saxão, pois a construção de sua imagem se constitui de elementos que compõem esse imaginário. Quanto a Dinah, “a mulher com vagina e tudo”, e talvez capaz de procriar, tem seu frágil corpo também exposto constantemente à violência e, numa área de prostituição onde a procura por transexuais/travestis é intensa, mercadologicamente desvalorizado. Trata-se de condições que acabam por definir também aspectos de sua subjetividade. (BRAIDOTTI, 2000, p.114). Ao feminino, de todo modo, segundo Braidotti (2000, p.114) no campo do “universalismo clássico”, resta o confinamento a uma “posição secundária de diferença”, baseada numa “lógica dualista ou de oposição”. Aqui estão três mulheres que, por várias contingências, não se insurgem diretamente contra a ordem que as oprime, mas que, involuntariamente e por questão de sobrevivência, buscam adaptar-se a ela. Em determinado momento, Alexandra, tentando demover Sin-Dee de seu intento de vingança contra Chester (o cafetão e noivo) e Dinah, lhe diz: “Aqui fora é a nossa luta”, referindo-se à rua, o lugar onde ganham a vida, como se só ali sua existência valesse. Em um outro significativo diálogo, enquanto caminham em ritmo frenético

³⁰ Falogocentrismo- 1. Termo cunhado por Jacques Derrida combinando as palavras falocentrismo e logocentrismo para produzir uma crítica às teses de Jacques Lacan no célebre seminário sobre o conto de Edgar Allan Poe, “The Purloined Letter”, que Derrida considera pecar por falogocentrismo. Em “Le facteur de la vérité” (Poétique, 21, 1975), resposta ao ensaio de Lacan “Le séminaire sur ‘La lettre volée’ ” (Écrits I, 1966), Derrida joga com a ambiguidade do termo “facteur”, que em francês tem o duplo sentido de “carteiro” e “termo de uma operação matemática ou produto”, ambos servindo o objectivo do ensaio: questionar o postulado lacaniano de que uma carta chega sempre ao seu destino e, conseqüentemente, analisar o problema da destinação da verdade em psicanálise. Derrida considera que Lacan cai no erro do falogocentrismo porque a carta é interpretada simplesmente como imagem do falo, ignorando que o sentido não pode existir numa tal relação unívoca. 2. Na crítica feminista, o termo denota a dominação masculina, evidente no facto de o falo ser sempre aceito como o único ponto de referência, o único modo de validação da realidade cultural. A sociedade dominada pelo falogocentrismo olha sempre a mulher com base na sua relação com o homem, deixando prevalecer os aspectos que lhe faltam por oposição à plenitude do homem. O discurso é falocêntrico porque se organiza internamente à volta de todos os sinais e marcas do masculino, quer no que respeita ao vocabulário quer em relação à sintaxe, à gramática e às próprias regras da lógica discursiva. Ver: Hélène Cixous: “Sorties”, in La Jeune Née, de H. Cixous e Catherine Clément (1979); Judith Butler: Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity (1990) e Luce Irigaray: Sexe qui n'en est pas un (1977). Disponível em: <http://edtl.fcsn.unl.pt/encyclopedia/falogocentrismo/>. Acesso em: 10 mai. 2018.

pelas ruas, Sin-Dee lamenta seu ingerível destino “anatômico”, em reação à reminiscência de Alexandra:

Alexandra: - Lembro de um Natal, eu tinha uns sete anos. Minha família me comprou um boneco do Barney, que eu levava comigo para todos os lugares. Um dia o coloquei dentro da banheira comigo para dar banho. Ele parou de funcionar. Parou de dizer ‘eu te amo’. Fiquei tão chateada. O mundo pode ser um lugar cruel.
Sin-Dee Rella: - Sim, muito. Deus me deu um pinto. É cruel demais, não acha?

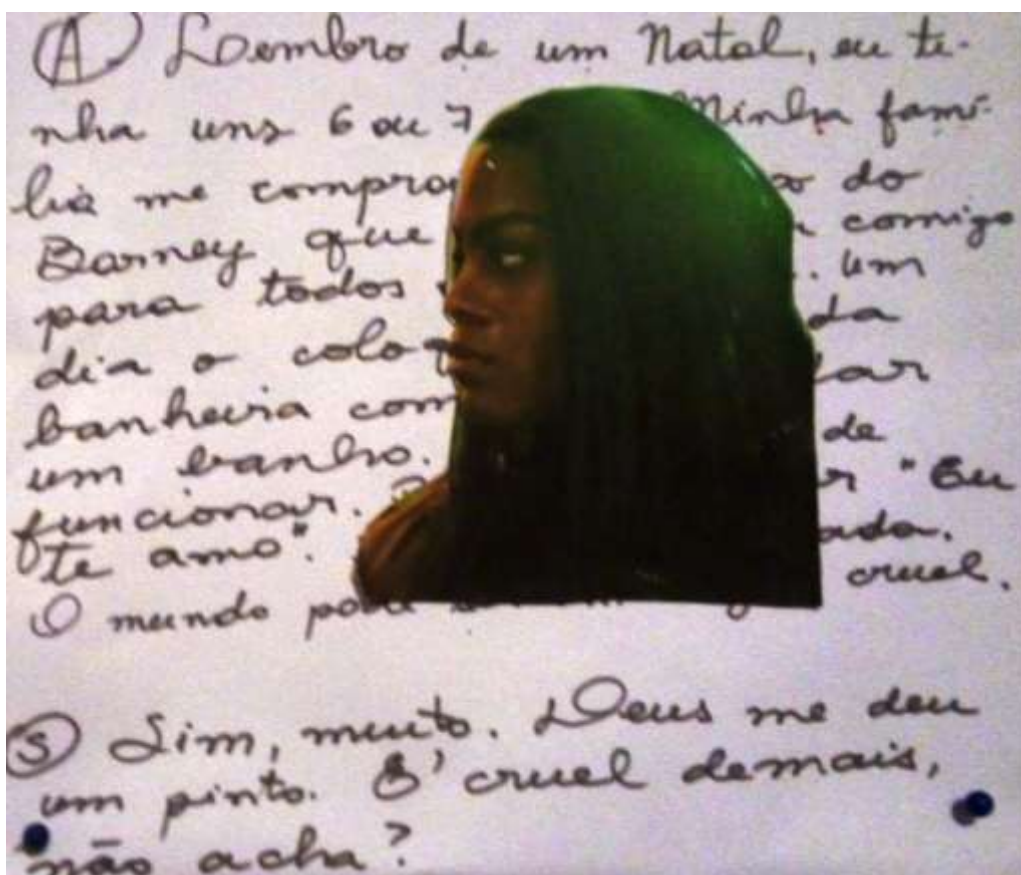


Figura 9. Alexandra, colagem analógica com texto e imagem. Alda Alexandre.

Se o gênero é limitado pelas estruturas de poder que, numa dada cultura, *status*, origem, limitam até nossa escolhas (SALIH, 2015), que se ajustam a expectativas dos que nos cercam (embora à custa da nossa “aniquilação”), por outro lado, nossas identidades, como a das personagens a que nos referimos, são difusas, borradas, transitantes, em devir, considerando que “a categoria mulher não é propriamente a construção cultural do corpo feminino e o homem

não precisa, necessariamente, interpretar corpos masculinos” (BUTLER, 2003,p.163). A ordem binária, tanto para as mulheres e homens de *Tangerine*, como para a maioria de nós, é um obstáculo a ser transposto, mas requer o movimento de sujeitos que desacreditam da ideia de fixidez das identidades e trafegam por múltiplos devires, repudiando “o essencialismo biológico e psíquico”. E a conquista desse quinhão de autonomia é uma condição tão necessária quanto inestimável.

DONUT TIME



CAPÍTULO II PELOS DESCAMINHOS DA NARRATIVA QUE TAMBÉM ME NARRA



Sei que me arrisco a parecer contraditória ao afirmar, como “mulher biológica”, o quanto a construção performativa de gênero de Sin-Dee Rella e Alexandra reflete, de certa forma, meus próprios desencontros, já que o pensamento binário também pautou toda a minha construção de mundo. Essa é a minha reflexão, e espero que, ao longo da construção deste trabalho, meu esforço tenha resultado em clarificar de que forma essa percepção, embora a princípio seja tortuosa ou pareça pouco consistente, pode ser palpável em sua significação. Mesmo que inicialmente eu tenha sido atingida unilateralmente pelo modo como o discurso das minhas personagens refletia sua relação com as normas reguladoras do sexo, ao longo desse processo de reflexão, fui me dando conta de que o filme, em mais de uma instância, falava de mim também à medida em que eu tentava falar dele. Evidentemente que a escolha do objeto revela algo sobre o pesquisador, mas, para além disso, eu vejo *Tangerine* como uma via de mão dupla, já que a narrativa de que me acerquei, a princípio com um recorte que parecia definido no campo da fala, do discurso, também se acercou de mim, me apontando como a minha própria construção de gênero, no campo performativo, fez com que eu me sentisse, de muitos modos uma impostora, alguém do que constituía a ideia “mulher de verdade”, ou incapaz de cumprir os protocolos necessários para me candidatar a esse *status*. Eu simplesmente considerava que não possuía todos os requisitos sugeridos pela ideia de mulher, essa “ideia de gênero como ficção reguladora” dentro de uma concepção dualista, a que se refere Bradotti (2000, p.184), e que exige a adequação a um regime de representação “poderoso em suas manifestações”, como diria Pollock, para quem:

A construção ideológica de “mulher” como uma categoria absoluta foi eliminada e esse regime de representação naturalizou a mulher como imagem bonita de se olhar, definida por sua “aparência”. Esta situação é melhor exemplificada nas imagens fotográficas do século XX produzidas para vender mercadorias, cosméticos, graças às quais se pode alcançar a suposta natureza de nosso sexo, deitada sobre a “máscara de beleza”³¹. (POLLOCK, 2103, p.219; tradução minha)

³¹La construcción ideológica de “mujer” como una categoría absoluta ha sido borrada y este régimen de representación a la mujer como imagen, hermosa de mirar, definida por su “apariencia”. Esta situación queda mejor ejemplificada en las imágenes fotográficas del siglo XX producidas para vender mercancías, cosméticos, gracias a las cuales se puede alcanzar la

E questões ligadas a essa esfera de representação estão presentes em *Tangerine*, embora o filme fale, em primeiro plano, das mulheres que não se encaixam nos padrões binários de gênero ou que, por causa da predominância deles, não são entendidas discursivamente como tal. E apresenta também, em certo momento, uma situação de confronto com mulheres que foram assim significadas biologicamente. Trata-se de uma situação de enfrentamento que se desenvolve na lógica do pensamento binário, sobre o que reflete Bianka Nickerson³²:

Tá circulando um vídeo de uma mulher havaiana dançando com dois bailarinos. A mulher não é bonita, e a performance da dança tb não é boa. Vi o comentário de duas lésbicas cisgênero, dizendo que a mulher parece UM travesti. Engraçado, parece que essas pessoas nunca passaram por terminal, pois o que mais tem no mundo é mulher feia, por outro lado, há travestis que acho bonitas, independente de parecer cisgênero. Odeio futilidade, mas o meu cotidiano me obriga a escrever sobre essas coisas quando, por exemplo, em um ponto de ônibus, noto que uma menina olha pra mim e passa as mãos pelos cabelos, quando especificamente hoje, eu lavei os meus antes de sair de casa, de modo que estão brilhantes. O que acontece, eu notei, a uns dias atrás, que essa mesma pessoa havia reparado nos meus cabelos desganhados e sem lavar e deu uma risadinha de canto de boca (provavelmente atribuiu a percepção dela `a genética do meu cabelo, de modo a querer fixar de modo essencialista as sensações que teve `a meu respeito). Odeio futilidade, mas quando se é travesti, as pessoas estão sempre se comparando pra se auto afirmar sobre a imagem da travesti, de modo que, às vezes, como hj em que lavei os cabelos e comi um abacate antes de sair de casa, uma lógica feita pra excluir acaba excluindo a própria cujo narcisismo prática a exclusão, pois, a lógica binária sempre tem dois lados, de modo que, se parecer travesti é ser feia, e desse modo a mulher cisgênero pode estabelecer sua autoestima sobre a negação da travesti, por outro lado, se for visto beleza na travesti, então certas mulheres cisgênero se sentem no lugar oposto da beleza, pois, se me afirmo por oposição ao outro (no caso a travesti), se eu ou alguém ver beleza na travesti, os pólos se invertem completamente, e a sensação passa a ser que, ser travesti é bonito e ser mulher cisgênero é feio. É a esse tipo de dinâmica que conduz o pensamento binário. Os fatos estão além desse pensamento binário, uma que beleza é uma percepção subjetiva, que os grupos visam regular através do auto espelhamento na opinião do outro do

supuesta naturaliza de nuestro sexo echándose encima la “máscara de beleza” (POLLOCK, 2013, p.219).

³² Estudante de biblioteconomia na Universidade Federal de Goiás.

mesmo grupo, duas que, existem percepções de beleza e feiúra associadas a todos os tipos de pessoas³³.

As mulheres não são todas iguais, não se fazem de modo igual, não estão no mesmo mundo, não recebem a mesma justiça. E essas contingências as afetam, determinando seu lugar social e vários outros aspectos sua existência. Quanto a mim, como mulher, cisgênera, branca, de sexualidade não normativa, na tentativa de estabelecer esse paralelo a que me refiro, me proponho a trabalhar aqui com a abordagem autobiográfica, como um caminho para produzir conhecimento sobre mim própria, “sobre os outros e sobre o cotidiano”. Parto do pressuposto de que, para falar das minhas personagens, eu devo olhar também para o meu lugar e os meus caminhos. De acordo com Souza:

A centralidade do sujeito no processo de pesquisa e formação sublinha a importância da abordagem compreensiva e das apropriações da experiência vivida, das relações entre subjetividade e narrativa como princípios, que concede ao sujeito o papel de ator e autor da sua própria história. [...] A construção da narração inscreve-se na subjetividade e estrutura-se num tempo, que não é linear, mas num tempo da consciência de si, das representações que o sujeito constrói de si mesmo. (SOUZA, 2007, p.69)

Penso que esse processo, por autorreferencial que seja, me leva para lugares fora de mim, na construção de um outro espaço-tempo, num movimento de reconstrução de sentidos a partir da releitura dos lugares sociais que me formaram e das concepções e relações constituídas a partir deles. Para Schaller:

Na perspectiva de um sujeito que (se) transforma ele próprio transformando o mundo de incertezas que é o dele, queremos, portanto, fixar nossa atenção nesta questão particular: a desse espaço, ao mesmo tempo físico e mental, em que se desencadeia o agir social. O lugar remete à relação da pessoa com ela própria e com os outros: o lugar é homólogo e constitutivo do eu, como o é de outrem. (SCHALLER, 2008, p.68).

Segundo a autora, os lugares, “não devem se cercar sobre eles próprios”, e se pensarmos na memória como um “lugar aprendente, [...] não mais dado a priori, como uma ‘matéria prima’”, ele é uma realização, uma produção, uma

³³ Disponível em: www.facebook.com/marcos.mayfair. Acesso em: 28 nov. 2018.

criação coletiva, um projeto comum fundador de laço social e ‘recriador de um imaginário social’” (SCHALLER, 2008, p.70). Nas histórias de vida, nos relatos autobiográficos, há sempre uma perspectiva dialética porque estamos no campo do individual, mas também do global. Não há como falar da minha trajetória, dos portentos que a marcaram e nem das circunstâncias que me levaram a ser professora sem analisar as representações sociais “– normas, valores, crenças, imagens, opiniões, atitudes –” ao longo do tempo, no desenrolar da narrativa. Bragança e Maurício (2008, p.255) consideram, desta forma, que “[...] a narrativa é sempre plural e deve buscar a intensidade das mediações sociais e contextuais que dão sentido à trajetória estudada”.

Para mim, trata-se de um exercício que, metodologicamente, delinea fronteiras, por “porosas” que elas sejam, e por mais que eu tente ser “cuidadosa” ao selecionar fatos relevantes nesse relato. Bragança e Maurício (2008, p.256) discutem como o “[...] conceito de ‘filtro’ é interessante, por indicar que efetivamente a narrativa de vida prioriza o trabalho com os fragmentos da vida orientados em função do objeto de estudo e dos movimentos da memória do que reconta sua vida”. Como narradora, não sou um sujeito isolado e, no exercício de juntar fragmentos da minha história, espero entender melhor questões cruciais dessa pesquisa.

Venho de uma família em muitos aspectos disfuncional, mas enquadrada no padrão convencional de família cujos valores naturalmente se baseavam no bom desempenho dos papéis sociais. O meu desajuste a esse esquema se manifestou na infância, tendo se acentuado na adolescência, provocando conflitos e me fazendo alvo de muitas censuras, sobretudo, do meu decepcionado pai. Isso, somado a outras questões que abalaram nosso frágil equilíbrio familiar, fizeram com que, desde a adolescência, estar e permanecer grande parte do meu tempo na rua, perambulando por ela, fosse um grande alívio para mim.

Em meados dos anos 1980, descobri que podia contar com as mostras do Cineclube Antônio das Mortes³⁴, frequentado por cinéfilos, universitários,

³⁴ No período em que frequentei as exibições de filme assiduamente, as atividades do cineclube ocorriam no Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura de Goiás (CREA-GO), mas, de acordo com Campos (2013), as sessões de cinema tiveram início no DCE,, passando por outros locais da UFG, além da Escola Técnica Federal e a Agência Prisional do Estado (CEPAIGO).

membros dos movimentos estudantis e jovens como eu, que andavam por aí e para quem o cinema era um farol de luz no cenário tedioso de Goiânia. Sobre o cineclube:

Em *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964), o personagem Antônio das Mortes (Maurício do Valle) vaga pelo sertão nordestino à procura de fanáticos e cangaceiros. A caracterização da personagem é enigmática (barba grossa, está vestido com uma capa preta que o engrandece, chapéu longo e uma espingarda) e sua figura, contraditória: mata recebendo dinheiro daqueles que oprimem o povo, mas ele quer o bem do povo. Tal contradição “constitui seu próprio ser”. Esta figura intrigante repercutiu entre o público. Em Goiás, sua força e a de seu criador, Glauber Rocha, foram responsáveis por inspirar um grupo composto por jovens estudantes e cinéfilos. E a homenagem desta inspiração se deu pelo nome da entidade que este grupo criou: o Cineclube Antônio das Mortes. Fundado entre 1977 e 1978, o cineclube se dedicou às exposições e debates, a grupos de estudos e à produção cinematográfica³⁵. Nas exposições, organizou mostras de cinema brasileiro, em grande parte de filmes do Cinema Novo e Cinema Marginal. Exibiu as obras da Nouvelle Vague, do cinema russo, tcheco e, principalmente, do Cinema Novo Alemão. Os debates eram marcados pela busca da discussão política e estética. Em uma relação mútua de interesses, as exposições e debates provocaram o desejo de ampliar o conhecimento sobre as cinematografias. E o estudo das várias estéticas despertava o desejo de discussão. Desenvolveu-se então um grupo de estudos com leituras que perpassavam o cinema, filosofia, sociologia, literatura, artes e psicanálise³⁶.

³⁵ Após três anos de atividades, alguns de seus membros manifestaram o desejo de partir para a produção cinematográfica. Criou-se, em 1981, o Núcleo de Produções do Cineclube Antônio das Mortes. Durante três anos foram produzidos 15 filmes, sendo 11 curtas-metragens e quatro médias-metragens. Outros registros e filmes não finalizados também foram elaborados neste tempo. Uma característica comum destas obras produzidas pelo núcleo era a busca pela linguagem experimental, a partir de uma perspectiva múltipla que o conceito de experimental tinha para estes membros. Neste período de produção, as exposições continuaram sendo oferecidas até 1987. Além disso, alguns membros desenvolveram outra atividade para e a partir do cineclube: a crítica. Eles garantiram presença constante do cineclube nos jornais da cidade através de suas críticas de cinema. Estas diferentes atuações contribuíram para relações diversas que os participantes estabeleciam com a entidade. Não foi possível precisar quantas pessoas frequentaram o CAM, devido estas várias interações que foram criadas. No entanto conseguiu-se mapear alguns membros que tiveram grande atuação no núcleo central ou orbitaram em torno deste. Disponível em: <http://www.f64filmes.com/ccam/> Acesso: 15 jan. 2019.

³⁶ Disponível em: <http://www.f64filmes.com/ccam/> Acesso: 10 jan. 2019.



figura 10: Cineclube Antônio das Mortes. Imagem de Arquivo.
Disponível em: www.f64filmes.com/ccam/ Acesso: 15/01/2019.

Que alegria atravessar a cidade sem nenhum dinheiro no bolso, salvo, às vezes, o da passagem de ônibus, para ver um filme do Herzog, do Bergman, do Win Wenders, do Glauber Rocha, do Júlio Briani, do Fassbinder (esse para sempre no meu coração). Eu, que crescera vendo os amados filmes da Sessão da Tarde, na Rede Globo, às vezes, nas mostras do Antônio das Mortes, me perdia em enredos herméticos ou dramas existenciais que não passavam por quase nenhuma ação, assim como era levada para dimensões inesperadas do humano. Ficava muda, no meu desconhecimento, durante os debates que sucediam as exibições. Me lembro de assistir ao *Medo do Goleiro Diante do Pênalti* (Win Wenders, 1972), acompanhando o enlouquecimento do protagonista, perdida no enredo. Me lembro de ter rido do filme *Também Os Anões Começaram Pequenos* (Herzog, 1970) e ouvir do mediador de debates que quem rira não havia compreendido a obra. Hoje percebo como a estética do absurdo e do grotesco podem sim provocar o riso.



Figura 11: *Também os Anões Começaram Pequenos* - Werner Herzog, 1970.
Disponível em: cineensaio.blogspot.com. Acesso em: 15/01/2019.

Nessa época, as sessões aconteciam na sede do CREA (Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura), às sextas e aos sábados. Para mim, depois, tinha sempre alguma festinha regada ao pior vinho de garrafão que jovens pobres poderiam comprar reunindo trocados, e alguma droga, embora eu raramente precisasse de mais do que álcool para desregrar meus sentidos. Obviamente a rua não era, como continua não sendo, segura para meninas e meninos, e passei, claro, por situações de risco das quais não tinha como me precaver, na época, mas ficava feliz por estar com meus pares, pessoas que, como eu, carregavam um grande sentimento de inadequação e que vinham também de ambientes familiares conturbados.

Pode não parecer muito claro como me sentia, então, tão desajustada, e hoje não consigo nem imaginar o que teria sido esse processo de transição da adolescência para a juventude se eu não atendesse aos requisitos básicos de normatividade de gênero. Muito depois, como professora da segunda fase do

ensino fundamental, trabalhando com meninas e meninos em plena adolescência, muitos visivelmente fora do padrão de heteronormatividade e sem nenhum amparo, ou com muito menos recursos que eu quando nessa fase para lidar com seus conflitos identitários, me considerei privilegiada.

Penso também que estava inserida dentro de uma ordem social bem mais rígida, em que praticamente não havia espaço para refletir sobre a ruptura das normas no campo da sexualidade. Venho de uma geração em que muitas mulheres apenas aceitaram a condição heterossexual compulsoriamente, deixando qualquer traço que pudesse ser considerado desviante no campo do silêncio e da culpa.

Sob o peso da minha própria inadequação, sem um olhar mais abrangente para o meu entorno, levei muito tempo para entender que nas engrenagens sociais que prevalecem, qualquer mulher, mesmo a mais privilegiada, a que pela via do estudo e do engajamento tem noção dos perversos mecanismos de controle a que está sujeita, é sempre reduzida ao âmbito da sua condição feminina, ao destino traçado. Passamos a vida inteira para entender (e muitas de nós não chega isso) que nosso estar no mundo, qualquer que seja ele, para ser considerado válido, está condicionado aos padrões que se nos impõem e que são da ordem da ficção cultural. Para muitas leva uma vida e, às vezes, mais que isso para entender que é legítimo ser o que se é e que não se enquadrar à norma é um traço de resistência. Diz Despententes:

Escrevo da feiura e para as feias, as velhas, as caminhoneiras, as frígidas, as malcomidas, as “incomíveis”, as histéricas, as taradas, todas as excluídas do grande mercado da boa moça. E começo por aqui para que todas as coisas fiquem claras: não me desculpo de nada, nem venho aqui para me queixar. Não trocaria meu lugar por nenhum outro, porque ser Virgine Despententes me parece ser um assunto mais interessante que nenhum outro³⁷. (DESPENTES, 2018, p.18; tradução minha)

³⁷ Escribo desde la fealdade, y para las feas, las viejas, las camioneras, las frígidas, las mal folladas, las infolables, las histéricas, las taradas, todas las excluídas del gran mercado de la boa chica. Y empiezo por aqui para que las cosas queden claras: no me disculpo de nada, ni vengo aqui a quejarme. No cambiaría mi lugar por ningún otro, porque ser Virgine Despententes me parece ser asunto más interesante que ningún otro (DESPENTES, 2018, p.18).

Às estritas regras do mercado da menina bonita e boa, de fato, por mais esforço que se faça, hoje vejo, nenhuma mulher se adequa totalmente. Quanto a mim, passando pelas dificuldades do crescimento, buscava amparo e reconhecimento no vínculo com pessoas que, como eu, estavam pela vida em alguma medida no movimento de transviação. Tínhamos a rua, as madrugadas, as manifestações estéticas e artísticas, o cinema, a música, o sexo, nossas pequenas atitudes de insurgência num cenário que era claustrofóbico pelo regime político da ditadura militar, apesar da promissora abertura política com a campanha pela volta das eleições diretas, que só viriam a ocorrer em 1989. E nesse movimento de agenciamento, posso dizer recebi minha educação sentimental, muito marcada pelo fato de que os homens do meu círculo de relacionamento, sendo gays ou heterossexuais, de um modo geral, tinham para com as mulheres sempre um tom de condescendência, quando não descaso.

Não se falava em gênero, nada circulava ainda sobre isso, muito menos sobre a ideia de transexualidade, ou da experiência de corpos fora da norma. Me lembro, quando menina, de um rapaz (ou eu pensava que fosse), atravessando quase que diariamente um campinho de terra que havia em frente de casa, de saia e tamancos. Me lembro de outras personagens parecidas que causaram certa estranheza, não aversão. Da televisão e das revistas me lembro da Rogéria, da Roberta Close, da Jane Di Castro, famosas e conhecidas como travestis - numa acepção de desvio, mas não como identidades femininas. Mais tarde, tomei conhecimento da existência de artistas icônicas como Candy Darling, Holy Woodclaw, Jacki Curtis, musas de grandes artistas, como Andy Warhol e dramaturgos como Joe Vaccaro, Charles Ludlam, Tony Ingrassia³⁸, além de referências da cultura pop. O mundo de mulheres assim, contudo, era encoberto o tempo todo por uma névoa “purpurinizada”, num processo de reificação de uma visualidade interpelada pelos signos da cultura midiática, fabricante de mitos. Eram figuras insólitas, quase etéreas, que não habitavam de fato o mundo. Essas pessoas não estavam nas escolas, nas igrejas, nos ambientes convencionais de trabalho, na casa de ninguém que eu conhecesse, ou mesmo nos círculos mais alternativos a que eu tinha acesso, ligados ao meio acadêmico ou artístico. A

³⁸ Principais nomes do Teatro do Ridículo e cujo trabalho estava inserido no circuito Off Broadway nos anos 1960/1970.

temática das questões de gênero não reverberava de fato antes do fim dos anos 1980, quando, na esteira do movimento ACT UP (*Aids Coalition Unleash Power*), formado nas ruas para lutar contra as políticas públicas no combate à Aids, nos Estados Unidos, emergiram outras configurações identitárias, a princípio no seio de uma comunidade homossexual que se acreditava mais homogênea.



Figura 12: Candy Darling, Alexandra, Dinah- colagem analógica e digitalização A4.
Alda Alexandre.



Figura 13: Sin-Dee Rella, Alexandra- colagem digital - A4. Alda Alexandre.



Figura 14: Holly Woodlaw- colagem analógica A4. Alda Alexandre.

De acordo com Saéz (2005), como os primeiros casos da doença e sua rápida propagação se localizavam no seio da comunidade gay, surgiu uma identificação entre a comunidade e a doença no que se refere às “das estratégias de propaganda homofóbica mais chamativas da história contemporânea”. Para o autor, desde o início, a visibilidade da Aids se “homossexualizou”, só entrando aí no âmbito da corporeidade, embora a doença não respeitasse fronteiras sociais, geográficas, étnicas. O ACT UP, desde a sua primeira manifestação em Wall Street, em 1987, para protestar contra a ganância das indústrias farmacêuticas que fabricavam o AZT, reuniu grupos que nunca antes haviam militado juntos: gays, lésbicas, negr*s, latin*s, mulheres em situação de pobreza, prostitutas etc. (SAEZ, 2005). Segundo o autor, ainda em relação ao ACT UP:

Seu conteúdo ideológico e suas manifestações de ação direta na rua rompiam com a linha respeitosa e assimilatória de muitos grupos de direitos civis tradicionais, que advogavam por uma integração à ordem social normalizada negociando cotas de poder; ao contrário, a ACT UP introduz a raiva, a denúncia, direta e explícita, as ações ilegais (roubos a supermercados para financiar medicamentos ou conseguir comida para os doentes, por exemplo), boicotes em atos públicos, intervenções em igrejas, desafinado a ordem social e política com um discurso social³⁹. (SAEZ, 2005, p.68-9; tradução minha)

Quanto a mim, em meados dos anos 1980, ainda inconsciente dessas transformações, ingressava no curso de Letras-Português, da Universidade Federal de Goiás, sem nenhuma convicção de que pudesse, de fato, me tornar professora, ou que tivesse esse desejo. Avaliava, então, que era o curso em que tinha condições de ingressar pelo vestibular, mas, no fim de 1988, eu já dava aulas de Português porque precisava trabalhar. Era jovem, esforçada, sem traquejo para lidar com as delicadas situações que sempre surgem na sala de aula. Aparentava, enfim, toda a insegurança que eu realmente sentia. Fui professora substituta em cursos noturnos da prefeitura e do estado, além de

³⁹ Su contenido ideológico y sus manifestaciones de acción directa en la calle rompían con la línea respetuosa y asimilacionista de muchos grupos de derechos civiles tradicionales, que abogaban por una integración en el orden social normalizado, negociando cuotas de poder; por el contrario, ACT UP introduce la rabia, la denuncia, directamente explícita, las acciones ilegales (robôs en supermercados para financiar o conseguir comida para los enfermos, por ejemplo) boicots en actos públicos, intervenciones en yglesias y ministerios, es decir, desafía al orden socialny política com um discurso radical (SAÉZ, 2005, p.68-9).

professora efetiva em uma escola particular de Goiânia. Na maioria das vezes, em regime precário de trabalho. Durante a maior parte da graduação, eu estudava de manhã e trabalhava à noite e muitas vezes à tarde, passando três turnos fora de casa. Voltava sozinha à noite, já bem tarde e sempre encontrava o infalível prato de comida no forno, deixado por minha mãe. Eu realmente tentava compensar a falta de experiência profissional com empenho, mas o início da carreira é árduo. No que se refere ao trabalho no ensino da língua, sempre procurei levar em conta seus aspectos políticos, a dimensão das variantes e variáveis sociais, pois ingressei na universidade em um período de, digamos, virada da sociolinguística por aqui, marcado pelo regresso de professores que tinham ido fazer pós-graduação fora do Brasil e estavam fortemente afiliados a teóricos como Labov, Bakhtin, Chomsky, dentre outros. Posso dizer que sou uma cria dessa leva de profissionais e isso se refletiu no meu trabalho ao longo dos anos, já que moldou minhas concepções políticas no que diz respeito à aquisição e ao ensino da língua.

Concluída a graduação (bacharelado e licenciatura), fiz concurso para professora efetiva do Estado e ingressei oficialmente na profissão, com muitas incertezas e a advertência do meu pai de que estava entrando num caminho sem futuro. Um ano depois, por outro concurso, me efetivei como professora na Prefeitura de Goiânia, abandonando o vínculo anterior. Por essa época, ingressava também, por convite e temporariamente, em uma banca de avaliação de redação de uma universidade pública, uma ótima experiência que veio a me abrir um bom campo de trabalho nos anos seguintes. No município, eu trabalhava como segunda fase do ensino fundamental que compreendia, então, da quinta à oitava série, até que, em 1998, o ensino fundamental que funcionava em regime de seriação, começou, a princípio em caráter experimental, a ser reestruturado em ciclos, através do projeto “Escola para o século XXI”. Inicialmente, quarenta escolas da rede municipal aderiram ao projeto. Em 2003, consolidou-se o processo de implantação do ciclo de desenvolvimento humano em Goiânia. Os alunos passaram a ser agrupados a partir das fases de desenvolvimento: a infância, o ciclo I, dos seis aos oito anos; a pré-adolescência, o ciclo II, dos nove

aos onze anos; e a adolescência, o ciclo III, dos doze aos quatorze anos. De acordo com Sebastião Barbosa:

A pedagogia do ciclo “ela” surge como uma forma de combater a evasão...então ela surge no pós-guerra, nos pós Segunda Guerra Mundial, me parece que na França, muito em função daquele espírito de reconstrução nacional. Autoestima baixa do povo...então ela vem numa perspectiva de levantar a autoestima. [...] eu acho que o ciclo não conseguiu se estabelecer no sentido mais completo do que seria essa pedagogia. [...] fala-se em ciclo, mas se exercita a seriação e pedagogia tradicional. Então é preciso a gente ainda avançar muito nesse processo de implantação, eu acho que o ciclo ainda não foi implantada aqui. O que ocorreu é algumas tentativas, mas que a gente verifica que tá meio fracassado. É preciso realimentar com uma nova perspectiva⁴⁰.

A implantação dos ciclos de desenvolvimento na rede municipal de Goiânia trouxe diretrizes que apontavam para transversalidade dos conteúdos, numa organização do tempo e do espaço escolar que se supunha mais adequada ao desenvolvimento do aluno, num momento político de universalização do ensino fundamental⁴¹. Isso, na medida em que aumentou muito o índice de escolarização dos alunos que tinham entre 7 e 14 anos, contribuiu para que se configurasse um outro perfil de escola, muito mais diversa e heterogênea.

Permaneci na mesma unidade escolar por cerca de 23 anos, sempre em sala de aula, no exercício do magistério, tentando me adaptar às regras do ambiente escolar, mas constantemente em conflito com elas, no que concerne à

⁴⁰ “Ciclo de Desenvolvimento Humano: Novas Perspsctivas, Velhas Formas “ (Alda Alexandre, 2010, documentário). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wQQhp2pq_v0&t=625s. Acesso em: 24 abr. 2018.

⁴¹ Iniciemos apresentando a matrícula total no ensino fundamental. De acordo com dados de Anuários do IBGE, em 1965, as séries que hoje compõem o ensino fundamental possuíam 11,6 milhões de matrículas; em 1970 esse número passa para 15,9 milhões. Dessa forma, se considerarmos o período da ditadura militar (1965-1985), a matrícula cresceu 113, 8%, algo próximo a um crescimento médio de 3,9% ao ano. No período subsequente, 1985-1999, o crescimento total foi de 45,6%, com uma média de 3,3% ao ano. Ressalte-se, entretanto, que foi neste segundo período, por volta de 1990, que se atingiu 100% de matrícula bruta, alcançando, assim, a capacidade potencial de atendimento a todos na faixa etária. [...]. No período de 1975 a 2002, a matrícula total no ensino fundamental no país cresceu 71,5%, passando de 19,5 milhões para 33,5 milhões, tendo atingido a marca máxima de 36 milhões de matriculados em 1999. Segundo o IBGE, em 1975, a população de 7 a 14 anos era de 21,7 milhões e, em 2003, de 28,3 milhões. A população desta faixa etária cresceu 24,4%, aproximadamente um terço do crescimento do atendimento escolar. Isso indica que houve uma maior absorção das crianças e adolescentes nessa etapa da educação básica. Os dados do MEC/INEP revelam, também, uma TMB de 130%, em 2002, e uma TML de 97% (OLIVEIRA,2005, p.667-8).

questão da hierarquia fundada nos jogos de poder. Por mais que no magistério as mulheres predominem em número, tendem a se explicar e a se esforçar para agradar mais que os seus colegas homens, a quem sempre é reservado um bocadinho de deferência pelo fato de serem homens. Louro (2014, p.92), discute como a docência produz representações de gênero, pois, se existe um discurso corrente de que a escola seja “feminina”, por ser um “lugar de atuação das mulheres” e se em sua atuação como agentes educativas, devem estar “embasadas em afeto e confiança”, por outro lado:

[...]a escola é masculina, pois ali se lida, fundamentalmente com o conhecimento – e esse *conhecimento* foi historicamente produzido pelos homens. A escola não trata com qualquer conhecimento, ela lida, como afirma Jean Claude Forquin (1993, p.11), com alguns aspectos da cultura que foram selecionados por serem reconhecidos como podendo ou devendo dar lugar a uma transmissão deliberada ou mais ou menos institucionalizada – enfim aquilo que uma dada sociedade considera digno de integrar o currículo. Portanto, é possível argumentar que, ainda que as agentes do ensino possam ser mulheres, elas se ocupam de um universo marcadamente masculino – não apenas porque as diferentes disciplinas escolares se construíram pela ótica dos homens, mas porque a seleção, a produção e a transmissão de conhecimentos (os programas, os livros, as estatísticas, os mapas; as questões, as hipóteses e os métodos de investigação “científicos” e válidos; a linguagem e a forma de apresentação dos saberes) são masculinos. (LOURO, 2014, p.93)

De acordo com a Proposta Político-Pedagógica para a Educação Fundamental da Infância e da Adolescência, aprovada pelo Conselho Municipal de Educação de Goiânia, por meio da Resolução CME nº 126, datada de dezembro de 2016, no que se referia à área Ciências da Natureza, deveriam ser levados em conta aspectos políticos e históricos, em constante “formulação e reformulação” e, no que se refere ao conteúdo relacionado a educação sexual, assim estava previsto para o Ciclo III apenas:

- Compreender a sexualidade humana como uma dimensão biopsicossocial;
- Estabelecer relações entre o uso de preservativos e outros métodos contraceptivos com a gravidez planejada e a transmissão de doenças sexualmente transmissíveis.
- Fazer uso da linguagem científica.

Como se pode ver, nenhuma referência a qualquer discussão que esteja relacionada a questões de gênero, embora a construção social dos gêneros regule totalmente as práticas pedagógicas e as relações no cotidiano escolar. Diz Miskolci (2018, p.35) que na “vida social, mas sobretudo na escola, aprendemos as formas coletivamente esperadas de ser por meio da perseguição às maneiras de agir [...]”. Prossegue o autor:

As pessoas aprendem sobre sexualidade ouvindo injúrias em relação a si próprias ou com relação aos outros. Na escola, quer você seja a pessoa que sofre a injúria, é xingada, humilhada; quer seja a que ouve ou vê alguém ser maltratado dessa forma, é nessa situação de vergonha que descobre o que é a sexualidade. É claro que, dessa forma, isso se transforma em um trauma, e tudo é pior pra quem é maltratado e humilhado, mas também não é agradável alguém que – mesmo não sendo xingado – descobre que seu colega está sendo humilhado e maltratado por causa disso. É assim que as normas se fazem valer. (MISKOLCI, 2017, p.34)

E a injúria funciona mesmo no cotidiano da escola como um elemento de regulação, notadamente como técnica, por exemplo, quando se requer das meninas recato no comportamento e no trajar, sob pena, se descumprirem a regra, de provocarem reações indesejadas nos meninos e nos homens adultos. Era normal que a coordenação, ao passar nas salas de aula para falar sobre o conjunto de normas conhecido como obrigações do aluno, reiterasse que nenhuma menina poderia reclamar caso fosse desrespeitada por um colega ao usar uma roupa inadequada (curta, decotada). Da minha parte, sempre confrontei esse tipo de discurso, o que não bastava, claro, para evitar que os comportamentos fossem por aí regulados, pois, de modo geral, não eram vistos como violência.

Lembro especialmente de uma aluna: aplicada, tímida, e fisicamente tão miúda que aparentava ter menos idade do que tinha. Foi retirada certo dia da sala porque o seu vestidinho, antes na altura dos seus joelhos, tinha ficado “curto”. Nunca, no ambiente escolar, a exibição das coxas ou do torso de um menino justificaria qualquer sanção contra ele. A menina ficou retida na coordenação por uma manhã inteira, esperando o responsável, impedida de assistir à aula. Não se tratava de uma exceção, de um caso especial, pois conflitos dessa ordem,

relacionados à delimitação do espaço do corpo feminino, fazem parte do cotidiano escolar.

Agora, quanto aos meninos cuja homossexualidade se evidencia ou mesmo os que são, de algum modo, femininos, e às meninas consideradas masculinas ou que se supõem lésbicas, é reservada uma sistemática repulsa que se manifesta nas interações do cotidiano sempre pautada pela negação ou pelo ocultamento. De acordo com Louro (2014):

Ao não se falar a respeito deles e delas, talvez se pretenda “eliminá-los/as”, ou pelo menos, se pretenda evitar que os alunos e as alunas “normais” os/as conheçam e possam desejá-los/as. Aqui o silenciamento – a ausência da fala – aparece como uma espécie de garantia da “norma”. A ignorância (chamada por alguns de *inocência*) é vista como mantenedora dos valores dos comportamentos “bons” e confiáveis. A negação dos/as homossexuais no espaço legitimado da sala de aula acaba por confiná-los às “gozações” e aos “insultos” dos recreios e dos jogos, fazendo com que, deste modo, jovens gays e lésbicas só possam se reconhecer como desviantes, indesejados e ridículos. (LOURO, 2014, p.72)

Com maior ou menor violência, meninas heterossexuais e meninos e meninas homossexuais são sempre reduzidos ao âmbito da sua corporeidade, da sua sexualidade. Trata-se uma violência que, segundo Miskolci (2017), funciona como alerta para que as normas do ambiente sejam aceitas pelos que não quiserem se tornar “a próxima vítima” (MISKOLCI, 2017, p.35)

No que se refere a jovens transexuais, no entanto, a intolerância está para além do limite do intolerável, levando em conta que, no ensino fundamental, essas pessoas ainda estão, geralmente, numa dolorosa fase de indefinições e dúvidas quanto à própria identidade de gênero. Me lembro de um aluno, muito feminino, e que eu supunha homossexual, o qual retornou anos depois, ali pelos dezoito anos, trajando um vestido, cabelos longos, com seios. Apresentou-se como Kate⁴². Ela viera promover para os alunos um curso de modelos a que estava ligada. A coordenação pedagógica não lhe franqueou acesso às salas, alegando que desconhecia a procedência do curso. Como eu estava com o horário vago, conversamos por algum tempo. Ela falou sobre a transição, sobre a

⁴² Nome fictício.

resistência da mãe em chamá-la pelo nome que adotara. Não estava como deveria estar, na minha opinião, concluindo o ensino médio. E além de não estar na escola, me pareceu, por algumas outras coisas que disse, muito vulnerabilizada, como se tivesse caído num limbo social onde não há muitas possibilidades de trabalho, a não ser, talvez, a mercadologização do corpo. Ela, que fora até ali justamente a trabalho. Em matéria sobre a evasão educacional de pessoas trans, o jornal Correio Brasiliense discute os diversos tipos de ameaça simbólica e física, que lhes rouba o direito de estudar:

Estudo realizado pela Secretaria de Educação da Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transexuais (ABLGBT), divulgado em dezembro de 2016, mostra que 73% dos estudantes que não se declararam heterossexuais no Brasil já foram agredidos verbalmente na escola. Já as agressões físicas ocorreram com um a cada quatro desses alunos. Dos 1.016 jovens ouvidos na pesquisa, 55% afirmam ter ouvido, ao longo do ano anterior, comentários negativos especificamente a respeito de pessoas trans no ambiente escolar, e 45% disseram que já se sentiram inseguros devido a sua identidade/expressão de gênero. Com um ambiente tão hostil, é quase um milagre que um adolescente transgênero termine o ensino médio. Pesquisa conduzida pelo defensor público João Paulo Carvalho Dias, presidente da Comissão de Diversidade Sexual da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), estima que o país concentre 82% de evasão escolar de travestis e transexuais, uma situação que aumenta a vulnerabilidade dessa população e favorece os altos índices de violência que ela sofre⁴³.

A matéria, apesar de fazer referência a ações de combate ao preconceito, enfatiza que não há nenhuma “diretriz nacional clara” para enfrentar o problema. Quanto a mim, na minha experiência ao longo de anos no ensino fundamental, não me deparei com nenhuma situação em que uma aluna ou aluno identificados como transgênera/o ou travesti se sentisse acolhido pelo ambiente ou resistisse a sua animosidade a ponto de permanecer na escola e completar o ciclo de estudos. Nessa etapa, os alunos ainda são muito jovens e certamente as/os transgêneras /os ainda estão lidando com as difíceis questões de autoconhecimento e, grande parte das vezes, uma imensa violência tanto no

⁴³ Disponível em: <http://especiais.correiobraziliense.com.br/violencia-e-discriminacao-roubam-de-transexuais-o-direito-ao-estudo>. Acesso em: 29 abr. 2018.

ambiente familiar quanto escolar. São crianças geralmente sem nenhum tipo de apoio para lidar com seus conflitos.

A advogada Márcia Rocha, sobre as dificuldades de lidar com as dores do autoconhecimento, diz da sua história:

Já aos 12 anos, “montava-se” inteiro. Escondido no quarto, olhava-se no espelho e simplesmente sentia que aquela imagem representava o que havia de mais íntimo na sua alma. Saía, salto alto, maquiagem? Claro! Tudo estava no pacote. Gostava especialmente de olhar outras mulheres e prestar atenção aos pequenos detalhes, porque eram essas observações, esses gestos, essas sutilezas para que para ele representavam algo que havia lá dentro. Algo ainda sem nome ou explicação, algo de que não se falava, que não se mencionava a não senão em maldosas piadinhas que ele estudava na boca de todos, fazendo com soubesse que precisava se esconder completamente do mundo à sua volta. Ele levava dentro de si algo proibido, ele era algo proibido, mortalmente proibido! (ROCHA, 2017, p.103)

Amara Moira, escritora, que só veio a assumir seu processo de transição quando se tornou bolsista de doutorado na UNICAMP, por volta dos 28 anos, relata o impacto dessa mudança em sua vida, já na fase adulta:

Geral da polícia, coisa que nunca levei durante meus 29 anos de homem cis, branco, barbado, classe média, cara de heterossexual, bastou um mês de travesti para me acontecer pela primeira vez. E com requintes de crueldade, eles esfregando o RG na minha cara, me obrigando a dizer em voz alta o nome que estava ali, para todo mundo ouvir, me chamando de “senhor” como forma de humilhação, aí ameaçando voz de prisão se eu não deixasse um deles, homem, me revistar. Deixei chorando e ele veio, apalpou minha bunda e peito na frente de todo mundo, ainda dizendo “nem foi tão ruim, foi?” Todos rindo, eu em frangalhos, acolhida por minha melhor amiga. (MOIRA, 2017, p. 54)

E não há indicações de que esse panorama vá se modificar positivamente em breve, se levarmos em consideração o recrudescimento, nos últimos anos, de posições políticas como as que embargaram o programa do governo federal de 2004, **Brasil sem Homofobia**, que visava combater o preconceito e a violência contra a população LGBT, com enfoque especial na formação de educadores para tratar de questões relacionadas a gênero e a sexualidade, a partir do projeto

Escola sem Homofobia, que não foi levado adiante devido à pressão de setores conservadores da sociedade:

Por meio de um convênio firmado pelo Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE), foi elaborado o material que seria distribuído às instituições de todo o país. Entretanto, uma polêmica impediu sua circulação. Em 2011, quando estava pronto para ser impresso, setores conservadores da sociedade e do Congresso Nacional iniciaram uma campanha contra o projeto. Nas acusações feitas, o "kit gay" -- como acabou pejorativamente conhecido -- era responsável por "estimular o homossexualismo e a promiscuidade". O governo cedeu à pressão e suspendeu o projeto. Por quase quatro anos, o 1,9 milhão de reais investido no projeto pareceu perdido. Sem esperanças de que o material fosse oficialmente desengavetado, a Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais (ABGLT), envolvida na elaboração, decidiu divulgar o caderno com instruções ao professor, que estava no kit⁴⁴.

Outra experiência marcante para mim foi que um dia, ao entrar na sala do 9º ano, do ciclo III, no início do semestre letivo, me deparei com um menino quieto, tenso, muito feminino, com os cabelos escondidos sob uma touca e as unhas esmaltadas de marrom. Eu soube, de alguma forma, que tinha ali alguém em transição, ou em vias de. Uma identidade complexa que tentaria sobreviver às normas daquele ambiente. Quando precisava falar, se aproximava e praticamente sussurrava. Na primeira oportunidade, comentei com meu grupo de trabalho (professores, coordenação e direção), em um planejamento coletivo, que precisávamos ficar atentos e, mais que isso, criar uma rede de acolhimento para que aquela menina (se assim mesmo fosse) se sentisse minimamente segura, que pudesse se expressar e não largasse a escola. Uma parte me escutou com um ar distante de incompreensão e outra realmente não fez caso do que eu dizia. É importante frisar que a unidade em que eu trabalhei ao longo de mais de vinte anos construiu uma instância coletiva de decisões no âmbito pedagógico, apesar das gestões nem sempre favoráveis a esse movimento dos trabalhadores. Mas, mesmo assim, não estávamos preparados para lidar com o fato de que o político e o biológico, muitas vezes, não são coincidentes diante do indesejável ou da

⁴⁴ Disponível em: <https://novaescola.org.br/conteudo/84/conheca-o-kit-gay-vetado-pelo-governo-federal-em-2011>. Acesso em: 20 abr. 2018.

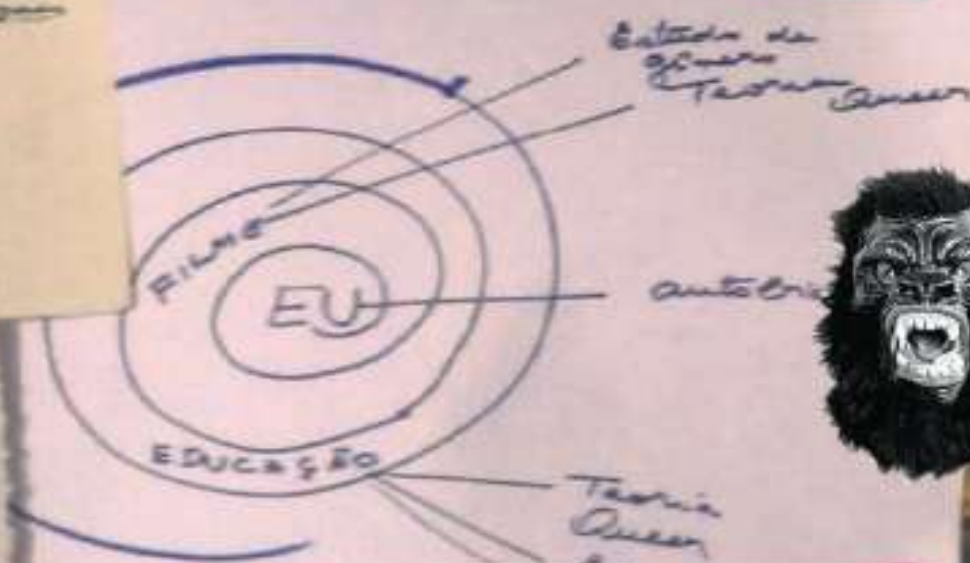
perplexidade, o silêncio. Com o passar dos dias, fui tentando detectar os sinais de uma futura evasão da (eu já estava certa a essa altura) menina, que eu soube, por sua única amiga na sala de aula, se chamar Ingrid⁴⁵. Ela já havia libertado da touca os cabelos, que agora lhe caíam sobre os ombros, mas sua baixa frequência era um indicativo de que não demoraria para desistir. Até que, como era esperado (embora devesse ser inadmissível) ela deixou de frequentar a escola. Soube por sua amiga que ela vinha sendo hostilizada pelos colegas e sofrendo violência verbal, que não demoraria, certamente, a se converter em violência também física. Curtida pela culpa de compactuar por impotência com um sistema tão excludente, lhe escrevi uma carta, mesmo sabendo que provavelmente não a alcançaria. Eu precisava dizer o que não dissera. Que eu não sabia nada da dor (ou alegrias) de ser quem ela era. Mas, mesmo assim, lhe falei da diferença que a educação formal podia fazer na sua vida, da necessidade de resistir ao preconceito, além de outros argumentos vãos. Apesar da empatia, eu era co-partícipe do seu processo de exclusão.

Um tempo depois, em outro planejamento escolar coletivo, alguém comentaria, ao se referir a ela, que nossos esforços de nada adiantariam, pois ela estava fazendo ponto em um conhecido local de prostituição de rua da cidade. Retruquei, de puro desgosto, que o turno escolar era matutino e podia ser conciliado com suas outras atividades, mas sabia que a batalha tinha sido perdida muito antes. Ao longo da vida como professora, constatei progressivamente como as palavras fabricam, performam, reificam papéis de gênero, traçando rotas, constituindo com força de lei. E embora, eu acredite, não tenha me arrogado da minha posição hierárquica na organização escolar em favor da reprodução de discursos hegemônicos reificadores das desigualdades, também nada fui capaz de fazer para que meninas como Kate e Ingrid tivessem uma história de êxito, entendido aqui como permanência e continuidade das etapas escolares.

Penso que aqui está meu outro ponto de confluência com o filme *Tangerine*. Sin-Dee Rella e Alexandra supostamente, na infância, ingressaram na escola, a fim de aprender a ler, concluir o ensino básico, o ensino médio, acessar o ensino superior, tudo aquilo que lhes era de direito e deve ser garantido

⁴⁵ Nome fictício.

legalmente a qualquer aluno. Provavelmente, antes de passarem a sobreviver no violento ambiente das ruas, em algum momento, vislumbraram outras possibilidades que lhes foram negadas pela sua existência que transgride normas absolutas de uma sociedade heterossexista, misógina, racista, transfóbica, da mesma forma que ocorre com os estimados 82% de transexuais e travestis a que faz referência a matéria do Correio Brasiliense. Assim como Kate e Ingrid foram um dia minha responsabilidade como educadora, Sin-Dee e Alexandra poderiam ter tido o destino alterado por um sistema educacional cujas práticas não violassem seu direito à formação escolar. Continua sendo nossa responsabilidade nos insurgirmos contra a perpetuação desses ciclos no campo das lutas e das ações sociais, ou mesmo da produção de pesquisa e exercício do pensamento crítico (daí o uso do aporte autobiográfico neste trabalho), levando em conta a diversidade da noção de mulher e muitos outros marcadores da diferença relacionados à construção de gênero.



CAPÍTULO III IDENTIDADES EM TRÂNSITO - AFETOS E EXPERIÊNCIAS DE UMA ESPECTADORA



Mas me reportando novamente ao momento em que entrei na sala de cinema do *shopping*, no feriado de carnaval, para ver *Tangerine*, posso dizer que, embora eu tivesse uma ideia superficial e equivocada do filme, também dispunha de uma informação que me parecia, a princípio, curiosa e essencial. Tratava-se um filme, um longa-metragem, feito com um *iPhone*, uma mídia normalmente associada a noções da vida contemporânea como “fragmentação, imediatismo, perda da atenção, o sentido alucinatório de que as coisas são mais intensas a curto prazo, mas menos consequentes a longo prazo, a decadência de qualquer sentido de ‘duração’ e a transformação da memória pessoal e histórica em um aglomerado sem sentido de dados” (SHAVIRO, 2014, p.08). Agamben (2013, p.42) também discute como o corpo a corpo com os dispositivos no cotidiano, numa fase de intensa acumulação e proliferação deles, pode produzir efeitos como controle e “contaminação”.

Esse, para mim, pareceu, à primeira vista um dado relevante, uma inversão positiva, e não posso negar que, a priori, eu considerava que o uso inesperado dessa tecnologia pudesse assinalar, de algum modo, uma abordagem também diferente, relacionada em alguma medida (não identificada) com o enfrentamento da estigmatização das pessoas diferentes, contribuindo para que se produzissem outras subjetividades⁴⁶. Ao longo do desenvolvimento desse trabalho, contudo, me deparei com reflexões capazes de subverter essa noção, a exemplo da discussão trazida por Elsaesser (2018) sobre como o digital, embora traga uma outra configuração de categorias já presentes no cinema (sempre às voltas com o “espectro” de “sua própria obsolescência”) e na televisão, não é o elemento que, por si, seja revolucionário, ou mesmo uma ameaça ao “universo cinéfilo”, argumento para aqueles que consideram as mídias digitais:

[...] um ressurgimento da antiga obsessão futurista e fascista pela velocidade e pela cinética, o tipo mais superficial de ativismo, vanguardismo cinético e sensacionalismo, tornando os efeitos

⁴⁶ Conforme Bento, para Guattari, “cada indivíduo é influenciado pela sociedade em todas as dimensões da sua subjetividade, mas ao mesmo tempo também possui uma abertura ao conhecimento da sociedade e de si mesmo que lhe possibilita poder interferir sobre esses códigos culturais Assim, se as mídias de massa determinam muito a individuação das subjetividades, por outro lado é possível a intervenção dos sujeitos sobre esses determinantes desde que desenvolvam a capacidade de problematizá-los” (BENTO, 2008, p.236).

digitais um brinquedo infantil, uma careta que desfigura a face da sétima arte.

Enquanto que:

[...] do outro lado da linha divisória do digital, estão aqueles para quem, com a promessa de 'realidade virtual', a previsão de Bazin a respeito de um sonho milenar estava finalmente se realizando, que é aquela do homem criando seu próprio duplo imortal. De acordo com esse argumento, todas as mídias audiovisuais anteriores e, principalmente o cinema, são primos pobres e esboços incompletos daquela aspiração. Graças à realidade virtual, seria possível romper a tela: "não mais atores, não mais histórias, não mais cenários, ou seja, na ilusão perfeita da realidade, não há mais cinema". (ELSAESSER, 2018, p.181-2)

No meu primeiro contato com o filme como espectadora, no entanto, eu estava, a princípio, imersa numa experiência estética que me ofereceria "linhas de fuga", no sentido de me orientar para um horizonte que, possivelmente, eu não alcançaria de outra forma, mas que na sala de cinema estava à altura do meu olhar. E esses pontos fugantes, de fato, correspondiam aos elementos que se apresentavam no espaço daquela obra, compondo a narrativa no plano da imagem, do discurso, do som, da afetividade. Para Deleuze (1997), linhas de fuga têm relação com uma prática, com traçar uma linha, "toda uma cartografia" que se desvie da experiência com formas prontas e dicotômicas:

Compreendemos agora a dupla identidade que constitui essa expressão complexa. Fugir é entendido nos dois sentidos da palavra: perder sua estanqueidade ou sua clausura; esquivar, escapar. Se fugir é fazer fugir, é porque a fuga não consiste em sair da situação para ir embora, mudar de vida, evadir-se pelo sonho ou ainda transformar a situação (este último caso é mais complexo, pois fazer a situação fugir implica obrigatoriamente uma redistribuição dos possíveis –salvo repressão obtusa –numa transformação ao menos parcial, perfeitamente improgramável, ligada à imprevisível criação de novos espaços-tempos, de agenciamentos institucionais inéditos [...] a linha de fuga está colocada sob o signo do indiscernível e da disjunção inclusiva. (ZOURABICHVILI, 2004, p.30-1)

Essa fuga, de qualquer modo, me conduziu pela busca de relações de transversalidade entre questões dadas pelo filme e os recortes discursivos que

surgiram desses conflitos, e que busquei explorar pelo campo ou território da minha memória. Esse processo de subjetivação passa, sem dúvida, por um encontro com as “forças da alteridade”, para Rolnik (2007, p.11), “condição para que o outro deixe de ser simplesmente objeto de projeção de imagens e possa se tornar uma presença viva, com a qual construímos territórios da existência”. As questões relacionadas aos conflitos das personagens, mais do que projeção de representações sociais, acabaram por se constituir como um “campo de forças vivas”, daquelas que “nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações” (ROLNIK, 2007, p.11). A autora discute como:

[...] o outro é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se assim, parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e aquilo que separa o corpo do mundo [...]. É a tensão desse paradoxo que mobiliza e impulsiona a potência de criação, na medida de criarmos formas de expressão para as sensações intransmissíveis por meio das representações de que dispomos. Assim, movidos por esse paradoxo, somos continuamente forçados a pensar/agir de modo a transformar a paisagem subjetiva e objetiva. (ROLNIK, 2007, p.11-12)

A referida autora discute dois planos de percepção, duas perspectivas: uma em que se atribui sentido ao mundo a partir de si mesmo, traçando desse ponto representações, e a outra pertencente ao campo “vibrátil”, em que não se separam sujeito e objeto, mas sim se constrói um outro campo de subjetividade, que amalgama o eu e o outro. Me recordo de tentar dialogar com o pensamento da própria Rolnik no projeto que ensejou minha entrada no Mestrado em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Eu tinha então a cartografia como um vago ponto de partida e pressentia possibilidades e percursos a partir dessa ideia, sem, no entanto, saber como isso poderia se configurar no trabalho.

Tanto é que na primeira advertência recebida no ambiente acadêmico, ansiosa por uma possibilidade de abordagem mais estável ou aceitável, acabei por abrir mão dessa estratégia “insabida” de enfrentamento das questões que trazia para o mestrado. Para quem estava perseguindo uma metodologia mais “palpável”, o recorte autobiográfico parecia suficiente, ou possível, já que eu poderia assinalar a partir daí (pensava) as confluências existentes entre os modos

como os discursos hegemônicos relacionados a gênero haviam afetado as mulheres do filme e a mim, apesar de ocuparmos lugares sociais diferentes.

No plano da construção da memória, tinha em vista que as histórias de vida:

[...] tanto no campo histórico quanto no sociológico, assumem múltiplos desdobramentos, constituindo formas metodológicas diferenciadas e tendo como referência seus aportes conceituais, que se diferenciam em possibilidades, no campo educativo e sobre as práticas de formação. (BRAGANÇA & MAURÍCIO, 2008, p.258).

Depois, como me encontrava ancorada na perspectiva dos Estudos *Queer*, em que as “identidades prescritas são uma forma de disciplinamento social, de controle, de normalização (MISKOLCI, 2017, p.18), principalmente no contexto da educação formal, me sentia relativamente amparada para trafegar por questões relacionadas ao conceito da performatividade, central na pesquisa.

Além disso, numa dimensão não menos importante, visto que se trata de um estudo no campo das Artes e da Cultura Visual, as imagens compuseram também o plano discursivo da minha pesquisa, num processo de camadas, de deslocamentos. A princípio, iniciei um processo de intervenção (colagem), analógica e/ou digital em algumas imagens que, de algum modo, se conectavam com meu objeto de pesquisa – relacionadas ao filme e/ou às minhas lembranças, referências etc. Mas depois, à medida que avançava pelo território da memória e das representações na escrita, comecei a lidar com a emergência de outras imagens fugazes e cambiantes, que se conectavam também com recortes, desenhos, mapas, anotações e rabiscos que eu ia fazendo em papel ou mesmo nos azulejos do meu banheiro. Foi fundamental para conduzir esse processo o suporte de textos que falavam sobre o Atlas das Imagens de Aby Warburg, e acabaram por me mostrar que é possível transitar por esse campo da busca de uma recriação da existência por meio das imagens, num processo que, embora seja de reordenamento formal, passa “pela ordenação caótica das heterogeneidades possíveis”. De acordo com Didi- Huberman:

Atlas das Imagens ou Mapa Mnemosyne é “uma disposição fotográfica. Num primeiro momento, as impressões em papel, extraídas da imensa coleção reunida por Warburg, foram coladas em grandes pedaços de papelão preto, agrupados por temas e regularmente dispostos uns ao lado dos outros, borda com borda, por todo o espaço - elíptico – que era ocupado, em Hamburgo, pela sala de leitura de Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg [...]. Mas a forma definitiva foi encontrada quando Warburg e Saxl usaram grandes telas de tecido preto esticadas sobre chassis – com a dimensão de um metro e meio por dois -, nas quais eles podiam reunir as fotografias, fixando-as por meio de pequenos prendedores que eram fáceis de manipular. [...] O atlas warburguiano forma um ‘quadro’, no sentido combinatório – com uma ‘série de séries’, como tão bem definiu Michel Foucault –, pois cria conjuntos de imagens, os quais, em seguida, relaciona entre si. [...] O atlas Memosyne tem um valor de ‘projeto’, sem dúvida. Mas é um projeto em aberto. O que ele ‘demonstra *ad oculos*’ não tem a forma de um silogismo clássico: ele reduz a diversidade ‘a unidade’ de uma função lógica. Então, qual é a forma desse atlas, o estilo dessa exposição, dessa mostra? O próprio Warburg respondeu que, desde o início, havia tentado um trabalho de desdobramento: um trabalho para ‘abrir função’ memorativa própria das imagens de cultura ocidental. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.387-9)

O referido autor considera esta ferramenta como uma possibilidade de estabelecer “intricações” entre muitas imagens, considerando seus espaços intersticiais⁴⁷ ou o modo como elas se comunicavam entre si, como fluxos “feitos apenas de tensões” e que configuram “dessemelhanças”, criando “ordens não percebidas de coerência” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 399).

Instigada por essas proposições e na tentativa de organizar de algum modo as imagens que eu andava coligindo, comprei um foam de 1, 25 x 90 cm, onde comecei a dispor, aleatoriamente a princípio, fotos, recortes, desenhos, colagens, anotações, elementos que se conectavam em algum plano com a minha pesquisa e as reflexões decorrentes dela, na dimensão da memória e de uma subjetividade afetiva. Inicialmente, os fixei na prancha com alfinetes pin, num processo de experimentação, sem saber que sentidos emergiriam dali. Nesse desafio, contei

⁴⁷Warburg concebeu Mnemosyne em termos topográficos, para além da montagem de cartas que forma a prancha preliminar do Atlas, como sugere a enigmática formulação “ iconologia dos intervalos”, usada pelo historiador da arte em seu diário em 1929. Ou seja, uma iconologia que se referiria não à significação das figuras - foi-esse o sentido que lhe deu Panofsky -, mas às relações mantidas por essas figuras entre si numa disposição visual autônoma, irredutível à ordem do discurso. [...] o Atlas recaptula em imagens as pesquisas conduzidas por Warburg ao longo de toda a sua carreira – desde a figuração dos deuses do paganismo na arte do renascimento até a representação da ninfa em movimento, desde a história do céu e das correspondências entre microcosmo e macrocosmo, até as festas da corte (MICHAUD, 2013, p.293).

com a colaboração involuntária do meu gato, Studio, que, se aproveitando das minhas distrações, volta e meia desfazia a minha organização das imagens, descolando-as, rasgando-as, me obrigando a repensá-las. E nessa “desestabilização”, a cada vez que reorganizava o quadro, ia identificando outras fugidias associações. Assim, dentre fotos de mulheres da minha família (bisavó, avó, mãe, irmã), as mulheres do meu filme, as sufragistas, elementos de figurino de *Tangerine*, espaços da minha cidade, as mulheres transgêneras de Warhol, feministas da segunda e terceira onda, fragmentos de poesia, excertos de pensadores *queers* escritos pelas paredes do meu banheiro, desenhos etc., me peguei, nesse movimento de ir e vir, de rememorações, recortes, retornos, mergulhos, às voltas com uma paisagem de elementos cartografáveis, pois dizem de um campo de forças em que se dá minha tentativa de apreender tanto meus processos de subjetivação quanto outras alteridades. Se cada prancha do Mnemosyne de Warburg era um relevo cartográfico de uma região da história da arte, talvez eu possa pensar as imagens nesse trabalho como parte de um movimento de reflexão que trouxe à tona processos identitários que me constituíram e que talvez eu não acessasse de outra forma. Trata-se de um processo de reconhecimento e criação de novos territórios.

Para Rolnik (2007, p.20), todos nós “dispomos de uma subjetividade flexível, experimental e processual”, embora ela nem sempre esteja a serviço “dos movimentos de afirmação da vida”. Assim, é “necessário construí-los com base nas urgências indicadas pelas sensações, ou seja, os sinais da presença do outro em nosso corpo vibrátil, que se constitui nas “formas culturais e existenciais engendradas numa relação viva com o outro e desestabilizam a cartografia vigente” (ROLNIK, 2007, p.16).



Figura 15: Construção do mapa de imagens.

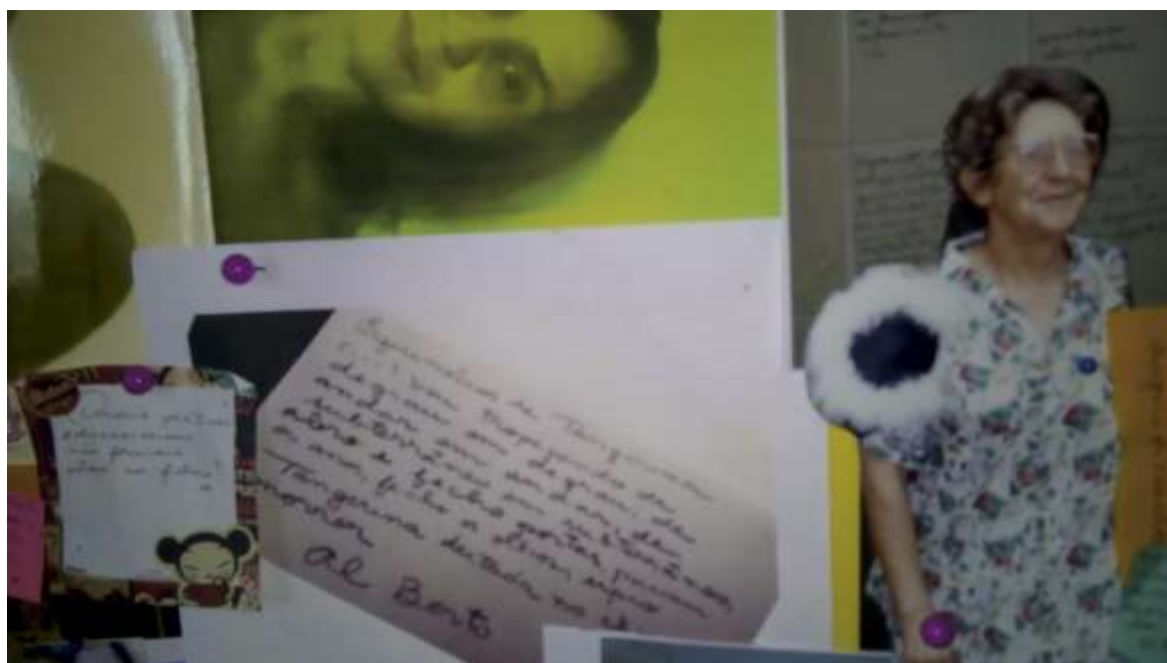


Figura 16: Detalhe do mapa de imagens.

Ao falar “da presença do outro em nosso corpo vibrátil”, diz a autora:

Ora, não é absolutamente esta a política de criação de territórios que predomina hoje: o que nos guia nessa empreitada, em nossa subjetividade pós-fordista, é a identificação com as imagens de mundo veiculadas pela publicidade e pela cultura de massa. Independentemente de seu estilo ou público-alvo, tais imagens são invariavelmente portadoras da mensagem de que existem paraísos, que agora estão neste mundo e não num mundo além deste, que alguns privilegiados têm acesso a eles e, sobretudo, que podemos ser um destes VIP, bastando, para isso, investirmos toda a nossa energia vital - de desejo, de afeto, de conhecimento, de intelecto, de erotismo, de imaginação, de ação etc. – para atualizarmos em nossas existências estes mundos virtuais de signos, através do consumo de objetos e serviços que os mesmos propõem. (ROLNIK, 2007, p.20)

Rolnik discute os modos como esses regimes são, no fundo, autoritários, e como, pelo que têm de acrílicos, contribuem para um “enrijecimento patológico do princípio identitário”. O papel da cartografia, nessa acepção, não é o de representar “um todo estático”, mas fazer o desenho de uma paisagem enquanto ela se transforma. Diz ela que a cartografia, nesse caso:

[...] acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornam-se obsoletos. Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades do seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição de cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago⁴⁸. (ROLNIK, 2007, p.23)

Quanto a mim, no caminho de elaboração da minha própria cartografia, experimentei, creio, a sensação de ficar perdida, sem garantia alguma, embora simulando “novas matérias de expressão”, num processo de desterritorialização.

⁴⁸ É que a antropofagia em si mesma é apenas uma forma de subjetivação, em tudo distinta da política identitária. Ela se caracteriza pela ausência de identificação absoluta e estável com qualquer repertório, a abertura para incorporar novos universos, a liberdade de hibridação, a flexibilidade de experimentação e de improvisação para criar novos territórios e suas respectivas cartografias (ROLNIK, 2007, p.19).

Segundo Rolnik (2007), simulação não é “fingimento ou irreabilidade”, mas “um condutor de afeto”, que faz parte da busca pelo verdadeiro. Ao elaborar um projeto que tinha como corpus o filme *Tangerine*, propondo uma abordagem que partia do aspecto performativo do discurso das personagens, eu preparava terreno para aquilo que não podia ainda ver a olho nu. Para a autora:

[...] podemos dizer que a máscara (o artifício) é a realidade nela mesma, não há nada que seja “o verdadeiro”, no sentido de autêntico, originário – nem em cima, nem embaixo, nem atrás, nem no fundo da máscara. Nem em lugar algum. A procura pelo verdadeiro, aqui, perde até o sentido: revela-se como *um falso problema*. A única pergunta aqui é se os afetos estão ou não podendo passar. (ROLNIK, 2007, p.36)

No entanto, necessário se faz destacar que os processos que me conduziram para essas conexões com o campo das imagens passam pela minha vivência na *Rebellion Coletiva*, coletivo artístico que nasceu nos corredores da FAV, no segundo semestre de 2017, fundado quando eu ainda cursava as disciplinas do mestrado (com intenção inicial de criar instâncias de produção e circulação de trabalhos artísticos) e que, composto por zineiras, gravuristas, poetas acabou por desenhar um caminho para fora da instituição, em busca de modos de circulação, como o de expositoras em feiras de autores independentes. A iniciativa partiu de mim, em parceria com uma colega de turma, Ilda Santa Fé, e, ao longo de quase dois anos de atividade, com a saída e entrada de integrantes, vimos maquinando passagens, em busca de uma poética que poderíamos chamar de *rebelliana*, cuja trajetória é essencialmente demarcada por fora dos espaços acadêmico e dos circuitos convencionais de comercialização. Formada sempre por mulheres, a produção artística da Rebellion se situa sempre no campo das reflexões que são atravessadas pelas pautas do feminismo e da existência do corpo como político.⁴⁹

O mundo, segundo Merleau-Ponty (2000, p.16), é o que vemos, embora precisemos “aprender a vê-lo”. Prossegue ele: “[...] é mister nos igualarmos, pelo

⁴⁹ ALEXANDRE, A.; PVA C. B.; FRAUZINO C. C. Rebellion Coletiva: Rotas Sinuosas; In: Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2018. Anais do Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. **Anais do Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**. Universidade Federal de Goiás, 2018. p. 1223-1233. Disponível em : <https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/p/26284-2018> Acesso em: 03/02/2019.

saber, a essa visão, tomar posse dela, dizer o que é nós e o que é ver, fazer, pois, como se nada soubéssemos, como se a esse respeito tivéssemos que aprender tudo”. Se o mundo, assim, não é o que vemos, é sempre difícil abordar isso na “ordem do dito”, daí a dificuldade, a princípio, de discorrer sobre minha relação de espectadora com o filme que estudo.

No documentário *Ensaio Amazed Espectator* (Edgar Pêra, 2016, Portugal), filme feito em 3D, o autor investiga “o que é ser um espectador nos dias de hoje”. Ao longo da sua investigação, Pêra, para quem “os melhores filmes resistem à interpretação imediata de todos os seus elementos”, procura estabelecer um diálogo entre diversos tipos de espectadores. Ele fala da reação dos espectadores a seu filme no Festival de Roterdã:

Participei em debates interessantíssimos sobre a actual condição do espectador de cinema e quando um cineasta me disse que *O Espectador Espantado* deveria fazer parte do currículo das escolas de cinema, não poderia ter ouvido melhor comentário, do ponto de vista académico. Mas é sempre bom duvidar dos Konsensos, o que não me parece que irá acontecer com este filme: apesar de ter uma leitura simples para o criador (eu), habituado a conviver com aquelas imagens e sons durante anos, para alguns espectadores é de difícil assimilação. Por exemplo, uma crítica suíça, entusiasta do filme, ao moderar a sessão de perguntas e respostas no festival de Basileia, confessou que se sentia incomodada por não conseguir absorver todas as imagens e sons ao mesmo tempo, sentindo-se frustrada por não compreender tudo, ao que eu lhe respondi que um filme tem de deixar a vontade de lá regressarmos e ao não conseguirmos absorver tudo, se nos interessarmos pelo filme (o que era o caso) seremos recompensados por uma segunda e terceira leitura do filme, que é feito com a intenção de resistir a múltiplas revisitações. O mesmo se passa com um país, uma cidade, ou até mesmo uma pessoa, sempre parcialmente indecifrável num primeiro contacto. *O Espectador Espantado* é feito com a intenção de resistir a múltiplas revisitações e de recompensar o espectador que revise o filme. A frase de Almada Negreiros “Todos os meus livros devem ser lidos pelo menos duas vezes para os muito inteligentes e daqui para baixo é sempre a dobrar” quer dizer apenas que uma obra de arte não se deve esgotar numa primeira leitura⁵⁰.

⁵⁰ Disponível em: <https://edgarpera.org/2018/09/21/recepcao-ynterpretacao-konsensos-frakturas-o-espanto-da-re-visao-cinema-komplexo-o-espectador-espantado-entrou-na-segunda-semana-de-exibicao-provavelmente-a-ultima-oportunidade-pa/>. Acesso em: 02 jan. 2019.

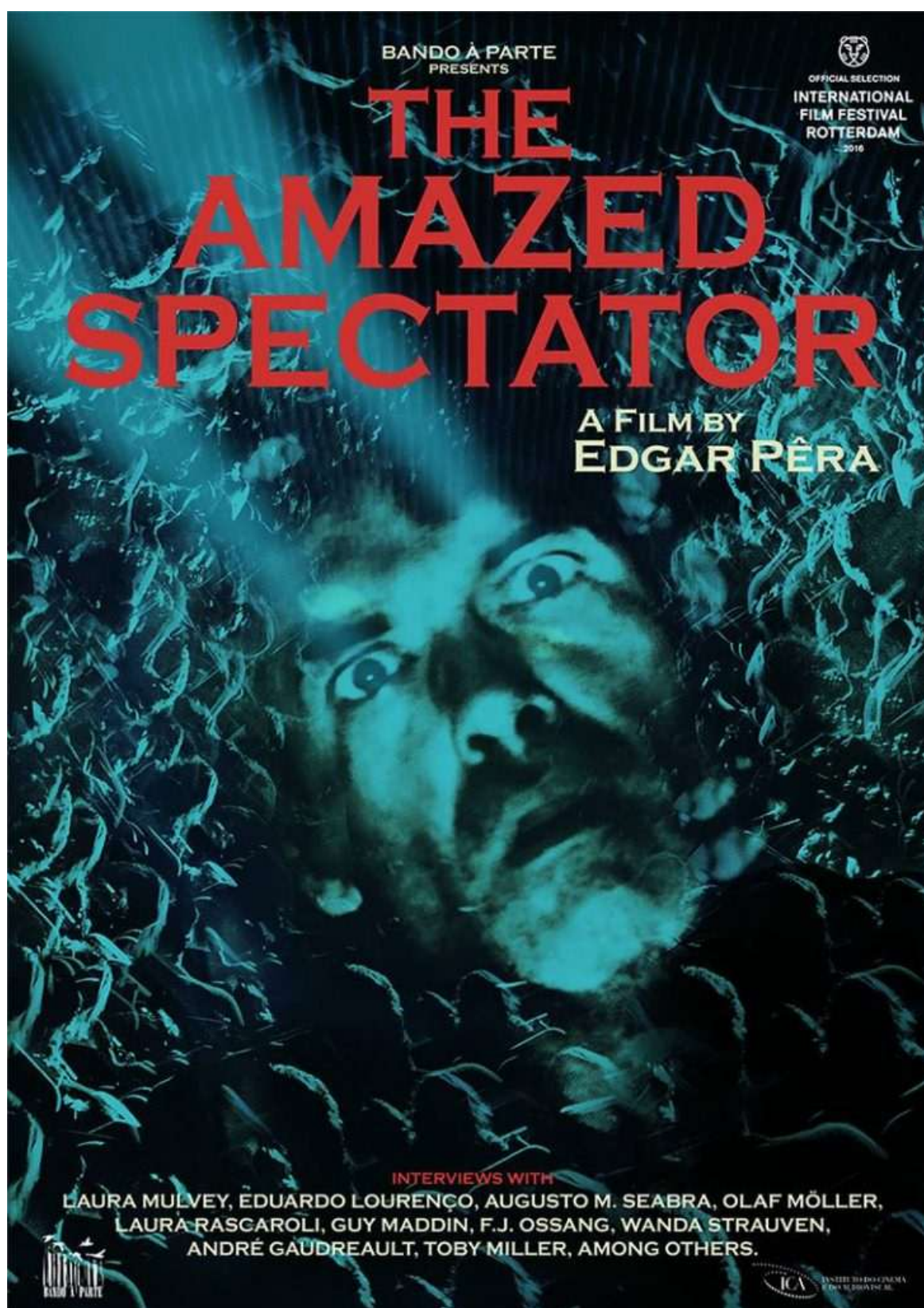


Figura 19: Cartaz do filme *The Amazed Spectator*.

Disponível em: www.cinema7arte.com/o-espectador-espantado-de-edgar-pera-estreia-13-de-setembro/

O autor discute essa pretensa necessidade de assimilar um filme “em sua integralidade num primeiro visionamento”. Segundo ele, seu desejo é criar no espectador primeiro um espanto e depois, sim, a nostalgia, ou a vontade de regressar a esse espanto que lhe abrirá uma nova consciência do filme, no que se refere “a significados e associações de sentido que lhe passaram despercebidos”.

Laura Mulvey (1999), por sua vez, quando aborda as questões relativas ao prazer de olhar e ao cinema narrativo e suas convenções, se refere ao “fascínio pela semelhança e pelo reconhecimento: o rosto humano, o corpo humano, a relação entre a forma humana e o espaço circundante, a presença visível da pessoa no mundo” (MULVEY, 1999, p.122). Diz a autora:

Jacques Lacan descreveu como o momento em que a criança reconhece a sua própria imagem no espelho é crucial para a constituição do ego. Vários aspectos desta análise são relevantes aqui. A fase do espelho ocorre numa altura em que as ambições físicas das crianças ultrapassam as suas capacidades motoras. Como resultado, o reconhecimento de si próprias é jubiloso na medida em que elas imaginam que a sua imagem no espelho é mais completa, mais perfeita do que aquela que experienciam nos seus próprios corpos. O reconhecimento está então cheio de mal-entendidos: a imagem percebida é concebida como o corpo reflectido do ego, mas sendo vista como algo superior, projecta este corpo para fora de si próprio enquanto ego ideal, cujo sujeito alienado é assimilado como o ideal de um ego, preparando o caminho para a identificação com outros no futuro. Este momento do espelho precede a linguagem na criança. (MULVEY, 2011, p.123)

Também no cinema, que tem a imagem como matriz do imaginário, articulando “reconhecimento/ não reconhecimento e da identificação”, imagem e autoimagem se conectam, daí “o nascimento do longo romance de amor/desamor entre a imagem e a autoimagem que tem encontrado tanta intensidade de expressão no cinema e tanto reconhecimento jubiloso no público cinéfilo”(MULVEY, 2011, p.123). Ao falar das semelhanças “entre o ecrã e o espelho”, ela discute como as estruturas do cinema tradicional estão relacionadas com processos de perda de ego, mas também de fortalecimento dele. No caso da minha relação de espectadora com *Tangerine*, esse processo de semelhanças e diferenças passa por um processo de identificação que nasce dessa quebra da representação da mulher comumente cristalizada pelas narrativas fílmicas e pelo

questionamento do sujeito concebido hegemonicamente como mulher. Estranhamente talvez, o filme falou diretamente à minha própria crise de representação com relação às narrativas sobre a mulher que sempre me cercaram.

Para Mirzoeff (2016), que discute o direito de olhar no campo da cultura visual, e para quem este não se restringe simplesmente à visão, mas trata de um olhar que requer autonomia e pleiteia uma subjetividade necessária para as relações do visível e do dizível no campo das subjetividades políticas, é preciso reconhecer a existência do outro como ponto de partida essencial para reivindicar direitos e traçar ações. Para o autor:

A autonomia reivindicada pelo direito a olhar tem sido e continua a ser oposta pela autoridade da visualidade. Apesar do nome, este processo não é composto apenas de percepções no sentido físico, mas é formado por um conjunto de relações que combinam informação, imaginação e introspecção em uma interpretação do espaço físico e psíquico. Não estou atribuindo agência para a visualidade, mas, como agora é um lugar comum, trato-a como uma prática discursiva para representar e regular o real que tem efeitos materiais, como o panóptico⁵¹ de Foucault, o olhar ou a perspectiva (MIRZOEFF, 2011, p.24)

Nessa perspectiva, no campo de forças em que se estrutura a visualidade hegemônica, há espaço para o surgimento de uma contravisualidade que elabora suas próprias técnicas de emancipação. Continua o autor sobre o direito a olhar:

[...] não é, portanto, um direito relativo à declaração de direitos humanos ou defesa de pautas. O direito a olhar é uma recusa a permitir que a autoridade suture sua interpretação da sensível para fins de dominação, primeiro como lei e, em seguida, como estética. Escrevendo sobre tais recusas à legitimação, Antonio Negri assinala que “novamente Foucault quem estabelece as bases desta experiênciacrítica, melhor ainda, deste mascaramento de um platonismo ancestral (na nossa civilização) que ignora o direito ao real, ao poder do evento”. O direito a olhar, então, é a reivindicação de um direito ao real. É o limite da visualidade, o lugar onde tais códigos de separação encontram uma gramática da não-violência (significando uma recusa à segregação), como forma coletiva. (MIRZOEFF, 2011, p.24)

⁵¹ “O panoptismo é o princípio geral de uma nova ‘anatomia política’ cujo objeto e finalidade não são as relações de soberania, mas as relações de disciplina” (SP, 2010) (CASTRO, 2016, p.314).

Nesse contexto, ainda para o autor, a contravisualidade, em seu caráter emancipatório, é combativa, gerando um “dissenso” com a visualidade e desfazendo a estratégia visual dos corpos que sustentam a segregação física. No contexto do filme que discuto, são questionados os padrões de existência impostos a mulheres segregadas socialmente, vulnerabilizadas por uma exposição sem limites à brutalidade física, psíquica e emocional, assim como o sujeito da própria ideia hegemônica de feminino.

E nessa teia narrativa de entrelaçamento entre memória e imaginário, o filme que passa na tela acaba por se conectar intimamente, para mim, coma instância da memória, numa “temporalidade transterritorial”, a que se refere Lissovsky, e que escapa, de um “regime de visualidade a que o cinema submete a fotografia”. Trata-se uma lógica de tempo subvertida em que: “se permanece na antecipação do que já foi, em que o espetáculo acaba, sem ter começado, e onde se fica apesar de ter-se ido. Este tempo que não é outro senão o nosso tempo ‘agora’” (LISSOVSKY, 2012, p.02). O passado e o futuro, assim, só existiriam na perspectiva transterritorial do olhar presente atualizando imagens que deixaram ou deixarão de existir. Segundo o autor:

Previsões que se voltam para o futuro do pretérito. De cada fotografia emana a radiação ultravioleta que glosa o texto de nossas vidas. Em cada uma delas, inscreve-se o nosso destino. E o nosso destino não é o que nos tornamos ou o que deixamos de ser. [...] Pois bem, tal como haveria um “trabalho do sonho” que não se revela imediatamente em seu conteúdo manifesto a não ser quando desdobramos suas condensações e deslocamentos, haveria, em cada fotografia, um “trabalho da espera”. Se, ao final desta obra, cuja culminância é o clique, tudo que nos resta é apenas uma imagem, decepção que uma legenda vem suprir, ficam depositados na imagem, como vestígios de uma radiação de fundo que nos remete à sua origem, os traços da expectativa. (LISSOVSKY, 2012, p.04)

Da mesma forma que a fotografia é “a forma de expressão mais sensível às transformações técnicas [...] atravessada por uma tradição de reverência ao objeto”, com o cinema digital, no “extremo oposto das dilatações temporais de Sugimoto e Wesely, estão algumas das imagens em movimento que começam a

ser produzidas pelas câmeras digitais *full frame* – equipamento padrão tanto dos fotógrafos como dos cineastas atuais”(LISSOVSKY, 2012,p.17).

Tangerine é uma obra que brotou dessa “convergência” e num “primeiro visionamento”, é difícil separar o mundo “das imagens que formamos”. Fui, aí, toda arrebatada pelo ritmo frenético com que se desenrola a história, a velocidade tão verossímil dos diálogos que não parecem roteirizados, enquanto Sin-Dee Rella caça e depois “arrasta” Dinah pela cidade. São cenas cadenciadas por música eletrônica e pela carga dramática de Bethoveen⁵² (como que para desnaturalizar o tempo). Provavelmente, como diz bem Edgar Pêra, a nostalgia de reviver esse primeiro impacto tenha me levado a revisitar o filme e dessas repetidas travessias tenham emergido os sentidos que vieram a confluir para este trabalho.

Trata-se, sem dúvida, de uma experiência pontuada por um olhar afetivo e por lampejos de reconhecimento. Embora *Tangerine* não seja um *road movie*, no sentido clássico do termo, as personagens, principalmente Sin-Dee Rella e Alexandra, assim como outrxs que transitam por *Tinseltown*, estão em constante trânsito pela cidade, aparentemente sem ter onde se fixar e para onde voltar, um estado permanentemente provisório. O próprio *Donut Time*, onde param para comer, conversar, brigar é projetado para a impermanência⁵³. Vemos recortes da cidade pela perspectiva do seu olhar (digitalmente configurado), que vagueia à procura de resposta, sem se deter longamente nas coisas ao redor. Em um dado momento me reportei eu mesma a um período distante da juventude em que vagava por Goiânia atrás de umas poucas alegrias, com a dolorosa sensação de que não tinha uma casa de verdade para onde regressar. Pasolini (1990), ao falar da linguagem pedagógica das coisas diz como “a vida, na lembrança torna-se um filme mudo”. Mudo, mas não sem eloquência. Nesse processo de temporalidade transterritorial que me era proporcionado, primeiro ali, na sala de cinema e depois

⁵² Para Morin (1997, p. 101-2), a música no filme é “o elemento mais inverossímil do cinema... [...] Se bem que a utilize abundantemente, o cinema não se satisfaz com essa música exterior. Necessita, acima de tudo, de uma música integrada, ‘misturada’ com o filme, inerente a este, onde este se banha e se alimenta. Ainda que o espectador não se aperceba disso, o cinema é tão musical como a ópera”.

⁵³ Os elementos que compõem o espaço “[...] funcionam como dispositivos de controle sobre a movimentação, disposição e permanência dos clientes dentro da loja, pois há indicação clara do espaço por onde é permitido trafegar [...]” (ALEXANDRE, 2017, p.633).

em casa, do presente eu revisitava uma dimensão do passado, engendrando, sem me dar conta, uma pesquisa no futuro.

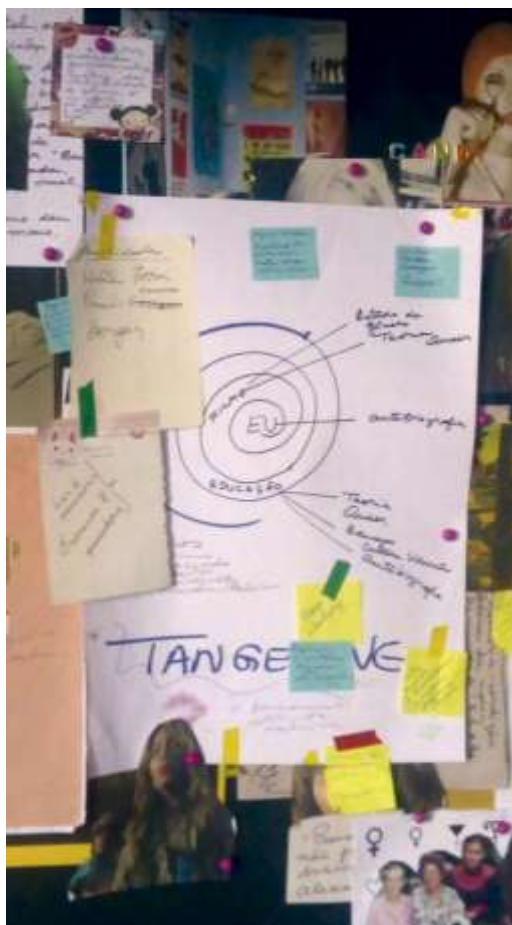


Figura 20: Detalhe do mapa de imagens.

Eu estava aí num território de riquezas e “nós” afetivos, ao mesmo tempo que buscando sair do campo da projeção para encontrar o da confluência, processo sem o qual não teria se desenvolvido esse estudo que se pauta na noção de transitoriedade das identidades, como tentativa de compreender em que medida mulheres tão diversas podem ser afetadas por concepções hegemônicas de gênero que as validam ou as invisibilizam, fazendo-as aceitáveis ou anômalas desde sempre. Nesse processo, além de espectadora de *Tangerine*, me tornei uma ouvinte que partilha, por via da intersecção, e num fluxo de articulação de ideias e sobreposição de imagens e memórias. Meu saldo: a perplexidade de ter me encontrado na dessemelhança.



Minimamente traço
todos os traços da
linguagem privada
da busca
autobiográfica

O corpo dos
desejos é um
imagem. E
manifestações
no desejo é
imagem que
dele fazemos.
G. AGAMBEN

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Exumôcio de
(...) vou trap
degrau em
andar em
subterrâneos an
aleno e fecho
os anos, fecho
Tangerina deitada no chão
morrer.
Al Berto

O gênero
tem que ser
significado

T. Queer
tem a

Neste trabalho, não me propus a fazer propriamente uma análise fílmica, mas a percorrer pela fala das personagens protagonistas, as quais refletem o modo como foi moldada sua construção de gênero. E só pude trilhar esse caminho porque os atos, os gestos e as falas que constituem a percepção de Sin-Dee Rella e Alexandra acerca do que é ser “mulher de verdade” não me são estranhos, pois as delimitações políticas que perpassaram a regulação de seus corpos e a forma como são significados por elas mesmas e pelos outros se fundem à crença predominante de um destino biológico, baseada numa morfologia binária que pautou meu próprio desenvolvimento e fundou muitos dos valores que me constituíram. São forças que afetam as mulheres, de modo geral, com consequências bem mais drásticas para aquelas cujo corpo, como ocorre com as protagonistas do filme de Sean Baker, não é circunscrito socialmente como o lugar do corpo feminino, em decorrência da naturalidade que culturalmente é atribuída ao sexo (BUTLER, 2003).

Foi um longo percurso desde que começou a se delinear para mim a possibilidade de transformar o que era só uma inquietação em objeto de pesquisa nesse campo fronteiriço em que se localizam os estudos relacionados a políticas identitárias. Um longo percurso até compreender que toda realidade de gênero é precedida por um discurso, por um ato performativo. Reflexões que nasceram desses questionamentos acabaram por ensejar, no segundo semestre de 2017, o nascimento dessa pesquisa e, ao olhar, nessa perspectiva, para minha experiência de mais de duas décadas como professora do ensino fundamental da prefeitura de Goiânia, partindo do princípio de que as identidades não preexistem aos atos performativos que regulam as performances sociais, acabou por ficar claro para mim que a forma como somos ditos é que assenta nosso lugar no mundo. Existem várias gradações de opressão. E se o nosso lugar no mundo é o de alguém que se encaixa de alguma forma nos terríveis parâmetros de inteligibilidade de gênero, o exercício da alteridade (que deve nos mover e nos constituir em outrxs mais aptos a compreender do que éramos) é fundamental para que se rearticulem em outra direção as estruturas políticas que segregam e eliminam os corpos “dissonantes”. Daí a importância do espírito político do *queer*,

essa política de gênero “que se materializa no questionamento das demandas feitas a partir dos sujeitos” (MISKOLCI, 2017, p. 27).

Percorrer *Tangerine* a partir de recortes discursivos e também seguindo pelos territórios da memória, que trouxeram a afluência de tantas imagens, me mostrou confluências com as protagonistas do filme, no que se refere ao modo como a noção de “mulher de verdade” é configurada e parodiada. No entanto, apesar da minha condição como sujeito - a de mulher também generificada por um poder disciplinar que não me deixa escapar de uma posição de subalternia, há limites e abismos que não podem ser ultrapassados pela pesquisa (e jamais foram pretendidos). As vidas de mulheres trans são repletas de profundezas e dores que seria uma ambição desmedida querer aquilatar, e por isso devem ser abordadas pela via da interseccionalidade, levando em conta uma vulnerabilidade social a que outros grupos não estão sujeitos. As mulheres, como eu já me referi em outro momento do trabalho, não se fazem de modo igual, não estão no mesmo mundo, não recebem a mesma justiça. Fora dessa perspectiva, quem é oprimido também pode oprimir.

Como educadora, avalio hoje que boa vontade em compreender outras subjetividades é insuficiente se não há uma disposição clara e direcionada em desconstruir regras e convenções que nos oprimem como sujeitos na instância do ensino formal e também em outras instâncias, como a arte. É preciso compreender que relação de forças está em jogo na construção dessas injustiças estruturais e se interpor a elas como ato político, ainda mais em um momento, como o atual, dominado por uma conjuntura de restabelecimento da extrema direita. De acordo com Mouffe (2012): “[...] as democracias atualmente se encontram diante de um verdadeiro desafio que só poderão afrontar se deixarem de negar o político e de enganar-se com a possibilidade de um consenso que eliminaria definitivamente o antagonismo”. Garantir o espaço das identidades nômades é preciso.

Não trago ainda, ao longo desse estudo, uma abordagem aprofundada com relação à questão do lugar de fala, por compreender que, nessa discussão, o lugar social em que me coloco está demarcado, e minha compreensão sobre os espaços de poder não transcende o lugar social de mulheres como as

representadas por Sin-Dee Rella e Alexandra, levando em conta o entrecruzamento de questões como raça, gênero, sexualidade, classe e as opressões geradas a partir desses marcadores. Ribeiro (2017, p.40) discute como “[...] o lugar social não determina a consciência discursiva sobre esse lugar. Porém o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas”.

Quanto a mim, na posição de educadora, inserida, como tantos outros profissionais na engrenagem de um sistema educacional que legitima discursos hegemônicos como prática de assujeitamento e invisibilização de crianças cuja existência é considerada fora da norma, avalio que o ganho maior desse processo de pesquisa, pelo menos o que eu consigo dimensionar, por enquanto, é a minha própria, interna e pequena “revolução”. Não há como saber que contribuições de fato esse estudo pode trazer ou se desdobramentos serão possíveis a partir dele no campo acadêmico. No entanto, se é importante medir o quanto essa experiência foi para mim impactante e desafiadora, posso dizer que a professora que fui, a mulher que fui, sou e a que ainda houver está aberta e atenta a vozes como a da poeta Virgínia Guitzel, mulher transgênera, para quem “dói ver em outros olhos a sua caricatura⁵⁴”. E nesse universo de ficções reguladoras, o importante é que canções assim prevaleçam.

⁵⁴GUITZEL, Virgínia. *Inconfortável*. Disponível em: <https://www.esquerdadiario.com.br/Poesias-TRANS-A-arte-da-resistencia-I>. Acesso: 01 fev. 2019.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo. In: *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius de Castro Honesko. Chapecó-S.C: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando Dizer é Fazer - Palavras e Ação*. Trad. Danilo Marcondes Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BORBA, Rodrigo. A Linguagem Importa? Sobre performance, performatividade e peregrinações conceituais. *Cadernos Pagu*, vol. 43, julho-dezembro de 2014, pp. 441-474.

BRADOTTI, Rosi. *Sujetos Nomades – Corporización y diferencia en la teoria feminista contemporânea*. Buenos Aires / Barcelona: Paidós, 2002.

BRAGANÇA, Inês Ferreira de Souza & MAURÍCIO, Lúcia Veloso. Histórias de Vida e Práticas de Formação. In: Maria da Conceição Passeggi; Elizeu Clementino de Souza (orgs.). *(Auto) Biografia: Formação, Territórios e Saberes*. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: PAULUS, 2008.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan – sobre los limites materiales e discursivos del sexo*. Barcelona: Paidós, 2002.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPOS, Marina da Costa. Cineclube Antônio das Mortes: traços da atividade no Brasil. Imagofagia. *Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Disponível em: <http://www.asaeca.org/imagofagia>. Acesso em: 15 jan. 2019.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Trad. Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CICLO DE DESENVOLVIMENTO HUMANO: Novas Perspectivas, Velhas Formas. Direção: Alda Alexandre. Argumento: Sebastião Cláudio Barbosa. Goiânia. 2011. (11 min e 36 segs.).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas Segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Org. e trad. de Roberto Machado. Edições Graal, 1979.

FUNGATI, Luis. Devir. In: *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

HALPERIN, David. *San Foucault– Para uma hagiografia gay*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2007.

HENNING, Carlos Eduardo. Interseccionalidade e Pensamento Feminista: As contribuições históricas e os debates contemporâneos acerca do entrelaçamento de marcadores sociais da diferença. Dossiê Desigualdades e Interseccionalidades. *Mediações*, Londrina, vol. 20, jul. -dez. 2015, pp. 97-128.

HOOKS, Bell. *Ensinando a Transgredir - A Educação como Prática da Liberdade*. Trad. Marcelo B. Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

KASTRUP, Virgínia. Inventar. In: FONSECA, Tânia Mara Gali; NASCIMENTO, Mara Livia do & MARASCHIN, Cleci (Orgs.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

LEITE JR., Jorge. *Nossos corpos também mudam – a invenção das categorias “travesti” e “transexual” no discurso científico*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2011.

LISSOVSKY, Maurício. O Elo Perdido da Fotografia. *Revista Laika*, V. 1, n. 1, jul/2012. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/wp-content/uploads/2012/06/O-ELO-PERDIDO-DA-FOTOGRAFIA1.pdf> Acesso em: 02 jan. 2019.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação – uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

MARTINS, Alice F.; BATISTA, Noeli. Conversas sobre imagens - técnicas, jogadores libertários e o direito de brincar. In: MARTINS, Raimundo & MARTINS, Alice Fátima (Orgs.). *Interações com Visualidades em Contextos de Ensinar e Aprender*. Goiânia: UFG/ FAV, 2012.

MARTINS, Alice Fátima. *Catadores de sucata da indústria cultural*. Goiânia: FUNAPE / Editora UFG, 2011.

MARTINS, Alice Fátima. Cinéfilos e fazedores de cinema a contrapelo. In: *Z Cultural. Revista do Programa Avançado de Cultura Contemporânea*, ano V., Rio de Janeiro, FAPERJ – CNPq.

MIRZOEFF, Nicholas. O Direito a Olhar. *E.T.D. Educação Temática Digital* – Campinas, SP, v. 18, n. 4, p. 745-768, nov. 2016. Disponível em: <http://periodicos.sbu.unicamp.br//index.php/etd/article/view/8466472>. Acesso em: 02 jan. 2019.

MISKOLCI, R. & PELÚCIO. Fora do Sujeito e Fora do Lugar: Reflexões Sobre Performatividade a partir de uma etnografia entre travestis. *Gênero*, vol. 7, n. 2. Niterói, 2007. Disponível em: www.ufscar.br/cis/wp-content/uploads/02112009-124220miskolcipelucio.pdf. Acesso em: 12 jan. 2018.

MOSSI, Cristian P. & OLIVEIRA, Marilda de O. Experimentar, suturar e sobrejustapor sentidos na teoria e na crítica da imagem: dois possíveis sentidos estratégicos. In: *Visualidades: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual*. Goiânia: UFG/ FAV, vol. 9, FAPERJ- CNPq.

MOUFFE, Chantal. *Por uma Política da Identidade Nômade*. Disponível em : <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1384> Acesso em: 03/02/2019

MULVEY, Laura. Prazer visual e a experiência do cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro. Graal, 1983.

NEVES, Cláudia A. Baêta. Desejar. In: FONSECA, Tânia Mara Gali; NASCIMENTO, Mara Livia do & MARASCHIN, Cleci (Orgs.). *Pesquisar na diferença: um abecedário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.

POLLOCK, Griselda. *Visión y Diferencia – Feminismo, feminidade e histórias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

PORTELA, Romualdo O. *Da Universalização do Ensino Fundamental ao Desafio da Qualidade: Uma Análise Histórica*. Disponível em: <http://www.cead.ufop.br/~arquivos/breyneroliveira/EAD264/GRUPO1/POLITICA%20EDUCACIONAL%20ROMUALDO%20PORTELA.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2018.

RIBEIRO, Djamila. O que é lugar de fala? Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

ROLNIK, Suely. *Cartografias Sentimentais – Transformações Contemporâneas do Desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.

SÁEZ, Javier. El contexto sociopolítico de surgimento de la teoría queer. De la crisis del sida a Foucault. In: CÓRDOBA, David, SÁEZ, Javier e VIDARTE, Paco. *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid. Editorial Egales, 2ª edición, 2007, p. 67 a 76.

SALIH, Sara. *Judith Butler e a Teoria Queer*. Trad. Guacira L. Lauro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

SANTOS, Maria Guadalupe dos. O pensamento filosófico feminista de Simone de Beauvoir. *Revista Cult*, ano 18, n. 207, nov. 2015.

SCHALLER, Jean Jacques. Lugares Aprendentes e Inteligência Coletiva: Rumo à Constituição de Um Mundo Comum – Fluxo e Lugar. In : PASSEGGI, Maria da Conceição & SOUZA, Elizeu Clementino de (Orgs.). *(Auto) Biografia: Formação, Territórios e Saberes*. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: PAULUS, 2008.

SCOTT, Joan W. Experiência. In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza & RAMOS, Tânia Regina Oliveira. *Falas de Gênero*. Ed. Mulheres, 1999.

SHAVIRO, Steven. Entrevista conduzida por Cesar Kiraly e Diego Viana. *Revista Estudos Políticos*: a publicação eletrônica semestral do Laboratório de Estudos Hum(e)anos (UFF) e do Núcleo de Estudos em Teoria Política (UFRJ). Rio de Janeiro, Vol.5, N.1, pp. 7-16, dez./2014. Disponível em: <http://revistaestudospoliticos.com/>.

SILVA, Hélio R. S. *TRAVESTIS – Entre o Espelho e a Rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Teoria Cultural e Educação – Um vocabulário crítico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SOUZA, Elizeu Clementino de. *(Auto) biografia, histórias de vida e práticas de formação*. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/f5jk5/pdf/nascimento-9788523209186-04.pdf>. Acesso: 15 dez. 2017.

SPARGO, Tamsin. *Foucault y La Teoría Queer*. Barcelona: Editorial Gedisa, S. A., 2007.

VIEIRA, Demóstenes Dantas & BRITO, Luan Talles de A. Verdade e poder em Michel Foucault: um projeto genealógico. *Trilhas Filosóficas – Revista Acadêmica de Filosofia*, Caicó-RN, ano VIII, n. 2, pp. 73-82, jul. Dez, 2015.

ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias da Informação. Rio de Janeiro, 2004.