

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

Tainan de Souza Oliveira

***MEU CORPO É POLÍTICO: REPRESENTAÇÕES DA NORMATIVIDADE E DA
TRANSGRESSÃO***

Monografia de Graduação

Santa Maria, Rio Grande do Sul

2019

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - PRODUÇÃO EDITORIAL**

Tainan de Souza Oliveira

***MEU CORPO É POLÍTICO: REPRESENTAÇÕES DA NORMATIVIDADE E DA
TRANSGRESSÃO***

Trabalho apresentado ao Curso de Comunicação Social –
Produção Editorial da Universidade Federal de Santa Maria
(UFSM), como requisito parcial para obtenção do título de
Bacharel em Comunicação Social – Produção Editorial.

Orientador: Prof. Dr. Cássio dos Santos Tomaim

Santa Maria, Rio Grande do Sul

2019

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL - PRODUÇÃO EDITORIAL**

Tainan de Souza Oliveira

***MEU CORPO É POLÍTICO: REPRESENTAÇÕES DA NORMATIVIDADE E DA
TRANSGRESSÃO***

Trabalho apresentado ao Curso de Comunicação Social –
Produção Editorial da Universidade Federal de Santa Maria
(UFSM), como requisito parcial para obtenção do título de
Bacharel em Comunicação Social – Produção Editorial.

Aprovado em 05 de Dezembro de 2019, pela comissão abaixo

Prof. Dr. Cássio dos Santos Tomaim
(Orientador/Presidente)

Prof. Dr. Anselmo Peres Alós

Prof. Dr. Fernando de Figueiredo Balieiro

Santa Maria, Rio Grande do Sul

2019

AGRADECIMENTOS

Não consigo formular palavras para descrever a sensação de chegar a este momento, principalmente depois desses conflituosos e longos quatro anos vivendo literalmente dentro de uma universidade pública. Início os agradecimentos dedicando essa monografia às duas pessoas mais importantes da minha vida, estas que lutaram e fizeram o possível e o impossível para que eu estivesse aqui: minha mãe Selenir e meu pai Jorge. Mesmo depois de tantas mudanças, tantas divergências, separações, distâncias que pareceram ser insuportáveis, ligações e pedidos de ajuda, viagens cansativas, bagagens pesadas, colos e abraços, vocês tornaram esse momento possível. À vocês dois, o meu mais sincero: obrigado. Também dedico o presente trabalho ao meu irmão Luan, que mesmo em uma relação mais silenciosa, sei que sempre esteve e sempre vai estar aqui para me salvar em momentos de apuros. Obrigado aos meus dindos Vera e Duda, aos meus tios Enilda e Paulo, aos meus vizinhos e amigos da família que deram suporte e de alguma forma me fizeram ser o primeiro graduado em uma universidade pública da família.

Preciso também agradecer aos meus amigos que, mesmo com a grande distância, não deixaram que a falta da presença atrapalhasse ou diminuísse o amor que sinto por eles. Obrigado Angela Leticia, pelas viagens e férias incríveis no estado vizinho; obrigado Janaina e Roberta, por serem amigas do peito e não desistirem da nossa amizade nunca; obrigado Tainá, pelas conversas e caminhadas pela nossa cidade natal, estas que me faziam lembrar que tudo havia mudado, mas que também tudo permanecia igual. Obrigado às pessoas do “grupinho da região carbonífera”, que me ajudaram com conselhos maravilhosos em momentos desesperadores e respeitaram meu silêncio com todo o carinho do mundo.

Agradeço também aos novos amigos, àqueles que a faculdade e a cidade me proporcionaram, e também aos que a mobilidade acadêmica me fez amar e sentir saudade. Sou muito feliz em fazer parte dos *PErdidos*, uma família que me recebeu de braços abertos e, ao longo desse período conturbado, teve paciência para lidar e ajudar nas minhas crises e evoluções. Eu amo muito vocês. Não posso deixar de mencionar o grupinho do terror que, nesse último semestre, me fez ter tanto medo de filme de terror e esquecer da situação fantasmagórica que o nosso país vive, eu não estaria aqui sem vocês. Obrigado ao pessoal do Lar das Piranhas Idosas, e em especial a minha colega de quarto Tina, por ser uma casa e me

ajudar a amadurecer. Obrigado também à Leandra, por ser uma pessoa tão linda que eu sempre quis ser amiga, e que um dia consegui.

Gostaria de reconhecer e agradecer ao meu orientador Cássio, por ter me aceitado em seu grupo de pesquisa, ter feito ótimas indicações de leituras e revisões minuciosas para uma melhor versão deste trabalho acontecer. Agradeço ao Dieison, por ter aceito meus convites para cafés na capital e ter retirado algumas dúvidas sobre o futuro da carreira na academia. E por último, mas não menos importante, agradeço ao Anselmo, por ter sido uma inspiração, uma figura amiga dentro da academia, me incentivando a ter uma maior liberdade, autonomia e criatividade nesse espaço que parece ser tão regrado. Antes de finalizar essa extensa lista de agradecimentos, quero ainda reconhecer um pouquinho da energia vibrante e calorosa que a experiência em Recife me proporcionou. Desejo muito um dia alçar vôo do sul e pousar lá pelas terras nordestinas, aprender muito mais sobre essa cultura maravilhosa, sobre o prazer pela vida, e sobre essas pessoas cujos corações são tão grandes que cabem um país inteiro. Obrigado Pernambuco, obrigado UFPE, obrigado UFSM, obrigado universidade pública.

*Estou procurando
Estou tentando entender
O que é que tem em mim que tanto incomoda você?
Se a sobrancelha, o peito, a barba, o quadril sujeito
O joelho ralado apoiado no azulejo
Que deixa na boca o gosto, o beijo, saliva, desejo
Seguem passos certos escritos em linhas tortas
Dentro de armários suados
No cio de seu desespero.*

(Linn da Quebrada)

RESUMO

Evidenciando a participação transgênero no cinema brasileiro, busco explorar as representações dos corpos dos personagens que compõem o documentário *Meu Corpo é Político* (2017), investigando a forma como as subjetividades reiteram ou subvertem as noções de normatividade e transgressão dentro da representação de um padrão hegemônico de gênero. Para isso, delimito como metodologia, a própria análise deste documentário a partir das chaves da normatividade e transgressão, dentro do contexto discursivo e das regras que regem o gênero. Como problemática de pesquisa, questiono a forma como a existência desses corpos políticos que transitam entre a normatividade e a transgressão podem ser vistos como um manifesto de inteligibilidade e questionamento do gênero e das estruturas sociais. Propondo relações entre teóricos como Judith Butler, Richard Miskolci, Guacira Lopes Louro e Karla Bessa, fundamento esta pesquisa em estudos sobre gênero e performatividade, e ainda trago autores como Dieison Marconi, Fernão Ramos, Robert Stam e Ella Shohat, para amparar a análise fílmica em pesquisas e teorias sobre documentários e audiovisualidades. Encontro como principal resultado da presente análise a percepção das representações das identidades de gênero dos personagens como partes de uma reiteração da normatividade enquadrada em uma noção parodística de originalidade da cisnormatividade.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário; transgênero; representação.

ABSTRACT

By highlighting transgender participation in Brazilian cinema, I seek to explore the representations of the bodies of the characters that make up the documentary *Meu Corpo é Político* (2017), investigating the way subjectivities reiterate or subvert the notions of normativity and transgression inside the representation of a hegemonic pattern of gender. For this, I define as a methodology, the analysis of this documentary itself from the keys of normativity and transgression, within the discursive context and the rules that govern gender. As a research problem, I questioned how the existence of these political bodies that move between normativity and transgression can be seen as a manifestation of intelligibility and questioning of gender and social structures. Proposing relations between theorists such as Judith Butler, Richard Miskolci, Guacira Lopes Louro and Karla Bessa, I based this research on studies on gender and performativity, and I bring authors like Dieison Marconi, Fernão Ramos, Robert Stam and Ella Shohat to support film analysis in research and theories about documentaries and audiovisualities. I find as main result of this analysis the perception of the representations of the gender identities of the characters as part of a reiteration of normativity framed in a parodistic notion of originality of cisnormativity.

KEYWORDS: Documentary; transgender; representation.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Fernando vestindo a camiseta
- Figura 2** - Fernando saindo da Universidade
- Figura 3** - Fernando sendo entrevistado
- Figura 4** - Fernando e sua amiga conversam
- Figura 5** - Fernando e seus amigos são fotografados
- Figura 6** - Paula e sua mãe tomam café da manhã
- Figura 7** - Paula entrando na diretoria
- Figura 8** - Paula na saída da Escola
- Figura 9** - Paula na roda de conversa
- Figura 10** - Linn conversando na cozinha
- Figura 11** - Linn na oficina em grupo
- Figura 12** - Linn em frente ao espelho
- Figura 13** - Linn da Quebrada em seu show
- Figura 14** - Giu fumando na varanda
- Figura 15** - Giu se vestindo
- Figura 16** - Giu na estação de ônibus
- Figura 17** - Giu fotografando

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. CORPOS DESALINHADOS E SUBJETIVIDADES REPRESENTADAS.....	15
1.1. <i>Meu corpo é político é um documentário queer?.....</i>	<i>26</i>
2. DOCUMENTÁRIO, ESTÉTICA E POÉTICA DAS REPRESENTAÇÕES DAS SUBJETIVIDADES TRANSGÊNERAS.....	31
2.1. O cinema de Alice Riff e a performance do sujeito-da-câmera cis.....	39
2.2. Realidade transgênero no contexto midiático brasileiro.....	43
3. MEU CORPO É POLÍTICO, NORMATIVO E TRANSGRESSOR.....	46
3.1. Fernando Ribeiro.....	48
3.2. Paula Beatriz.....	56
3.3. Linn da Quebrada.....	62
3.4. Giu Nonato.....	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	82
APÊNDICE A.....	87

INTRODUÇÃO

Antes de chegar a um determinado ambiente de pesquisa, uma etapa fundamental para entender sobre o que este trabalho aborda, é preciso realizar um exercício de observação. Observar o corpo, o comportamento, e também a forma como a percepção os afeta e colabora para a manutenção dessa conexão. Enquanto a pesquisa em território brasileiro sofre grandes ameaças, tanto relacionadas à sua promoção dentro das universidades quanto à sua viabilidade econômica e estrutural, a busca por responder a questões que exploram e questionam as fundamentações das coletividades e humanidades parece ser uma alternativa para enfrentar e também procurar as raízes de problemas e estigmas sociais que perpassam esta realidade.

Guacira Lopes Louro (2004, p. 77) enfatiza que “ao longo dos tempos, os sujeitos vêm sendo indiciados, classificados, ordenados, hierarquizados e definidos pela aparência de seus corpos; a partir de padrões e referências, das normas, valores e ideais de cultura”. São dentro dessas classificações que se desenvolvem problemáticas como os preconceitos raciais, as desigualdade socioeconômicas, desigualdades de gênero, LGBTfobia, distúrbios e disfunções psicossociais, entre muitos outros dilemas que assolam a sociedade como estrutura. A maneira como nossos corpos estão inseridos dentro da sociedade e como se referenciam nessa normatividade potencializa e colabora para a manutenção de uma estrutura colonialista e mercadológica de exploração e rentabilidade de grupos privilegiados dentro dessa própria organização.

Quando menciono uma estrutura colonialista, desejo buscar alguns dos mecanismos pelos quais o *modus operandi* da colonização, de um ideal hegemônico de gênero, raça, sexualidade, nacionalidade, classe e geração estruturou-se em uma relação de opressão para com os corpos marginalizados nesse processo. Trazendo um pouco do que Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 449) abordam ao criticar a imagem eurocêntrica, “é bom lembrar que, embora determinados indivíduos não possam ser encaixados facilmente na divisão entre opressores e oprimidos, o fato é que existem estruturas claras de poder e privilégio”. É nessa realidade, entre os poderes e privilégios, que busco adentrar. O ambiente de pesquisa que identifico aqui é certamente privilegiado, principalmente pelo fato do pesquisador ter tido acesso a uma educação pública superior, não sofrer discriminação racial, ter tido a atuação constante da família durante a criação e pertencer a uma classe média-baixa. É deste privilégio que quero usufruir para trazer diferentes realidades para dentro da Universidade e

também fazer com que as pesquisas desenvolvidas em ambiente acadêmico conversem com afrodescendentes, indígenas, transexuais, travestis, descendentes de asiáticos e outras minorias que compartilham esse território.

É neste contexto que busco, também como integrante de uma comunidade LGBTQIA+, dar a escuta a uma parte que tanto é silenciada e violentada, tanto dentro, como fora dessa comunidade. Apresento aqui a análise do documentário *Meu corpo é político* como um movimento de visibilização das subjetividades transgêneras e a idealização de uma realidade menos opressora e normativa para essa minoria que sofre tantas violências cotidianas. Evidenciando a participação transgênero no cinema brasileiro, busco explorar as representações dos corpos dos personagens que compõem o documentário citado, investigando a forma como as suas subjetividades reiteram ou subvertem as noções de normatividade e transgressão dentro da representação de um padrão hegemônico de gênero. Para isso, delimito como metodologia a própria análise do documentário a partir das chaves da normatividade e da transgressão, dentro do contexto discursivo e das regras que regem o gênero. Questiono de que forma a existência desses corpos políticos que transitam entre a normatividade e a transgressão podem ser vistos como um manifesto de inteligibilidade e questionamento do gênero e das estruturas sociais no documentário?

Trago como objeto, que instaura esses e outros questionamentos que norteiam a presente pesquisa, o documentário *Meu corpo é político*. Com direção de Alice Riff, produção dos Studios Riff em parceria com Paideia Filmes e distribuição da Olhar distribuição, o longa-metragem de 72 minutos lançado em 2017, acompanha as vivências do cotidiano de quatro militantes LGBTs, entre transexuais e travestis, na periferia da cidade de São Paulo. O documentário, além de conduzir uma perspectiva mais palpável da realidade trans, nos dá a “capacidade de ver questões oportunas que necessitam de atenção. Vemos visões (fílmicas) do mundo. Essas visões colocam diante de nós questões sociais e atualidades, problemas recorrentes e soluções possíveis” (NICHOLS, 2005, p. 27). Encontro nessas visões uma oportunidade de perceber, mesmo que no campo das imagens, a existência do corpo transgênero como uma constante luta pelo direito de existir, direito de existir mulher, direito de existir homem, direito de existir *queer*. As distintas realidade de Giu Nonato, Linn da Quebrada, Fernando Ribeiro e Paula Beatriz são representadas em uma obra que transita entre exposição e observação, com entrevistas e importantes diálogos sobre a política do existir trans.

A constituição do sujeito transgênero perpassa por inúmeras projeções em relação às normatividades presentes nesses discursos, seja transgredindo-as, seja buscando seguir essa norma ativamente. Portanto, quando observo a proposta deste trabalho, entro em um estado de alerta, para a própria escrita e projeção das teorias dentro do contexto social e individual brasileiro, para o fato de existir uma raríssima produção científica sobre o existir transgênero que realmente tenha sido produzido pela população trans, e também para o agir do gênero em nossos corpos, não como um substantivo ou conjunto de atributos flutuantes, mas performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero (BUTLER, 2003, p. 56). São esses pontos de transgressão e normatividade dentro dessas práticas reguladoras da coerência do gênero, que evidenciam, tanto dentro do filme, nos enquadramentos, na estética, na presença dos personagens em determinados ambientes, como nas vivências cotidianas, um olhar crítico para a própria regulação conservadora dos discursos de gênero.

Entendendo essas representações como pontos chaves para a análise que desejo realizar, é necessário demarcar o fato de “que no discurso hegemônico todo papel subalterno é visto como uma sinédoque que resume uma comunidade vasta, mas homogênea”. (SHOHAT, STAM 2006, p. 269) Percebo que igualmente como o documentário, prezo, durante a escrita, pela não generalização das vivências, personalidades, identidades e subjetividades dos sujeitos. Mesmo que tanto o filme, como a pesquisa, sejam realizados por indivíduos cisgêneros e que não sentem ou experimentam o que é de fato ser transexual ou travesti, não há aqui a busca por uma verdade ou voz de razão. Em contato com essa colocação, busco expandir os olhares para a eleição desse indivíduo que atua como testemunha dos acontecimentos do documentário, para que, então, a partir do olhar analítico de quem o decompõe em seus elementos constitutivos (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 14-15) possa examiná-lo tecnicamente.

No primeiro capítulo, disserto apontando para teorias sobre o corpo e a identidade de gênero, relacionando-as com a vivência de transexuais e travestis no Brasil. O que antes era uma discussão sobre identidade, ganha mais profundidade enquanto corpo e gênero, referenciando-se sobre os mesmos dentro da indústria audiovisual. Estruturo uma linha ensaística que, antes de tudo, investiga estes corpos desalinhados, explica a identidade de gênero e em seguida, relaciona ambos no contexto das vivências transgêneros. Utilizo de autores como Guacira Lopes Louro, Judith Butler, Richard Miskolci e Dieison Marconi para

apresentar e dar suporte aos conceitos introduzidos. Para a análise fílmica, creio que seja necessário uma base consistente sobre as identidades de gênero, principalmente por que as leituras do filme requerem e encontram neste conceito respostas, respostas sobre a atuação do corpo em relação à câmera e à intermediação do gênero entre eles. Como o dispositivo da câmera que capta a imagem, testemunho o gênero neste documentário como um segundo dispositivo, este que traduz os corpos em definições palpáveis para o espectador. Em seguida, passo a voz para autoras como Berenice Bento, Karla Bessa e Paul Beatriz Preciado, que estudam sobre as vivências transgêneros e nos ajudam a entender um pouco mais do cotidiano dos personagens deste documentário. A compreensão do contexto social de travestis e transexuais no Brasil é extremamente necessária para que se possa costurar essa análise de uma maneira mais aprofundada. Como evidenciar a normatividade e transgressão percebida nas imagens, se não entender um pouco do que passam esses personagens?

No segundo capítulo, exploro a existência destes corpos desalinhados nos documentários e na estética dos filmes, dando enfoque ao objeto de análise, identificando o contexto fílmico e tópicos relacionados à produção, junto com algumas teorias do documentário - estas necessárias para estabelecer as possíveis ferramentas e chaves pelas quais analisarei esses corpos, engatilhando e reforçando a normatividade e transgressão das representações. Início com um levantamento sobre os conceitos de documentário e dos fundamentos por trás da produção e recepção do mesmo. Consultando autores como Cássio Tomaim, Fernão Ramos e Bill Nichols, investigo o contexto e a produção por trás de *Meu corpo é político*, entendendo e também estruturando um primeiro modelo de análise externa. Após estar familiarizado com as teorias do documentário, estabeleço algumas discussões sobre a realização da análise, a metodologia utilizada e como os conceitos de normatividade e transgressão assumem para a análise a condição de categorias. Em um primeiro subcapítulo, intitulado “O cinema de Alice Riff e a performance do sujeito-da-câmera *cis*”, observo a presença da direção e os mecanismos utilizados para a captação das imagens, relacionando-os ao contexto do gênero. No subcapítulo “Realidade transgênero no contexto midiático brasileiro”, trago um breve histórico de referências a obras que conversam ou discutem sobre as vivências de transexuais e travestis representadas no documentário contemporâneo.

Na terceira parte deste trabalho, resgato as teorias defendidas anteriormente e de fato coloco-as em prática na leitura do filme. Em uma primeira etapa, realizo um panorama diegético da narrativa da obra, partindo em seguida para a subdivisão da análise nas

sequências das respectivas personagens que protagonizam a obra. Com o auxílio de fotogramas, seleciono determinadas sequências e planos que levantaram as questões norteadoras e busco entender a origem daquele questionamento. A partir de cada uma das vivências, dos discursos emitidos pelas personagens, dos seus corpos dentro do filme, dos cortes, da montagem, dos sons, levanto, então, uma discussão sobre como esse corpos transgêneros, através da normatividade e transgressão, reiteram ou subvertem o imaginário coletivo de cisgênero em *Meu corpo é político*.

Por último, e não menos importante, faço um apanhado daquilo que foi concluído com a análise, bem como uma consideração sobre a perspectiva de resposta da problemática de pesquisa. É a partir destes resultados e da percepção do corpo transgênero como representação política dentro de espaços públicos e privados que disserto sobre o caráter flutuante da cisheteronormatividade, esta que precisa ser reiterada, a todo momento, pelos olhares fora e dentro de campo para que as categorias analíticas de normatividade e transgressão sejam assimiladas na leitura do documentário.

1. CORPOS DESALINHADOS E SUBJETIVIDADES REPRESENTADAS

O corpo, como objeto pelo qual nos materializamos no mundo, é notavelmente classificado, e essa classificação exclui, oprime, limita e repreende quem dos padrões se distancia. Segundo Guacira Lopes Louro (2000, p. 8), “de acordo com as mais diversas imposições culturais, nós os construímos [os corpos] de modo a adequá-los aos critérios estéticos, higiênicos, morais, dos grupos a que pertencemos”. E são através destas classificações que também nos identificamos, tornamos-nos externos e pelos quais condicionamos nossas vivências, funcionando como uma espécie de mecanismo de controle. Uma das classificações que geram intensas discussões e comanda boa parte da forma como nos identificamos fica por conta da tríade do sexo-gênero-sexualidade.

Judith Butler (2003, p. 42) aponta para o fato de “que as ‘pessoas’ só se tornam inteligíveis ao adquirir seu gênero em conformidade com padrões reconhecíveis de inteligibilidade de gênero”. Esses padrões reconhecíveis são discursivamente manuseados de tal forma que a estrutura pela qual os mesmos existem trata qualquer possibilidade diferente com justificativas que permeiam a ideia do natural. Vivemos em uma constante negociação entre o eu e o outro, e o corpo acaba por ser um dos locais envolvidos no estabelecimento dessas fronteiras que define quem sou eu e quem é o outro, servindo de fundamento para a identidade (WOODWARD, 2012, p.15). Se somos classificados e normalizados dentro do sistema social, e que o corpo é uma das formas de exteriorizar a identidade, este pode ser utilizado como ferramenta para classificação e exclusão de identidades que fogem da norma. Assim como Marconi (2015, p. 156), acreditamos que “a identidade é fruto de uma expressão relacional que se concebe e se define pelo que ela é em relação ao outro, em diferentes momentos e cruzamentos”; logo, é possível também assimilar que “toda identidade requer uma identidade que ‘está fora’.”

Nitidamente, apontamos para essa identidade que está fora com olhares de repressão, visto que qualquer existência que transgrida esses padrões pode estar sujeito a contaminar uma ideologia fantasiosa do que é natural e do que é anormal. Quando Butler (2003, p. 250) fala que “de fato, quando se diz que o sujeito é constituído, isso quer dizer simplesmente que o sujeito é uma consequência de certos discursos regidos por regras, os quais governavam a invocação inteligível de identidade”, podemos encontrar os indícios de que essas regras foram produzidas e são mantidas com o intuito de beneficiar um determinado grupo de pessoas.

Esses discursos propõem “a construção hegemônica do masculino em oposição à constituição inferior do feminino, a do branco em oposição à do negro, e a do heterossexual em oposição a do homossexual” (MOTTA, 2016, p. 74).

Butler (2003, p. 40) afirma que a própria noção de diálogo é culturalmente específica e historicamente negada, e que “devemos questionar as relações de poder que condicionam e limitam as possibilidades dialógicas”. Nestes termos, evidencio a necessidade de refletirmos sobre a forma como as negociações entre opressor e oprimido naturalizam o que é considerado normativo e o que é considerado transgressor, o que está dentro e o que “está fora”. A identidade por meio de que sujeitos transgêneros buscam existir lhe é externamente negada por indivíduos que sequer compreendem sua própria realidade, e participam inconscientemente de uma estrutura recheada de discursos e normas que regulam o gênero, a sexualidade, a raça e o corpo de quem nela habita. Segundo Guacira Lopes Louro:

Os discursos autorizados repetem a norma regulatória que supõe o alinhamento entre sexo-gênero-sexualidade; as práticas cotidianas reafirmam e naturalizam, ecoam e ampliam, em múltiplos espaços e situações, a seqüência que supõe que a identificação de um sujeito como macho ou como fêmea deve determinar seu gênero, masculino ou feminino, e também seu desejo pelo sujeito de sexo/gênero oposto. A norma encontra-se entranhada no tecido social, no cotidiano, no banal (LOURO, 2008, p. 90).

Através deste resumo dos discursos autorizados, Louro traz alguns (ou vários?) questionamentos sobre a naturalização e institucionalização dessa estrutura. Um dos pontos que mais chama atenção é o próprio questionar desse fluxo, o entendimento do que serve de combustível para a continuidade dessas relações de poder que, além do sexo, gênero e sexualidade, também regulam os corpos e a raça/etnia dos sujeitos. Os corpos que fogem em pelo menos um ponto deste alinhamento entre sexo-gênero-sexualidade já sofrem algum tipo de violência social ou preconceito dentro da coletividade. Porém, quando esses corpos questionam ou contradizem essa noção de continuidade, estranhando e se apropriando subversivamente desses condicionamentos, produzem representações que desfiguram a concepção de norma. São esses sujeitos que manifestam uma descontinuidade para com os discursos regulatórios e podem ser considerados corpos desalinhados perante a norma. A partir desse questionamento, proponho pensar na diferença dos corpos, dos sexos, gêneros e das sexualidades, questionando as formas de representação das minorias e da existência da transgressão e da normatividade dentro das representações do cotidiano, tanto como movimento político quanto parte de uma repetibilidade involuntária. Reservo um maior

questionamento para como ocorre a performatização do gênero em corpos considerados desalinhados, que fogem da repetição proposta pelos discursos regulatórios.

Butler (2003, p. 21) menciona que, “se tornou impossível separar a noção de ‘gênero’ das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida”, encontrando dentro do cotidiano ferramentas que nos auxiliam a enxergar onde e como essas interseções atuam. A autora aponta que “o gênero é culturalmente construído: conseqüentemente, não é nem o resultado causal do sexo nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo” (BUTLER, 2003, p. 26). Dessa forma, é dentro da dimensão cultural que nos assumimos como indivíduos e essa “matriz cultural, por meio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de ‘identidade’ não possam ‘existir’ - isto é, aqueles em que o gênero não ‘decorrem’ nem do ‘sexo’ nem do ‘gênero’” (BUTLER, 2003, p. 44). Os conceitos de *homem* e *mulher* limitam as possibilidades de existência, inclusive para indivíduos cisgêneros, que se vêem presos em uma identidade estereotipada, enraizada em uma concepção naturalista, pois, de acordo com a autora:

Quando não problematizadas, as afirmações ‘ser’ mulher e ‘ser’ heterossexual seriam sintomáticas dessa metafísica das substâncias do gênero. Tanto no caso de ‘homens’ como no de ‘mulheres’, tal afirmação tende a subordinar a noção de gênero àquela de identidade, e a levar à conclusão de que uma pessoa é um gênero e o é em virtude do seu sexo, de seu sentimento psíquico do eu, e das diferentes expressões desse eu psíquico, a mais notável dela sendo a do desejo sexual (BUTLER, 2003, p. 51).

O que é ser mulher? O que é ser homem? É notória a forma como a busca por essas explicações leva a uma investigação da própria sexualidade, visto que ser homem e ser mulher é um sinônimo de ser heterossexual. Berenice Bento (2006, p. 25) afirma que quando uma mulher ou homem transexual diz estar em um corpo equivocado, não se pode interpretar essa posição colocando o fato de ser mulher/homem igualado a ideia de heterossexual. Existem mulheres transexuais lésbicas, homens transexuais gays e existe também a necessidade de interpretar “a identidade de gênero, a sexualidade, a subjetividade e o corpo, como modalidades relativamente interdependentes no processo de construção das identidades” (BENTO, 2006, p. 25).

Quando se isola os conceitos de homem e mulher, retirando-lhes o caráter naturalista e permanente, o que sobra são dúvidas e questionamentos sobre as características que os fazem existir (BUTLER, 2003, p. 55). Pensando em uma exemplificação da corporificação naturalista em que o gênero é aprisionado, levando principalmente para as experiências

presentes na realidade brasileira, trago como ilustração o trecho da biografia de Luísa Marilac, uma travesti brasileira que usou de sua fama na internet para evidenciar as vivências estigmatizadas e marginalizadas da população trans. Em seu livro, com co-autoria de Nana Queiroz, Luisa traz à tona a fragilidade de ter seu corpo condicionado a uma marginalização por uma sociedade que se enclausura nessa continuidade entre sexo-gênero-sexualidade: “Estou acostumada com isso. É o mesmo impulso das pessoas que me fitam pelas ruas e nem se importam de olhar na minha cara: os olhos vão corridinhos pro meio das pernas. Um universo inteiro organizado pela existência ou ausência de um penduricalho de carne” (MARILAC, QUEIROZ, 2019, p. 17).

A palavra mágica, ou talvez mitológica, que aqui insiro é a de “continuidade”, visto que persiste um mito da existência de uma coerência e continuidade como características lógicas e analíticas dos corpos. Nossa identidade é assegurada por conceitos que buscam estabilizar o sexo, gênero e sexualidade com base em normas de inteligibilidade socialmente instituídas e mantidas (BUTLER, 2003, p. 43). A ideia de uma “pessoa” cujo gênero é incoerente ou descontínuo com o sexo e a sexualidade provoca um questionamento da própria concepção de pessoa. O que é visto aqui é a insegurança de um existir (en)gendricado que não se permite questionar, principalmente em função de uma ignorância sobre o próprio gênero.

Bento (2014, p. 44) direciona a reflexão para o fato de que “nossos corpos são fabricados por tecnologias precisas e sofisticadas que têm como um dos mais poderosos resultados, nas subjetividades, a crença de que a determinação das identidades está inscrita em alguma parte dos corpos.” Tenciono essa citação, colocando esse ato de fabricação do corpo como ponto chave para entender como o gênero está presente em nossas vivências. Antes de tudo, é importante compreender o gênero não como um substantivo, algo permanente, fixo, mas cujo “efeito substantivo é performaticamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência de gênero” (BUTLER, 2003, p. 56). Então percebo o gênero como um ato performativo que só existe na “prática, na experiência, e que sua realização se dá mediante reiterações cujos conteúdos são interpretações sobre o masculino e o feminino em um jogo, muitas vezes contraditório e escorregadio, estabelecido com as normas de gênero” (BENTO, 2014, p. 44).

As experiências e práticas, e os seus resultados, compõem a forma como esses corpos estão inscritos, sendo estes condicionados por atos, gestos e atuações que levam consigo o

efeito de um núcleo ou substância interna, mas que na verdade são produzidos na superfície do corpo, “por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizados da identidade como causa” (BUTLER, 2003, p. 235). Corpos cisgêneros, corpos transgêneros, corpos não binários, até mesmo os corpos que são considerados “normais” e “comuns” são, também, produzidos por meio de uma série de artefatos, acessórios, gestos e atitudes que uma sociedade arbitrariamente estabeleceu como adequados e legítimos. Segundo Louro, “nós também nos valemos de artifícios e de signos para nos apresentarmos, para dizer quem somos e dizer quem são os outros” (2004).

É importante entender que “a radicalização da desnaturalização das identidades, iniciada pelos estudos e políticas feministas, apontará que a identidade de gênero, as sexualidades, as subjetividades só apresentam uma correspondência com o corpo quando é a heteronormatividade que orienta o olhar” (BENTO, 2006, p. 22). A heteronormatividade, as normas de coerência de gênero e as identidades que permeiam a rigidez, limitam e instituem o que é normativo e o que é transgressor, o que é natural e o que pode ser considerado doença. Existe um policiamento, uma amarração, uma costura ditada pelas normas, no sentido de que o corpo reflete o sexo, e o gênero só pode ser entendido, só adquire vida, quando referido a essa relação: “as performatividades de gênero que se articulam fora dessa amarração são postas às margens, pois são analisadas como identidades ‘transtornadas’ pelo saber médico” (BENTO, 2006, p. 89). Logo, é irônico o fato de que “a replicação de construtos heterossexuais em estruturas não heterossexuais salienta o status cabalmente construído do assim chamado heterossexual original” (BUTLER, 2003, p. 66). Como fundamentar a normatividade e a transgressão quando esses conceitos baseiam-se em argumentos flutuantes?

A performatividade, para Louro (2000, p. 121),

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

Então, a partir dessas reiteraões, não desejo demarcar o que é transgressor e o que é normativo, mas sim apontar o olhar, como se aponta um lápis, direcionando, para essas tênues performatividades que habitam na constituição invisível daquilo que chamamos por identidade. Problematizar, dentro das cenas do documentário, como os gestos dos

personagens e as escolhas da direção e o comportamento da câmera também representam uma relação para com esses limites e aberturas, com essa normatividade e transgressão oriundas das atuações das personagens sociais. Quando aponto os olhares para a ideia de normatividade e transgressão a partir de um construto original, coloco as representações em cheque, visto que a “repetição imitativa do ‘original’, revela que o original nada mais é do que uma paródia da ideia do natural e do original” (BUTLER, 2003, p. 67).

E se os parâmetros mudassem? Ao invés de olhar para as representações que discursivamente são consideradas normativas com uma percepção de desconstrução, a transgressão se tornaria uma ferramenta de questionamento. E se eu me utilizar dessa desconstrução para escavar, desestabilizar, perturbar e subverter aquelas concepções normativas, que tanto fundamentam uma naturalidade artificial? *Meu corpo é político* pode ser desmembrado, e seus personagens observados principalmente por estarem ocupando posições, cargos, espaços de fala e visibilidades dentro da sociedade. Giu Nonato ocupa espaços dentro dos movimentos de ativismo nas redes sociais, com a fotografias de corpos marginalizados; Linn da Quebrada ocupa espaços com performances artísticas, oficinas de interpretação e *shows* de *funk* na periferia; Fernando Ribeiro ocupa espaços com trabalhos, faculdade e a busca de seu reconhecimento civil pelo Estado; e Paula Beatriz ocupa espaços com a direção de uma escola infantil e a militância de visibilidade transgênero. Estas são personagens de um documentário, mas também personagens de uma sociedade que tanto questiona suas inteligibilidades como sujeitos. As identidades e representações destes personagens, como indivíduos transgêneros, normativamente transgressores, ocupando lugares públicos e sendo vistos por quem ordena e rege essa normatividade, é um exercício de resistência, é uma existência que resiste.

Saliento que essas existências podem ou não seguir os estereótipos binários de gênero, e isso nem de longe é uma acusação, visto que

Os/as transexuais foram socializados/as em instituições que os/as prepararam para atuar de acordo com o gênero que lhes foi atribuído. Geralmente, depois de um longo período de impedimentos, começam a vivenciar experiências do gênero com o qual se identificam. Como não tiveram acesso à socialização de uma menina (para as transexuais femininas) ou de um menino (para os transexuais masculinos), tampouco vivenciaram os processos de interiorização das verdades que resultam na incorporação de uma determinada estilística dos gêneros, terão de aprendê-las (BENTO, 2006, p. 102).

Enquanto Giu Nonato e Paula Beatriz identificam-se como mulheres transexuais e Fernando Ribeiro como homem transexual, Linn da Quebrada está ainda mais próxima de uma margem, visto que, mesmo se identificando como mulher transexual e readequando seu sexo e nome no registro civil, ainda assim, utiliza do termo travesti como forma de luta e manifestação de um questionar do gênero. Citando aqui como a própria cantora se auto refere: “bicha, trans, preta e periférica. Nem ator, nem atriz, atroz. Performer e terrorista de gênero”, Linn propõe uma marginalização da própria condição de mulher transexual como forma de desmistificar essa estrutura de gênero. Utilizando do termo “bixa travesty”, de um funk periférico e libertário, com um visual andrógino e transgressor, e performances recheadas de conotações políticas para com os direitos da população LGBT, Linn extrapola a definição - que ainda transita pelas entrelinhas da heteronormatividade condicionante - de mulher transexual, uma vez que impõe uma militância tanto para com o gênero, para as sexualidades e para as classes sociais. Linn da Quebrada exerce uma identidade *queer* que habita nas ásperas margens de um movimento que já beira ao proibido, suas paródias para com o próprio gênero propõe pensar na materialização do que diz Berenice Bento: “eu não desejo mais o teu desejo e o que você me oferece é pouco” (2014, p. 45).

Paula Beatriz, Giu Nonato e Fernando Ribeiro, mais do que uma manifestação de luta pelo questionar dos gêneros, estão em um movimento de afirmação para com o reconhecimento da sua própria identidade. A luta identitária é uma das grandes problemáticas enfrentadas pela população transexual, principalmente em função do alto índice de conservadorismo para com a heteronormatividade presente nos âmbitos legais e sociais da nossa sociedade. Enquanto a identidade e performatividade de gênero é condicionada a um determinismo biológico e a negação de tais expressões é reprimida nesses indivíduos, quando ocorre a identificação e a autoafirmação como sujeito transexual, é necessário também um grande esforço tanto para assumir essa identidade transexual, como para socializá-la, e esta é uma mudança constante. Bento (2006, p. 25) sugere que não há uma identidade transexual, mas sim posições de identidade, “pontos de apego temporário que, simultaneamente, fixam e deslocam os sujeitos que vivem a experiência transexual.” E posso perceber a complexidade desses deslocamentos principalmente quando lembro das mudanças corporais que não possuem fim. Ainda para autora, “o uso continuado de hormônios, as próteses e as cirurgias plásticas revelam o caráter inconcluso do processo de construção dos corpos fazendo-se em gênero” (BENTO, 2006, p. 25).

Ao fazerem-se em gênero, as personagens precisam dedicar esforços tanto para a produção dos seus corpos e adequação dos mesmos a uma determinada norma, como para também inserir-se nessa sociedade enquanto indivíduos pertencentes a um outro gênero. Como mencionado anteriormente, esses personagens não tiveram, durante a infância, socializações que outros homens ou mulheres vivenciaram, então o gênero performatizado acaba por ser uma paródia daquele que é interpretado. Algumas dessas paródias fazem questão de estarem delimitadas, outras, buscam desmembrar-se em uma nova identidade. Por mais heteronormativa que seja essa nova identidade, esta sempre terá um rastro político pelo qual esse sujeito sobrevive. Segundo Bento,

Quando o médico diz: ‘é um menino/menina’, produz-se uma invocação performativa e, nesse momento, instala-se um conjunto de expectativas e suposições em torno desse corpo. É em torno dessas suposições e expectativas que se estruturam as performances de gênero. As suposições tentam antecipar o que seria o mais natural, o mais apropriado para o corpo que se têm (BENTO, 2006, p. 88).

Então, quando um sujeito diz não se identificar com o gênero que vivencia há algum tempo, está entrando em uma ruptura que leva a identificar-se com a performance do gênero oposto ou de questionar a própria binariedade dos gêneros. Portanto, é imprescindível que não haja o julgamento do que seriam comportamentos considerados femininos e comportamentos considerados masculinos, até porque, esses comportamentos dependem do contexto a qual pertencem. Alguns comportamentos considerados masculinos no Brasil podem ser classificados como feminino em outras partes do mundo. As personagens do documentário estão inseridas em um contexto específico, como todos nós, diariamente, e todos nossos comportamentos, antes de serem definidos como masculinos ou femininos, perpassam uma esfera maior à espera da autopercepção como sujeito e da forma como nos tornamos inteligíveis para o mundo através deste comportamento. Jaqueline de Jesus também propõe pensar que “o que importa, na definição do que é ser homem ou mulher, não são os cromossomos ou a conformação genital, mas a auto-percepção e a forma como a pessoa se expressa socialmente” (JESUS, 2012, p. 6).

Berenice Bento (2006, p. 47) explica que “o saber médico, ao dizer ‘transexual’, está citando uma concepção muito específica do que seja um/a transexual”. Além de passar pela violência de ter seu corpo rejeitado pela sociedade, o/a transexual ainda passa por violências dentro daquele que seria um espaço de auxílio. Um profissional da saúde, de certa forma, está delimitando quem é ou não é transexual; a medicina condiciona o ato de nomear o sujeito de

transexual implicando “pressuposições e suposições sobre os atos apropriados e os não-apropriados que os/as transexuais devem atualizar em suas práticas” (BENTO, 2006, p. 47).

Não desejo condenar a busca pelas práticas cirúrgicas ou qualquer procedimento que esteja dentro do que é chamado de processo transexualizador; pelo contrário, reconheço que a sociedade nega a esses sujeitos a possibilidade de existir no corpo com o qual se identificam, então, é por meio deste processo que esses sujeitos conseguem reivindicar um corpo. Berenice Bento, em sua obra *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*, realiza um trabalho etnográfico para com diversos indivíduos que estão participando de um dos primeiros processos transexualizadores realizados em um hospital público no Brasil. Bento (2006, p. 50) conta que para transexuais masculinos, as cirurgias consistem na histerectomia, remoção do aparelho reprodutor, na mastectomia, retirada dos seios e também da construção do pênis. No caso das transexuais femininas, “a cirurgia consiste na produção da vagina e de plásticas para a produção dos pequenos e grandes lábios. A produção da vagina é realizada mediante o aproveitamento dos tecidos externos do pênis para revestir as paredes da nova vagina” (2006, p. 50).

Durante a realização do trabalho etnográfico, entre os anos 2000 e 2006, era necessário passar pela cirurgia e somente após a transição, iniciar o processo judicial para troca dos documentos. Felizmente, com o passar dos anos houve mudanças, principalmente em meios informais como crachás, matrículas escolares e também na matrícula do ENEM. Além disso, o STF (Supremo Tribunal Federal) também reconheceu o direito à troca do nome e do sexo no registro civil. Esses fatores são importantes pois reforçam o caráter da transexualidade como uma questão de identidade. Jesus (2012, p. 7) salienta que a transexualidade “não é uma doença mental, não é uma perversão sexual, nem é uma doença debilitante ou contagiosa. Não tem nada a ver com orientação sexual, como geralmente se pensa, não é uma escolha nem um capricho. Ela é identificada ao longo de toda a História e no mundo inteiro.”

Um dos personagens do documentário, Fernando Ribeiro, está na luta pelo reconhecimento da justiça perante sua identidade e seu nome social, e essa reivindicação é um processo comum na vida de muitos sujeitos transexuais que enfrentaram e enfrentam ainda hoje uma extrema patologização e preconceito. É importante lembrar que as mudanças na

legislação e uma abertura para a inclusão de sujeitos transgêneros são movimentos recentes no país:

No Brasil, em 1984, a Associação Brasileira de Psiquiatria deixou de considerar a homossexualidade um comportamento prejudicial à sociedade. Em 1985, o Conselho Federal de Psicologia deixou de considerar a homossexualidade um desvio sexual, e, em 1999, proibiu aos seus profissionais de oferecerem tratamento de cura aos bissexuais e homossexuais. Em 1990, a Organização Mundial da Saúde retirou a homossexualidade da Classificação Internacional de Doenças. Desde então, o termo homossexualismo (como o sufixo *ismo*) caiu em desuso justamente pela conotação de doença que carrega. Já a transexualidade ainda consta como transtorno de identidade de gênero na CID-10 e no Manual de Diagnóstico e Estatístico de Desordens Mentais (DSM-5) e o termo transexualismo ratifica justamente esta conotação patológica (MARCONI, 2015, p. 158).

É extremamente justificável a luta de Fernando pelo direito a uma identidade e reconhecimento pela Justiça Brasileira, esta é uma forma de ser reconhecido como indivíduo tanto para a lei, como para a sociedade. Ao assumir a invisibilidade de Fernando, o Estado nega também o direito a serviços básicos como saúde, educação e segurança. É também uma forma de apagar a sua existência como homem, e como transexual, da história. Fernando, em um determinado momento do documentário, cita que aprendeu com sua família na periferia que o nome de alguém é a sua única posse, que é a “geografia da sua história”. A importância desse nome para Fernando, como para muitos homens e mulheres transexuais no Brasil, ultrapassa o significado civil e constitucional, perpassa a noção simbólica de identificação perante um grupo, e perante sua própria história. Bento (2006, p. 233-234) ainda afirma que “o direito à identidade legal de gênero é particularmente importante para os transexuais masculinos, que, de forma geral, não fazem todas as cirurgias consideradas parte do ‘processo transexualizador’.” A identidade legal de Fernando é uma das formas de se auto afirmar como indivíduo, afirmação essa que possui um respaldo enorme quando comparada à invisibilidade de homens transexuais. Martins (2017, p. 41) explica que “pela falta de informação sobre a transexualidade masculina e pela falta de contatos com outros homens que vivem esta identidade, muitas pessoas possuem dificuldade de se auto identificar como homem trans.”

Diferentemente de Fernando, Linn afirma através da sua transgeneridade marginal uma luta política pelo direito ao questionar esses gêneros. Mesmo se identificando como mulher transexual perante o registro civil, Linn considera-se parte de uma identidade travesti e performatiza um constante trânsito entre as normas de gênero. Segundo Jesus (2012, p. 9), “entende-se, nesta perspectiva, que são travestis as pessoas que vivenciam papéis de gênero feminino, mas não se reconhecem como homens ou como mulheres, mas como membros de

um terceiro gênero ou de um não-gênero”. É importante perceber que há uma grande onda de estigmatização para com as travestis, principalmente em função da dificuldade de serem empregadas, da precariedade das oportunidades de estudo e também da negação e repressão da família, esses fatores que acabam forçando-as a trabalharem como profissionais do sexo.

Carvalho resgata uma sintetização da forma como ocorre uma diferenciação entre transexuais e travestis:

O que está construído culturalmente? Travesti é esse grupo de pessoas, transexual é esse grupo de pessoas. Coincidentemente ou não, travesti é esse grupo de pessoas que depende de fazer programa para sobreviver ou que já dependeu em algum momento [...] Logo, se fez programa conseguiu uma parede de inibição, então ela é uma pessoa totalmente desinibida para com seu corpo (CARVALHO, 2018, p. 17).

Existe uma forte estigmatização em torno de corpos que fogem a uma aparência ambígua. Bento (2006, p. 68) expõe que “no hospital, realiza-se um trabalho de ‘aspepsia de gênero’, retirando tudo que sugira ambiguidades e possa pôr em xeque um dos pilares fundantes das normas de gênero: o diformismo natural dos gêneros”. No caso de homens trans das periferias urbanas, quanto mais próximos se parecerem a um corpo “feminino”, maior é a possibilidade de proteção e segurança. Essa questão levanta um forte debate em torno da diferença de possibilidades sociais para pessoas trans a partir dos diferentes pontos de partida e chegada no processo de transição (CARVALHO, 2018, p. 30). Paula, Fernando e Giu buscam diminuir essa ambiguidade, visam a uma maior adequação a essa normatividade, influenciadas pela maior facilidade de inserção na vida social, acadêmica e profissional. Linn da Quebrada, por outro lado, além de exercer uma militância mais incisiva, é também uma artista e performer, o que lhe fornece uma maior liberdade para habitar as entrelinhas do gênero. Mesmo nesse âmbito, Linn da Quebrada é ainda transgressora, pois mesmo vivendo na periferia, utiliza da ambiguidade como forma de manifestação.

Não estou propondo aqui um questionamento para com as ambiguidades e transgressões dos corpos em relações aos gêneros, mas sim, uma primeira análise da forma como a transgressão e a normatividade ordenam, excluem e possibilitam com que os sujeitos transgêneros habitem determinados espaços, a partir de suas performances como personagens do documentário *Meu corpo é político*. Percebemos que existem diversas formas de condicionar e limitar a vida de um sujeito transgênero. Em *Meu corpo é Político* encontramos indivíduos que mesmo com essas limitações, vivenciam e ocupam espaços que lhes são negados. São através destes gestos de visibilização que o corpo transgênero surge como uma

representação e inspiração para outros indivíduos que ainda estão no processo de compreensão da sua própria identidade.

1.1. *Meu corpo é político é um documentário queer?*

A interpretação das performances consideradas pertencentes ao homem e à mulher, e a reiteração destas por sujeitos transgêneros, também é uma forma de resistência, visto que seus corpos fogem à norma dos sexos e subvertem a coerência heteronormativa. Porém, escrevo aqui sobre performances que questionam essa dicotomia e levantam uma bandeira contra a binariedade dos gêneros, contra uma certeza e permanência exacerbada das identidades, além de um próprio interrogar do fazer identitário. Cito a teoria queer como forma de explorar a destabilização dessas identidades e da própria concepção daquilo que é normativo e transgressor. Para Louro (2004, p. 39), “*queer* pode ser traduzido por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também constitui de forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais”. Então, o conceito de “*queer*” entra no presente trabalho como forma de despistar as regras dessa dicotomia de gênero, de escavar dentro do desvio, identidades em constante construções. A teoria queer não se resguarda apenas nas bordas de um fazer acadêmico, mas na subalternidade desviante.

É dentro dessas subalternidades desviantes que Dieison Marconi aponta que a teoria queer não é apenas “uma corrente epistemológica que abriga todas as manifestações identitárias não heterossexuais ou qualquer outra performatividade de gênero, corpo e sexualidade desviante das normas regulatórias” (MARCONI, 2015, p. 22). Seria mais interessante compreender a teoria como parte de saberes “subalternos” que foram produzidos fora “das sistematizações tradicionais de pensamento e propõe uma crítica predominantemente desconstrutiva contra a epistemologia hegemônica, eurocêntrica, ocidental, generificada e sexuada” (MARCONI, 2015, p. 22).

A teoria queer causa uma ruptura com as definições até aqui apresentadas; as noções de identidade e de gênero colapsam quando as colocamos frente a essa crítica desconstrutiva. Bento (2014, p. 44) sugere que os estudos/ativismos *queer* organizam-se em alguns eixos principais, entre eles estão a desnaturalização das bioidentidades (coletivas e individuais), a ênfase nas relações de poder para interpretar as estruturas subjetivas e objetivas da vida social, a permanente problematização das binariedades, prioridade à dimensão da agência

humana e crítica ao binarismo de gênero e sexual. É essencial entender esses pontos, porque são eles que norteiam o presente questionamento, tanto para com as representações dos personagens no documentário, como para todos outros sujeitos que experienciam uma vivência *queer*. E o que seria essa vivência *queer*? Bom, “os corpos *queers* se rebelam contra a própria construção de corpos normais e anormais, subvertendo normas de subjetivação vigentes” (PRECIADO, 2002; PEREIRA, 2008 apud PEREIRA, 2012, p. 373). Esses corpos existem em uma condição de margem entre aqueles que já podem ser considerados marginalizados, pois além de não pertencerem à coerência proposta pela heteronormatividade, também questionam o próprio devir dessa coerência, habitando nas entrelinhas de um gênero que muitas vezes não precisa ser definido.

Richard Miskolci menciona que

o interesse queer por travestis, transexuais e pessoas intersex se deve ao compromisso científico de crítica dos apanágios identitários e concepções de sujeitos unitários e estáveis. A Teoria Queer busca romper as lógicas binárias que resultam no estabelecimento de hierarquias e subalternização, mas não apela à crença humanista, ainda que bem intencionada, nem na “defesa” de sujeitos estigmatizados, pois isto congelaria lugares enunciativos como subversivos e ignoraria o caráter contingente da agência (MISKOLCI, 2009, p. 174).

Portanto, ao romper com as lógicas binárias e o estabelecimento de hierarquias, o fazer *queer* está diretamente relacionado com um deslocamento desses padrões, uma quebra do paradigma do gênero. Segundo Bessa (2014, p. 49), os corpos *queer* questionam os padrões de perfeição e originalidade que constituem o pretense gênero verdadeiro e a respectiva sexualidade nele presumida. O próprio ato de pensar uma identificação para o termo *queer* já pressupõe certa limitação, visto que ao classificar determinada identidade ou sujeito como *queer* ou não já sugere uma nova concepção de binariedade.

A proposta apresentada neste estudo leva à problematização da normatividade e da transgressão em relação às representações das identidades de gênero dos personagens do documentário *Meu corpo é político* dentro de um contexto hegemônico que condiciona uma coerência entre sexo-gênero-sexualidade, ao invés de realizar um julgamento daquilo que é considerado *queer* ou não. Os estudos *queer* buscam mais fugir dessas amarras da heteronormatividade do que se prender em questões da sua própria definição, e isso é defendido por Richard Miskolci, que enfatiza que a relação da teoria queer com a heteronormatividade não se restringe a dissertar sobre sujeitos não-heterossexuais. O foco

queer é, antes de tudo, “definidor do empreendimento desconstrutivista dessa corrente teórica com relação à ordem social e os pressupostos que embasam toda uma visão de mundo, práticas e até mesmo uma epistemologia” (MISKOLCI, 2009, p. 158).

Os personagens do documentário *Meu corpo é político* buscam não uma aceitação, um dos discursos que limitam a existência do indivíduo trans a uma opressão silenciosa, mas uma relação que vá além da equivalência, de uma existência que questionando ou não essas binariedades de gênero, são respeitadas como todas as outras. *Meu corpo é político* segue as sombras de uma linha semelhante à definição dada por Marconi (2015, p. 51) do que poderíamos denominar de um “documentário *queer*”. O autor introduz a concepção de que o documentário *queer*, diferente de algumas representações identitárias por meio deste tipo de cinema, não tem a pretensão de produzir “imagens higienizadas” dos sujeitos abjetos, visto que esta seria a repetição simplificada e castradora das diferenças que são facilmente transformadas em estereótipos. Portanto, o documentário *queer* é relevante justamente por assumir a representação e produção de imagens diferentes e plurais, “imagens que devem incorporar de forma orgânica uma democracia efetiva de corpos, sujeitos, gêneros, sexualidades, pornografia e erotismo” (MARCONI, 2015, p. 51). Marconi ainda indica que, no documentário *queer*, essa postura de representação deve ser assumida sem medo de provocar reflexões sobre temas e assuntos que podem ser ainda importantes para o ativismo tradicional, possibilitando uma oxigenação da luta diária. Segundo o autor, “O documentário *queer* partilha, então, de um tom de orgulho da marginalidade, do desvio, da abjeção, da contrassexualidade” (MARCONI, 2015, p. 51).

Meu corpo é político não se propõe a ser uma obra intensa ou inovadora, trazendo imagens extremamente disruptivas ou marginais, mas sim a buscar nas vivências cotidianas de homens e mulheres transgêneros uma existência plural e política. As personagens, homens e mulheres trans inseridos no ambiente de militância, seja ela artística ou política, posicionam-se como sujeitos cujos corpos são constantemente violentados, tanto pela sociedade como pela medicina. Marconi, apoiado nas proposições da filósofa Beatriz Preciado (2014), considera que

um documentário *queer*, enquanto ferramenta material e simbólica, deve assumir uma narrativa e uma estética contrassexual. Primeiramente – e de maneira negativa – esses documentários se dedicam à desconstrução da naturalização das práticas sexuais e do sistema normativo de gênero. Em segundo lugar – e de maneira positiva, esses documentários proclamam a “equivalência (e não a igualdade) de todos os corpos-sujeitos falantes” (MARCONI, 2015, p. 54).

Porém, como abordar uma “equivalência” de todos os corpos-sujeitos quando há rupturas nas próprias auto projeções, nas relações desses sujeitos com seus corpos e suas identidades? Mesmo com a direção cisgênero de Alice Riff, que não retira o caráter *queer* deste documentário, as personagens são vistas na tela como protagonistas, como personagens centrais das próprias vivências, que mesmo referenciando-se em muitas representações heteronormativas, são também vivências plurais e que performatizam o gênero ou uma paródia do gênero pelo qual se identificam. É interessante abordar uma discussão não para classificar este documentário como sendo um documentário *queer* ou não, mas para entender, no seu texto fílmico e contexto de produção, quais são aqueles aspectos que se interseccionam para com a definição dada por Marconi.

Os documentários *queer* possuem uma liberdade para ocupar lugares de resistência dentro do contexto atual do cinema brasileiro, principalmente em função da captação de recursos e do seu processo de produção mais autônomo, este que permite com que os cineastas trabalhem temas que não são tão abordados pelo cinema *mainstream* (MARCONI, 2015, p. 42). *Meu corpo é político* está localizado neste espectro de um cinema mais autoral, financiado por editais e leis de incentivo à cultura, que, antes de tudo, carrega uma temática de pouca abordagem dentro do cinema *mainstream*. Mesmo com tom contestador, *Meu Corpo é Político* também compartilha de algumas incompatibilidades com a definição de documentário *queer*. Quando Marconi assegura que um documentário *queer* não é um manifesto fílmico e contrassexual apenas por se posicionar repreendendo as operações do sistema sexo/gênero, como é vista nas imagens do documentário analisado, mas por desenvolver narrativas contraprodutivas, que produz e representa experiências de vida alternativas à sexualidade normativa elaborada sob a visão do sistema sexo/gênero, questiono em que ponto o olhar de Alice Riff estaria sendo subversivo. Existe uma necessidade de contestação da própria produção do texto fílmico como obra formatada pelos aspectos da normatividade.

Não há aqui a negação do fator *queer* deste documentário simplesmente pelo motivo do mesmo ser produzido por uma cineasta cisgênero e que não habita em uma comunidade desalinhada, mas sim pela perspectiva normativa emitida pela direção e produção da imagem documental. O documentário *Meu corpo é político*, inegavelmente, possui traços e características advindas de um documentário *queer*, um caráter político de autonomia em

relação às imagens reproduzidas, representação de corpos marginalizados e não tão higienizados. Porém, no resultado, peca ao formatar suas imagens em olhares regulatórios e que em todo momento comparam e fazem questão de evidenciar a normatividade e a transgressão da transexualidade.

2. DOCUMENTÁRIO, ESTÉTICA E POÉTICA DAS REPRESENTAÇÕES DAS SUBJETIVIDADES TRANSGÊNERAS

Após entender um pouco mais as subjetividades transgêneras, será necessário percorrer um caminho inclinadamente teórico para fundamentar a análise das personagens contextualizadas no documentário. Enquanto, no capítulo anterior, dediquei a escrita a evidenciar investigações sobre a forma como o corpo de transexuais e travestis são tratados pela sociedade, pelo saber médico e pelos próprios sujeitos transgêneros, neste capítulo apresentarei teorias sobre a estética e a poética do documentário, além de entender a forma como os corpos são classificados através da imagem e do som fílmico.

Antes de realizar uma análise aprofundada do filme, esta que será feita no próximo capítulo, é preciso dar luz ao fato de que “por mais que se produza filmes, que se publique livros sobre o tema, o documentário ainda é desconhecido da maioria da população brasileira” (TOMAIM, 2015, p. 11). Tanto o documentário *Meu corpo é político*, como diversos outros que circulam pelo mercado cinematográfico brasileiro existem para provar o contrário, que o documentário pode ser uma obra interessante a partir dos aspectos fílmicos, e também politicamente eficaz. Nichols (2005, p. 30), em sua obra *Introdução ao documentário*, afirma que “os documentários mostram aspectos e representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições”. Os indivíduos aqui representados remontam tanto a uma perspectiva singular como também a uma representação de coletividade. É um jogo com as políticas de identidade, que lutam pela autorrepresentação de comunidades marginalizadas, pelo direito de “falar por si mesmo” (SHOHAT, STAM, 2006, p. 445). O “falar por si mesmo” envia o fato de documentaristas também fazerem representações, elaborarem argumentos ou formularem suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões (NICHOLS, 2005, p. 30).

É importante buscar, dentro de estudos sobre o documentário, a forma como essa tarefa de representação do mundo vivido não pressupõe apenas um compromisso estético, como no caso da ficção, mas também ético. *Meu corpo é político* não hesita ao mostrar corpos transgêneros em momentos de intimidade, porém também possui um cuidado demasiado para que esta representação não propulsione humilhações, tanto dentro, como fora do documentário. Os corpos que estão na tela são mostrados para o espectador como reais, pois

segundo Fernão Ramos (2008, p. 27), “ao entrar no cinema, na locadora ou quando sintonizo o canal a cabo, sei de antemão se o que vejo é ficção ou documentário”, é previamente dito para o espectador que aquele filme é uma representação de uma “possível realidade”. Existe um exercício de mediação, tanto entre o espectador e os corpos representados, como entre o espectador e a direção de Alice Riff. A direção do filme resgata esteticamente através de enquadramentos, ângulos e planos filmicos a interação tripolar “*Eu falo deles para você*” proposta por Nichols (2005, p. 40), em que o documentarista fala sobre o tema (ou sobre os atores sociais) para o público (ou espectador).

A interação tripolar mencionada aqui beira ao posicionamento ético e estético de uma busca pela verdade, em que a realidade surge como uma costura cujos pontos visíveis traçam um formato conduzido pela direção. A representação dessa realidade foi muito questionada durante a história do que hoje conhecemos como documentário, tanto na busca pela mesma, como na intenção de moldá-la. Tomaim (2015, p. 75) aponta que nomes como Robert Flaherty, Dziga Vertov e John Grierson figuram entre os pioneiros dessa prática documentária e que, ao longo das décadas de 1920, 1930 e 1940, foram os autores “responsáveis pela consolidação de uma identidade para este gênero cinematográfico”.

Por mais que Alice Riff e sua equipe busquem participar deste filme sem surgirem como atores sociais, narradores ou participantes da imagem, são eles quem cumprem o papel de sujeito-da-câmera, sendo este termo definido como o “o conjunto da equipe que está atrás da câmera no momento da tomada, quando o mundo e seu som vêm deixar sua marca no suporte da câmera, sensível à materialidade do mundo e seu som” (RAMOS, 2008, p. 83-84). Esse sujeito-da-câmera está inserido dentro do contexto de captura da tomada, sendo uma tomada constituída “pela presença de um sujeito sustentando uma câmera/gravador na circunstância de mundo” (RAMOS, 2008, p. 82). A câmera/gravador molda o mundo através de uma “fôrma” (forma), visto que tudo “o que atravessa suas lentes e deixa o traço de sua presença no suporte é conformado maquinicamente” (RAMOS, 2008, p. 84), e esta imagem resultante da “fôrma” compõe aquilo que é assistido em um documentário. Esse documentário, segundo Nichols (2005, p. 73) “possui uma voz e essa voz pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista”. Para o autor, a voz do documentário está diretamente ligada às maneiras “pelas quais o vídeo e o filme falam do mundo que nos cerca, mas de uma maneira especial” (NICHOLS, 2005, p. 116). Quando essa voz entra em pauta, percorre-se uma série de questões sobre a organização das mesmas dentro

do cinema. Enquanto as vozes individuais falam sobre uma teoria do autor, as vozes compartilhadas fundamentam uma teoria do gênero e é dentro dos estudos dessa teoria do gênero que o autor elencou seis modos¹ de representação ou subgêneros para o fazer documentário.

Quando identifico determinado filme como um certo modo, preciso estar ciente de que este modo não precisa ser total, visto que “as características de um dado modo funcionam como dominantes em um dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade” (NICHOLS, 2005, p. 136). *Meu corpo é político* possui características dominantes de um cinema observativo, principalmente quando colocado frente à definição dada por Nichols, onde os atores sociais são pegos interagindo uns com os outros, ignorando os cineastas, também composto por uma “série de considerações éticas que incluem o ato de observar os outros se ocupando de seus afazeres” (NICHOLS, 2005, p. 148).

As formas de controle tidas como fundamentais para os outros modos, no modo observativo, parecem ser camufladas pela ideia de uma observação sem interferências, o que resultou, segundo Bill Nichols (2005, p. 147), “em filmes sem comentário com voz-over, sem música ou efeitos sonoros complementares, sem legendas, sem reconstituições históricas, sem situações repetidas para a câmera e até sem entrevistas”. O documentário que está sendo analisado aqui possui uma vertente que coloca suas características estéticas nas escolhas dos planos, do posicionamento da câmera, na eleição daquilo que se quer mostrar, da forma com a montagem é conduzida. A imagem, por mais que pareça um reflexo da realidade, é reflexo de “uma” realidade que foi selecionada e montada pela produção do filme, que comporta atores sociais, mas estes também estão cientes da presença da câmera.

Tomaim (2015, p. 100) delimita que no documentário as pessoas filmadas também são vistas como personagens, mesmo fazendo parte de uma narração, de uma história a ser contada estes também são atores da sua própria vida, e “interessam ao filme pelos sujeitos sociais que são”. O autor ainda afirma que “não há dúvidas que a presença de uma câmera em uma determinada situação modifica a realidade, as pessoas alteram seus comportamentos nos mais diversos níveis”. Fernão Ramos (2008, p. 48) é mais radical ao dizer que todos nós encenamos, durante todo o momento e perante todos, que a diferença, no caso do

¹ Os seis modos da teoria do gênero propostos por Bill Nichols (2005) são: modo expositivo, modo participativo, modo observativo, modo reflexivo, modo performático e modo poético.

documentário, “é que temos como alteridade não apenas a pessoa física que sustenta a câmera, mas o endereço para o qual nos lança o sujeito-da-câmera na tomada: o endereço do espectador em sua circunstância.” Então, como lidar com o fato de que os personagens representados neste documentário, e que são fontes para a interpretação das performances, estão encenando para a câmera?

É preciso apontar aqui para a forma como essa identidade pode também ser entendida como uma encenação, um dispositivo de encenação do gênero, que através da retroalimentação de subjetividades, compõe e possibilita a inteligibilidade de cada personagem. Ao mesmo tempo em que os personagens encenam a todo momento, para todos, inclusive para si mesmos, em um processo de reiteração das características que lhe foram atribuídas pela manutenção cultural do gênero, e que são expressas através de uma inconsciente representação, a câmera ganha seu espaço e captura rastros que fogem da curva, que se desalinham, transgridem ou regram essa identidade. A questão de coerente discussão para este trabalho contorna as reiterações do gênero, observando a forma como as personagens relacionam-se com suas respectivas interpretações do gênero e como há, em determinados momentos, um certo controle ou transgressão daquilo que está sendo performatizado. Não há aqui uma encenação proposital produzida para o sujeito-da-câmera, uma encenação do gênero que ficará capturada para a representação do seu personagem no documentário, essa encenação é realizada o tempo todo por todos, e o sujeito-da-câmera participa deste processo apenas como um mediador dessa representação que, mesmo sem desejar, pode ter alguma interferência.

Bill Nichols (2005, p. 31) explica que as pessoas são consideradas atores sociais e não se tornam artistas teatrais ou deixam de levar sua vida “normalmente” como fariam sem a presença da câmera. Por mais que os personagens de *Meu corpo é político* são vítimas de uma invisibilidade e ganham na imagem da câmera uma chance de levar suas pautas a público, o valor desses atores sociais para o documentarista reside na forma como os mesmos disfarçam o comportamento e a personalidade habitual para servir às necessidades da cineasta. Existe um teor de forte engajamento político por parte dos personagens do documentário que não parecem ser atuações cotidianas, não há uma brusca alteração no comportamento, mas tomam-se por aproveitadas as oportunidades para evidenciar o que a documentarista deseja representar em *Meu corpo é político*: a atuação da militância trans.

Quando Karla Bessa menciona que nas telas existe uma abundância de falas, gestos e enredos, em que os personagens representam gays, lésbicas, travestis e transexuais, trazendo essa visibilidade, marcada pela transformação do corpo, do ator ou do sujeito que está atuando, na busca de “encontrar semelhança entre exterior e interior, provocando diálogo entre o corpo e um eu mais profundo”, em que a presumida essência foge da convencionalidade (BESSA, 2009, p. 286), invisto em um olhar cauteloso sobre aquilo que está sendo revelado na tela deste documentário. O movimento em direção a uma encenação não usual de algumas das características marcantes que evidenciam um contraste de gênero que transgride a cisnormatividade precisa ser interpretado com uma crítica a essa normatividade, crítica que não se permite deixar seduzir pela radicalidade da transformação corporal. Não necessariamente os corpos nas telas com mais alterações visíveis podem ser considerados os mais transgressores, como é o caso da representação da personagem Paula Beatriz, cujo corpo é evidenciado dentro de uma normatividade e a posição militante e de autoridade são mostradas em uma condição de transgressão.

Quando coloco os personagens de *Meu corpo é político* frente à composição e à decomposição do filme, em uma atitude analítica, posso levantar diversas problemáticas, tanto sobre as subjetividades transgêneras, quanto sobre a forma como a leitura da obra sugere um questionamento sobre as políticas públicas existentes, as expressões artísticas, culturais e também sobre a ocupação de locais e espaços públicos por parte desses indivíduos. Aumont e Marie (2003, p. 176) sugerem pensar a leitura do filme como uma ligação para com sua materialidade e suas microestruturas, apontando duas formas de realizar a leitura: a primeira “leitura horizontal ou sintagmática”, que se coloca dentro da ficção, seguindo o rastro da ação e observando a lógica narrativa, e a “leitura vertical ou paradigmática”, que não segue o fio dos acontecimentos e atenta-se para as unidades distribuídas de modo diferente no texto.

Tanto uma como a outra são de significativa importância para a análise de um filme, mas para o estudo em questão optarei pela leitura do filme horizontalmente, leitura esta que fornecerá as informações sobre as vivências dos personagens, bem como aqueles acontecimentos que compõem a ordem da *diegese* do documentário, “designando a história e seus círculos, a história e o universo fictício que pressupõe (ou pós-supõe), em todo caso, que lhe é associado” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 38). No caso de *Meu corpo é político*, seguirei a leitura da ordem de aparição dos personagens atentando aos fatos que conduzem as diferentes histórias, observando-os separadamente. Antes de pular para uma futura análise, é

preciso entender que “analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente. Trata-se e uma outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 12).

Meu corpo é político foi decupado e desmembrado nos mais de duzentos planos que compõem sua totalidade como filme. As sequências de cada personagem foram cuidadosamente analisadas de diversos pontos, desde a colocação da câmera, a movimentação dos personagens, a escolha dos planos, falas, cenários, cores e também contextos. Existem diversos códigos que habitam tanto na parte mais superficial da *diegese*, como também nos setores que são próprios do fazer fílmico. Segundo Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété,

analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebe a olho nu, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para ‘desconstruí-lo’ e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou o fragmento” (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 14-15).

Então, é a partir dessa extração e destaque dos elementos que compõem o filme que será possível perceber os códigos, tanto fílmicos, como aqueles que pertencem ao contexto transgênero brasileiro, matéria esta que fundamenta a *diegese* da obra. Através da descrição dessas cenas, busco traçar uma linha tênue de aproximação da obra com aqueles pontos que ficaram evidentes a uma primeira leitura. Trabalhado ao logo do texto, a normatividade - seja ela cis ou transgênero - condiciona determinados comportamentos e representações que se organizam de determinadas formas para o benefício daqueles sujeitos que as ordenam. Seja por meio de uma hegemonia ou de um imaginário colonizador e imperial (SHOHAT, STAM 2006, p. 240), este que construiu mecanismos de dominação que subalternizam sujeitos que fogem do pequeno centro de uma elite europeia, que desenvolve uma norma, modelos performativos que precisam ser recorrentes ao gênero.

Não desejo invalidar as atualizações que estes moldes hegemônicos de identidades sofreram ao longo das gerações, porém observar para a forma como essas variações não alteraram a crucialidade dos corpos alinhados e a tríade de sexo-gênero-sexualidade. Como

provocado anteriormente, os corpos desalinhados ou que fogem de uma cisnormatividade masculina e heterossexual, se veem presos contra uma transgressão forçada. É interessante jogar o foco para o fato de que a categoria “cis” foi desenvolvida pelos próprios sujeitos “não-transgêneros” que precisavam jogar com a certeza de uma dualidade de termos (PONTES, SILVA, 2017-18, p. 399), visto que o prefixo latino “cis” é uma oposição ao prefixo trans. O próprio significado de ambos brincam com a ideia de aquém e além, como se cisgênero tivesse o controle, a norma e o outro a transgressão, o desrespeito.

Assistindo, em uma primeira leitura da obra *Meu corpo é político*, desenvolvi algumas duras questões sobre a existência transgressora de identificar-se com um gênero diferente, de identificar-se com um gênero que segundo a normatividade não lhe é direito. Questionei o que nos leva a estabelecer essas categorias, distinções, segregações, que mais limitam e impedem a vivência como sujeito humano, e costurei uma busca pelas ideias que fundamentam um poder e não poder, uma norma e uma transgressão. Então, dentro dessas duas questões, encontro conexões e mais dúvidas, principalmente sobre como as normas e as transgressões podem ser consideradas argumentos flutuantes, tão flutuantes quando o próprio gênero. Então, como identificar se os corpos e as identidades são transgressores e normativos em um filme como *Meu corpo é político (2017)*, quando os próprios conceitos de transgressão e normatividade são, como o conceito de gênero (BUTLER, 2003, p. 26), considerados artificios flutuantes? Busco, através desta análise, identificar a organização dos planos, falas, imagens, gestos, corpos, roupas e tantos outros pontos que compreendem uma leitura mais aprofundada do filme, entendendo como a estrutura diegética e filmica reitera essas noções de normatividade e da transgressão relacionados diretamente ao contexto *cis* e transgênero.

A normatividade e a transgressão são voláteis, principalmente quando colocadas em choque com as concepções de comportamento, corpos e identidades de diferentes regiões, gerações e sociedades. Os corpos do documentário *Meu corpo é político* vivenciam manifestações de comportamentos de uma realidade diferente daquela proposta por muitos das teorias expostas no presente trabalho. Mesmo utilizando de pontos de convergência para estudar sobre corpos, gêneros, sexualidades e representações, a fluidez das identidades contemporâneas e das produções que circulam pelo mercado nacional e internacional de cinema e audiovisual promovem uma revisão constante para o que se considera transgressor e normativo.

É importante buscar, nas falas de Bessa (2009, p. 299), que não é apenas nas “representações” que estão as diferenças, e que estas também não são específicas do corpo, mas sim, existem na constituição das categorias e práticas de gênero e de raça que ocorre ao se perceber e perceber ao outro. O caráter performático da subjetividade e da política, com um grande destaque para as práticas, e não na ideia de uma pré-existência, propositalmente me faz circular os termos normatividade e transgressão como sendo subjetividades performatizadas que podem e precisam ser entendidas como tal. Habita aqui a necessidade de realizar uma leitura simbólica, “uma interpretação que não se detenha no sentido literal, mas situa de imediato o que é dito e mostrado em relação com um ‘outro’ sentido.” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 56) referenciando-se nesse jogo entre as performatizações da normatividade e da transgressão, em relação ao contexto vivenciado, as representações condicionadas pelo sujeito-da-câmera, e pelos próprios atos e discursos dos personagens.

É preciso ainda observar que as representações são sujeitas a um recorte dado diretamente pela montagem, visto que no documentário existe uma “mão oculta que fascina a reflexão desconstrutiva contemporânea e que pode também reproduzir enunciado ou sentido, interagindo ativamente com o modo do sujeito-da-câmera ser na tomada, pelo espectador, determinando a fruição” (RAMOS, 2008, p. 86). Essa mão oculta que articula e ordena os planos é conhecida como montagem, sendo ela a responsável por conduzir e dar o ritmo, compondo a narrativa. Jacques Aumont e Michel Marie explicam :

Todo filme, ou quase todo, é montado, mesmo se alguns comportam poucos planos. Entretanto, o papel da montagem não é o mesmo em todos os filmes. A maior parte do tempo, ela tem, a princípio, uma função narrativa: a mudança de planos, correspondendo a uma mudança de ponto de vista, tem por objetivo guiar o espectador, permitir-lhe se guiar na narrativa facilmente. No entanto, a montagem pode também produzir outros efeitos: efeitos sintáticos ou de pontuação, marcando, por exemplo, uma ligação ou disjunção; efeitos figurais, a montagem, por exemplo, estabelecer uma relação de metáfora; efeitos rítmicos, já que ao fixar a duração dos planos, a montagem pode induzir ritmos fundados, por exemplo, em uma grande rapidez, ou, ao contrário, na lentidão se os planos são pouco numerosos e eles mesmos lentos; efeitos plásticos, entre outros (AUMONT e MARIE, 2003, p. 196).

A montagem no documentário *Meu corpo é político* é responsável por demarcar a ligação entre as tomadas, moldando a representação e a visão do sujeito-da-câmera e do espectador sobre as situações vivenciadas pelos personagens, e também separar as diferentes sequências dos quatro personagens representados. É imprescindível entender que a inserção de determinados planos em períodos específicos do filme, como por exemplo a utilização de

da cidade, é fundamentada tanto em montagens anteriores, em teorias já estruturadas e que servem como modelo para novos cineastas, principalmente em função da sua já testada forma planos de ambientação para situar a mudança de foco para outro personagem em outra região de representação.

2.1 O cinema de Alice Riff e a performance do sujeito-da-câmera *cis*

Meu corpo é político (2017) foi o primeiro longa sob o comando de Alice Riff, diretora que nasceu na cidade de São Paulo, estudou Cinema e Ciências Sociais na Universidade Federal de São Paulo e começou a carreira como realizadora de filmes publicitários em empresas de pequeno porte na capital. Entre os anos de 2011 e 2012 esteve por trás de dois curtas metragens, um deles chamado *Dialogue* (2011), e o outro, feito especialmente para a televisão, chamado *Cidade improvisada* (2012). Em 2014, a diretora realizou obras como *100% boliviano, Mano* (2014), que ganhou o prêmio de Melhor Curta Educativo pelo Festival Entretodos de Direitos Humano, e *Janáina* (2014), que venceu o prêmio Visão Social no mesmo festival. No ano de 2016, Alice Riff dirigiu o curta-metragem documental *Orquestra Invisível Let's Dance* (2016); após ganhar o Prêmio Aquisição TV Cultura no Festival Internacional de Curtas de São Paulo, proporcionou para a diretora a exibição de mais cinco trabalhos dentro do programa Sala de Notícias da TV Cultura, entre eles o filme *Como se fosse da família* (2014), e o webdocumentário *Dr. Melgaço* (2016). Em 2017, envolveu-se mais ativamente com o mercado do audiovisual, realizando o primeiro longa-metragem, sendo ele *Meu corpo é político*, e participando da produção do documentário *Histórias que nosso cinema (não) contava* (2017), que traz imagens de arquivo do pornochanchada para compor uma encenação do período ditatorial brasileiro. Após ter um bom resultado da crítica, em ambas as obras, Alice Riff participou de outros dois trabalhos no ano de 2018, realizando a produção do documentário *Como fotografei os yanomami* (2018), sobre profissionais da saúde que dedicam suas vidas a atender os moradores da região indígena yanomami, e a direção e roteiro do documentário *Eleições* (2018), sobre as eleições para o grêmio estudantil na Escola Estadual Doutor Alarico da Silveira em São Paulo (STUDIO RIFF, 2015).

É inevitável juntar forças para ignorar o caráter político e social das obras da diretora, e este fato provavelmente origina-se de uma formação na área de Ciências Sociais. As

necessidades de Alice Riff, em *Meu corpo é político* (2017), atravessam a noção de uma visibilidade da existência trans, talvez por um envolvimento com a militância e movimento feminista, por um sentimento de compreensão para com as opressões, no caso de Riff, sofridas na pele de uma mulher. Fugindo um pouco da linha das políticas de autorrepresentação, aqui o olhar é de uma diretora cisgênero que olha para o outro com uma dose poética de respeito. Não há aqui o constante uso de imagens artificialmente positivas, estas que, segundo Robert Stam (2003, p. 210), traduzem uma falta de confiança no grupo retratado, “o qual geralmente não possui, ele mesmo, ilusões quanto a sua própria perfeição.” As imagens de Alice Riff proporcionam reflexões sobre como concebemos uma representação da realidade, esta selecionada por pontos que conversam com um intenso protagonismo dos personagens. Não há um viés estruturalmente econômico ou profissional, por trás das imagens, existe uma certa humanidade, esta que se convida a entrar no mesmo ambiente das personagens representadas e com um posicionamento educado, inteirar-se daquela vivência.

Quando observo a militância de Alice Riff pelo viés autoral, a leitura do filme ganha um tom questionador, tanto com relação às motivações da autoria, como também para com as noções de representação de militância e minorias que circulam nas produções audiovisuais brasileiras. Nichols (2005, p. 201) se refere à dimensão política de documentários sobre questões de gênero, como uma união entre o performático da representação documental, das questões de experiência pessoal e também das questões que abrangem diferença, igualdade e não discriminação. O movimento de *Meu corpo é político* (2017) levanta uma bandeira dentro da militância trans para a maneira como os indivíduos são vistos, representados pelo olhar de uma mulher “cis”, mas que dá voz e espaço para esses personagens construírem as representações das suas próprias identidades. Identidades essas que, ao serem colocadas como protagonistas, trazem para a tela discussões sobre a temática trans e favorecem a transformação das estruturas normativas, visto que “neste embate contínuo entre reafirmar e resistir, novas crenças emergem” (AQUINO, 2015, p. 41).

Os corpos trans interpelam, por meio da representação, uma relação constante para com os personagens que aparecem na tela, em que há um duplo dispositivo “receptor”, a câmera e a realidade. O gênero é representado para a câmera e para a realidade, esta última talvez de forma menos perceptível, tanto para o espectador fílmico como para o próprio sujeito que performatiza. O espectador do filme neste momento é convidado a identificar-se “consigo mesmo como um puro ato de percepção (como vigília, como estado de alerta), como

condição de possibilidade do percebido e, logo, como uma espécie de sujeito transcendental” (METZ apud STAM, 2003, p. 174). Essa identificação leva-nos a pontuar um nível mais aprofundado da situação de espectador, em que esse ato de percepção é aplicado sobre a representação do gênero, e uma identificação do gênero que é representado no filme para com o gênero representado na realidade. Não que há uma diferença gritante, visto que as performatividades são reiteradas e internalizadas por atos de repetição muitas vezes imperceptíveis, porém é interessante observar que “cada detalhe na expressão do rosto ou na forma de posicionar os dedos é a citação de um comportamento (técnica do corpo) apreendido e incorporado em algum momento da vida, mas também a atualização de um gênero no corpo” (AQUINO, 2015, p. 51).

O acordo entre Alice Riff e o espectador é propositalmente delicado, não como no caso de documentários investigativos em que o espectador e o sujeito-da-câmera são ambos testemunhas de um crime ou acontecimento polêmico, mas com uma responsabilidade em conjunto de perceber e evidenciar a presença daquele que é excluído. A câmera expõe um cuidado para não estereotipar ou proporcionar imagens dos personagens que estejam desconexas da narrativa, ao mesmo tempo em que estabelece diretrizes silenciosas para a leitura por parte de um espectador que faz ou não parte de uma população minoritária. Seja através do posicionamento recuado, do respeito pelo corpo que está sendo mostrado, pelo respeito ao discurso que está sendo emitido, aos momentos de silêncio ou transições entre os ambientes. Enquanto a cineasta provoca o espectador branco, heterossexual, de classe média e com acesso a educação privada pensar sobre o respeito ao sujeito transgênero como merecedor do seu espaço, também chega a um processo de identificação para com o espectador gay e lésbica, afrodescendente, de classe baixa e que vive na periferia. Ramos menciona a existência de um “movimento autoflagelatório na consciência de culpa de quem sustenta a representação do outro, quando ao outro se deve exclusão”, e essa autoflagelação é também um movimento de apagamento daquele que seria o ponto que move um documentário como *Meu corpo é político* (2017).

Quando coloco demasiadamente o foco sobre a relação do espectador para com o sujeito-da-câmera, supondo que ambos sejam cisgêneros, não estou desejando anular as escolhas da diretora Alice Riff, mas desmistificar o fato de que existem subcamadas de representações. A tomada filmica do gênero normativo impele sobre uma representação de gênero transgressor que, por si só, é uma interpretação dos padrões de gênero reiteradas a

partir de um sujeito da sociedade, essa que regula essa performatização e define quais serão esses padrões. De uma forma simplificada, a atitude ética do sujeito-da-câmera e sua necessidade de representar a realidade incide sobre as representações das personagens transgêneros presentes no documentário *Meu corpo é político* (2017), porém devemos ter em mente que estas representações estão condicionadas à relação dessas para com as regras da cisgeneridade, conduzidas por um sujeito (sociedade) que regula o que é normal e o que é transgressor.

Involuntariamente, a identidade de gênero sempre esteve organizada por um olhar normativo, este que se acomodou em um privilégio *cis*, hétero, branco e masculino com base nas configurações de uma ciência eurocêntrica e no homem europeu. Quando traço um paralelo entre a transgressão e a normatividade de uma identidade de gênero preciso estar atento não apenas para o próprio ato representado, mas sim para o fato do por quê aquele ato é considerado normativo para algum gênero e transgressor para outro. Por que, em determinadas situações, existe um impasse entre corpos transgêneros, estes que são considerados transgressores por invadirem espaços simbólicos destinados ao gênero oposto? A percepção de um olhar hegemônico sobre a representação trans trará tomadas com grandes resquícios de uma conduta normativa, uma tentativa de aparar as pontas e mostrar aquele indivíduo perante as normas seguidas pelo sujeito-da-câmera. No caso do cinema de Alice Riff, por ser mulher e parte de uma minoria, “a estranheza e a abjeção não é sempre um atrito intencionalmente posto aos espaços de autoridade e jurisdição, é uma consequência da sua própria existência” (DANTAS, 2015, p. 77). É através de *Meu corpo é político* (2017) que fica “evidente a intencionalidade transgressora de alguns projetos, por isso é tão importante pensar a política da arte para aqueles que justamente não são tão óbvios” (DANTAS, 2015, p. 77). O cinema de mulheres, em especial o de Alice Riff no documentário estudado, experiencia a exclusão e, através da condução das imagens, busca evidenciar com sutileza e cuidado as vivências de uma população trans que é ainda mais excluída.

Quanto a esse cinema que trata dos corpos excluídos, em principal um cinema feito por mulheres e LGBTs, Cardoso refere-se ao fato de que “não por acaso, grande parte os filmes que buscam romper com a representação de gênero na sua condição de invisibilidade ainda apostam nas resistências políticas em torno da expressão das possibilidades de prazer sexual e de formas de vida no espaço público da cidade” (CARDOSO, 2016, p. 34). A busca pela exibição dessa resistência, em alguns momentos, vem quase como uma carta de

admiração, em vista a dificuldade e a hostilidade da realidade vivenciada por esse grupo representado nos filmes. Eventualmente será esse um dos papéis de *Meu Corpo é Político* (2017), ao buscar uma representação estruturada nas ocupações dos espaços públicos e políticos da cidade de São Paulo, como veremos no próximo capítulo.

Assim como existe uma maior fluidez na representação desses personagens na interação com os ambientes públicos e políticos, também há certa invisibilização e uma visão, em alguns momentos otimista, em relação à vivência trans. A busca aqui é pela forma como o gênero é transgressor e normativo na representação do corpo vivido, este sendo “aquele capaz de projetar e expressar sua situação e perspectiva, reposicionando e entendendo o seu sentido de estar no mundo, sendo tanto um ‘sujeito de ver e de um objeto para ver’” (DANTAS, 2015, p. 163). É perceptível que o filme, como objeto de análise, caminha para uma tentativa de visibilização da autonomia de alguns dos sujeitos transgêneros ali representados, e a militância é um meio pelo qual essa autonomia é reconhecida.

2.2 Realidade transgênero no contexto midiático brasileiro

Diversas produções cinematográficas ganharam a atenção da população por trazerem às telas imagens de corpos marginalizados, minoritários e desalinhados. Talvez sejam elas consideradas transgressoras para uma determinada geração, região ou sociedade consumidora, ou sejam elas normativas quando comparadas ao circuito independente de cinema, este que se dedica a uma maior exploração política e autoral destes corpos.

Existiram, e ainda existem, diversas produções midiáticas - sejam elas impressas, musicais, digitais ou audiovisuais - que abordam a temática transgênero das mais variadas formas. Desde personagens coadjuvantes em novelas de horário nobre, manchetes de assassinatos no jornal matutino, documentários e livros sobre personalidades influentes, álbuns de música de artistas trans, filmes com atuações e produções por parte de sujeitos transgêneros, até mesmo uma série de alta repercussão mundial sobre o período do ballroom² e a vivência LGBT nos EUA. Para contextualizar o documentário *Meu corpo é político* (2017) entre as produções midiáticas dos últimos anos, realizo um movimento de retomada de um breve resumo das obras mais importantes para este trabalho.

² Cena de bailes organizados pela comunidade *queer* afrodescendente nova-iorquina durante a década de 1980.

Início essa lista de referências revelando um pouco mais do contexto de produção de documentários no Brasil sobre a temática. A obra *Bixa Travesty* (2018), escrita e dirigida por Kiko Goifman e Cláudia Priscilla, é descrita como um filme performativo sobre as “novas” possibilidades de identidades de gênero. Produzido em parceria com Linn da Quebrada, que auxiliou e esteve presente em todo o processo criativo, *Bixa Travesty* (2018) traz a aparição de personalidades como Jup do Bairro e Liniker, de grande influência como sujeitos assumidamente transgêneros. O filme participou de diversos festivais ao redor do Brasil e no mundo, ganhando reconhecimento ao vencer o prêmio *Teddy*, dedicado a filmes com temática LGBT, no Festival Internacional de Berlim (VERAS, 2018).

Outro filme documentário lançado nos últimos anos e que repercutiu no contexto midiático brasileiro foi a obra *Laerte-se* (2017), filme sobre a artista e cartunista Laerte Coutinho, com produção da Tru3Lab e direção de Lygia Barbosa da Silva e da jornalista Eliane Brum. O documentário, distribuído em formato *streaming* pela Netflix, conta a vida de uma das artistas mais influentes na área das charges e ilustrações no Brasil e no mundo, abordando como ponto central a experiência de reconhecer-se publicamente como mulher, aos 57 anos. Eleito o primeiro documentário original brasileiro da Netflix, *Laerte-se* (2017) participou no festival *É tudo verdade* no ano de 2017 (GENESTRETI, 2017).

Apresento a produção de mais duas obras documentárias que abordam a temática no contexto dos últimos anos no país: a primeira delas é o documentário desenvolvido pelo canal Globo News, roteirizado e editado por Renata Baldi, chamado *trans* (2016). A obra possui uma grande semelhança com o documentário que está sendo analisado neste trabalho, principalmente por abordar as vivências de quatro personagens transgêneros no território brasileiro, a diferença é que neste caso os personagens possuem uma classe e status social mais elevado, além de serem brancos e moradores de zonas centrais do Rio de Janeiro. O recorte de classe aponta muita diferença entre a obra realizada pelo canal televisivo e o documentário *Meu corpo é político* (2017) de Alice Riff. Há ainda mais uma obra que não possui grande reconhecimento midiático como as outras, porém, chamou atenção por abordar a vivência de uma personagem trans em um contexto extremamente normativo. O filme *Maria Luiza* (2019), dirigido por Marcelo Diaz, conta a história da vida de Maria Luiza da Silva, a primeira mulher transexual a ser reconhecida - depois de diversas batalhas judiciais - dentro das Forças Armadas Brasileiras (FAB).

No contexto televisivo, cito algumas das poucas participações de atores e atrizes transgêneros em telenovelas brasileiras, salientando uma crítica forte para a inserção de personagens transgêneros interpretados por atrizes e atores cisgêneros. Cito o trabalho e participação dos atores e atrizes brasileiros: Glamour Garcia, Thammy Miranda, Gabrielle Joie, Roberta Close, Rogéria, Tarso Brant, e no contexto mundial, os atores e atrizes: Laverne Cox, Elliot Fletcher, Hunter Schafer, Brian Michael Smith, Angélica Ross, Jamie Clayton, Mj Rodriguez, Indya Moore, Ian Harvei, Alexandra Billings, Erika Ervin e Chaz Bono. Ainda, desejo mencionar artistas do mundo da moda, da arte, da música e personalidades influentes na mídia mundial como Caitlyn Jenner, Lea T, Liniker, Lana Wachowski, Mel Gonçalves, Erica Malunguinho e Valentina Sampaio. Trago ainda duas iniciativas interessantes, a primeira é do *Canal Brasil*: um *talk show* apresentado por Linn da Quebrada e Jup do Bairro que tem o nome de *TransMissão* (2019), e como proposta entrevistar determinadas personalidades midiáticas em conversas sobre sexualidade, gênero e raça. E a segunda iniciativa, é a participação de Linn da Quebrada na série de televisão da Rede Globo, *Segunda Chamada* (2019), uma ficção sobre a resistência de alguns professores da rede pública estadual a uma péssima infraestrutura escolar e a dificuldade do acesso à educação para alunos jovens e adultos.

Entre as notícias e reportagens sobre a temática trans no Brasil, um dos pontos que ainda mais circulam são manchetes sobre assassinatos a sangue frio pelos quatro cantos do país, notícias sobre a dificuldade de empregabilidade, polêmicas envolvendo transfobia e casos de suicídio. Um dos pontos positivos e que tiveram grandes alterações durante os últimos anos foram relacionados às oportunidades para sujeitos transgêneros: mesmo que sejam mínimas, houve um considerável aumento de iniciativas voltadas para inserção no mercado de trabalho, reconhecimento no mundo dos esportes ou em espaços conservadores, além de uma melhoria na legislação. Por mais que os casos de assassinatos a sujeitos transexuais e travestis ainda são frequentes, posso notar um certo movimento dos veículos midiáticos em iniciativas e oportunidades que envolvem uma maior inclusão.

3. *MEU CORPO É POLÍTICO, NORMATIVO E TRANSGRESSOR*

O filme *Meu corpo é político* (2017), com duração de 72 minutos, tem direção de Alice Riff, produção das empresas Studio Riff e Paideia Filmes, produção executiva e argumento de Heverton Lima, linha editorial e pesquisa de Bruno César, direção de produção e assistência de direção de Thaísa Valadão, direção de fotografia de Vinícius Berger, assistência de câmera de Eduardo Ducho, montagem de Yuri Amaral, som direto de Tales Manfrinato, Tomás Franco, Gustavo Nascimento e Caio Mazzilli, desenho de som e mixagem de Daniel Turini e Fernando Henna, juntamente a Confraria de Sons & Charutos, e correção de cor e finalização de imagem por Henrique Reganatti e Zumbi Post, a obra foi distribuída para as salas de cinema no Brasil pela empresa Olhar distribuidora e nos cinemas internacionais pela Elo Company. Por ter ganho recursos para a produção através da Chamada Pública do Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul e do Fundo Setorial do Audiovisual - Prodav TVs Públicas da Região Sudeste – 11/201, que contemplou projetos de produção independente de obras audiovisuais brasileiras com destinação ao campo público de televisão, a obra possui uma versão no formato telefilme, com duração de 52 minutos (PAIDEIA FILMES, 2019). É importante destacar que a versão analisada neste trabalho corresponde ao material circulado por sala de cinemas e festivais, com duração de 72 minutos.

Meu corpo é político foi vencedor da mostra Olhares Brasil, no Festival Internacional de Cinema de Curitiba em junho 2017 e do prêmio Stajano's Award, no *Lovers Film Festival - Torino LGBTQI Visions*, na Itália, em junho 2017. Além disso, a obra teve exhibições em diversos festivais pelo Brasil e pelo mundo, entre eles: Mostra Competitiva Regard Neuf (World Premiere/Estreia Mundial) no *48º Visions du Réel*, na Suíça, em abril de 2017, na Mostra de Derechos Humanos (Latin American Premiere/Estreia na América Latina) dentro do *19º BAFICI – Festival de Cinema Independente de Buenos Aires*, na Argentina, em abril de 2017; na mostra Outros Olhares (Brazilian Premiere/Estreia Brasileira) no *Olhar de Cinema*, *6º Festival Internacional de Cinema de Curitiba*; na seleção oficial do *38º Lovers Film Festival - Torino LGBTQI Visions*, na Itália, em junho de 2017; na seleção oficial dos festivais *MIX Copenhagen LGBTQ Film Festival* e *Hamburg International Queer Film Festival*, em 2017 e 2018; além disso, participou também da mostra Los colores de la diversidad, no *39º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, na mostra corpos indóceis no *Festival de Brasília* de 2017, no *Forumdoc.BH*, em Minas Gerais, em 2017, no

10º Festival de Cinema de Triunfo, em agosto de 2017 no interior de Pernambuco; no *V Recifest - Festival de Cinema da Diversidade Sexual e de Gênero de Recife*, em 2017 e do *For Rainbow - Festival de Cinema e Cultura da Diversidade Sexual*, também em Recife, no ano de 2017 (PAIDEIA FILMES, 2019).

Enquanto objeto de análise, o filme está sujeito a uma diversidade de leituras, estas condicionadas pelos filtros das vivências de cada um dos autores destas interpretações. No caso deste trabalho, organizo o entendimento das cenas dedicando uma atenção especial para a segmentação proposta pela diretora e para a intersecção, na narrativa fílmica, dessas sequências. Mesmo considerando que a montagem, na “maior parte do tempo, tem, a princípio, uma função narrativa” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2006, p. 50), é inevitável perceber que essa função, nesta situação, foi pensada como um elemento pertencente a pós-produção, algo comum na realização de documentários.

Observo a composição das cenas e a montagem do filme como um quebra-cabeça, em que as imagens dos personagens, e a relação destes com os outros elementos presentes em cena, são interpeladas e envolvidas em uma construção de teias que se suspendem em várias camadas. Não posso afirmar que a decisão da diretora durante o planejamento deste filme tenha sido a mistura das sequências de diferentes personagens, principalmente quando me coloco de frente para o fato de que: para realizar o filme com um planejamento dessa montagem, existe a necessidade de ter controle sobre o resultado e isso é algo que pela proposta do filme, este parece não ter. De forma alguma desejo excluir a metaforização de uma sobreposição de teias para ilustrar a organização das imagens deste documentário, desejo mencionar esse fato mais para frente.

Em um primeiro momento, para entender como essas imagens construíram a narrativa fílmica, realizei a decupagem das sequências, anotando a duração de cada cena, em qual plano a mesma estava sendo filmada e também descrevendo os fatos que ali estavam acontecendo. Através desta metodologia, foi possível acompanhar a forma como os personagens surgiam e deixavam a tela, visto que na tabela em que esses dados foram organizados, marcava com uma cor específica as cenas em que cada protagonista era o foco da câmera. Acompanhando pelas trocas de cores, pelas sequências dessas cores e também pela duração de cada cor, é possível entender se existe uma lógica de organização das cenas, se há uma necessidade por mostrar mais um corpo em tela do que outro e também um acompanhamento daqueles pontos que, em comum entre as cores, estão em destaque (ver Apêndice A).

Através da decupagem realizada, das organizações das cenas e dos planos, da descrição das imagens e dos corpos representados, de uma primeira e segunda leitura da obra, observo uma recorrência em planos que fazem questão de evidenciar as personagens em suas respectivas relações com as normas e transgressões do gênero. Então, resolvo investir nas categorias analíticas de normatividade e transgressão atentando para a representação dos personagens e a relação das imagens de seus corpos com uma cisnormatividade presente na norma regulatória mencionada por Louro (2008, p. 90), esta que reitera um padrão hegemônico de gênero e que através das práticas cotidianas reafirma e naturaliza um alinhamento entre sexo-gênero-sexualidade.

Preciso deixar explícito que existe uma pluralidade de leituras e também jogar luz para o fato de que a presente interpretação coloca em evidência chaves analíticas específicas de um determinado contexto e estudo. Ao apontar a tarefa de produzir uma análise sobre este documentário, para outro sujeito que tenha vivências ou propostas semelhantes às aqui expostas, certamente obteria resultados e olhares diferentes daqueles que serão descritos. E é partindo desta unicidade das interpretações que os convido a adentrar em algumas sequências específicas do documentário, para entender e questionar a normatividade e a transgressão das representações aqui apresentadas. Início uma primeira segmentação descrevendo algumas das sequências de cada personagem e em seguida apresentando colocações sobre as mesmas. Utilizo, dentro destas descrições, fotogramas que registram a composição do cenário, ilustração dos personagens e também alguns adereços do filme. A ordem destes tópicos segue a cronologia de introdução de cada personagem na narrativa fílmica do documentário.

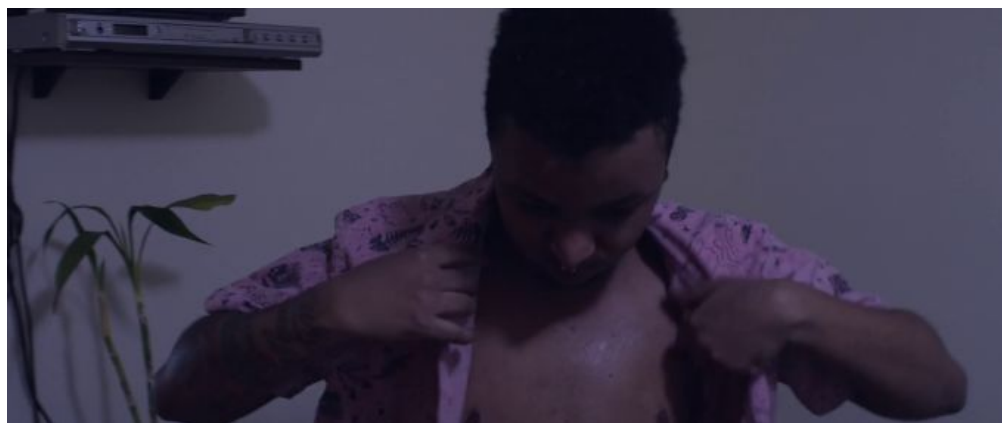
3.1 Fernando Ribeiro

O filme *Meu corpo é político* inicia com uma menção às participações em diversos festivais de cinema pelo mundo, seguindo pela logo dos patrocinadores e realizadores do filme, além da primeira aparição de Fernando Ribeiro, um dos personagens centrais do documentário. Em um primeiro momento, a câmera enfoca uma imagem de ambientação: é início do dia, há várias casas populares na periferia da cidade de São Paulo e em uma delas, Fernando está se preparando para começar sua jornada. A primeira imagem do corpo do personagem surge em primeiro plano, onde o jovem é filmado através do *box* de vidro, com quadros que mostram barba, pequenos fios que crescem no rosto de pele áspera e negra. O

sujeito-da-câmera invade um espaço de intimidade, e isso é causado pelo revelar de um corpo que está em um momento considerado privado, sem roupa. A jogada inicial da documentarista que, ao escolher mostrar um corpo transgênero em sua intimidade, sem roupa, em uma das primeiras cenas, deixa acordado para com o espectador que essa privacidade ali exposta é uma forma de refletir sobre a relação dos sujeitos com seus corpos, sobre as diferentes formas com que essa interação ocorre, principalmente porque corpos transgêneros considerados reais ganham pouco espaços quando atrelados a uma vivência legítima. As representações desses corpos e vivências estão, na maioria das vezes, associadas a distúrbios, uma intensa vitimização e sexualização, além de uma comparação direta como sendo um produto anormal da norma cisgênero.

Há um corte na sequência, e o cenário muda para o quarto de Fernando, no momento em que a imagem revela um busto nu carregando as cicatrizes de uma mastectomia, procedimento cirúrgico para a retirada das mamas. A compra de uma proposta de visibilização das vivências transgêneros não é suficiente para quem decide capturar aquela imagem; existe uma necessidade de mostrar as cicatrizes de um corpo modificado, de um corpo trans que passou por uma tentativa de alinhamento. As marcas no corpo são como marcas na cena, cena que busca se enquadrar em uma normatividade de representação, esta que está presente para anunciar o fator político do corpo e mostrar uma transgeneridade cujas bases estão atreladas a uma representação de gênero binária.

Figura 1 - Fernando vestindo a camisa.

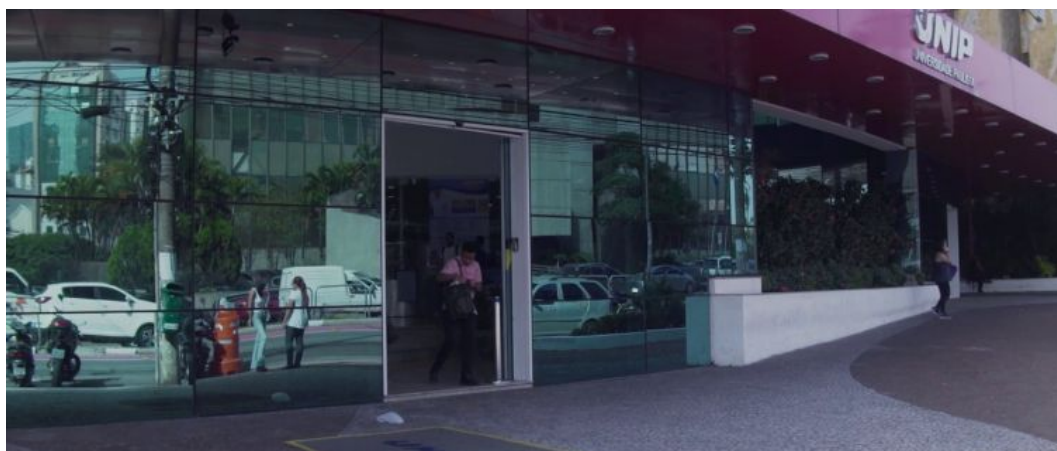


Fonte: *Meu corpo é político* (2017)

Um novo corte conduz para a imagem de Fernando colocando uma mochila nas costas e caminhando por um corredor; ele cumprimenta o homem e a câmera se afasta, acompanhando-lhe até o final da rua, onde o personagem faz uma curva e sai de campo. Aquilo que parece ser um ritual matutino para iniciar o dia carrega um outro significado, principalmente quando é levado em consideração a transgressão que está sendo imposta pelas imagens ali exibidas. A normatividade masculinizada presente nas roupas, no corpo, nos trejeitos e na barba de Fernando carrega uma representação transgressora, pelo fato de que quem está performatizando, segundo um determinismo biológico e conservador, deveria performatizar características de feminilidade. A normatividade do masculino, por mais que pareça habitar na representação de Fernando, é resultado de uma interpretação gendrificada e é condicionada por uma série de contextos, contextos esses que proporcionam pensar a identificação trans como uma forma de entender a identidade de gênero. A representação de um ritual matutino comum, de atos habituais e que são de rotina para diversos sujeitos, da periferia ou não, cis ou trans, reitera uma ideia de normatividade que busca envolver e camuflar o fator transgressor da identidade de Fernando.

Aos 21' 47", em um plano detalhe, a câmera enquadra a mão do personagem escrevendo em um caderno, concentrado e atento ao que está sendo ensinado pela voz masculina no fundo da sala de aula. Há um corte brusco e a câmera então enquadra a entrada da UNIP (Universidade Paulista), simultaneamente a saída do personagem pela porta, que fecha sua mochila e em um primeiro plano, caminha por uma calçada cheia de pessoas. Aquele trajeto é rotina para o jovem, uma rotina que talvez não seja recorrente para muitos outros sujeitos transgêneros no país, principalmente quando comparada com as taxas de evasão escolar obtidos pela "Pesquisa conduzida pelo defensor público João Paulo Carvalho Dias, presidente da Comissão de Diversidade Sexual da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), que estima que o país concentre 82% de evasão escolar de travestis e transexuais" (HANNA; CUNHA, 2016). Os planos dessa cena, que inicialmente convidam o espectador a observar essa oportunidade de estudo, carregam um certo orgulho ao exibir a fachada da universidade junto a Fernando. Dois objetos que, segundo uma normatividade preconceituosa, não deveriam coexistir.

Figura 2 - Fernando saindo da Universidade.



Fonte: *Meu corpo é político* (2017)

Na próxima sequência, em um plano geral, Fernando está sentado em uma sala de espera, ao ser chamado por um estagiário do GEDS - Grupo de Estudos em Direito e Sexualidade³ o personagem encaminha-se para a entrevista em uma cabine de atendimento. Em um jogo de campo e contracampo, a imagem investe na posição sobre os ombros dos personagens no que seria um primeiro plano, principalmente para evidenciar a intimidade moderada que se mantém naquela entrevista. O estagiário explica para Fernando que assumiu o seu processo, processo este que está ativo desde 2014, e que pediu alguns documentos, algumas certidões para entrar com uma ação para que o Estado reconheça a troca de nome e sexo de Fernando no registro civil. O personagem, em um determinado momento da entrevista, diz a seguinte fala: “a gente que mora na periferia, foi ensinado que a gente não tem dinheiro, mas a gente tem um nome, então guarde ele, o nome é a geografia da sua história” (Fernando Ribeiro, *Meu corpo é político*) explorando o fato de que o nome que há nos documentos - que são vários, em estado nacional - não o representa. A presente entrevista reitera algumas das dificuldades da população transgêneros de ter acesso a serviços de saúde básica e também de serem reconhecidos como indivíduos pela sociedade. A normatividade inserida no contexto da identidade, principalmente através das representações pelas quais o gênero é manifestado, passa despercebida pela comunidade hegemônica, estruturada em padrões cisgêneros e heteronormativos. Uma das primeiras questões a serem feitas ao conhecer algum sujeito é voltada para o seu nome, isso está intrínseco e faz parte também do

³ Grupo da Universidade de São Paulo que auxilia e presta assessoria em processos voltados para o reconhecimento civil de pessoas transgêneros.

reconhecimento da identidade de gênero. Constantemente assume-se que determinados nomes são pertencentes ao gênero masculino e outros são pertencentes ao gênero feminino, e essa convenção pré-dispõe um reconhecimento nos padrões inteligíveis de gênero. A luta de Fernando é pelo reconhecimento do Estado, ou seja, para que seja possível alterar o nome e o sexo no registro civil, adequando-se à identidade pela qual o personagem se identifica. A cisnormatividade do Estado, ou o que se pode entender por normatividade legal, potencializa pequenas e grandes violências contra sujeitos que fogem do padrão. Quando Butler (2003, p. 67) afirma que “a repetição imitativa do ‘original’, revela que o original nada mais é do que uma paródia da ideia do natural e do original”, conclui-se que o caráter original da cisnormatividade é também um argumento burocrático não fundamentado.

Figura 3 - Fernando sendo entrevistado.



Fonte: *Meu corpo é político* (2017)

As imagens representadas de ambos os personagens, Fernando e o estagiário, são identificadas como pertencentes a sujeitos que representam uma masculinidade hegemônica, independente de serem cis ou transgêneros. O argumento de trazer ritmos mecanizados para a troca de planos, que ocorre para evidenciar as emoções demonstradas pelo rosto e pelos gestos do personagem não supõe que há uma competição de quem performatiza mais masculinidade do que o outro, mas sim demonstra que os dois personagens que ali estão são homens, independente dos seus corpos. Não há a exploração de um masculinidade menos ou mais normativa, as imagens da entrevista ao mesmo tempo que enquadram Fernando e o estagiário em uma mesma normatividade de gênero, também expõem o protagonista como

diferente, passando por violências que o outro jovem - por estar, mais dentro de uma norma - não sofre. As representações de Fernando são contrastadas em busca de uma maior potencialização para a transgressão que habita no ser transgênero.

Em um terceiro momento, aos 43' 38" de filme, Fernando e sua amiga caminham por uma estação de metrô lotada, a câmera faz um movimento panorâmico acompanhando o percurso dos dois personagens. O que antes, na entrevista com o jovem estagiário, era um jogo entre planos e contraplanos que desejava evidenciar não somente as representações hegemônicas e normativas, mas também o caráter que diferencia Fernando, nesta sequência de cenas este aspecto esmaece. O jogo das imagens traduz corpos cis e transgêneros para uma simulação de movimento, em que o plano de fundo, a cidade de São Paulo, sustenta uma invisibilidade para as diferenças que os personagens carregam. A escolha de um plano conjunto, colocando ambos personagens, Fernando, um homem trans, e sua amiga, uma mulher cis, lado a lado, colabora para a leitura do personagem enquanto sujeito transgênero e transgressor. As representações de Fernando são diferentes das de sua amiga, e isso implica em um reconhecimento de uma transgressão, de uma diferenciação entre os dois sujeitos enquadrados. A transgressão de Fernando não habita apenas na diferença entre os corpos, mas em todo o conjunto de reiteraões que abarcam o fazer do gênero. O sujeito-da-câmera movimenta-se junto com os personagens, acompanhando-os hora de perto, hora de longe, fazendo esforço para seguir o ritmo da vivência rotineira acelerada de cidade grande.

Figura 4 - Fernando e sua amiga conversam.



Fonte: *Meu corpo é político* (2017)

Eles se aproximam de um bar onde algumas pessoas estão sentadas na calçada, a câmera está afastada, como se não ousasse invadir a privacidade dos personagens ali presentes, filmando as pessoas do outro lado da rua, enquanto os mesmos estão sentados nas mesas de bar. Em um próximo momento, a imagem que ganha foco é a de Fernando conversando com seu amigo sobre as dificuldades de ser reconhecido pelo gênero que se identificam. Os dois estão ali como iguais, a normatividade e a transgressão agora perdem suas referências, simultaneamente a um sujeito-da-câmera que perde também seu espaço e junta-se aquela dupla como um terceiro membro deslocado, uma mulher cisgênero de frente para as performatizações de dois homens trans. A interpretação do gênero pelo qual Fernando e seu amigo performatizam uma identidade masculina não é a mesma que serve como norma para uma identidade masculina entendida por esse sujeito-da-câmera. A questão aqui é que esta transgressão entre as concepções de identidades cis e trans são reconhecidas, e o espaço ocupado pela câmera, fôrma que dá visibilidade para esses sujeitos trans, tenta ser mais invisível possível, como se quem assiste fizesse parte daquele grupo de amigos. Há um jogo com as imagens, em que o sujeito-da-câmera está próximo e afastado da situação, com certo receio de ocupar aquele espaço, um espaço cisgênero que já lhe é normativamente concedido. As representações de Fernando e seus amigos transgêneros ganham certa noção de coletividade, o que causa um maior receio na cineasta, esta que afasta a câmera em busca de uma mínima interferência. É possível perceber aqui que quando a normatividade ou a transgressão não é posta em contraste nas imagens fílmicas, estas acabam por existir fora de campo, compondo parte do imaginário de quem assiste. O sujeito-da-câmera percebe que quem está transgredindo é ela, a diretora, que existe uma relação normativa dentro daquele grupo de amigos, e que seu espaço é de alguém que é externo, reiterando um princípio de relação entre a normatividade e a transgressão presente nas outras cenas.

A amiga de Fernando propõe organizarem uma foto com os homens, todos trans, brincando ainda com a ideia de serem heteronormativos. A câmera, como vista na imagem abaixo, permanece a certa distância daquele grupo, observando a organização de uma própria normatividade dentro um grupo que é considerado transgressor. Nesta brincadeira sobre serem heteronormativos, a personagem resgata algumas das referências que perpassam a construção da interpretação parodística e normativa de um sujeito homem hegemônico, posicionando a representação de Fernando e seus amigos em uma nova concepção de normatividade.

Figura 5 - Fernando e seus amigos são fotografados.



Fonte: *Meu Corpo é Político* (2017)

Em seguida, há um corte seco e surge na tela a imagem de Fernando e Giu, uma das protagonistas do documentário, também transexual, conversando e se beijando, em um momento de intimidade. Aquele é um clima de comemoração, e a câmera, ao mesmo tempo que parece desejar filmar os momentos marcantes para as vivências dos personagens ali presentes, deseja também passar despercebida, como um objeto invisível, que capta e politiza uma simples comemoração. Novamente, são dois sujeitos transgêneros que estão em cena, em uma relação afetiva e que no âmbito público é considerado transgressor. Porém, para o documentário, este é um ponto chave e que precisa ser mostrado, mesmo que de forma tímida. Quando se coloca como afirmação o caráter político do corpo em espaços públicos, a transgressão que implica um beijo entre dois sujeitos transgêneros pode parecer tentador para o sujeito-da-câmera. A questão é que este fato é tratado a partir de uma lente normativa, que não tenta traduzir corpos transgêneros em corpos cisgêneros, mas que busca retirar o caráter transgressor daquele beijo e adentrar a essa nova normatividade minoritária. Esse é um dos pontos chaves para a representação normativa e transgressora das vivências de Fernando, visto que como sujeito trans - que não experienciou uma infância e adolescência se identificando como homem - está acostumado com a presença de um dispositivo para qual encenar. As imagens aqui facultam um caráter muito mais de reiteração das subjetividades do homem transgênero como um movimento de referência para a identidade minoritária, revelando que há orgulhos e possibilidades para homens transgêneros habitarem em sua própria norma.

3.2 Paula Beatriz

A segunda personagem introduzida no documentário *Meu corpo é político* é Paula Beatriz, diretora da Escola Estadual Santa Rosa de Lima na cidade de São Paulo. Paula possui uma relação com a educação que foge da normatividade evasiva apresentada anteriormente, pois além de possuir pós-graduação na área de ensino, é considerada a primeira diretora transgênero de uma escola pública do Estado de São Paulo. O documentário faz questão de evidenciar a rotina de trabalho da personagem, e também seu engajamento com os movimentos de militância trans. Uma das primeiras cenas, aos 2' 54" de filme, serve para localizar e também transicionar a narrativa para uma sequência que enfoca em outro personagem. A imagem revela várias casas simples que dividem espaço em um morro, o dia está amanhecendo e a paisagem é azulada. Paula e sua mãe estão tomando café da manhã.

O sujeito-da-câmera captura aquela imagem como se estivesse familiarizado com a rotina da personagem, há certa normatividade e um caráter rotineiro nas expressões e interações de Paula - tanto com os objetos em cena, como com sua mãe. Essa primeira sequência de cenas transparece certa intimidade e rotina para com os atos que estão sendo representados na tela. Não há uma necessidade de falas, de uma encenação provocada de conversa no início da manhã, certamente há uma encenação presente, porém esta dá conta de se ater a comportamentos que se assemelham a uma norma de rotina seguida pelas duas personagens no início da manhã. A relação de Paula com sua mãe está dentro de um contexto de normatividade, parte de um ritual matutino como o de Fernando, porém, neste caso, também carrega alguns indícios de transgressão, considerando que muitos sujeitos transexuais são expulsos de casa durante a adolescência e início da vida adulta. Ao mesmo tempo em que uma sequência de cenas pode pertencer a um espectro de normatividade, em função das representações gendrificadas e feminilizadas da personagem, ou do olhar do sujeito-da-câmera para um aspecto rotineiro e comum, o contexto por trás da mesma pode também exprimir uma ideia de transgressão, pelo motivo de determinadas vivências serem negadas àquele sujeito.

A escolha da documentarista de salientar esse momento, apresentando a personagem em sua vestimenta de trabalho, desfrutando de um café da manhã com sua mãe, possui um caráter evidente de representação, este que se diferencia da de Fernando. Paula é representada nesta sequência como uma personagem que, mesmo fazendo parte de uma classe social baixa,

sendo uma mulher transexual afrodescendente e parte de uma população considerada vulnerável, representa uma autoridade sobre a câmera e também sobre sua autorrepresentação. Essa performatividade de mulher autoritária é parte de uma normatividade quando relacionada com a função de diretora, porém, também complexa quando associada às subjetividades que precisam ser reiteradas enquanto mulher afrodescendente e parte de uma construção de uma identidade de gênero masculina derivada de uma infância cisgênero dentro de classes populares. Existe diversas discussões sobre as vivências de uma mulher trans afrodescendente na periferia que esse trabalho não daria conta de abarcar, mas é preciso, antes de observar as posições normativas e transgressoras das representações da personagem, bem como a sua relação com a feminilidade e masculinidade, entender como a formação da identidade da personagem como sujeito trans pode ter gerado representações mais ou menos normativas.

Figura 6 - Paula e sua mãe tomam café da manhã.

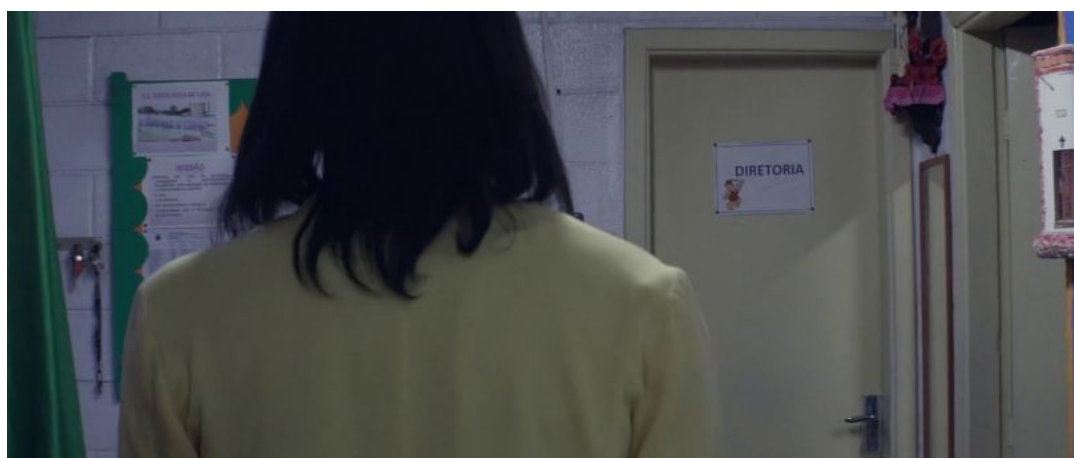


Fonte: *Meu corpo é político* (2017)

Nos minutos 5' 08" de filme, Paula está sendo filmada em um primeiríssimo plano no caminho para o trabalho por um sujeito-da-câmera que está sentado no banco traseiro do carro. A imagem alterna para a sala de recepção da Escola Estadual Santa Rosa de Lima, a personagem passa cumprimentando e entrando em uma porta ao fundo, onde há uma placa com a palavra "Diretoria". A importância da posição de Paula como diretora de uma escola pública deve ser afirmada por todos que a cercam: porém, além disso, o que está representado no documentário é a forma como a câmera deseja capturar essa posição com enfoques

específicos no fazer profissional da personagem. Há um caráter normativo na representação autoritária visto que as reiteraões estão concentradas na identidade de gênero da mulher afrodescendente, cujos estereótipos carregam poucos traços de feminilidade. Por mais que existam diversas diretoras mulheres cisgêneras em escolas públicas brasileiras, Paula cruza fronteiras ao se inserir como sujeito transgênero em escolas, espaços que são considerados formadores de novas normas. O sujeito-da-câmera deste documentário busca caracterizar Paula como uma diretora trans para mostrar que uma mulher trans pode ocupar espaços que antes lhe eram negados. Esse momento é visto tanto nas sequências que evidenciam o ambiente de trabalho da personagem, como na cena em que Paula está adentrando a sua sala e o foco deixa de habitar no corpo da personagem e passa para o letreiro de diretora, como na figura abaixo. Há uma intensa promoção de naturalidade, de rotina, de tranquilidade nas escolhas das sequências, do posicionamento da câmera, dos ângulos e até mesmo na relação de Paula com o que está a sua volta.

Figura 7 - Paula entrando na diretoria.



Fonte: *Meu corpo é político* (2017)

Após alguns minutos de filme, surge na tela uma sequência em que várias crianças estão em fila no pátio da escola. A câmera está posicionada atrás dessas crianças, de modo que o início da fila fique de frente para Paula, esta que atravessa cada uma das filas mencionando os nomes dos pais das crianças. Em um novo corte, Paula agora surge na saída da Escola, ao lado de uma fila de crianças. É impossível não notar suas vestimentas elegantes, seu salto alto, sua pose de poder com os braços cruzados. Por mais que essa performatização

de mulher autoritária reitere subjetividades de diretoras cisgêneros, trazendo certa normatividade para a representação de Paula, há um caráter contextual da transgeneridade que modifica a relação da personagem com tudo o que a cerca. Paula possui uma interação com o gênero diferente de um sujeito cisgênero, e a resistência à cisgeneridade implica constantemente em uma representação transgressora.

Uma mulher chega no portão e Paula pergunta quem a mesma veio buscar, a personagem caminha até a sala de aula e chama pelo nome de Vitória, uma criança que logo chega e se junta a mãe. O enquadramento dessa cena promove pensamentos sobre o corpo da personagem e as inscrições que o mesmo obteve desde a infância, sobre as violências de gênero que são infringidas em uma criação autoritária para com a identidade de sujeitos, estes que são tidos como seres vivos apenas após a identificação do seu sexo. Paula, mulher, agora adulta, de frente a todas as crianças com quem trabalha diariamente, possibilita questionar a transgressão que de fato está sendo salientada. Paula, um sujeito cujo corpo está desalinhado com os padrões hegemônicos está sob o comando de uma escola infantil e as imagens fazem questão de trazer a tona um caráter normativo, uma normatividade de quem e para quem pouco importa se a personagem é cis ou transgênero.

Figura 8 - Paula na saída da Escola.



Fonte: *Meu corpo é político* (2017)

Aos 34' 32" de filme, há uma rápida troca de planos de ambientação, em meio ao pôr do sol na cidade São Paulo, Paula dirige seu carro passando pelos prédios e postes de luzes. Chegando no destino final, ela desliga o carro e caminha por uma rua segurando sua bolsa,

parando em frente a faixa de segurança e atravessando. Essa é uma transição entre a personagem cuja representação estava resguardada em um caráter normativo para uma mulher transgênero ativa na militância, cuja representação reverbera uma transgressão contra hegemônica. Há um corte e a câmera filma um grande salão, onde diversas pessoas estão sentadas em um grande círculo, entre eles, jovens, velhos, homens, mulheres, não binários e travestis. Uma mulher branca e transgênero está segurando o microfone, ela menciona que a ideia de hoje é discutir a visibilidade e a invisibilidade dos T's. Existe um ganho de força na imagens que são representadas a partir deste momento, visto que é perceptível que o sujeito-da-câmera impulsiona a necessidade de mostrar a atuação militante de Paula, usando o depoimento da personagem a seu favor. Entre cortes que mostram a atenção do público, Paula se sente cada vez mais confortável com aquele local, principalmente quando suas representações exprimem todos aqueles gestos e trejeitos que antes, na posição de diretora, pareciam estar reprimidos. Enquanto a personagem ganha espaço na tela, dando seu depoimento, a transgressão é representada com indignação para com as normatividades de gênero hegemônicas:

Eu sou questionada enquanto professora de português licenciada quando falo 'as travestis', eu teria que dizer 'os travestis'. Mas aí eu falo, existe uma militância que fala muito mais forte do que, e também por que eu não vejo elas homens vestidos de mulher, como está assim designado nos dicionários. Elas são mulheres e isso é uma luta, eu vou persistir com isso porque eu to aí lutando. Evidentemente, lutando na educação a mais de 30 anos, por que eu sou educadora, professora, diretora, não sei, eu acho que sou até a primeira diretora aqui no estado. Por que quem deu a cara a tapa primeiramente para essa sigla LGBT foram as travestis, que se colocaram nas ruas. Por que elas não tinham emprego, foram colocadas pra fora de casa - todas as coisas que vocês já conhecem da história - e foram expostas a toda essa criminalidade, a todas essas questões que se sobressaem. Então elas transgrediram tudo possível. Aí vem toda essa problemática, onde a gente tem que estar realmente desconstruindo, e é onde eu reafirmo muito que esse processo se inicia com debate, num processo dentro de uma escola. Por que todos nós aqui passamos o maior tempo dentro de uma escola, nós ficamos no mínimo 11 anos dentro de uma escola. Desde o seu primeiro ano, até o terceiro ano do ensino médio, e eu vejo que não há essa discussão. Não se tem esse debate, por questões morais, éticas, religiosas, enfim, n coisas. E aí, quando eu fiz minha pós-graduação na UNICAMP, tematizei homossexualidade na escola: inclusão ou exclusão. Um professor disse: não, isso não. Aí eu procurei outro professor, outro orientador, aí ele: vamo embora. Aí que deu a demanda, mas ainda há resistência e é muito grande. (Paula Beatriz, *Meu corpo é político*)

As imagens revelam uma representação de Paula que transgride a própria normatividade defensiva na qual a personagem estava inserida até o momento. Mesmo com cenas que possuem um enquadramento não tão diferenciado das sequências anteriores, a

representação do gênero da personagem transborda e extravasa uma identidade agora muito politizada sobre o seu papel como sujeito. As imagens também cumprem seu papel aqui, mantendo-se estáveis e focando no discurso que está sendo emitido por Paula, discurso este que faz questão de conscientizar os indivíduos que estão a volta sobre uma luta de resistência para com esses padrões normativos. Estas imagens cabem em sua própria norma hegemônica que busca na distância traços de imparcialidade, a personagem que está em um momento não visto antes, que lhe possibilita representar diferentes espectros da sua identidade de gênero. Ao problematizar um certo esquecimento proposital de personalidades que questionam e questionaram o gênero ao longo da história na tentativa de uma higienização daqueles sujeitos que fogem da norma, Paula traz as travestis para o depoimento, e reitera o fato de que elas são pessoas de classe popular, diariamente violentadas, simbólica e fisicamente, que além de sofrerem rejeição da família, encontram no sexo a única forma de ganhar algum sustento, transgredindo uma norma hegemônica que não tolera corpos desalinhados, subvertendo um ideal de normatividade para um com uma aproximação de uma identidade feminina cisgênero.

Figura 9 - Paula na roda de conversa.



Fonte: *Meu corpo é político* (2017)

É necessário demarcar que o momento em que ocorre a reunião do movimento social é o ponto de virada para a representação da personagem, esta que, até a presente sequência, não havia se identificado como mulher transexual. A partir de uma leitura desta sequência de virada é possível então realizar um movimento de retomada e observação do caráter normativo das cenas anteriores. A relação entre os ambientes públicos e privados estão muito

bem delimitados nas sequências em que Paula surge na tela. Há aqui imagens de identidades que “dançam” em torno da normatividade e da transgressão, sendo subversivas quando relacionadas ao contexto cisgênero/transgênero e reiterando traços de normatividade quando observadas apenas de uma ótica binária. As representações de Paula estão dentro de uma heteronormatividade, principalmente pelo fato da personagem se identificar como mulher heterossexual e vivenciar uma realidade cisnormativa, porém, quando coloca-se em foco o discurso da personagem na roda de conversa, as imagens também revelam que essa heteronormatividade é experienciada de maneira diferente. As imagens propõem aqui uma lógica de repetição da originalidade de um gênero que revela o caráter parodístico dessa ideia de original (BUTLER, 2003, p. 67), uma interpretação e performatização que simula originalidade e reproduz uma paródia dos conceitos de normatividade e transgressão.

3. 3 Linn da Quebrada

Entre todas as personagens, Linna Pereira ou Linn da Quebrada, como é conhecida artisticamente, é a mais popular. Seja pelo seu envolvimento com o ativismo pelos direitos civis da comunidade LGBT, pelas performances de alto teor político ou suas músicas autorais que retratam a realidade de ser travesti na periferia. Com seu primeiro álbum de estúdio intitulado *Pajubá*, a artista já lançou diversos *singles* de sucesso como “Bixa Preta”, “Enviadescer”, “Talento”, “Coytada”, e realizou pequenas turnês pelo Brasil e pela Europa. Além disso, em 2019, Linn também participou de uma produção televisiva da Rede Globo chamada *Segunda Chamada*, interpretando uma personagem trans que retorna aos estudos primários depois de adulta. No presente documentário, o cotidiano de Linn é capturado por lentes de uma direção que deseja investigar tanto onde está a militância LGBT no dia-a-dia, como evidenciar um pouco da rotina artística por trás das suas performances. Diferentemente dos personagens apresentados anteriormente no documentário analisado, Linn possui um corpo e uma identidade de gênero que visivelmente representa uma maior transgressão e questionamento para com as subjetividades de um padrão hegemônico de gênero, se afirmando enquanto bixa travesti - sujeito marginalizado e que subversivamente habita em uma identidade transgênero que está distante de uma heteronormatividade higienizada.

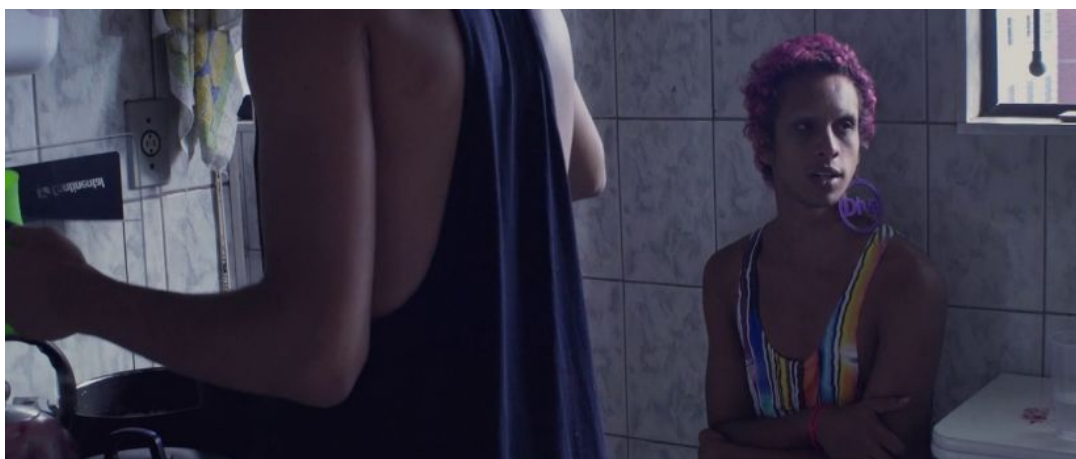
O corpo da personagem é mostrado em algumas sequências após uma cena de ambientação, porém é depois de longos planos que seu rosto surge na tela. Diferentemente da

representação de Paula Beatriz, a personagem de Linn da Quebrada é logo revelada como um sujeito transgressor. O enquadramento do corpo andrógino afrodescendente e magro limpando a casa, carregando baldes e vassouras e organizando roupas, reitera um imaginário normativo de uma rotina de cuidados com a casa, porém sem um gênero sendo representado ali. As roupas curtas mostrando o corpo, os traços delicados e feminilizados e a forma como a personagem se locomove diante da câmera resiste a uma cisnormatividade binária e apoia-se em suposições de uma transgressão dos conceitos de homem e mulher. Quando o rosto da personagem é enquadrado, é possível notar que os cabelos rosa são contrastantes, os traços finos e delicados do rosto trazem ambiguidades, as sobrancelhas raspadas e uma expressão de sono, ostentam ainda mais uma subversão para com o alinhamento de corpos masculinos e femininos. Na escolha de mostrar o corpo de Linn antes do seu rosto, em mostrar o local onde a personagem vive, os gestos e traços da mesma, as representações, as imagens estão deixando mais explícito o acordo de que este é o objeto que irá conduzir e mediar a atitude da câmera. A presente leitura entende o fato de escolher não mostrar o rosto da personagem na primeira sequência como uma estratégia para ocultar a identidade de gênero, tentando não se enquadrar em uma normatividade para também não propor uma reiteração automática de subjetividades atreladas ao existir cisgênero.

Linn, após conversar com seus colegas de apartamento sobre assuntos rotineiros, sai por uma porta no terceiro andar com uma bolsa na mão. O sujeito-da-câmera captura a imagem em um plano geral, distante do prédio, mostrando também três crianças brancas, de idades entre oito e dez anos, caminhando pela varanda um andar abaixo. As crianças entram na porta, no momento em que a personagem desce pelas escadas. Uma incompatibilidade de existências emerge em diversos momentos do documentário, e este é um deles. Linn da Quebrada é uma personagem que traz junto às suas representações também questionamentos, dúvidas e incertezas sobre sua identidade de gênero. Dentro de um regime cisnormativo existe uma necessidade de afastamento daqueles sujeitos que fogem da norma, e, além disso, também uma incompatibilidade entre a cisnormatividade e a transgressão do gênero, esta que é tensionada por cenas como a que a personagem sai do apartamento. A cena, por si só, não é transgressora em sua formatação, porém, reitera, através da representação do distanciamento desses sujeitos uma noção de transgressão que a identidade de Linn, e tudo que ela representa, significa para a sociedade. Esse processo de encenação de uma Linn que faz faxina na casa, pega metrô e trem e atua na comunidade - por mais normativo que seja -, busca “pintar” uma

personagem dócil e adestrada segundo os padrões comportamentais de um sistema que supervaloriza e dramatiza a noção de repetibilidade, diferente daquilo que o seu corpo e sua arte manifestam com traços questionadores. A repetibilidade presente nestas encenações também é uma condição da identidade de gênero, esta que reitera um imaginário de encenações nomeadas masculinas e femininas. Quando Linn limpa a casa ou participa de atividades na comunidade, até mesmo quando está no palco, surgindo em espaços públicos e privados, seu corpo subverte essa repetibilidade, que termina por se extraviar em uma nova noção de identidade e desestabilizar as referências da cisnormatividade. A confusão que o corpo de Linn da Quebrada causa ao não gerar uma fácil identificação para quem observa é motivo de incômodo para quem observa. Ela é homem? Ela é mulher? Ela é Bixa Travesty.

Figura 10 - Linn conversando na cozinha.



Fonte: *Meu corpo é político* (2017)

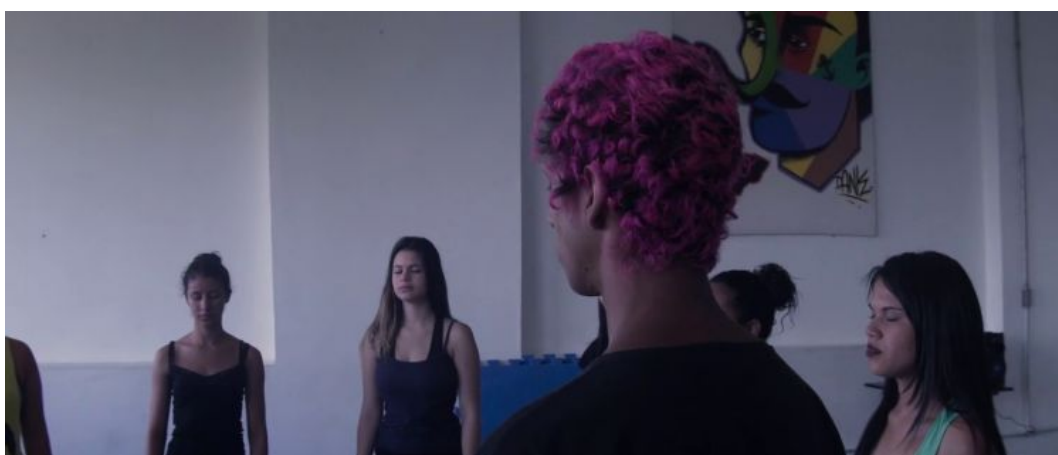
Em uma próxima sequência, aos 13' 38", a câmera realiza um movimento panorâmico mostrando uma sala com várias jovens, em sua maioria mulheres afrodescendentes de classe popular em um círculo. Linn e Thiago, seu amigo e colega de apartamento, conduz uma dinâmica de alongamento enquanto a câmera captura imagens em um movimento circular completo por trás dessas pessoas. Esse círculo se desfaz e agora os jovens caminham livremente pela sala lendo papéis nas mãos e murmurando frases que ali estão escritas. A voz de Linn é nítida e forte, surge ao fundo conduzindo a dinâmica de interpretação ao mesmo tempo em que a imagem caça a personagem ao fundo da sala, esta que observa a dinâmica concentrada. Um dos jovens falam, em coro com o restante das pessoas: “preto,

marginalizado, excluído, favelado”. O peso que as palavras e as interpretações carregam nessa sequência de cenas é por si só algo que produz a transgressão, tanto em relação ao questionar da identidade como também ao próprio ato de questionar, visto que este não é oferecido para quem faz parte da minoria. A representação da identidade de Linn serve como um molde, não somente para que os sujeitos se inspirem na suas falas e projetos, mas também pela atuação da personagem com sujeitos que possuem pouco acesso ao questionar, principalmente considerando a violência e o constante bombardeio causado pela discriminação. O foco dessa cena, evidenciado pelos círculos da câmera por trás dos corpos, é não invadir esse espaço de descoberta e transgressão, mas observar de fora, como as realidades são políticas em seus âmbitos subjetivos.

Os participantes da dinâmica voltam para o círculo, agora sentados no chão, e Linn, com um papel nas mãos, conduz dizendo para as pessoas ali interpretarem o texto como se fossem pontos. O corpo faz gestos fortes, dentro de uma normatividade que simultaneamente reitera e subverte complexas noções de feminilidade e masculinidade para uma hegemonia. Três meninas sentadas lado a lado pronunciam: “Mulher, Cis, Branca.”; outra jovem: “mulher Preta”. Há um jogo entre os jovens, que dividem-se em falas individuais e conjuntas, interpretando o texto em coro e com uma voz potente: “mas ainda assim, mulher. Propriedade do homem, parte dos seus bens! Por isso me querem: branca, magra, bem vestida, comportada, depilada.” Ao fundo, todos eles sussurram: “puta, solícita, fácil, fútil”, enquanto uma voz protagoniza a interpretação: “Não quero mais medir palavras e ocultar palavras, não quero mais ser julgada pelas minhas roupas, batom vermelho, saia.” O homem responde: “Ah mulher, você só quer provocar.” As outras jovens jogam palavras para dentro do círculo: “Moça indecente, essa daí não é pra casar”, “meu direito a ter voz, meu direito a ser mulher, lésbica, preta, gorda, bicha! Meu direito a abortar”. A câmera foca no rosto de Linn de perfil enquanto a mesma interpreta: “mas se a classe não se adaptou a mim, como a gente se adapta ao mundo? Entra, passa e não chora. Sou polícia. Sou marido, sou patrão, sou seu pai. Se me dar motivo, daqui você não sai, vai me matar ou vai me vender, ou vai ficar aí parado só olhando e não vai nem me defender” (Linn da Quebrada, *Meu Corpo é Político*). Os jovens encontram-se presentes no texto fílmico como objetos de visibilização de um determinado movimento, de uma determinada militância, uma representação de como a vivência transgênero de Linn, de como seu corpo enquanto materialidade subversiva é também um ensaio de resistência à marginalização. As imagens desta sequência são subversivas ao

representar uma protagonização do sujeito excluído como agente das suas próprias subjetividades. Existe também, uma abertura para pensar, tanto sobre essa sequência em particular, e sobre a construção da obra fílmica, em um processo de exposição da minoria como um objeto na vitrine, como se o olhar da documentarista fosse atraído pela atuação da Linn da Quebrada e o seu engajamento com as minorias, envolvendo os sujeitos de forma esvaziada.

Figura 11 - Linn na oficina em grupo.

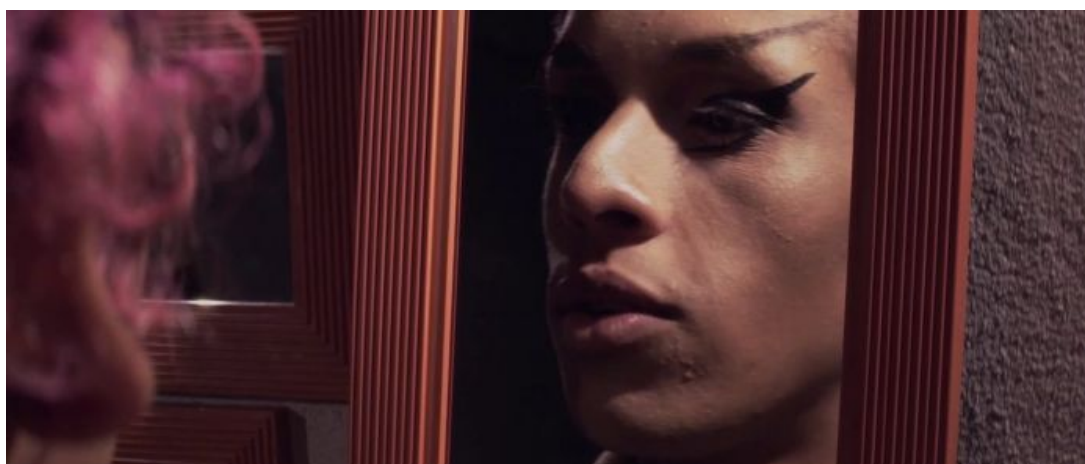


Fonte: *Meu corpo é político* (2017)

Na próxima sequência protagonizada pela personagem, aos 26' 46", Linn caminha pela cidade até a casa de seu produtor musical, apelidado de Diamante. Em uma conversa, na casa do produtor, Linn [voz fora de campo] comenta que está nervosa por que no próximo sábado é um dos seus primeiros shows, menciona que montou as músicas, mas que precisa dar um jeito com as bases. Diamante diz que pode ajudar, mas que precisam produzir uma música de cada vez, ele confere as bases em um fone de ouvido e fecha a janela, cortando para a cena em que Linn está cantando a música “Bixa Preta” *acapella*, de frente para um microfone. A letra da música é forte e reitera um imaginário atrelado diretamente à noção de transgressão. As palavras cantadas representam um discurso muito mais transgressor do que as subjetividades imagéticas representadas, estas que podem ser lidas como transgressoras a partir do seu contexto de vivência e não de um olhar cisgênero e, neste caso, simplista. Há uma necessidade de impacto nas encenações que Linn provoca para a câmera, algo que promove pensar nas próprias leituras das concepções de normatividade e transgressão que são

feitas pela personagem. O sujeito-da-câmera não hesita ao capturar imagens que contrastam e que mostram aquilo que o documentário se propôs a fazer, o que liberta uma discussão ainda maior sobre as noções de normatividade e transgressão para a diretora Alice Riff, mulher cisgênero. Quando o corpo de Linn da Quebrada está próximo de Diamante, o contraste provoca uma inevitável comparação, reiterando as noções de um masculinidade cis, esta que vaza através da representação de Diamante, mas que é contestada por Linn. Enquanto finaliza as músicas, colocando os tiros na base e dizendo: “se você quer colocar para fuder, coloca uns tiros nessa porra”, o produtor sintoniza certa harmonia entre a subversão da música e a subversão da artista. As imagens trazem, em um *contra-plongée* de Linn dando depoimento para Diamante, uma maior conexão da imagem da personagem com seu lado artístico transgressor. A música e a arte são movimentos pelos quais a transgressão se manifesta dentro da representação das imagens da personagem Linn da Quebrada no documentário. Ao afirmar não ser cantora e estar agindo com a música e com o *funk* para falar da sua experiência, da experiência que lhe formou, além de contestar a existência de um macho alfa - um símbolo da masculinidade cisgênero - a personagem reitera uma noção de transgressão e resistência a uma heteronormatividade compulsória.

Figura 13 - Linn em frente ao espelho.



Fonte: *Meu corpo é político* (2017)

O documentário mostra um lado mais voltado para os “bastidores” da vida artística da personagem e o próprio contraste do convívio com outros sujeitos, estes fora do âmbito da militância, revela que Linn habita a sociedade em seus mais variados espaços e que mesmo

tendo traços andróginos que provocam questionamentos, não está reclusa, não se incomoda em ser vista nas ruas ostentando esses mesmos traços. O explicitar das subjetividades normativas que involuntariamente fazem parte do sistema cisnormativo e o evidenciar, através do jogo de imagens com a vida artística da personagem, aquelas subjetividades que compõem a noção de transgressão é o principal ponto de encontro entre o público e o privado, entre a individualidade e a representação política do sujeito transgênero. Na sequência que ocorre aos 58 minutos, Linn chega no camarim da casa de espetáculo onde irá acontecer seu primeiro show e inicia os preparativos, organizando a maquiagem e a montagem⁴. Depois de interagir com os outros sujeitos que estão naquele camarim improvisado, há um corte e surge na tela a imagem de Linn enquadrada em um espelho. A personagem menciona, para as pessoas que estão naquela sala, que durante este processo de montagem começa a lembrar da primeira vez em que isso aconteceu. O sujeito-da-câmera, neste momento, ao mesmo tempo em que adentra na intimidade da personagem, ao conhecer mais sobre sua história, também possui uma relação mais próxima com seu corpo, mesmo que ainda através de filtros: o espelho e os sujeitos para quem Linn está contando a história. A fôrma que captura a imagem está na mão de um alguém que a carrega como quem carrega um objeto vulnerável, a imagem é instável e isso é causado pela longa duração dos planos, esta advinda de um medo de não romper com a fala que está sendo dita ou com a ação que está sendo efetuada. Linn, de frente para o espelho, conta sobre sua história para os sujeitos que estão ao seu lado:

Nesse momento, eu começo a lembrar das coisas que a gente viveu lá, nos meus 17 anos, a primeira vez que eu me montei, quando eu era testemunha de jeová, e eu lembro que era época que tudo é proibido, meu corpo era proibido, sexualidade era proibida, e daí eu lembro que eu me montei com 17 anos, eu trabalhava em um salão de cabeleireiro, e a Fabíola, que era uma Travesti que mora lá em Rio Preto, me montou, me maquiou, me emprestou as roupas dela, naquela época eu ainda me chamava lara, era lara meu nome, na semana em que eu me montei, chegando no salão do reino de testemunha de jeová, me chamaram em uma sala, falaram que alguém tinha me visto montada na frente da balada, não sei se é verdade, também não tem outra coisa como teriam descoberto, e daí eu fui desassociada, e aí foi aquele chororô em casa, minha mãe falando que era uma fase, que ia me mandar embora para morar com meu pai, mas eu entendo ela, fiquei muito mal, era uma época em que eu sentia muita culpa, então eu chorava porque não podia me masturbar, então eu chorava toda vez q isso acontecia, eu chorava quando eu ficava com alguém, pedia perdão, eu dizia que se deus me perdoasse eu não iria mais fazer aquilo e que se eu fizesse de novo jeová podia me destruir. mas eu sempre repetia, ai dessa vez não, a próxima vai ser a última. Mas eu entendia o lado da minha mãe, acho que hoje eu entendo mais o lado da minha mãe, quando ela foi entendendo e ela viu que eu continuava sendo a mesma pessoa, eu chegava em casa de manhã montada, com

⁴ “Nomeia a comunicação da identidade de gênero que seria efetuada visualmente pela estética do corpo, com o auxílio da estética da indumentária” (CARNEIRO, 2019)

peruca, maravilhosa, ia acordar ela para tomar café da manhã comigo montada, quando eu fui participar de um concurso de miss em frutal em minas, ela me ligou no dia pra perguntar como que tinha sido, quando eu falei que tinha ganhado ela ficou super feliz, ela colocou duas fotos minhas na escrivania e dizia que era uma prima da bahia dela, não falava que era eu mas o pessoal sabia que era eu, quando via esse nariz todo mundo sabia. (Linn da Quebrada, *Meu Corpo é Político*)

A vulnerabilidade da fala de Linn da Quebrada e a representação da imagem da montagem como travesti reitera uma relação de resistência à normatividade. Os padrões hegemônicos de gênero surgem de forma explícita na relação parental e na subversão performativa de Linn durante a infância, sendo novamente subvertido ao ir de encontro com as subjetividades de uma travesti agora adulta, realizando a montagem para seu primeiro show. A personagem olha para trás e encontra sua amiga Jup do Bairro, também artista e travesti, que lhe dá um abraço apertado e um beijo na boca. Por mais reservado e íntimo que seja, este também é um ato de subversão. No momento do show, aos 64 minutos de filme, uma *drag queen* entra no palco e anuncia o nome de Linn da Quebrada, fazendo a plateia começar a gritar e a protagonista surgir no palco. Seu corpo cheio de *glitter*, com peito nu e roupas brilhantes, é uma manifestação de subjetividades abjetas, consideradas confusas, tanto pela transgressão da representação feminilizada e pelos seios a mostra, quanto pelas polêmicas letras das músicas cantadas no show. A personagem é performática enquanto canta suas músicas, desde danças provocantes, coreografias interpretando letras com gestos e olhares, se movimentando junto com a música, passiva, agressiva e sensualizando. O sujeito-da-câmera acompanha seu corpo durante a performance potencializando a dubiedade entre a masculinidade do corpo magro e de pele negra que não carrega seios fartos, mas sim uma aparência andrógina que representa feminilidade, advinda de uma assimilação das gesticulações delicadas que uma mulher é instruída a possuir. Ao final ela ainda declara: “Aceita que agora é das transviadas, translesbichas, as sapatonas futuristas, agora aceita macho, que é nossa”.

Figura 14 - Linn da Quebrada em seu show.



Fonte: *Meu corpo é político* (2017)

3.4 Giu Nonato

A última personagem, mas não menos importante, é Giu Nonato, mulher trans militante e envolvida nos movimentos de ativismo nas redes sociais. Diferentemente das personagens apresentadas anteriormente, Giu está passando pelo processo transexualizador, que compete - entre outras intervenções - a ingestão de hormônios que atuam na modificação do corpo. As sequências em que a personagem ganha a tela, na maior parte do tempo, estão respaldadas em uma tentativa do documentário de mostrar o olhar de Giu sobre a sociedade que a cerca, seja através do seu corpo e do seu gênero que estão em movimento ou da relação com outros sujeitos minoritários. Mesmo que o olhar que guie a análise esteja embriagado na heteronormatividade, esta que condiciona quais corpos são belos e quais não são, é possível apontar uma insatisfação da personagem para com o corpo que ali performatiza o gênero. Existe uma insegurança do sujeito-da-câmera que invade a intimidade de Giu com mais cautela do que com os personagens anteriores. A primeira sequência em que Giu aparece, aos 11 minutos e 50 segundos, revela um corpo deitado em um colchão no chão, enquanto a câmera está filmando sob a moldura da porta do seu quarto com receio de adentrar sua intimidade. Seu corpo andrógino e magro ergue-se do colchão e caminha até a porta; este é diferente do corpo da personagem Linn da Quebrada, e nela habitam traços de uma masculinidade que está sendo aparada. A personagem acende um cigarro e a câmera alterna

desta vez para um primeiro plano, mais próxima do seu rosto, em que entre uma tragada e outra é possível observar os pelos da barba, o rosto magro e as feições de um corpo masculinizado. As subjetividades transgêneras exploradas pelas imagens iniciais de Giu apontam para uma representação cisnormativa.

Figura 15 - Giu fumando na varanda.

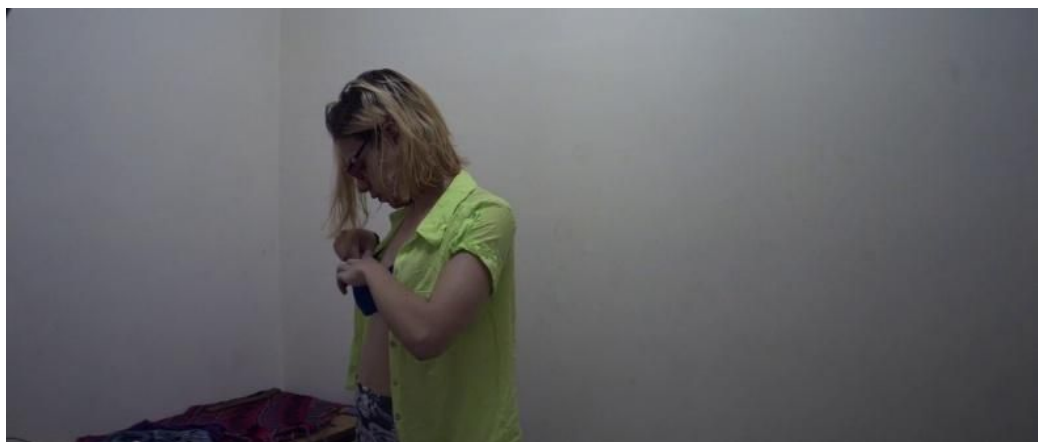


Fonte: *Meu corpo é político* (2017)

Em um segundo momento, aos 15 minutos e 47 segundos, Giu está de perfil em frente a um espelho, seus ombros estão nus, em um momento de intimidade, com um aparelho de barbear na mão que corta os pelos do rosto. A personagem faz expressões com a boca passando o barbeador pela superfície áspera e irritada, enquanto o único som presente é o da lâmina sobre a pele, como se cortasse algo, cortasse o gênero e a masculinidade para fora do seu corpo. Ela passa os dedos pela lâmina para tirar os pêlos que ficaram e fecha a torneira, os fios escorrem pelo ralo do banheiro levando todo a masculinidade para longe. Aquele ritual é parte de algo que não foi apresentado com tanta intensidade até o momento no documentário, os processos envolvidos na modificação de um corpo para o existir transgênero também são partes da sua identidade. O sujeito-da-câmera revela os detalhes da depilação e a construção da representação de uma identidade feminina, de um corpo feminino, de uma participação em uma cisnormatividade negada. Na presente sequência, as subjetividades transgêneras reiteram noções de uma normatividade cisgênero, porém evidenciam o caráter artificial e flutuante desta normatividade, desse padrão hegemônico de feminilidade. A personagem realiza o

mesmo procedimento para retirar os pelos das pernas, limpando todo e qualquer sinal de pelos do seu corpo, estes que habitam por todos os lugares e são objetos desprezados pela personagem, uma parte que possui certo destaque para a documentarista. Agora em seu quarto, após retirar os pêlos, levando a masculinidade para longe, Giu traz as meias nos bojos do sutiã como artificios que auxiliam na representação da feminilidade. As meias não são apenas peças de roupas, mas cumprem o papel de auxiliar a personagem na sua identificação para o corpo que considera “comum” a uma mulher. Para finalizar, a câmera revela a imagem de Giu passando um batom vermelho, completando sua montagem e representando subjetividades que reiteram uma noção de normatividade para com as identificações de um padrão de gênero feminino. Seu corpo, com traços masculinos e femininos, e sua montagem, são convites para o entendimento da representação dessa normatividade como um dispositivo de repetição de uma ideia de originalidade do existir cisnormativo binário.

Figura 16 - Giu vestindo-se.



Fonte: *Meu corpo é político* (2017)

Na próxima sequência, aos 20 minutos e 09 segundo de filme, em locação externa, a câmera enquadra Giu caminhando por uma avenida, ela joga o cabelo para o lado e coloca um brinco em uma das orelhas. Há um corte para um plano geral, e surge na tela uma estação de ônibus, onde estão Giu e mais quatro mulheres de idades variadas, além algumas crianças, entre bebês de colo, uma menina que está escorada na parada de ônibus e uma criança que passa caminhando. A leitura capta o movimento da documentarista de enquadrar diferentes mulheres em um mesmo plano como uma tentativa de evidenciar o caráter público e singular

da representação de Giu dentro de um espectro de normatividade. Não como um movimento de definição do que é um corpo feminino, mas para evidenciar que sim, Giu também é uma mulher, mesmo transgredindo ou seguindo a norma do que é considerado ser mulher. Quando o ônibus passa, Giu é a última personagem a embarcar. Não só neste ônibus, como também nos espaços públicos, é resguardado para Giu - mulher transexual - uma lacuna de restrição, submissão, posicionando sujeitos transgêneros em um espaço minoritário de quem está sempre atrás, como se a transgressão de um corpo desalinhado fosse parte de uma dívida para a cisnormatividade, esta que é paga através da exclusão.

Figura 16 - Giu na estação de ônibus

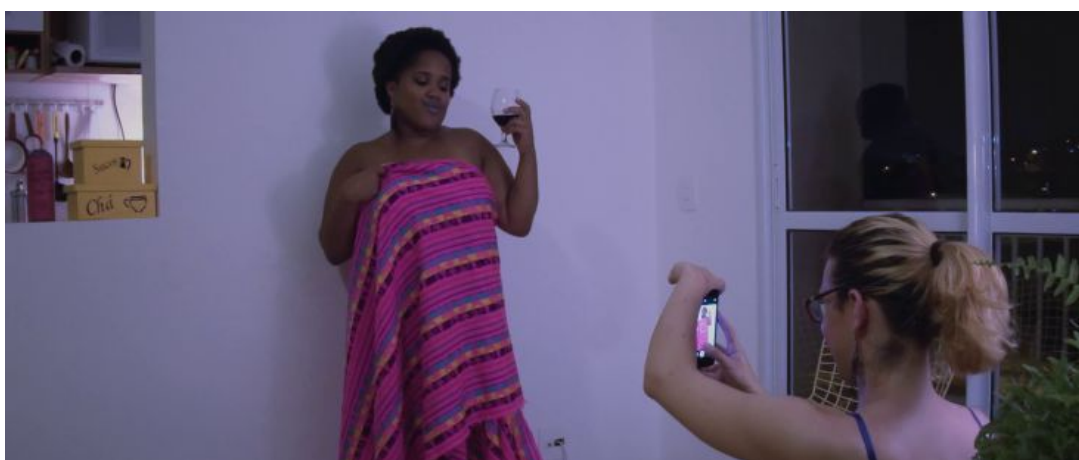


Fonte: *Meu corpo é político* (2017)

Há um intervalo, com sequências de outras personagens, e no minuto 35' 31", em um plano conjunto, Giu e sua anfitriã estão sentadas no chão de uma sala. A protagonista segura uma taça de catuaba na mão enquanto o sujeito-da-câmera está posicionado em um ângulo de 45° com as duas mulheres. Elas estão ali para realizarem um ensaio fotográfico de seus corpos, visto que parte da atuação militante de Giu é voltado para um ciberativismo focado na promoção da autonomia dos sujeitos minoritários. Quando questionada sobre o aceite da proposta de ser fotografada, a mulher - afrodescendente e gorda - menciona que acha interessante o fato delas se juntarem, Giu como mulher trans e a anfitriã como mulher afrodescendente. O ensaio inicia e ouve-se o barulho de uma câmera digital, o sujeito-da-câmera capta a imagem da protagonista de costas, apenas de sutiã, realizando as fotografias de sua modelo que usa um tecido enrolado no corpo e segurando uma taça de

vinho como na imagem abaixo. O foco desta sequência não é a produção artística de Giu, mas sim o que a iniciativa possibilita para os sujeitos que com ela interage. As imagens da protagonista ao mesmo tempo em que revelam confiança e espelham uma abstração de pertencimento a cisnormatividade, também apontam para uma transgressão do caráter higienizado e limitado que a cisnormatividade procura alcançar, um ideal de desprezo de uma minoria, esta que é, na verdade, maioria em número.

Figura 17 - Giu fotografando.



Fonte: *Meu corpo é político* (2017)

Na última sequência em que Giu aparece, aos 52' 12", após um plano de ambientação mostrando as ruas da periferia, a câmera enfoca nas mãos da personagem editando as fotos da sua modelo. Há um retorno para o ambiente em que Giu foi apresentada no documentário, este que não receia ao mostrar que aquele espaço funciona como seu abrigo, seu casulo, onde não necessitam de uma montagem específica para ser reconhecida como mulher em um ambiente público. A personagem vira para o outro lado e pega um caderno rosa que está sobre a cama, começando a escrever. A câmera enfoca nas palavras escritas no caderno enquanto é possível ouvir sua voz fazendo a leitura:

Cresci entre ausências, o pai que nunca tive, o homem que nunca fui, o filho que nunca serei, mesmo o testículo fujão, não desceu, como se predizendo a contradição sexual que eu me tornaria, uma travesti que nasceu com os testículos escondidos, uma piada pronta. Devido a todas essas ausências, homem se tornou um sinônimo de dor. Por que mesmo quando presentes, não havia amor, todas as experiências de afeto que tive foram com mulheres, nasci de um ventre que não me esperava e pouco me coube, só aguentei até o 8º mês, ansiosa que sou, desde muito cedo meu corpo foi ocupado por intervenções cirúrgicas, hérnia inguinal, fimose, endoscopia, talvez hoje cada

comprimido de hormônio seja uma reivindicação de posse sobre esse corpo. A cada comprimido eu me caibo melhor sobre essa pele, esse adonar-se de mim mesma alivia qualquer preocupação com possíveis riscos, o fígado, o rim, o coração, todo o corpo pode falhar, mas ainda assim, irão falhar dentro do meu campo de escolha, limitado que seja. (Giu Nonato, *Meu corpo é político*)

A presente leitura feita pela personagem reitera muitos dos procedimentos e etapas do processo transexualizador, que afetam não somente o corpo, mas também as subjetividades que compõem a identidade de sujeitos transgêneros. As imagens fazem questão de evidenciar a exclusão social daqueles sujeitos que não adaptam seus corpos a uma identidade de gênero binária, mostrando um lado mais solitário da personagem que está passando pelo processo transexualizador, que habita em um território subalterno, e que busca através de dispositivos externos adequar-se e pertencer a essa normatividade. Há novamente a exploração do caráter público e privado do corpo, este que é condicionado a um complexo jogo entre subjetividades que reiteram certas normatividades, porém adaptam essas representações normativas para um contexto transgressor. Uma das questões propostas aqui não se restringe a seguir ou não determinada normatividade ou transgressão pertencente a uma identidade de gênero, mas sim questionar as subjetividades e internalizações que colaboram para a manutenção de moldes para esses gêneros, moldes que quando não seguidos, condicionam o sujeito a uma não existência. Não há uma busca por encontrar alguém que chegue mais ou menos próximo de um corpo padronizado, mas um entendimento de que os fatores envolvidos nessa busca abrangem questões muito maiores do que a ingestão de hormônios e cirurgias de troca de sexo. É no fazer o gênero que as inscrições nos corpos encenadas no documentário projetam questões sobre o imaginário pessoal relacionado ao gênero e à sexualidade dos personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre os principais resultados deste trabalho, além da percepção do corpo transgênero como corpo político dentro de espaços públicos e privados, elenca-se uma necessidade de explorar o contexto em que as identidades de gênero são consideradas normativas e transgressoras. A análise proposta conversa com vivências que tangenciam entre si o devir trans, mas que em suas subjetividades e características são de extrema e importante singularidade. Na observação das imagens, as performatizações de gênero de personagens como Fernando, Giu e Paula abarcam subjetividades que reiteram normatividades enquadradas em uma interpretação parodística de uma noção de originalidade propagada pela cisnormatividade. Porém, existem alguns traços nessas imagens, principalmente naquelas voltadas para os espaços públicos, artísticos ou de socialização, que nos tencionam a analisar as subjetividades normativas como fatores de transgressão. A divisão entre os espaços de público e privado, e as diferentes subjetividades performatizadas pelos personagens em cada um desses ambientes, traduzem o principal argumento utilizado pelo documentário, este que se propõe a mostrar representações de corpos políticos, corpos que reivindicam um espaço que lhe é negado.

A utilização do modo observativo e planos que timidamente buscam se distanciar do objeto que está sendo filmado, para não intervir no que está sendo encenado, caracteriza a intenção de dar voz, de mostrar quem são estes sujeitos a partir da rotina e da imagem dos mesmos. Este é um dos pontos que acabam por esculpir o documentário em imagens presas a noções de corpos políticos fundamentados em pontos muito precisos do que é materialmente político. Mesmo que exista uma pluralidade de representações na tentativa de não reduzir imagens das corporeidades transgêneros, as imagens de *Meu corpo é político* em certas sequências limitam-se a uma abstração cisnormativa de sujeitos transgêneros como refêns de seus próprios corpos, de uma cisnormatividade binária. Não há a condenação do apego pela corporeidade, apenas a leitura de subjetividades que em determinadas sequências foram organizadas em torno de uma representação que reitera a cisnormatividade, que busque não um existir político e transgressor, mas uma inserção dentro da norma.

Em um primeiro momento, ao encontrar na representação de Fernando uma sequência de imagens identificadas dentro de uma normatividade e adequação aos padrões de identidades heteronormativas, pouco é mostrado sobre o caráter político daquele corpo, cujas

subjetividades constróem-se em um modelo imagético de masculinidade cis. Porém, ao utilizar de planos e cenas que socializam o personagem e suas representações com outros sujeitos e espaços que de fato moldam essa normatividade, a diretora destaca a subversão presente no contexto diegético. Em diversos momentos, há uma necessidade de evidenciar a identidade de Fernando em relação a outro sujeito, e os traços corporais que lhe identificam como transgênero, para construir a imagem de corpo político e transgressor. E esse fato proporciona entender as categorias analíticas deste trabalho, normatividade e transgressão, como noções relativas para os contextos e complexidades das vivências de cada sujeito e ferramentas não conseguem abarcar a complexidade das identidades transgêneros. Estar em ambientes públicos pode ser considerado normativo para Fernando, visto que o mesmo passou pelo processo transexualizador e possui uma aparência cisnormativa, porém as imagens que o representa, e nas suas diferentes socializações com o outro, sua transgressão surge contextualizada e o seu existir transgênero habita nas subjetividades capturadas pela câmera. As subjetividades normativas e transgressoras, sendo consideradas políticas ou não, como o próprio título do documentário impulsiona, leva-nos a considerar que na representação de Fernando só podem ser julgadas dessa forma quando colocadas junto a representações cisnormativas, o que nos faz pensar no caráter relativo e flutuante que a cisnormatividade também possui. Quando a representação cisnormativa não está presente no campo da imagem, ela está presente no fora-de-campo, na atuação do sujeito-da-câmera ou no imaginário do espectador.

No caso de Paula, é justificável o motivo pelo qual o lado profissional da personagem tenha sido o destaque dado pelo documentário. A transgressão já é vista dentro do próprio espaço em que a personagem ocupa, quando se compara com o número de sujeitos transgêneros com pós-graduação e que atuam na área da educação com alguma visibilidade. O ponto chave das cenas em que a personagem surge na tela gira em torno da sua ocupação profissional, imagens estas que pintam uma personagem moldada pela representação feminina e normativa de uma diretora escolar, tanto no período pré-expediente, em que a personagem está tomando café da manhã com sua mãe, como no pós-expediente, quando podemos ver a mesma fazendo uma fala em uma reunião do movimento LGBT local. As imagens mostram uma personagem talvez exageradamente definida pelo seu fazer profissional e atuação militante. Isso pode ser considerado um incômodo ou uma representação rasa de Paula feita pelo documentário, representação esta que se acomodou por um olhar que precisa condensar

as diferentes singularidades em uma obra de 70 minutos. As subjetividades representadas nas vivências de Paula, semelhantes às de Fernando, também só podem ser consideradas políticas e transgressoras quando relacionadas a um imaginário cisnormativo fora e dentro de campo. A direção faz questão de mostrar sequências em que a autoridade, qualidade que conduz a leitura da sua representação, como sendo um sinônimo ambíguo de normatividade e transgressão. Quando a personagem está na escola, a autoridade é parte do fazer profissional, quando a personagem está no movimento de militância, a autoridade é seu local de fala e seu espaço para questionar.

A personagem de Linn da Quebrada, diferente do que foi apresentado pelos outros personagens, possui uma direção mais voltada para uma transgressão explícita. A transgressão é vista no seu corpo ao existir em uma dubiedade visível, entre um sujeito masculino e feminino, que deseja se mostrar assim, e isso é veemente negada pela norma da inteligibilidade de gênero. A personagem é um sujeito que está em trânsito, mas que habita nesse entremeio, e produz certa insegurança em quem o observa, insegurança causada pela impossibilidade de não questionar o argumento flutuante que é o gênero. O documentário mostra Linn com olhares demasiadamente positivos, de uma perspectiva do cotidiano, mas não qualquer dia comum, revelando uma rotina especial dos preparativos para seu primeiro show. Linn da Quebrada é a personagem que mais fornece as imagens que a documentarista busca desde o início do filme, imagens de sujeitos cujos corpos são políticos, transgressores e questionam a sociedade a partir de sua naturalidade do existir. O caráter performático das imagens e a própria vida artística da personagem - mesmo que buscando um certo realismo na estética - diz muito sobre o quão relativo e flutuante é a cisnormatividade, e como há facilidade em poder controlá-la.

Por último, Giu Nonato possui uma luta que integra um pouco das questões abordadas com os outros personagens, principalmente no sentido de seguir ou questionar a normatividade que molda essa identidade. A personagem está construindo sua identidade em meio à ingestão de hormônios, e como esse é um dos passos iniciais do processo transexualizador, as imagens do documentário fazem questão de evidenciar as características de um corpo masculinizado em uma identidade feminina. Diferentemente da forma como é abordada a representação de Linn, no caso de Giu existe uma disfunção, uma dificuldade de relação da personagem com seu corpo. As cenas em que a personagem surge na tela, em sua

maioria, são voltadas para a representação de uma intimidade, tanto em relação ao seu corpo como também aos seus pensamentos íntimos.

É importante expor que a forma como os personagens estão organizados no documentário e a maneira como as sequências estão interligadas pelos seus respectivos corpos refletem na vivência individual de quem enfrenta uma luta pela resistência identitária. As imagens, mesmo inseridas em um contexto imposto da cisnormatividade, cisnormatividade esta que é flutuante, refletem representações de sujeitos que - além de serem heterossexuais, homossexuais ou bissexuais - são sujeitos transgêneros que lutam pelo reconhecimento da sua identidade de gênero. Por mais rápida que seja sua duração, como no caso das imagens de Giu Nonato, personagem que possui menor tempo de tela, ainda assim há a permanência de representações que, além de reiterarem ou subverterem as noções de normatividade e transgressão, enfrentam uma recente permissão para existir.

Os resultados deste trabalho também predisõem aberturas para discussões sobre a arquitetura da cisnormatividade, dos estudos de gênero, dos próprios conceitos de normatividade e transgressão, e da forma como os estudos sobre documentário interagem com as imagens na tela. Por mais que as subjetividades representadas em *Meu corpo é político*, em determinados momentos, passam por reducionistas e precárias quando colocadas de frente à complexidade que é a identidade de um sujeito, também preciso reconhecer o movimento realizado por Alice Riff. de representar imagens de sujeitos que pouco habitam no mercado audiovisual brasileiro. O desejo da documentarista de abarcar a militância trans como forma de evidenciar o teor político de corpos transgressores poderia ser explorado utilizando outra vertente do documentário, não fazendo o movimento de tentar resumir ou abraçar diferentes vivências, mas sim explorando as representações complexas e singulares que cada uma dessas personagens possui, rendendo talvez diversas obras individuais e mais profundas. Entendo que o foco do documentário não seria especificamente os sujeitos em si, mas sim o fato de serem personagens transgêneros e de atuarem ativamente na comunidade. Porém, mesmo assim, existe um desejo tão grande de representar o devir trans que em certos momentos, permeia a voz de que aquelas seriam as únicas representações possíveis. A busca por representar um grupo minoritário pode acabar se tornando uma armadilha, pois quando a representação é feita sobre um único personagem, corre-se o risco de estar reduzindo as possibilidades e subjetividades de uma pluralidade de sujeitos, e quando a representação

ocorre sobre um número maior de personagens, existe a chance das representações serem rasas ou falharem ao tentar dar conta de uma pluralidade tão grande.

Não desejo retirar este documentário da categoria de documentário *queer*, porém é interessante questionar o fato de existir alguns processos de higienização dos corpos representados, de um sujeito-da-câmera cisnormativo e de uma seleção de imagens demasiadamente positivas. Durante quase todas as cenas existe um caráter de receio no ar, o sujeito-da-câmera carrega a câmera desejando mostrar respeito por aquilo que está sendo mostrado. Em certos momentos, talvez este respeito seja tão presente que atrapalhe a encenação dos personagens. O receio de invadir um espaço de tanta intimidade vai de contra a proposta do documentário, que primeiramente se dispôs a revelar a vivência e o ato político do existir trans. Existe a possibilidade deste ato político ter se reservado tanto ao fazer, ao hábito, ao corpo em movimento, como forma de mostrar que o gênero também é feito, também é performatizado. Porém, também há a probabilidade das imagens serem tão “observativas” que desejam assumir um caráter não intervencionista, passando por imparciais, e não escolhendo aprofundar em um ou outro aspecto.

Tanto esta pesquisa, como a obra analisada, certamente estão permeadas por uma série de intertextualidades, de conceitos e teorias que podem e devem ser exploradas por outras perspectivas, leituras, estudos e produções de outros autores ou até mesmo aquele que aqui vos escreve. A abertura para o reconhecimento de pesquisas cujos objetos e fundamentações abarcam sujeitos minoritários ou que de alguma forma são vítimas de um sistema excludente é um combustível que reitera a necessidade de investigarmos essas coletividades. Existem diversas brechas e lacunas no presente trabalho, principalmente referentes ao pouco explorado fazer documental sobre sujeitos transgêneros, sobre as teorias de gênero - estas que se atualizam seguidamente - e também sobre as leituras realizadas pelo autor da pesquisa. A complexidade das representações destas identidades e a inerência do contexto das vivências do autor de uma pesquisa interferem diretamente em todas as etapas que constituem o fazer científico.

Não há aqui algo certo ou errado a ser feito, e esta análise se propõe apenas a evidenciar que as representações dos personagens presentes no documentário compartilham de subjetividades do devir trans, mas também de muitas outras particularidades que formam a complexidade do existir humano. O imaginário sobre sexualidade e gênero pode ser condicionado por algumas das especificidades de cada personagem e há a possibilidade desse

imaginário tentar normatizar o existir trans, como ocorre com o meio heteronormativo. Porém, a cereja do bolo desta análise é perceber que em algumas situações, por realizar esse movimento de transgressão sobre a normatividade, a representação propõe um mecanismo sintomático de questionamento da estrutura. Caso exista uma inserção desse sujeito em uma nova normatividade, o que certamente acontecerá, essa normatividade pode ser observada com olhos que questionam, com uma identidade questionadora.

A cisgeneridade parece ser uma grande e massiva normatividade que rege o Ocidente e o Oriente em representações discursivas, pré-discursivas e pós-discursivas. Querendo ou não, estamos todos fadados ao nascer a ser cisgênero, a um questionamento tardio da identidade gendrificada, de um sistema de hierarquizações baseado em um determinismo biológico e religioso, de uma heterossexualidade compulsória. É dentro deste espaço que *Meu corpo é político* se encaixa, visto que o existir trans é uma forma de questionar e resistir a esse sistema cisnormativo. A representação filmica do existir trans permeia um ainda precário e limitado exercício de resistência a essa cisnormatividade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AQUINO, Talita Iasmin Soares. *Figuras (não) binárias: construções de gênero em personagens trans-mulheres no cinema do início do século XXI*. 2015. 84f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

BENTO, Berenice. *Queer o quê? Ativismo e estudos transviados*. *Cult*, São Paulo, nº 193, p 42-46, ago-2014.

BENTO, Berenice. *A reinvenção do corpo: sexualidade e gênero na experiência transexual*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

BESSA, Karla. A teoria queer e os desafios às molduras do olhar. *Cult*, São Paulo, nº 193, p 39-41, ago-2014.

BESSA, Karla. *Cinema e projeção de eus*. Estética, Política e Subjetividade *Queer* na era urbana contemporânea. IN: NAXARA, Márcia; MARSON, Isabel; BREPOHL, Marion (Orgs). *Figurações do outro*. Uberlândia: EDUFU, 2009, p 285-306.

BRASIL, Amcham. Transgênero, transexual, travesti: os desafios para inclusão do grupo no mercado de trabalho. *Estadão*, 2017. Disponível em <<https://economia.estadao.com.br/blogs/ecoando/transgenero-transexual-travesti-os-desafios-para-a-inclusao-do-grupo-no-mercado-de-trabalho/>>. Acesso em: 03 de novembro de 2019.

BRUMM, Eliane. Laerte-se. *Eliane Brumm - desacontecimentos*, 2018. Disponível em <<http://elianebrum.com/documentarios/laerte-se/>>. Acesso em: 03 de novembro de 2019.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

BIXA Travesty. Direção de Kiko Goifman, Claudia Priscilla. São Paulo: Arteplex, 2018 (75 min).

CARDOSO, Wiliam Domingos. *Entre sutilezas e voos: corpos sensíveis e encenações íntimas das vivências homoafetivas no cinema contemporâneo*. 2016. 120f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

CARNEIRO, Taya. “Montação”: moda na comunicação da identidade de gênero. *Revista Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 11, p. 343-362. Mai-Out, 2019.

CARVALHO, Mario. “Travesti”, “mulher transexual”, “homem trans” e “não binário”: interseccionalidades de classe e geração na produção de identidades políticas. *Cadernos Pagu*, p. 33-67, 2018.

CONSIGLIO, Marina. Linn da Quebrada substitui Laerte na televisão e estreia o talk show 'TransMissão'. *Folha de São Paulo*, 2019. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/06/linn-da-quebrada-substitui-laerte-na-televisao-e-estreia-o-talk-show-transmissao.shtml>>. Acesso em: 03 de novembro de 2019.

DANTAS, Daiany Ferreira. *Corpos visíveis: matéria e performance no cinema de mulheres*. 2015. 226f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

DOCUMENTÁRIO sobre primeira cabo transexual da FAB estreia em abril. *Correio Braziliense*, 2019. Disponível em <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2019/03/12/interna_cidadesdf,742314/documentario-sobre-primeira-militar-transexual-da-fab-estreia-em-abril.shtml>. Acesso em: 03 de novembro de 2019.

FOUCAULT, Michael. *História da Sexualidade I: a vontade do saber*. 19º ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2009.

FREITAS, Alexander. Representações da transexualidade no cinema contemporâneo: diferenças e repetições. *Bagoas: Revista de Estudos Gays*, v. 7 n.10, p. 113-132, 2013.

GARCIA, Wilton. Introdução ao cinema *queer* no Brasil. In: MACHADO, Rubens e SOARES, Rosana de Lima. ARAÚJO, Lucia Corrêa. (Orgs) *VII Estudos de Cinema e Audiovisual*. São Paulo: SOCINE, 2012. p 457-466.

GENESTRETI, Guilherme. Laerte joga purpurina no ventilador em filme sobre sua trajetória trans. *Folha de São Paulo*, UOL, 2017. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/04/1877576-laerte-joga-purpurina-no-ventilador-em-filme-sobre-sua-trajetoria-trans.shtml>>. Acesso em: 12 de novembro de 2019.

GLOBOSATPLAY. *TransMissão*, 2019. Linn da Quebrada e Jup do Bairro comandam um talk show irreverente com Gloria Groove, Fernando Haddad, Letrux e Anna Muylaert. Disponível em <<https://globosatplay.globo.com/canal-brasil/transmissao/>>. Acesso em: 03 de novembro de 2019.

HADDEFINIR, Henrique. Trans: documentário mostra retrato da comunidade trans no Brasil. *Omelete*, 2016. Disponível em <<https://www.omelete.com.br/series-tv/trans-documentario-mostra-retrato-da-comunidade-trans-no-brasil>>. Acesso em: 03 de novembro de 2019.

HANNA, Wellington; CUNHA, Thaís. Discriminação rouba de transexuais o direito ao estudo. *Correio Braziliense*, 2016. Disponível em <<http://especiais.correiobraziliense.com.br/violencia-e-discriminacao-roubam-de-transexuais-o-direito-ao-estudo>>. Acesso em: 12 de novembro de 2019.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HENNING, Carlos Eduardo. “Na minha época não tinha escapatória”: teleologias, temporalidades e heteronormatividade. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 46, p. 341-371, Abr. 2016.

JESUS, Jaqueline. *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos*. Brasília, 2012. Disponível em: <http://www.sertao.ufg.br/uploads/16/original_ORIENTA%C3%87%C3%95ES_POPULA%C3%87%C3%83O_trans.pdf?1334065989>. Acesso em: 05 de ago. 2014.

LAERTE-SE. Direção de Eliane Brum. São Paulo: Netflix Brasil, 2017 (100 min)

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. Cinema e sexualidade. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 81-98, 2008.

LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

MACHADO, Frederico Viana; BARNART, Fabiano. Travestilidades e transexualidades no Brasil: violência e politização. In: *Brasilicum*, 245, julho de 2017, p. 32-38. Disponível em: https://www.academia.edu/33687743/Travestilidades_e_transexualidades_no_Brasil_Violencia_e_Politizacao>. Acesso em: 12. jul. 2018.

MADAME Satã. Direção de Karim Ainouz. Rio de Janeiro: Miramax, 2002 (105 min).

MARACCI, JOÃO; FAVERO, SOFIA; MACHADO, PAULA. -Cada comprimido é uma reivindicação de posse-: ativismo e identidade no documentário *Meu Corpo é Político*. Doc On-line: *Revista Digital de Cinema Documentário*, v. 25, p. 47-63, 2019.

MARCONI, Dieison. *Documentários Queer no Sul do Brasil (2000 a 2014): narrativas contrassexuais e contradisciplinares nas representações de personagens LGBT*. 2015. 232 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015.

MARILAC, Luísa; QUEIROZ, Nana. *Eu, Travesti: memórias de Luísa Marilac*. 1ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

MARTINS, Luis Henrique de Jesus. *Entre a repulsa e o fascínio: o corpo trans no cinema brasileiro*. 2017. 161f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

MEU corpo é político. Direção de Alice Riff. São Paulo: Studios Riff, 2017 (72 min).

PAIDEIA FILMES. *Meu corpo é político*, 2019. Disponível em <<https://www.paideiafilmes.com.br/meucorpoepolitico>>. Acesso em: 03 de novembro de 2019.

VIDEOCAMP. Meu corpo é político, 2019. Disponível em <<https://www.videocamp.com/pt/movies/meu-corpo-e-politico>> Acesso em: 03 de novembro de 2019.

STUDIO RIFF. Meu corpo é político, 2017. Disponível em <<http://riff.tv.br/film/meu-corpo-e-politico/>> Acesso em: 12 de Novembro de 2019.

MISKOLCI, Richard. A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. In: *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, nº 21, jan/jun. 2009, p 150-182.

MORISAWA, Mariane. Linn da Quebrada é estrela de sua história em ‘Bixa Travesty’. *Veja Brasil*, 2018. Disponível em <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/linn-da-quebrada-e-estrela-de-sua-historia-em-bixa-travesty/>>. Acesso em: 03 de novembro de 2019.

MOTTA, José Inácio Jardim. Sexualidades e políticas públicas: uma abordagem *queer* para tempos de crise democrática. *Saúde debate*, Rio de Janeiro, v. 40, n. spe, p. 73-86, Dec. 2016 .

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. São Paulo: Papirus, 2005.

OLIVEIRA, André de. Em ‘Meu Corpo é Político’, a vida de quatro transgêneros é normal (mas não fácil). *El País*, 2017. Disponível em <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/01/cultura/1512168336_411578.html>. Acesso em: 03 de novembro de 2019.

OLIVEIRA, Tainan de Souza. *Eu vou me piratear*: performatividade de gênero em corpos desalinhados. In: 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2019, Belém - PA. *Anais do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Belém: Universidade Federal do Pará, 2019.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos *queer* no Brasil? *Revista Periódicus*, Salvador, nº 1, p 1-24, maio-outubro de 2014.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes: conceitos e metodologia(s). *VI Congresso Sopcom*, Lisboa, V6, 2009.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *Queer* nos trópicos. *Contemporânea*, São Paulo, v. 2, n. 2, p 371-394. Jul-Dez, 2012.

PILOT (Temporada 1, ep. 1). *Pose* [Seriado]. Direção: Ryan Murphy. Produção: Ryan Murphy, Brad Falchuk e Steven Canals. EUA: FX, 2018 (79 min).

PONTES, Júlia Clara de; SILVA, Cristiane Gonçalves da. Cisnormatividade e passabilidade: deslocamentos e diferenças nas narrativas de pessoas trans. *Revista Periódicus*, Salvador, v. 1, n. 8, p. 396-417. Nov-Abril, 2017-18.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

- RANCIERE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed 34, 2009.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- RODRIGUES, Carla. Perfil: Beatriz Preciado. *Cult*, São Paulo, 193, p 42-46, ago-2014.
- SALIH, Sara. *Judith Butler e a teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SILVA, Jerônimo Vieira de Lima. *Entre o performativo e a teatralidade num corpo em trânsito*. Crato: URCA (Universidade Regional do Cariri). TEATRO; Professor Efetivo.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2003.
- STUDIO RIFF. *Studio Riff*, 2015. Sobre/Quem somos. Disponível em <<http://riff.tv.br/sobre/>>. Acesso em: 12 de Novembro de 2019.
- TOMAIM, Cássio dos Santos. *Documentário, Sabe o que é?*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.
- TROCA de nome e sexo em documento de identidade de transexuais pode virar lei. Senado notícias, 2019. Disponível em <<https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2019/05/07/troca-de-nome-e-sexo-em-docum ento-de-identidade-de-transexuais-pode-virar-lei>>. Acesso em: 03 de novembro de 2019.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. 4ªed. Campinas: Papyrus, 2006.
- VERAS, Luciana. Bixa travesty: documentário recebe o Teddy Award na Berlinale. *Revista Continente*, 2018. Disponível em <<https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/207/bixa-travesty>>. Acesso em: 03 de novembro de 2019.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. SILVA, Tomaz Tadeu da (Org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012

APÊNDICE A - Decupagem

Minuto Inicial	Minuto Final	Plano	Descrição
0"	27"	Plano de Abertura	Exibição da Marca dos Realizadores
27"	37"	Plano de Ambientação	Periferia de São Paulo, várias casas populares, início da noite,
37"	42"	Primeiro Plano	Imagem de Fernando tomando banho. Imagem através do box
42"	58"	Plano Detalhe > Primeiríssimo Plano	Enfoque na barba de Fernando, na pele e na forma como o sab
58"	1' 16"	Primeiro Plano	Fernando está se vestindo, o busto nú com as cicatrizes da mas
1' 16"	1' 27"	Plano Detalhe	Imagem de Fernando através de um espelho que está escorado
1' 27"	1' 51"	Plano Geral	No que parece ser uma varanda construída de tijolos a vista, F
1' 51"	2' 1"	Primeiríssimo Plano	Fernando estende mais uma peça de roupa, no fundo, em uma
2' 1"	2' 17"	Primeiro Plano	A câmera filma Fernando comendo um sanduíche/ tomando ca
2' 17"	2' 25"	Primeiro Plano > Plano Geral	Fernando, preparado para sair de casa, com uma mochila nas c
2' 25"	2' 54"	Plano Médio	Fernando fecha o portão. No fundo é possível ver casas simpl
2' 54"	3' 08"	Plano de Ambientação	Várias casas simples dividem espaço em um morro, o dia está
3' 08"	3' 15"	Plano Detalhe	A câmera enfoca em uma mesa com uma fonte com a estatu
3' 15"	3' 25"	Plano Detalhe	O rádio de onde está tocando a música ganha espaço no cena.
3' 25"	4' 26"	Plano Conjunto	Paula e sua mãe estão tomando café da manhã. A mesma está
4' 26"	4' 35"	Primeiro Plano	A Mãe de Paula bebe seu café. Sua expressão é fechada, a mes
4' 35"	5' 08"	Primeiro Plano	O rosto de Paula ganha destaque, a maquiagem leve e os brin
5' 08"	5' 18"	Primeiríssimo Plano	A pessoa que segura a câmera parece estar sentada no banco t
5' 18"	5' 34"	Plano de Ambientação	A câmera anda junto com o Carro para a vista de uma estrada
5' 34"	5' 43"	Plano de Ambientação	Uma avenida onde passam vários carros, em frente da estrada
5' 43"	5' 48"	Plano Detalhe	O som do carro de propaganda ainda está ao fundo anunciand
5' 48"	5' 52"	Plano de Ambientação	Um complexo de habitação, onde parecem haver vários aparta
5' 52"	6' 06"	Primeiro Plano	A câmera está de frente para uma porta de vidro que da para u
6' 06"	6' 18"	Plano Detalhe	Linn está mexendo em algumas roupas que estão empilhadas e
6' 18"	6' 31"	Plano Detalhe	Linn está com uma vassoura, organizando um espaço com alg
6' 31"	6' 58"	Plano Geral	Linn carrega um balde e uma vassoura, coloca os mesmos no c
6' 58"	7' 09"	Primeiro Plano	Linn passa por uma porta e entra em uma cozinha, a câmera es
7' 09"	7' 17"	Plano Detalhe	Mãos masculinas e delicadas, com as unhas pintadas, escolher
7' 17"	7' 32"	Plano Detalhe	Linn lava louças, suas mãos negras e magras enxaguam copos
7' 32"	7' 36"	Primeiro Plano	Pela primeira vez é possível ver o rosto de Linn. Seu rosto está
7' 36"	8' 30"	Plano Conjunto	O homem magro de regata preta e unhas está cozinhando, a câ
8' 30"	9' 20"	Plano Conjunto	Linn está sentada conversando com os dois meninos, é possív
9' 20"	9' 42"	Plano Geral	A câmera filma três andares de varanda do prédio, Linn sai po
9' 42"	9' 58"	Primeiríssimo Plano	Paula estaciona o carro em frente a uma escola, puxa o freio d
9' 58"	10' 10"	Primeiro Plano	A câmera na mão filma uma sala de recepção no que parece se
10' 10"	10' 19"	Primeiro Plano	Paula está sentada em sua mesa. Ela mexe e folheia alguns pap
10' 19"	10' 23"	Plano Detalhe	A câmera enfoca no papel que está nas mãos de Paula, ao func
10' 23"	11' 18"	Primeiro Plano	Uma mulher negra entra em cena segurando alguns papéis, ela
11' 18"	11' 28"	Plano Médio	A imagem está emoldurada por uma porta, ao fundo da sala, P
11' 28"	11' 36"	Plano Médio	Paula caminha por uma sala que parece ser parte de um ambie
11' 36"	11' 45"	Primeiro Plano > Plano Conjunto	Paula chega até a mesa de sua secretária e mostra o document
11' 45"	11' 50"	Plano de Ambientação	Em uma quadra azul e vermelha é possível ver algumas crianç
11' 50"	12' 40"	Plano Geral	Giu está deitada em um colchão. A câmera está filma sob a me
12' 40"	13' 28"	Primeiro Plano	Giu fuma um cigarro, desta vez a câmera está bem próxima de
13' 28"	13' 38"	Plano Detalhe	Giu aperta o toco de cigarro dentro do cinzeiro e sai da varand
13' 38"	13' 41"	Plano Conjunto	Linn e Tiago caminham pelo que parece ser a entrada de uma
13' 41"	13' 45"	Plano Detalhe	A câmera enfoca na escada e nos pés dos dois subindo, enquar
13' 45"	13' 51"	Plano Conjunto	Os dois passam por um corredor escuro e continuam subindo a
13' 51"	14' 18"	Plano Conjunto	A Câmera realiza um movimento de PAN mostrando várias pe
14' 18"	14' 37"	Plano Geral	As pessoas que antes estavam em um círculo, agora caminhan
14' 37"	14' 47"	Plano Detalhe	A câmera se movimentada pela sala enfocando nos pés dos sujei
14' 47"	14' 57"	Primeiríssimo Plano	Linn observa a dinâmica concentrada, inspira, a câmera está p
14' 57"	15' 02"	Primeiríssimo Plano	Um jovem negro que está participando da dinâmica fala, em ce
15' 02"	15' 05"	Primeiríssimo Plano	Uma jovem, que também está participando da dinâmica, fala a
15' 05"	15' 08"	Primeiríssimo Plano	Uma jovem negra repete as frases que estão no papel em voz a
15' 08"	15' 26"	Plano Conjunto	A câmera mostra um círculo com 10 jovens + Linn e Tiago re
15' 26"	15' 29"	Plano Conjunto	Três meninas falam sentadas lado a lado falam: Mulher, cis, b
15' 29"	15' 31"	Primeiríssimo Plano	A mesma jovem negra, interpreta o texto: Mulher Preta. Sua v
15' 31"	15' 35"	Plano Conjunto	As três meninas continuam a interpretar o texto, seus rostos sã
15' 35"	15' 47"	Plano Conjunto	Outras três jovens aparecem na tela, falando frases como: prop
15' 47"	16' 46"	Primeiro plano	Giu está de perfil em frente ao que parece ser um espelho, seu
16' 46"	16' 51"	Plano Detalhe	A câmera enquadra, em um plongeé, as mãos de Giu lavando e
16' 51"	17' 29"	Plano Detalhe	É possível vermos a perna de Giu, que está disposta sobre a va
17' 29"	17' 37"	Plano Médio	Giu está com o peito nu, com o tronco baixado e segurando un
17' 37"	17' 42"	Plano de Ambientação	A câmera filma um morro repleto de casas simples, podemos p
17' 42"	17' 47"	Plano Geral	A câmera filma os jovens e Linn novamente na sala, ela está f

17' 47"	17' 54"	Plano Conjunto	A câmera enfoca em cinco das jovens que estão no círculo sen
17' 54"	18' 21"	Plano Conjunto	A câmera filma Linn através dos ombros de uma menina, do lá
18' 21"	18' 42"	Plano Conjunto	A câmera foca em Linn de perfil, com Tiago e as outras jovem
18' 42"	19' 31"	M/Primeiro Plano	Giu está de costas/lado para a câmera, que filma seu busto nu e
19' 31"	20' 09"	Plano Detalhe	A câmera filma do ombro de Giu em um plongee, ela abre um
20' 09"	20' 21"	Plano Detalhe	A câmera está enquadrando a bolsa de Giu que está em seu om
20' 21"	20' 52"	Primeirissimo Plano	A câmera acompanha a caminhada de Giu filmando atrás de se
20' 52"	21' 05"	Plano Geral	A câmera filma a parada de ônibus mais longe, lá estão quatro
21' 05"	21' 47"	Primeiro Plano	Giu está olhando para a estrada, ela caminha em direção a mes
21' 47"	22' 02"	Plano Detalhe > Primeirissimo Plano	A câmera enquadra a mão de Fernando escrevendo em um cad
22' 02"	22' 16"	Primeiro Plano	Fernando está sentado em uma cadeira de escola, olhando para
22' 16"	22' 21"	Plano Geral	A câmera enquadra a entrada da Unip - Univesidade Paulista,
22' 21"	22' 24"	Primeiro Plano	A câmera enquadra Fernando de costas, caminhando com a m
22' 24"	22' 29"	Primeiro Plano	A câmera enquadra Fernando de perfil, esperando em meio a u
22' 29"	22' 33"	Primeirissimo Plano > Primeiro Plano	A câmera filma Fernando caminhando de perfil por uma calça
22' 33"	22' 40"	Plano Detalhe	A câmera filma uma televisão antiga, passando um programa j
22' 40"	22' 51"	Plano Conjunto	Fernando está sentado em um sala de espera. Duas fileiras de e
22' 51"	23' 07"	Primeiro Plano	Fernando pega um livro em sua mochila, está escrito passageir
23' 07"	23' 15"	Plano Conjunto	Em um corredor, um jovem, com camiseta branca escrita GED
23' 15"	23' 28"	Plano Conjunto	A câmera está sobre o ombro do jovem que parece estar entrev
23' 28"	23' 32"	Primeiro Plano	A câmera enfoca o rosto do jovem que está entrevistando Fern
23' 32"	24' 00"	Plano Conjunto	A câmera volta para a posição atrás do ombro do jovem, este e
24' 00"	24' 43"	Primeirissimo Plano	Fernando está concordando com o que o jovem diz, ele fala qu
24' 43"	24' 57"	Primeiro Plano	O jovem fala para Fernando que ele não irá se tornar outra pes
24' 57"	25' 48"	Primeiro Plano	Fernando fala que quando deseja ir num ginecologista, os méd
25' 48"	26' 03"	Plano Conjunto	A câmera filma o jovem de frente para Fernando, demonstranç
26' 03"	26' 36"	Primeiro Plano	Fernando fala que o governo deve isso pra ele, que ele recorre
26' 36"	26' 41"	Primeiro Plano	O jovem concorda com o que Fernando está dizendo, que não
26' 41"	26' 46"	Primeiro Plano	A câmera foca em Fernando, que fala que se sente preso no en
26' 46"	27' 20"	Plano Geral > Primeirissimo Plano	Linn desce uma rua que parece fazer parte de um complexo ur
27' 20"	27' 47"	Plano Conjunto	Linn e Diamante caminham por dentro da casa de Diamante, s
27' 47"	28' 00"	Primeiro Plano	A câmera foca em Diamante sentado em uma cadeira, ao lado
28' 00"	28' 14"	Primeiro Plano	A câmera foca em Linn, que está próximo a Diamante, aquela
28' 14"	28' 19"	Primeiro Plano	Diamante aparece de costas, mexendo em alguns softwares de
28' 19"	28' 34"	Primeiro Plano	Linn está olhando para Diamante, diz que conversou com outr
28' 34"	29' 06"	Plano Conjunto	Linn e Diamante estão em pé no estúdio, alguns instrumentos
29' 06"	29' 50"	Primeirissimo Plano	Linn está cantando uma música acapella, de frente para o que
29' 50"	30' 08"	Plano Conjunto	Linn está ao lado de Diamante, sentada em frente ao computaç
30' 08"	30' 48"	Primeirissimo Plano	Diamante está de costas, é possível ver a tela do computador, e
30' 48"	30' 53"	Primeirissimo Plano	Linn está olhando para a tela do computador, enquanto Diama
30' 53"	31' 10"	Primeirissimo Plano	Diamante finaliza as músicas, colocando os tiros na base da m
31' 10"	31' 47"	Primeiro Plano	Contra-plongee leve de Linn dando um depoimento para Dian
31' 47"	32' 37"	Primeiro Plano	Linn canta Necomancia no microfone, enquanto Diamante trat
32' 37"	33' 18"	Primeiro Plano	Giu está no ônibus, ela olha para a paisagem industrial enquan
33' 18"	33' 39"	Primeirissimo Plano	Paula conversa no telefone com uma pessoa sobre a exoneraçã
33' 39"	34' 07"	Plano Conjuno	Várias crianças estão em fila no que parece ser o pátio da esco
34' 07"	34' 42"	Plano Conjunto	Paula está na saída da Escola, ao lado de uma fila de crianças,
34' 42"	34' 48"	Plano de Ambientação	Pôr do Sol na cidade São Paulo, podemos ver alguns prédios e
34' 48"	35' 18"	Primeirissimo Plano	Paula dirige na noite de São Paulo, as luzes da rua refletem so
35' 18"	35' 31"	Plano de Ambientação	É possível ver a noite na cidade de são paulo, alguns fios de lu
35' 31"	35' 38"	Plano Conjunto	Giu está um cozinha com outra mulher, parece ser a casa dela,
35' 38"	36' 52"	Plano Conjunto	As duas mulheres estão sentadas no chão de uma sala, Giu está
36' 52"	37' 35"	Primeiro Plano	Pode-se ouvir o barulho de uma câmera digital, a câmera filma
37' 35"	37' 47"	Plano Conjunto	Giu está fotografando a mulher com um celular, a câmera está
37' 47"	37' 56"	Plano Conjunto	Giu mostra as fotos tiradas para a mulher, que sorri, falando q
37' 56"	38' 06"	Plano Conjunto	A mulher negra agora está sem a parte de cima da roupa, virad
38' 06"	38' 12"	Plano Conjunto	A Câmera filma Giu fotografando a mulher.
38' 12"	38' 23"	Plano Conjunto	Após o final das fotos, Giu e a mulher estão sentadas em uma
38' 23"	38' 31"	Plano de Ambientação	É possível ver uma zona urbana da cidade de São Paulo duran
38' 31"	38' 51"	Plano detalhe	Pelo vidro do carro, a câmera filma o trânsito de São Paulo a n
38' 51"	39' 05"	Primeirissimo Plano	O rosto de Paula olhando para o trânsito, luzes da rua iluminat
39' 04"	39' 06"	Plano detalhe	A câmera foca na direção, as mãos de Paula desligam o pisca e
39' 06"	39' 20"	Plano Geral	Paula caminha por uma rua segurando sua bolsa, ela está vesti
39' 20"	39' 40"	Plano Conjunto	Diversas pessoas estão sentadas no que parece um grande salã
39' 40"	39' 51"	Primeiro Plano	A câmera filma as costas dessa mulher que está segurando o n
39' 51"	40' 35"	Primeiro Plano	Paula está com o microfone, a câmera está filmando seu rosto,
40' 35"	40' 37"	Primeiro Plano	O rosto da mulher que está conduzindo o debate entra em enqu
40' 37"	41' 07"	Primeiro Plano	Paula continua falando, seus braços movem com veemencia e

41' 07"	41' 12"	Plano Conjunto	Várias pessoas estão na plateia assistindo a fala de Paula. Neg
41' 12"	41' 55"	Primeiro Plano	Paula continua falando e gesticulando: Ai vem toda essa probl
41' 55"	42' 01"	Plano Conjunto	A Câmera filma um grupo de jovens que estão assistindo ao d
42' 01"	42' 24"	Primeiro Plano	Paula continua falando: E ai quando eu fiz minha pós-graduaç
42' 24"	43' 00"	Primeiríssimo Plano	A mulher que está conduzindo aquele debate fala e da também
43' 00"	43' 10"	Primeiríssimo Plano	A mulher continua falando enquanto a plateia ao fundo presta
43' 10"	43' 18"	Plano Conjunto	Um grupo de homens e mulheres transexuais estão concentrad
43' 18"	43' 38"	Primeiro Plano	Paula volta a falar: Por que eu sou mulher, transexual, hetero,
43' 38"	43' 54"	Plano Conjunto	Fernando e uma amiga caminham por uma estação de metro c
43' 54"	45' 10"	Plano Conjunto	Fernando e sua amiga sobem as escadas rolantes da estação, a
45' 10"	45' 48"	Plano Conjunto	A câmera agora muda de posição, filmando os dois caminhand
45' 48"	45' 54"	Plano conjunto	A câmera volta a filmá-los de costa, eles se aproximam de um
45' 54"	46' 00"	Plano Conjunto	Fernando cumprimenta um homem careca lhe abraçando e agr
46' 00"	46' 13"	Plano Conjunto	A câmera agora está de frente para Fernando, que continua a c
46' 13"	46' 17"	Plano Geral	A câmera está afastada, filmando as pessoas do outro lado da t
46' 17"	46' 30"	Plano Conjunto	Entrando dentro da roda de amigos, a câmera filma um deles p
46' 30"	47' 08"	Plano Conjunto	A câmera filma Fernando conversando com seu amigo também
47' 08"	47' 15"	Plano Geral	A câmera está afastada do bar, filmando o movimento de pess
47' 15"	47' 30"	Plano conjunto	A amiga de Fernando organiza uma foto com os homens, todo
47' 30"	48' 05"	Plano Conjunto	Vêmos Fernando e Giu conversando, descobrimos que os dois
48' 05"	49' 05"	Plano Detalhe > Plano Conjunto	A câmera foca nas várias garrafas de cerveja que estão dispost
49' 05"	49' 15"	Plano Detalhe	A câmera foca na lua no alto e as nuvens passando pelo céu er
49' 15"	49' 52"	Plano Conjunto	Fernando e seu amigo são enquadrados pela câmera, o bar par
49' 52"	50' 10"	Plano Conjunto	A câmera filma o grupo de amigos na parada de ônibus conver
50' 10"	50' 32"	Plano Conjunto	Nos últimos cinco bancos do ônibus estão sentados Fernando,
50' 32"	50' 49"	Plano Detalhe	A Câmera filma os prédios passando enquanto as vozes de Fer
50' 49"	50' 59"	Plano Conjunto	Fernando e seus amigos caminham pela Avenida Paulista, cor
50' 59"	51' 13"	Plano Conjunto	Giu e seu amigo conversam sobre o vestibular, ele menciona c
51' 13"	51' 17"	Plano conjunto	Giu e Fernando andam de mãos dadas pela rua, ao fundo, uma
51' 17"	51' 20"	Plano conjunto	Giu, Fernando e seus amigos estão na fila de uma festa
51' 20"	51' 28"	Plano Conjunto	Fernando aparece dançando dentro de uma boate com Giu e se
51' 28"	51' 32"	Plano Conjunto	Giu e Fernando brindam um copo pequeno e viram uma dose d
51' 32"	52' 12"	Plano conjunto	Os dois dançam juntos e com os amigos, Giu balança seus cab
52' 12"	52' 19"	Plano Detalhe	A câmera filma alguns fios de luz e o ceu azul, já é outro dia.
52' 19"	52' 28"	Plano Geral	Uma rua da periferia, com algumas pessoas espalhadas pela vi
52' 28"	52' 49"	Plano Detalhe	A câmera enfoca nas mãos de Giu editando as fotos da mulher
52' 49"	53' 18"	Plano Geral	Giu está deitada na sua cama, escorada sobre algumas cobertas
53' 18"	53' 42"	Plano Detalhe	A câmera enfoca em palavras escritas no caderno rosa de Giu.
53' 42"	54' 23"	Plano Geral	A câmera volta a focar no corpo de Giu apoiado sobre as co
54' 23"	54' 51"	Primeiríssimo Plano	A câmera foca na expressão de Giu lendo o texto: a cada comp
54' 51"	54' 56"	Plano detalhe	Giu fecha o caderno.
54' 56"	55' 08"	Plano Geral	Giu escora a cabeça para trás e olha para o teto, o silêncio per
55' 08"	55' 24"	Plano Conjunto	Fernando é filmado em seu ambiente de trabalho, a câmera est
55' 24"	55' 46"	Primeiríssimo Plano	A câmera filma Fernando olhando para a tela do computador,
55' 46"	55' 52"	Plano Detalhe	A câmera invade um pouco mais o espaço e filma os olhos de
55' 52"	56' 07"	Primeiríssimo Plano	Fernando realiza a troca do bilhete aéreo concentrado na tela d
56' 07"	57' 01"	Plano Detalhe > Primeiro Plano	A câmera filma uma bolsa, podemos perceber pelo plano de fu
57' 01"	57' 04"	Plano Detalhe	É possível ver um passarinho pousando na do Terminal Grajau er
57' 04"	57' 23"	Plano Geral	Linn caminha entre as pessoas da estação, seu cabelo rosa cha
57' 23"	57' 37"	Primeiro Plano	Linn continua caminhando, dobra em uma rua, a câmera faz u
57' 37"	57' 43"	Plano de Ambientação	É possível ver o que seria os bastidores de uma casa de shows,
57' 43"	57' 51"	Primeiro Plano	Linn passa por um corredor com luz azul, onde uma mulher es
57' 51"	58' 47"	Plano Conjunto	Linn está em uma espécie de camarim improvisado, ao seu lad
58' 47"	58' 53"	Plano Conjunto	Um homem está arrumando uma escada, enquanto ao fundo, er
58' 53"	60' 47"	Primeiríssimo Plano	A câmera enfoca em um espelho, onde o rosto de Linn está ref
60' 47"	60' 55"	Primeiríssimo Plano	A câmera enfoca em uma mulher ruiva que está se maquiando
60' 55"	61' 32"	Primeiríssimo Plano	A câmera volta para o espelho de Linn e ela continua a contar
61' 32"	62' 44"	Plano Conjunto	A câmera filma a mulher ruiva se maquiando enquanto Linn tá
62' 44"	62' 54"	Plano Conjunto	É possível ver várias pessoas se preparando para a festa, estão
62' 54"	63' 31"	Plano Conjunto	Jup do Bairro faz uma performance no meio da rua enquanto e
63' 31"	64' 07"	Plano Conjunto	Jup está sentada ao lado de uma drag, as duas conversam e cor
64' 07"	64' 21"	Plano Geral	A drag entra no palco e anuncia o nome de Linn da Quebrand
64' 21"	64' 26"	Plano Conjunto	A câmera passeia pela plateia, em sua maioria mulheres negra
64' 26"	67' 13"	Primeiro Plano	Linn é performática enquanto canta suas músicas, desde dança
67' 13"	67' 24"	Plano Detalhe	A Mão de Paula aperta botões no controle remoto apoiado em
67' 24"	67'38"	M/Primeiro Plano	Paula está sentada no sofá de sua casa, vestida com um roupão
67' 38"	67' 48"	Plano Detalhe	A câmera enfoca na televisão, parece estar passando um progr
67' 48"	68' 55"	Primeiro Plano	É possível ver a sacada da casa de Paula, ela surge no campo d

68' 55	69' 23"	Plano de Ambientação	A câmara enquadra que parece ser a vizinhança de Paula, casa
69' 23"	71' 12"	Créditos Finais	