

Universidade Católica de Pelotas

CÁSSIA RODRIGUES GONÇALVES

**TRANSEXUALIDADE, CINEMA E LINGUAGEM:
DIALOGANDO COM KÁTIA**

**PELOTAS
2014**

CÁSSIA RODRIGUES GONÇALVES

**TRANSEXUALIDADE, CINEMA E LINGUAGEM:
DIALOGANDO COM KÁTIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica de Pelotas como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Linguística Aplicada.

Linha de Pesquisa: Texto, Discurso e Relações Sociais.

Orientador: Hilário I. Bohn

**PELOTAS
DEZEMBRO DE 2014**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

G635t Gonçalves, Cássia Rodrigues

Transexualidade, cinema e linguagem: dialogando com Kátia. / Cássia Rodrigues Gonçalves . – Pelotas: UCPEL, 2014.

86f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Católica de Pelotas , Programa de Pós-Graduação em Letras, Pelotas, BR-RS, 2014. Orientador: Hilário I. Bohn.

1. transexualidade. 2. cinema. 3.linguagem. 4. identidade. 5. cultura.
I.Bohn, Hilário I., or. . II.Título.

CDD 401.41

**TRANSEXUALIDADE, CINEMA E LINGUAGEM:
DIALOGANDO COM KÁTIA**

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Hilário I. Bohn

Prof.(a). Dr.(a). Lúcia V. S. Grigoletti

Prof.(a). Dr.(a). Eliane Campello

Pelotas, 12 de dezembro de 2014

Agradecimentos

À Universidade Católica de Pelotas pela oportunidade.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal e Nível Superior – CAPES pela bolsa de estudos, sem a qual eu não teria tido a oportunidade de frequentar este curso.

Ao meu orientador Hilário I. Bohn pelas aulas feitas e ministradas com dedicação, pela paciência e pela demonstração de respeito e amizade por mim e por todos os seus alunos. És um professor que inspira a todos/as!

Aos professores excelentes que o programa proporciona, dentre os quais posso citar Carmen Matznauer, Ercília Cazarin, Eliane Campello, Adail Sobral e Vilson Leffa. Pessoas e profissionais admiráveis!

Aos meus pais, Valéria e Sérgio – mais uma vez – pelo apoio incansável.

À minha família, em especial, minha avó Miraci que apesar da distância esteve sempre presente.

Aos amigos que o mestrado me trouxe e/ou reaproximou: Ane Thurow, Jeferson Schneider, Luísa Guedes, Cristina Zanella, Luíza Silva, Luciana Domingo e Juliane, que me mostraram o quanto a ajuda, o apoio, nos torna seres humanos melhores.

Aos meus ex-professores e ex-colegas de trabalho, Fabiana Giovani e Moacir Camargos, por todas as conversas, grupos de estudo e incentivo constantes.

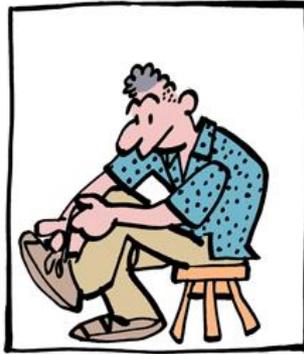
Ao Coletivo Feminista Atena que este ano mudou a minha e outras vidas em Bagé ao discutirmos questões que até então eram silenciadas. Agradeço imensamente à Patrícia Godinho, Carolina Corrêa, Mariane Rocha, Emili Peruzzo, Itallon Lourenço, Tamyris Ramos, Eduardo Ruiz, Cristiane Azambuja e Marcel Pereira.

Aos amigos antigos, porém não menos significativos, que possuem um significado imenso na minha vida: Paula Costa, Mariana Mello, Douglas Quadros, Helgair Aguirre, Jociele Corrêa, Charles Pintanelli, Vinícius Soares e Rodrigo Bazerque.

Aos meus alunos e alunas que fizeram e ainda fazem parte da minha identidade e os/as quais levarei comigo a minha vida toda.

Obrigada, obrigada.





Laerte Coutinho

Resumo

TRANSEXUALIDADE, CINEMA E LINGUAGEM: DIALOGANDO COM KÁTIA

Cássia Rodrigues Gonçalves (UCPel)

Orientador: Hilário I. Bohn

Pretendo dialogar, através deste trabalho, com os olhares epistêmicos das teorias de gênero (gender), feminista, queer, dialógica, cultural, crítica e transdisciplinar a fim de observar/interpretar a trajetória de Kátia Tapety, pessoa/personagem central do longa-metragem documental que será analisado nesta pesquisa, uma vez que está relacionado à construção identitária desta transexual construída discursivamente. O gênero cinematográfico é um artefato cultural/discursivo, no qual posicionamentos políticos e ideológicos são negociados, carregando em si marcas de gênero, sexualidade, classe etc. Por filiar-se a uma perspectiva da Linguística Aplicada indisciplinar e transdisciplinar (MOITA LOPES, 2008), esta pesquisa buscará direcionar seu olhar para aqueles/as que, de um modo ou de outro, ficam nas margens sociais, neste caso específico os/as travestis e transexuais. Isto significa observar uma série de pressupostos teórico-metodológicos: linguagem (BAKHTIN, 2006), cultura (WILLIAMS, 1969), relações de poder (FOUCAULT, 2011), habitus (BOURDIEU, 2007), performatividade (BUTLER, 2013), dentre outros. Por meio de uma análise dialógica, verifico que o discurso de/sobre Kátia configura-se em um rompimento com o discurso naturalizado existente sobre a linearidade entre sexo-gênero-sexualidade, quando esta sai pelas ruas de sua cidade à vontade, veste-se como gosta e age em luta por seus direitos e cumpre seus deveres como cidadã. Entretanto, quando para “feminilizar-se”, busca auxílio masculino para o trabalho mais rude na roça, dar alimento aos animais, anseia por um relacionamento amoroso, Kátia mantém o *habitus*, o estereótipo patriarcal de sexualidade feminina. Creio, por fim, que talvez seu olhar sobre o feminino e o masculino esteja ainda muito dicotômico, estanque e um pouco suplantado, embora reconheça que o desvincular-se da norma sexual binária não seja uma atitude simples, dentro de sua realidade Kátia procura enquadrar-se em estereótipos mais ou menos esperados para os gêneros em que transita.

Palavras-chave: transexualidade, cinema, linguagem, identidade, cultura.

Resumen

TRANSEXUALIDAD, CINE Y LENGUAJE: DIALOGANDO CON KÁTIA

Cássia Rodrigues Gonçalves (UCPel)

Director: Hilário I. Bohn

Pretendo dialogar, por medio de este trabajo, con las miradas epistémicas de las teorías de género (gender), feminista, queer, dialógica, cultural, crítica y transdisciplinaria con el fin de observar/interpretar la trayectoria de Kátia Tapety, persona/personaje central del largometraje documental que se lo analizará en esta investigación, ya que está relacionado a la construcción identitaria de esta transexual construida discursivamente. El género cinematográfico es un artefacto cultural/discursivo, en el que posicionamientos políticos e ideológicos son negociados, llevando en si marcas de género, sexualidad, clase, etc. Como se afilia a una perspectiva de la Lingüística Aplicada indisciplinaria y transdisciplinaria (MOITA LOPES, 2008), esta investigación buscará direccionar su mirada a aquellos/as que, de una manera u otra, se quedan a las márgenes sociales, en este caso específico los/las travestis y transexuales. Esto significa observar una serie de presupuestos teórico metodológicos: lenguaje (BAKHTIN, 2006), cultura (WILLIAMS, 1969), relaciones de poder (FOUCAULT, 2011), habitus (BOURDIEU, 2007), performatividad (BUTLER, 2013), entre otros. Por medio de un análisis dialógico, verifico que el discurso de/acerca de Kátia se configura en un rompimiento con el discurso naturalizado existente acerca de la linealidad entre sexo-género-sexualidad, cuando ella sale por las calles de su ciudad a gusto, se viste como le gusta, actúa luchando por sus derechos y cumple sus deberes como ciudadana. Sin embargo, cuando, para “femenilizarse”, busca auxilio masculino para el trabajo más rudo en el campo, dar alimento a los animales, anhela por un relacionamiento amoroso, Kátia mantiene el habitus, el estereotipo patriarcal de sexualidad femenina. Creo, por fin, que tal vez su mirada sobre el femenino y el masculino esté todavía muy dicotómica, estanque y un poco suplantada, aunque reconozca que el desvincularse de la norma sexual binaria no sea una actitud simple, dentro de su realidad Kátia busca encuadrarse en estereotipos más o menos esperados para los géneros entre los cuales transita.

Palabras-claves: transexualidad, cine, lenguaje, identidad, cultura.

Abstract

TRANSSEXUALITY, CINEMA AND LANGUAGE: DIALOGUING WITH KÁTIA

Cássia Rodrigues Gonçalves (UCPel)

Advisor: Hilário I. Bohn

In this paper, I aim to discuss, by epistemic theories of gender (gender), feminist, queer, dialogical, cultural, critical and transdisciplinary in order to observe/interpret the trajectory of Katia Tapety, person / central character of the film documentary that will be analyzed in this research, once it is related to identity construction of this transsexual discursively constructed. The movie, being considered a genre / discursive cultural artifact, in which political and ideological positions are negotiated, than carrying in itself marks of gender, sexuality, class etc. By affiliating with a perspective of Applied Linguistics interdisciplinary and transdisciplinary, this research will seek to direct their gaze to those who in one way or another are in the social margins, in this particular case the transvestites and transsexuals. This means observing a series of theoretical and methodological assumptions: language (Bakhtin, 2006), culture (Williams, 1969), power relations (Foucault, 2011), habitus (Bourdieu, 2007), performativity (Butler, 2013), among others. Through a dialogical analysis, check that the discourse of / on/ about Katia sets up on a break with the existing discourse on nation linearity sex-gender-sexuality when it comes out through the streets of his city at ease, she dresses and acts as like fights for their rights and fulfill their duties as citizen. However, when to "feminize yourself," male seeking aid for the rougher work in the fields, give food to animals, longs for a loving relationship, Katia keeps the habitus, the patriarchal stereotype of female sexuality. Lastly, I believe, that maybe his gaze on the female and male still very dichotomous, tight and somewhat supplanted, while recognizing that withdraw from the sexual binary standard is not a simple attitude within your reality Katia looking fit stereotypes themselves in more or less expected for the genres which she transits.

Keywords: transsexuality, cinema, language, identity, culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A abordagem sintética ou da pega-rabuda	333
Figura 2 – O feminismo como política sexual.....	355
Figura 3– A problemática dos banheiros	388
Figura 4 – Teoria Queer e Identidade Sexual	40
Figura 5 – Cartaz do documentário Kátia.....	534
Figura 6 – As primeiras palavras de Kátia	55
Figura 7 – Imagem de abertura do filme	56
Figura 8 – Sou pau pra toda obra.....	58
Figura 9 – Kátia e foto de Laura de Vison	60
Figura 10 – Filha de Kátia observando a foto	601
Figura 11 – Kátia e primo.....	612
Figura 12 – Jovana Baby	623
Figura 13 – Conversa com juiz.....	65
Figura 14 – Parada da igualdade.....	65
Figura 15 – Conversa com padre.....	66
Figura 16 – Culto de umbanda	678
Figura 17 – Canto triste	69
Figura 18 – Canto alegre	70
Figura 19 – Conversa com Marjorie.....	71

Lista de Abreviaturas e Siglas

ANTRA	=	Associação Nacional de Travestis e Transexuais
DSTS/AIDS	=	Doenças Sexualmente Transmissíveis
LGBT	=	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais

SUMÁRIO

1 PRIMEIRAS PALAVRAS	12
1.1 Por quê trans? Por quê cinema?.....	15
1.2 Problema/Objetivos	21
1.3 Organização do trabalho.....	22
2 LINGUÍSTICA APLICADA E CIÊNCIAS HUMANAS: LINGUAGENS, TEXTOS E DISCURSOS	23
2.1 As identidades dos/das sujeitos/as por meio da linguagem.....	26
2.2 Um pensar sobre a cultura	27
2.3 O rompimento de paradigmas heterossexistas.....	34
3 A LINGUAGEM DO CINEMA.....	42
3.1 O dialogismo e o cinema	45
3.2 O documentário no cinema.....	47
4 DIALOGANDO COM KÁTIA.....	51
4.1 O lugar de Kátia no mundo	53
4.2 Kátia e os outros	55
5 CAMINHOS FINAIS	72
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	78
7 REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS	84

1 PRIMEIRAS PALAVRAS¹

CENA 1: Quarto – Ambiente Interno/Noite

CENA 1: Quarto – Ambiente Interno/Noite

O quarto é pequeno, possui uma pequena cama de solteiro, uma escrivaninha cheia de papéis e um computador ligado sem ninguém a utilizá-lo. As paredes têm um tom lilás e há livros espalhados pelo local.

Alessandra está deitada em sua cama lendo um livro. Ela tem cerca de 30 anos e mora sozinha em um pequeno apartamento de uma cidade grande qualquer.

CORTA PARA CENA 2

É bastante difícil dar início a este texto, uma vez que a temática demanda tantas “explicações”. Nunca é simples o papel de fazer um recorte epistemológico, seja ele qual for. Tenho eu a pretensão de, neste trabalho, tentar oferecer uma visão bastante global do tema por mim escolhido. A palavra “escolha” também é um tanto complicada quando se compreende a nossa incompletude e, sim, inconsciências e desejos como sujeitos/as. Mas há que se começar, afinal, nosso tempo pós-moderno não nos permite tantas perdas...

Creio que é relevante nos situarmos, inicialmente, no surgimento do conceito de *gênero*, configurado na década de 1960, que, desde então, já questionava as diferenças sexuais entre mulheres e homens por meio das diferenças sociais, problematizando quais os fatores que os diferenciavam: sociais, culturais, discursivos etc.

Pensar em “gênero” (*gender*) tornou-se um ponderar a feminilidade e masculinidade sem o peso inexorável da biologia (JESUS, 2010). Contudo, autoras como Butler (2013) afirmam que a própria biologia pertence à

Uma formação discursiva que atua como fundação naturalizada da distinção natureza/cultura e das estratégias de dominação por elas sustentadas. A relação binária entre cultura e natureza promove uma relação de hierarquia em que a cultura “impõe” significado livremente à natureza, transformando-a, conseqüentemente, num Outro a ser apropriado para seu uso ilimitado, salvaguardando a idealidade do significante e a estrutura de significação conforme o modelo de dominação (BUTLER, 2013, p. 66)

¹ Ao início de cada capítulo, em forma de epígrafe, há uma cena pertencente a um roteiro cinematográfico desenvolvido por mim.

Isto é, estudar gênero (*gender*) é considerar que a própria concepção de “naturalidade” é uma construção social que busca se enquadrar dentro de certos padrões comportamentais, o que torna a distinção entre natureza e cultura, social e natural cada vez mais complexa.

Desde então, variados estudos de caráter antropológico contribuíram para as discussões de gênero (*gender*), à medida que apontaram padrões ideais e/ou aceitáveis de feminino e masculino em determinadas sociedades que, muitas vezes, eram opostos em outras (JESUS, 2010). Assim, pensar em gênero (*gender*)² significa ponderar a respeito das construções sociais e comportamentais “sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres” (SCOTT, 1990, p. 7).

Pensar a esse respeito evidencia que o feminino e o masculino não são puramente biológicos, mas construções sociais, construídas na/da/pela ordem discursiva. Nesta perspectiva, pesquisar/estudar gênero (*gender*) é observar as categorias sociais impostas a cada corpo sexuado (SCOTT, 1990).

Em relação à sexualidade, como apontam Butler (2013) e Louro (2013), habituamos associar sexo biológico a gênero (*gender*), e este por sua vez à sexualidade, tornando a “lógica” sexo-gênero-sexualidade linear e quase “óbvia”. Neste pensar binário, baseado no feminino e no masculino, o fato de se possuir uma vagina ou pênis demarca o gênero (*gender*) ao qual se pertence, o que, por sua vez, pressupõe delimitar uma sexualidade.

A sexualidade como construção social, cultural e discursiva têm sido, nos últimos dois séculos, regulada, normatizada e higienizada sob o olhar de cientistas, antropólogos, educadores, religiosos etc. (FOUCAULT, 2014). Contudo, mudanças sociais variadas, como, por exemplo, a modificação de posições sociais de mulheres, homossexuais, negros/as e outras minorias e/ou majorias silenciosas na coletividade, provocaram alterações no significado sobre o que constitui ser mulher e/ou homem na sociedade, transformando certas posições discursivas (LOURO, 2013).

A inclusão das mulheres no campo da pesquisa foi de grande importância para a transformação de algumas disciplinas científicas, como a história, uma vez que esta inserção, em um universo, até então masculino, proporcionou o surgimento de novas problemáticas sociais: “o pessoal é político”, dizia-se. A visão feminista questionou e modificou os critérios e as premissas das epistemologias, uma vez que a ideia sobre o que era historicamente importante foi expandida, incluindo a importância do campo pessoal e subjetivo nas pesquisas

² Em língua inglesa há duas palavras distintas para diferenciar os estudos de gênero: *gender*, que compreende o termo como uma categoria social imposta a um corpo sexuado (SCOTT, 1990) e *genre* que consiste nos gêneros discursivos que são os tipos mais ou menos estáveis de enunciados pelos quais nos utilizamos na linguagem (BAKHTIN, 2011).

(SCOTT, 1990) (HALL, 2011). Nesta inserção do campo pessoal nas pesquisas esta pesquisa também se justifica, uma vez que se interessa pela história e a identidade de uma única sujeita no mundo em que está inserida: Kátia Tapety, a considerada primeira transexual a ser eleita a um cargo político no Brasil.

Entretanto, por filiar-se a uma perspectiva da Linguística Aplicada (doravante LA) *indisciplinar e transdisciplinar* (MOITA LOPES, 2008), esta pesquisa buscará direcionar seu olhar para aqueles/as que, de um modo ou de outro, ficam nas margens sociais, neste caso específico os/as travestis e transexuais. Isto significa observar uma série de pressupostos teórico-metodológicos e, ao mesmo tempo, reconhecer que nenhum deles está próximo do “ideal” e/ou da “verdade”. As ciências humanas desconstruíram há muito a “verdade em si” e acima de tudo.

Pretendo, ao dialogar através desta pesquisa com os olhares epistêmicos das teorias de *gênero (gender), feminista, queer, dialógica, cultural, crítica e transdisciplinar*, transitar por estas lentes teóricas que muito têm em comum, porém sem segui-las de modo absoluto e/ou por meio de “fórmulas”. Ao contrário: seria absolutamente contra quaisquer destas propostas a delimitação, o enquadramento, o ajuste e/ou fechamento.

Observar/interpretar a trajetória de Kátia Tapety, pessoa/personagem central do longa-metragem documental que será analisado nesta pesquisa, está relacionada à construção identitária transexual construída discursivamente. O gênero (*genre*) cinematográfico é um artefato cultural/discursivo, no qual os posicionamentos políticos e ideológicos são negociados, carregando em si marcas de gênero (*gender*), sexualidade, classe etc. (PIRES, 2004).

Se vislumbrarmos as instituições e sujeitos sociais construídos no/pelo discurso (FAIRCLOUGH, 2001), constatamos que a linguagem é uma prática social que influencia/molda diretamente os atores sociais nas práticas discursivas (ALENCAR, 2006). Nesse sentido, resta-me observar como sujeito/a responsiva³ o discurso de/sobre Kátia, a fim de, mais uma vez (esta não será a primeira nem a última), levantar questionamentos sobre identidades sociais, gêneros (*gender e genre*), sexualidades e linguagens.

³O enunciado é sempre acompanhado de uma atitude responsiva ativa, uma vez que compreender é responder. O/a ouvinte/espectador possui responsividade na medida em que concorda ou discorda com o que está ouvindo/assistindo, jamais sendo inerte. (BAKHTIN, 2011).

1.1 Por quê trans? Por quê cinema?

Retomo meu escrito, minha justificativa, delineando a trajetória (consciente ou não) que me levou ao tema desta pesquisa. Venho de uma cidade pequena – Bagé – com pouco mais de 120 mil habitantes, no interior do estado do Rio Grande do Sul. Nesta cidade, como no restante do Brasil, a renda não é distribuída igualmente e, por sorte (ou por sina), pertenço à parte das pessoas que têm pais que podem auxiliar nos estudos em uma cidade “maior”, mais “central”, onde as pesquisas chegam mais facilmente, ainda que vivamos num mundo “globalizado”⁴.

Em Bagé, meu pai é proprietário de um pequeno cinema de interior, reinaugurado em 2005, o qual ficou de portas fechadas durante muito tempo, mais ou menos 10 anos. Seu dono anterior percebeu o quanto um cinema, talvez pelo número de habitantes da cidade, pela questão socioeconômica e/ou pelas novas tecnologias, não é uma fonte de renda tão lucrativa em uma cidade como Bagé.

Aliado a tal fato tenho um interesse particular por imagens e filmes e, sempre que tenho oportunidade e espaço, como nas aulas que preparo para a universidade em que trabalho e nas leituras do mestrado, faço pesquisas a respeito do cinema, da teoria do cinema, das relações entre cinema e linguagem e frequento disciplinas relacionadas a este assunto. Também, quando sobra tempo, auxilio no andamento da empresa com a escolha de filmes, programação, criação de promoções com descontos especiais, dentre outros serviços mais burocráticos.

Creio estar num espaço privilegiado, pois o curso escolhido por mim, Letras, dialoga diretamente com as influências familiares, o que talvez não seja tão surpreendente. Não sei até que ponto escolhas são de fato escolhas, tampouco há como medir o quanto dos outros há em nós. Minha alteridade, no sentido dialógico, me revela como sujeita constituída pelo lugar social de onde venho, pelas pessoas com as quais convivo e convivi, por meio das palavras, que formam e formaram elos, ligações carregadas de significados, valores e emoções (BAKHTIN, 2010).

No primeiro semestre de mestrado, início de 2013, frequentei disciplinas como “Texto e Discurso”, “Estudos identitários e culturalidade” e “Tópicos Especiais em Estudos de Gênero e Relações Sociais”. A conjugação destas disciplinas direcionou meu olhar para as

⁴No capítulo 2 desta pesquisa definirei “globalização”.

diretoras de cinema que existem no Brasil. Sim, há mulheres que dirigem filmes no país, não são raras, porém, pouco faladas.

O site “História do Cinema Brasileiro⁵”, por exemplo, abrange o maior número de verbetes relacionados diretamente ao tema do Cinema Brasileiro. O intuito deste site é disponibilizar, gratuitamente, tais informações de forma enciclopédica, visando facilitar pesquisas via internet. Contudo, as informações contidas em “A História do Cinema Brasileiro” são consideradas, pelos próprios autores do site, como “preliminares”, de modo que a interação constante com pesquisadores, profissionais da área, empresas etc., é necessário.

Uma breve busca na sessão de diretores neste site aponta que dos 126 nomes ali contidos, o que não necessariamente engloba todos os diretores/as de cinema no país, 53 são femininas e 73 são masculinos. Tal número, na verdade, seria animador se não levássemos em conta o fato de que aqueles que são considerados os “melhores” diretores de cinema e, por consequência, são mais reconhecidos são homens, possuem mais projeção na mídia nacional etc.

Como em muitos outros espaços, no cinema o olhar masculino também é privilegiado e, enquanto observei isso nesta breve pesquisa, ao refletir sobre o número de diretoras e sobre quais já tinha visto divulgações de seus filmes, as teóricas feministas do cinema como Lauretis, Johnston, Cowie e Mulvey, já o diziam há muitos anos atrás (ADELMAN, 2005). Nesse sentido, essa minoria – nesse contexto mais do que nunca o termo utilizado por Louro (2013) “maiorias silenciosas” significa na *práxis* – é silenciada pelas diferenças sociais.

Assim, ao procurar fazer um levantamento das estreias de longas-metragens brasileiros dirigidos por mulheres, em 2013, percebi que estes filmes possuem uma característica comum interessante: preocupam-se com questões sociais, com os excluídos socialmente. Isso mostra, como apontou Adelman (2005), que a participação de mulheres na produção dos discursos cinematográficos principiou a ruptura de códigos estigmatizados que as reproduziam como corpo, como lugar da sexualidade e para o prazer visual masculino. As produções femininas afirmam: somos mais do que isso.

Foi então que, ao enviar e-mails para todas as diretoras que consegui contato, conheci Karla Holanda, a qual gentilmente respondeu aos meus e-mails afirmando estar contente pelo interesse em estudar seu filme. Assim, através do olhar sensível de Karla, conheci Kátia. A diretora se propôs a narrar, por meio de um longa-metragem documental, finalizado em 2012, e o qual circulou em vários festivais de cinema do país em 2012 e 2013, a trajetória da

⁵Link: <<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/>> Acesso em 9/4/2014.

considerada a primeira travesti a ser eleita a um cargo político no Brasil, protagonizada por ela mesma: Kátia Tapety.

Ao assistir o filme de Kátia, compreendi que a escolha de um tema para uma dissertação era um ato político importante, relevante, de responsabilidade responsável. Sou branca, de classe média e, às vezes acho – e tantas outras escuto – que não devo falar de temas que não vivi. De fato, as dificuldades econômicas e sociais vividas por Kátia eu não passei: embora haja problemas sérios de seca na minha região, são problemas bastante diferentes dos vividos pela nossa protagonista. A seca no extremo sul do Brasil, ocorrida apenas em certas estações do ano, é evidentemente diferente da seca no Piauí.

O que incidiu em minha escolha foi a possibilidade humana de exotopia, na qual, embora eu não possa viver a vida do/a outro/a, me proponho eticamente a conhecê-lo/a:

O excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor. Mas para que esse broto efetivamente desabroche na flor da forma concludente, urge que o excedente de minha visão complete o horizonte do outro indivíduo contemplado sem perder a originalidade deste. Eu devo entrar em empatia com esse indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele [...] Relacionar ao outro o vivenciado é condição obrigatória de uma compenetração eficaz e do conhecimento tanto ético quanto estético (BAKHTIN, 2011, p. 23-24).

Assim, as atitudes internas e externas que tenho em relação aos/às outros/as contribuem para um completar recíproco dos elementos de mim e dos/as outros/as que o caminhar isolado não proporcionaria. Precisamos do/a outro/a para existir, assim como esses/as outros/as precisam de nós.

Outra questão que me preocupou bastante ao escolher o filme *Kátia* como objeto de análise foi o fato de eu não ser *trans**. Desde que decidi que este seria meu tema de estudo atentei para as várias e diferentes definições sobre o ser alguém *trans**. Nas definições generalizantes, sou *cis*, isto é, alguém que se identifica com o gênero (*gender*) que foi atribuído ao nascer (JESUS, 2012).

No site *transfeminismo.com*⁶ há explicações a respeito das terminologias *trans** e *cissexual*:

O termo *trans** pode ser a abreviação de várias palavras que expressam diferentes identidades, como *transsexual* ou *transgênero*, ou até mesmo travesti. Por isso, para evitar classificações que correm o risco de serem excludentes, o asterisco é adicionado ao final da palavra transformando o termo *trans* em um termo guarda-chuva (*umbrella term*) – um termo englobador que estaria incluindo qualquer

⁶Link: < <http://transfeminismo.com/> > Acesso em: 30/7/14.

identidade *trans* “embaixo do guarda-chuva” [...] o termo também pode incluir pessoas *trans** que se identificam dentro e/ou fora do sistema normativo binário de gênero, ou seja, da ideia normativa que temos de “masculino” e “feminino” que forma um binário (transfeminismo, s/p).

Nesse sentido, explica-se o porquê entre os textos de sites e/ou redes sociais em que circulam os/as sujeitos/as *trans** utiliza-se o asterisco: a fim de incluir todas as possibilidades de identidade de gênero (*gender*), sem que alguém se sinta prejudicado/a.

Também no site *transfeminismo.com* faz-se uma descrição da pessoa *cis*: “o prefixo *cis* em latim significa “deste lado” (e não do outro)”, isto é, pressupõe um “alinhamento” entre sexo biológico, sexualidade e gênero (*gender*) e sentimento relativo ao gênero designado, podendo ser cissexual, isto é homossexual, heterossexual ou bissexual e/ou cisgênero, desidentificando-se com o gênero – feminino ou masculino – que lhe foi designado, ou ambos.

Trata-se também, neste site, a mesma questão proposta por Butler (2013), isto é, a tentativa de não dicotomização entre sexo e gênero, pois embora sejam categorias relevantes para certos questionamentos, a ideia de “sexo” como pré-discursivo torna-o praticamente impossível de ser problematizado pelo viés da linguagem e/ou estudos culturais, colocando-o num patamar de “natural”. Butler (2013) afirma que há, em realidade, a ideia de uma naturalidade.

Esta definição de *cisgênero* para mim se tornou complicada quando passei a me questionar sobre “o que é afinal, identificar-me com o gênero que me foi atribuído no nascimento”? Costumamos confundir a cisgeneridade e/ou transgeneridade com orientação sexual, isto é, tomamos todos cisgêneros como heterossexuais e todos transexuais como homossexuais. Contudo, mesmo para aqueles/as que não estão dispostos a sair dos esquemas sexuais binários, a vida mostra que há mais coisas entre o céu e a terra do que supõe a nossa vã alienação reducionista.

As princesas dos contos de fadas, como para a maior parte das meninas de minha geração, me foram apresentadas desde cedo. E, como aponta Junges (2011), uma das características evidentes deste gênero (*genre*) discursivo é a presença de personagens-tipos, como, por exemplo:

a “princesa” sempre linda, bondosa, passiva, à espera de seu príncipe encantado; a “bruxa má”, que, por meio de magia, modifica a situação da princesa, colocando-a em perigo; “a fada madrinha”, que a protege do feitiço; “o príncipe” que, heroico, salva a princesa, lhe propõe casamento e o happy end, quando ambos “vivem felizes para sempre” (JUNGES, 2011, p. 29).

Clarissa Pinkola Estés (1994), uma analista junguiana a qual se dedicou observar os arquétipos⁷ existentes nos contos nas mais diferentes culturas ao redor do mundo, aponta que “existe forte suspeita de que os informantes (contadores de histórias) [...] ‘purificavam’ as histórias em consideração aos irmãos religiosos” (ESTÉS, 1994, p. 31). Estés (1994) afirma que velhas curandeiras foram transformadas em bruxas, que quaisquer elementos sexuais eram omitidos, dentre outras “amenizações”. Isto significa que “se perderam muitos dos contos femininos (contados por mulheres e para mulheres) que continham instruções sobre o sexo, o amor, o dinheiro, o casamento, o parto, a morte e a transformação” (ESTÉS, 1994, p. 31).

Os contos de fadas “higienizados” chegaram até mim por meio dos filmes de animação *Disney*, os quais mostravam, em sua maioria, mulheres cisgênero, heterossexuais, passivas, frágeis, belas e magras que necessitavam ser salvas por alguém, normalmente um príncipe. A cada historinha escutada, filme assistido, presente ganho (um filme nunca vem sozinho, há todo um arsenal de brinquedos, roupas, joguinhos, etc. sobre cada um deles), afora as lições explícitas sobre como uma “mocinha” deveria se comportar, fui “ensinada” que deveria agir e ter determinada forma por ser mulher. Em meio a estas práticas, meu jeito *trans**, começou a aparecer, uma vez que para me encaixar socialmente, além de ter de cumprir todo o arsenal de beleza, fragilidade, passividade etc., deveria eu almejar o amor romântico e a maternidade. Nesse sentido, me sinto *trans** por não me sentir adequada no estereótipo de sexualidade feminina que me foi atribuído.

No Brasil, não há consensualidade sobre as diferentes nomenclaturas: transgênero, travestis e transexuais, o que é absolutamente confortável para aqueles/as que, como eu, não estão preocupados em dedicar mais tempo nomeando acontecimentos da vida que, desde Heráclito⁸, estão sempre em movimento e jamais serão englobados em uma única palavra, termo. Apenas em 2007 o IBGE contabilizou na contagem de população o segmento LGBT.

Fui também impelida a escrever este texto pelo fato de observar os espaços reservados às mulheres e homens *trans** no Brasil: a margem social, a exclusão e a ilegalidade. Situações estas que levam estes/as sujeitos/as a carência de direitos básicos como o de ir e vir

⁷Arquétipos são elementos essenciais da psique humana, os quais podem estar presentes em quaisquer civilizações do mundo, a começar pelas comunidades tribais primitivas. “O arquétipo é essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica por meio de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta. O arquétipo não é uma imagem, mas particularmente uma tendência para formar uma imagem de caráter típico; em outras palavras, um modelo mental tornado visível” (CARDOZO, 2010, p. 70, apud JUNG, 2000).

⁸Fabrício (2006) aponta que a famosa proposição deste filósofo sobre a impossibilidade de tocarmos as mesmas águas de um rio duas vezes consecutivas traz a ideia da construção dos sentidos por meio da experiência, uma vez que quando nos modificamos, modificamos a “realidade” também.

livremente e até mesmo o direito a vida, teoricamente garantido a todos/as os seres humanos por nossa constituição em voga (JESUS, 2012).

Um acontecimento que revela um tentáculo desta “invisibilidade *trans**” no Brasil é o fato de existir massivamente mais dados relacionados à homofobia (preconceito contra homossexuais) e em contrapartida pouquíssimos registros relacionados à transfobia (preconceito contra pessoas transgênero), confundindo novamente a orientação sexual e a identidade de gênero (*gender*).

Uma rara notícia específica sobre transexualidade foi veiculada no site EFE⁹, no dia 29 de janeiro de 2014 (Dia da Visibilidade Trans). Esta aponta que, segundo a organização internacional Transgender Europe, entre janeiro de 2008 e abril de 2013, quatrocentos e oitenta e seis pessoas *trans** foram assassinadas no Brasil. Ainda nesta mesma notícia, de acordo com os dados da ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais), somente em 2013 foram 121 casos de travestis assassinados em todo o país, embora o número possivelmente seja maior devido aos altos índices de subnotificações.

Contudo, em 2013 foi apresentado na Câmara dos Deputados, com certo apoio midiático, o Projeto de Lei João W. Nery, Lei Identidade de Gênero, proposto pelos deputados Érika Kokay e Jean Wyllys, pois até então, no Brasil, o nome social não é utilizado na maior parte das instituições (fato que aparecerá na trajetória de Kátia também), fazendo com que os/as sujeitos/as *trans** sejam denominados por gêneros distintos daqueles/as os/as quais tenham se declarado/identificado. Isto é, a voz destes/as sujeitos/as *trans**, tem se mostrado sem representatividade social, uma vez que, mesmo ao se identificarem com uma identidade social, as instituições as rejeitam e, por conseguinte, muitas pessoas também. Este Projeto de Lei está sujeito à aprovação da Comissão dos Direitos Humanos e Minorias (CDHM) na Câmara dos Deputados.

Outra informação relevante divulgada também pela ANTRA é o fato de 90% das mulheres transexuais e travestis se prostituírem no Brasil. Nesse sentido, Kátia, como considerada a primeira travesti eleita a um cargo político, pode ser considerada uma exceção, uma vitoriosa, visto que a travestilidade e transexualidade estão associadas, no discurso naturalizado, à DSTs/AIDS, crimes, assaltos, prostituição etc.

Todas estas introduções e/ou justificativas constituem os pressupostos desta pesquisa, mais ou menos dispostos aqui de modo sistemático. Não obstante, a discriminação e a exclusão de transgêneros não é um problema atual, portanto, trouxe aqui (e trarei) os textos e

⁹Link: <http://www.efe.com/efe/noticias/brasil/sociedade/brasil-lidera-numero-mortes-travestis-transexuais-aponta-ong/3/2017/2226945>. Acesso em: 31/1/14.

discursos que foram emblemáticos ao meu olhar, como pesquisadora, e me chamaram à resposta responsiva como sujeita do meu discurso.

1.2 Problema/Objetivos

As questões sobre as relações de gênero (*gender*), sexualidade e transexualidade têm ocupado um lugar cada vez mais importante nas discussões acadêmicas. Constataram-se, nas últimas décadas, que os papéis sociais são construções culturais/sociais/discursivas, as quais constroem e reconstróem as identidades (MISKOLCI, 2012).

Nesse sentido, este estudo se propõe a analisar criticamente como se dá a identidade de uma *trans**, considerada a primeira travesti a ser eleita a um cargo político no Brasil, por meio da análise interpretativa do longa-metragem documental “Kátia”, da diretora Karla Holanda. A questão norteadora desta pesquisa configura-se da seguinte forma: “Qual/is discurso/s de/sobre Kátia configuram sua identidade como transexual, ao considerarmos o contexto do qual faz parte?”

Nesse sentido, através da análise do longa-metragem documental, tenho por objetivo:

- Analisar crítica e interpretativamente a identidade de Kátia, como transexual, no discurso apresentado por ela e referente a ela.
- Verificar se o discurso de/sobre Kátia configura-se em um rompimento com o discurso naturalizado existente sobre a linearidade entre sexo-gênero-sexualidade ou mantém este.

Os/as sujeitos/as travestidos/as, ao transgredirem as vigiadas fronteiras binárias de gênero (*gender*), materializam o caráter inventivo, cultural e instável das identidades, mais ou menos estabelecidos pelos discursos naturalizados (BUTLER, 2013). Assim, ao observarmos certas construções textuais/discursivas na narrativa fílmica a respeito da transexualidade, os/as sujeitos/as que transgridem certos “perímetros” começam a nos mostrar que fronteira é um lugar de encontro, cruzamento e contato entre diferenças, sugerindo “concreta e simbolicamente possibilidades de proliferação e multiplicação das formas de gênero (*gender*) e de sexualidade” (LOURO, 2013, p. 23), ampliando os “limites” e espaços fronteiriços.

1.3 Organização do trabalho

Esta pesquisa será organizada da seguinte forma: i) **Primeiras Palavras**; no qual consta a introdução desta, justificativa, problema de pesquisa e objetivos; ii) **Linguística Aplicada e Ciências Humanas: linguagens, textos e discursos**, o qual se ocupará em demonstrar a perspectiva de constituição dos sujeitos através da linguagem e os caminhos atuais das ciências humanas ao colocar a linguagem como ponto de partida, procurará também abranger a o rompimento de paradigmas heterossexistas nas ciências e suas influências nos modos de fazer pesquisa; iii) **A Linguagem do Cinema**, a qual se ocupará em definir o cinema como uma linguagem, que por sua vez se configura em gêneros (*genre*) discursivos específicos, discutirá também a respeito do gênero cinematográfico “documentário” e delineará a perspectiva pela qual o longa-metragem *Kátia* será analisado; iv) **Dialogando com Kátia**, a qual falará sobre a biografia desta e se debruçará na análise crítica do longa-metragem através de cenas selecionadas; v) **Caminhos Finais** procurarão dar um efeito de fechamento para a leitura crítica feita do filme e buscará, a partir desta, inferir certas considerações pertinentes, vi) **Referências Bibliográficas** e vii) **Referências Cinematográficas**.

O próximo passo agora, leitores/as, é compreendermos como se dá o caminho das ciências humanas – ciências que atualmente compreendem a linguagem como constitutiva dos sujeitos/as e sem a qual a significação não seria possível – e como estas dialogam com movimentos sociais, tais como o feminismo, o movimento negro e o movimento gay, de maneira a modificarem as ciências e as sociedades.

2 LINGUÍSTICA APLICADA E CIÊNCIAS HUMANAS: LINGUAGENS, TEXTOS E DISCURSOS

CENA 2: Quarto e Rua – Ambiente Interno e Externo/Amanhecer

CENA 2: Quarto e Rua – Ambiente Interno e Externo/Amanhecer

Alessandra acordou bruscamente sem lembrar ao certo que horas havia dormido. Sufocada pelo pouco espaço do quarto, saí às ruas da cidade para caminhar. Não havia amanhecido totalmente e nascer do sol se *transfigurava* no horizonte. As ruas são largas e pouco movimentadas.

Alessandra (Em OFF)¹⁰

- Não sei o que fiz. Não sei por que fiz. Sequer sei dizer por que não gosto disso. Só não gosto. Ponto. Acordei de cara amarrada hoje e não tenho uma explicação decente pra isso. Ficarei contente à tarde, sem qualquer motivo relevante. De noite, chorarei litros e procurarei dentro de mim, durante tempo considerável, alguma razão. Não me diga o quê devo fazer. Não me diga que devo te fazer feliz. Porque não devo, nem posso. Gostaria, de fato. Mas minhas pretensões mais pretensiosas já se acabaram há algum tempo. Esperar o quê, quando tudo que espero vem até mim totalmente ao contrário, ou jamais perto daquilo que imaginei? Tenho me forçado a não ter critérios, porque em todas as vezes que os tive levei um tapa na cara de novela mexicana.

De repente, é interrompida por um desconhecido na rua que, correndo, esbarra em seu ombro. Enfadada por sua invisibilidade, avista um boteco simples aberto. Pequeno, sujo, com mesas engorduradas. Resolve entrar.

CORTA PARA CENA 3

Nos últimos séculos, atrelados às artimanhas dos modos de produção capitalista e às tecnologias, inúmeros fenômenos sociais ocorreram. Tais fenômenos, quando agrupados, são chamados de *globalização*, os quais são vistos como:

processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência mais interconectado (HALL, 2011, p. 67 apud MCGREW 1992)¹¹.

¹⁰O termo “Em OFF” neste contexto indica os pensamentos da personagem.

¹¹MCGREW, A. A Global Society? In: Stuart Hall; David Held e Tony McGrew (orgs.) *Modernity and its futures*. Cambridge: Polity Press/Open University Press, 1992:61-116.

Deste modo, o mundo globalizado traz uma série de modificações para a vida cotidiana social, dentre as quais posso citar: i) a mercadologização de quase toda vida social, isto é, tudo (ou quase tudo) pode ser comprável; ii) a onipresença midiática; iii) a compressão do espaço-tempo, devido a ampla velocidade de circulação de discursos via internet e televisão; iv) a difusão entre o público e o privado, tornando-se cada vez mais complexo dizer o que é um e o que é outro; v) as práticas de imediaticidade, pelo consumo, para satisfação de prazeres em declínio do imperativo social e moral; vi) culto à aparência, à imagem; dentre outras práticas (FABRÍCIO, 2006).

Tais imperativos sociais também modificaram os modos de se fazer ciência (e, por conseguinte, Linguística Aplicada), pois “está em operação um campo de forças plurais que entrelaça uma série de novos significados, modos de produção de sentido, práticas, técnicas, instituições, procedimentos de subjetivações e relações discursivas” (FABRÍCIO, 2006, p. 47), demonstrando serem problemáticas quaisquer perspectivas que ignorem estes fatores.

Souza Santos (2006), na obra “Um Discurso sobre as ciências”, delineou as quatro principais teses que balizam o paradigma emergente das ciências sociais e/ou humanas na pós-modernidade. A primeira delas firma que não há barreiras concretas entre o natural e o social, isto é, o mundo, natural e/ou social, é “visto como um texto, como um jogo” (SOUZA SANTOS, 2006, p. 72). Assim sendo, por mais que estejamos fazendo ciências naturais, também estamos “infectados” da/pela sociedade ao qual pertencemos e isso demonstra que os paradigmas sociais perpassam todas as ciências: naturais, exatas, sociais etc.

Na tese seguinte sobre o paradigma científico emergente, Souza Santos (2006) postula que o conhecimento pós-moderno não pode nem deve ser determinístico: ele é local. Entretanto, “sendo local, o conhecimento pós-moderno é também total porque reconstitui os projetos cognitivos locais, salientando-lhes a sua exemplaridade, e por essa via transforma-os em pensamento total ilustrado” (SOUZA SANTOS, 2006, p. 77), isto é, por mais que estudemos objetos e/ou problemas considerados “menores” e/ou “isolados”, o conhecimento advindo de nossas pesquisas pode contribuir para o entendimento de um funcionamento do global, jamais categórico e simples de ser avaliado.

A seguinte característica da ciência pós-moderna, apontada por Sousa Santos (2006), é o fato de todo conhecimento científico social ser também um ato de autoconhecimento e, neste postulado, encontro mais uma justificativa para esta pesquisa, pois os sistemas de crenças que a acompanham como investigação e/ou quaisquer juízos de valor anteriores a esta não estão isolados da explicação científica, ao contrário, a constituem intimamente (SOUSA

SANTOS, 2006). Isto corrobora a questão que, ao estudar a sociedade no qual estou inserida e os/as sujeitos/as que dela fazem parte, estou estudando a mim mesma como ser social.

Por último, Sousa Santos (2006) afirma que todo conhecimento científico necessita transformar-se em senso comum, uma vez que de nada servirão as reflexões acadêmicas se não forem transformadas em práticas ou contribuirão para formas de vida melhores: “um conhecimento prudente para uma vida decente”, afirma o autor, uma vez que a cientificidade deve nos auxiliar a viver modos de vida mais felizes (SOUZA SANTOS, 2006). Desta perspectiva surge também o arcabouço teórico que sustenta a teoria crítica.

Contudo, “o objeto das ciências humanas é o ser expressivo e falante” afirma Bakhtin (2011, p. 395) no escrito Metodologia das Ciências Humanas. Esse ser nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado, isto é, “ele é livre e por essa razão não apresenta nenhuma garantia” (idem, 2011, p. 395). Assim, se estamos no campo das ciências humanas estamos atentos/as aos/às sujeitos/as em todas suas complexidades e inacabamentos...

Nesse mesmo sentido, as bases epistemológicas da Linguística Aplicada (LA) foram revisadas nas últimas décadas, constatando-se, por meio da chamada virada linguística e cultural (e/ou virada icônica e/ou virada crítica) que as identidades se constroem/reforçam na/pela linguagem (FABRÍCIO, 2006).

Esta nova epistemologia compreende que:

- 1) Se a linguagem é uma prática social, ao estudarmos linguagem estamos estudando a sociedade e a cultura das quais ela é parte constituinte e constitutiva;
- 2) Nossas práticas discursivas não são neutras, e envolvem escolhas (intencionais ou não) ideológicas e políticas, atravessadas por relações de poder, que provocam diferentes efeitos no mundo social;
- 3) Há na contemporaneidade uma multiplicidade de sistemas semióticos em jogo no processo de construção de sentidos (FABRÍCIO, 2006, p. 48-49).

Esta virada epistemológica contribuiu para a percepção de que a língua/linguagem é uma *prática social* que precisa ser estudada dentro da sociedade e da cultura na qual está inserida e a qual contribui para sua construção em um processo dialógico de trocas constantes e inacabadas. É por meio da linguagem que nossas identidades e práticas sociais se constituem/constroem. Um discurso preconceituoso muitas vezes legitima práticas agressivas, tais como agressões e assassinatos a transexuais e homossexuais no Brasil.

Assim, as ideias concernentes a esta virada crítica explanam que as práticas discursivas não podem ser consideradas neutras, pois estamos dentro de sistemas semióticos (valorativos), o que demonstra que nossas escolhas são ideológicas e atravessadas por

relações de poder (FABRÍCIO, 2008). Nesse sentido, é relevante observarmos as construções identitárias dos/as sujeitos/as na/pela linguagem.

2.1 As identidades dos/das sujeitos/as por meio da linguagem

Fazendo parte do rol de concepções linguísticas da virada crítica, os pressupostos da filosofia/teoria dialógica do discurso de Bakhtin (2011), delineiam a linguagem como um processo constante de interação, um processo dialógico inacabado. Esta concepção nos mostra que todos os campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem, a qual se concretiza na forma de enunciados relativamente estáveis: os gêneros do discurso (*genre*) (BAKHTIN, 2010, 2011).

Para Sobral (2009), “o gênero discursivo é estável porque conserva traços que o identificam como tal e é mutável porque está em constante transformação, se altera cada vez que é empregado” (SOBRAL, 2009, p. 115), pois todo gênero (*genre*) possui o caráter da permanência e da mudança.

Há, segundo Bakhtin (2010), os gêneros primários, que se referem às situações comunicativas menos elaboradas, tais como as falas cotidianas, e os gêneros secundários, que demandam mais elaboração e aprimoramento, como, por exemplo, o gênero literário. O gênero cinematográfico, que constitui o objeto de análise desta pesquisa, se constrói como um gênero secundário híbrido, pois faz parte de um longo processo de encenação, filmagem, edição, montagem, mixagem etc. Assim,

uma abordagem translinguística dos gêneros do discurso no cinema deveria relacionar os gêneros primários do discurso – conversas em família, ou entre amigos, encontro casual, diálogo entre patrão e empregado, discussões em sala de aula, brincadeiras de festa, ordens militares – com sua mediação secundária cinematográfica. Esta abordagem analisaria, por exemplo, os códigos utilizados pelo filme hollywoodiano clássico para lidar com situações discursivas típicas (...) examinaria também as subversões vanguardistas desses mesmos códigos (STAM, 2000, 68-69).

Todo/a sujeito/a dialógico/a “assina” todos os seus atos através de atitudes responsivas, isto é, media seus papéis/atitudes sociais éticos por meio de sua responsabilidade/responsividade de sujeito/a único/a no mundo (BAKHTIN, 2010). Nesta perspectiva, “o falante não é um Adão bíblico” (BAKHTIN, 2010, p. 300), uma vez que todo enunciado “sempre responde (no sentido amplo da palavra) de uma forma ou de outra aos enunciados de outros que o antecederam” (idem, 2010, p. 300), e por sua vez o sucederão. Em

um processo ativo e dialógico os/as sujeito/as se inserem no mundo social (valorativo), construindo-se identitariamente por meio da/na linguagem.

Na perspectiva dialógica, o sentido dos enunciados é resultante de um processo de interação ao qual o elemento central é o/a sujeito/a que utiliza a linguagem refletindo e refratando a si mesmo/a e seu conhecimento ao mundo. Nesse sentido, é um/a sujeito/a que ativamente utiliza a linguagem e que, pela vivência/experiência tem a possibilidade de transformar sua identidade.

Será por meio da palavra que seremos em relação ao mundo e ao(s) outro(s). Através de palavras arenas ideológicas são formadas, nas quais valores sociais/culturais/identitárias se colidem, embaralham, modificam e transformam entre si (BAKHTIN, 2010). Os enunciados são produzidos em um *horizonte social*, categoria de análise dialógica que pressupõe:

os valores construídos na interação; é o espaço-tempo compreendido em uma relação verbal, ou seja, o espaço-tempo da enunciação. Essa relação espaço-temporal envolve um tempo mais prolongado e um mais imediato, considerando, também, a memória do futuro na relação entre os interlocutores. Da mesma forma, o espaço envolve tanto configurações mais amplas, como específicas. Cada grupo construirá seu repertório de signos e enunciados que direcionarão as criações ideológicas de sua época (GEGe, 2009, p. 58).

Isto é, inúmeros sistemas de significado codificam, organizam e regulam as condutas dos sujeitos/as sociais – interpretativos e instituidores de sentido – configurarão os modos de ver o mundo (HALL, 1997). Aglomerados, estes códigos significantes constituem nossas culturas, as quais “contribuem para assegurar que toda ação social é “cultural”.

2.2 Um pensar sobre a cultura

Stam (2003) aponta que o pensar sobre a cultura, isto é, os estudos culturais englobam uma série de considerações que de certa forma procuram delinear o lugar epistemológico do/a pesquisador/a:

Os estudos culturais absorveram e reconfiguraram uma diversidade de conceitos: a definição de cultura de Raymond Williams como “todo um modo de vida”; o conceito de “hegemonia e de “guerra de posição” de Gramsci; o conceito de incursão de Michel de Certeau, as ideias de Voloshinov sobre ideologia e linguagem; a noção de Clifford Gertz da cultura como um agregado narratológico; as reflexões de Foucault sobre o conhecimento e o poder; a noção de Bakhtin sobre o carnaval como inversão social; e as noções de Bourdieu de habitus e “campo cultural” (STAM, 2003, 248-249).

Estes estudos culturais, de que se refere Stam (2003), surgiram na década de 1960, ligados aos movimentos de esquerda britânicos e vinculados à Universidade de Birmingham, na Inglaterra e ao Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) e configuraram um importante marco teórico sobre os estudos da cultura.

É possível observar que a definição de cultura proposta por Raymond Williams é “todo um modo de vida” (TAVARES, 2008), o que constitui estimar as produções culturais de classes não elitizadas e “vincular de forma íntima a vocação do intelectual aos destinos da sociedade” (TAVARES, 2008, p. 16), retomando a afirmação de Stam (2003).

A cultura, para Williams (1969), pertence a todos, mas não é igual para todos, já que supõe a igualdade do ser e, sem esta igualdade, a cultura não poderá ser de todos. A problemática colocada pelo autor é de que, na sociedade capitalista, não há a igualdade legítima dos seres: a desigualdade no campo da propriedade privada, disparidades nos acessos dos meios de vida e de produção impossibilitam, conforme Williams (1969), a entrada nos processos básicos pelos quais a igualdade do ser é assegurada.

Contudo, Williams em suas decorrências sobre cultura trouxe o pensador italiano Antonio Gramsci e sua concepção de hegemonia. Miranda (2011), ponderando Gramsci (1968), afirma que seu conceito de hegemonia sugere a preponderância de uma determinada classe sobre outra, nos quais significados, valores e crenças são sobrepujados.

Entretanto, isto não significa que a “subordinação” hegemônica não tenha um retorno, como foi observado por Williams (1979), uma vez que toda hegemonia produz formas que lhes são resistentes e antagônicas. O exercício do poder (que, nesta pesquisa, será definido segundo a ótica de Foucault) precisa renovar-se constantemente, pois se este for explícito não será aceito deliberadamente pela maioria.

Nesse sentido, Miranda (2011) explica o sentido hegemônico de Gramsci:

É necessária a concessão para a construção de valores comuns, tanto para mascarar os antagonismos de classe como para legitimar a classe dirigente/hegemônica. A dominação não pode parecer como dominação, e sim como uma sociedade comum a todos, sem distinção de classes (MIRANDA, 2011, p. 3).

A hegemonia deve sempre renovar-se, a cada conjuntura social, pois o exercício do poder exclusivamente coercitivo, ditatorial, não arregimentaria o apoio necessário para sua sustentação. Nesta perspectiva, a dominação pura e explícita não é suficiente para a manutenção do poder.

Pensar o poder, no sentido foucaultiano, não é vê-lo como onipotente, explicitamente imposto. O que existe, para Foucault (2011), são relações de poder que permeiam as práticas da vida social. Isto é, as relações humanas, quaisquer que sejam (verbais, institucionais, econômicas, sexuais etc.) são permeadas pelo exercício do poder, através do controle e da “docilização” dos corpos. Nesse sentido,

uma ‘anatomia política’, que é também igualmente uma ‘mecânica do poder’, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros (...) para que operem como se quer, com técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina (FOUCAULT, 2013, p. 133).

Enunciados corriqueiros proferidos em salas de aula do Ensino Fundamental e Médio, como “sente-se corretamente”, “silêncio” etc., demonstram a importância e a colaboração de certas instituições para a manutenção das relações de poder, que sem o constante reforço não pode ser perpetuado. Assim, as relações sociais de poder, isto é, de controle de uns sobre os outros, perpetuam certas hegemonias. Tanto o poder quanto a hegemonia são processos, isto significa que em momento algum estão terminados, semelhante ao modo pelo qual a linguagem e a ideologia se processam socialmente.

Quando Stam (2003) se refere à Voloshinov, o qual neste texto está referido como Bakhtin (2010) e sua definição de linguagem, aborda o aspecto intrinsecamente ideológico da palavra quando proferida, uma vez que esta carrega aspectos valorativos daquele/a que a pronuncia e nisso consiste a sua ideologia. Isto demonstra que, nesta perspectiva, todos os signos são ideológicos ao serem pronunciados (BAKHTIN, 2010) e “emergem e significam no interior das relações sociais” (FARACO, 2009, p. 48).

O uso da linguagem é considerado uma prática social, pois as relações e/ou instituições sociais se estruturam, se consolidam e se reforçam discursivamente. Faraco (2009) aponta que, nesse sentido, o signo resulta de um diálogo entre indivíduos socialmente organizados no processo da interação. Um signo não existe apenas como parte de uma realidade, pois reflete e refrata outra, estando dependente de critérios de avaliação (verdadeiro, falso, bom, ruim etc.) nas relações de infra e superestrutura¹².

Nesta concepção dialógica de linguagem construímos nossa(s) existência(s), nossa(s) cultura(s), com base nas condições sociais em que estamos inseridos, uma vez que “todo ato

¹²A infraestrutura e superestrutura – conceituados por Marx -, na perspectiva de Bakhtin (2010), compõem a base da(s) sociedade(s). A infraestrutura se refere “a realidade concreta de onde parte o processo de comunicação” (GEGe, 2009, p. 61) e a superestrutura é, por exemplo, “a ciência, cultura, a religião, a educação e a mídia, que formam tipos mais ou menos estáveis de signos ideológicos (idem, 2009, p. 98). Deste modo, a infra e a superestrutura são interdependentes entre si, estabelecendo relações na/pela linguagem concreta.

cultural vive por essência sobre fronteiras, sem estas perde terreno, torna-se vazio, pretencioso, degenera e morre” (GEGe, 2003, p. 27).

De tal modo, em um olhar semelhante para as práticas sociais, Bourdieu (1983) afirma que quando apreendemos “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações” temos um *habitus* (BOURDIEU, 1983, p. 65). Os modelos de educação que conhecemos são *habitus* e foram estes sistemas que inspiraram Durkheim, o primeiro a proferir tal terminologia, a fazê-lo. Toda educação se organiza de modo que produzir um efeito duradouro e profundo nos sujeitos que a ela são submetidos. Porquanto as similaridades sociais

têm seu princípio na instituição escolar, investida da função de transmitir conscientemente e em certa medida inconscientemente ou, de modo mais preciso, de produzir indivíduos dotados do sistema de esquemas inconscientes (ou profundamente internalizados), o qual constitui sua cultura, ou melhor, seu *habitus*... (BOURDIEU, 2007, p. 346)

O conceito de *habitus*, de Bourdieu, dialoga com os conceitos de cultura de Willians, Bakhtin e Geertz, afirmando que o subjetivo (compreendo a subjetivação pela linguagem humana), é socialmente construído: “o *habitus* é uma subjetividade socializada” (BOURDIEU, 1995, p. 101), no qual, numa via de mão dupla, o individual e o coletivo estão sempre em troca.

O campo cultural – semelhante a infra e a superestrutura – para Bourdieu, é o espaço em que os mais diversos grupos sociais estão em jogos de poder. Há muitos campos na sociedade, cada um deles com suas regras específicas e autonomias relativas para os sujeitos (SETTON, 2002).

Certeau estuda os modos pelos quais os/as sujeitos/as se inserem no mundo, i. e., através de práticas comunicativas e/ou da linguagem. Assim, ao observar as interações entre os/as sujeitos/as urbanos/as e o mundo, estes criam suas tessituras discursivas por meio do seu caminhar nas/entre cidades (REIS, 2013). Assim,

sob a perspectiva de Certeau, podemos entender o espaço como a prática do lugar, ou seja, como os sujeitos o transformam a partir das suas ocupações, apropriações e vivências. [...] Assim ao caminhar, o sujeito se apropria das possibilidades permitidas pelas configurações espaciais disponíveis, assim como um locutor se apropria da língua (REIS, 2013, 141)

De acordo com Certeau, cada sujeito/a atribui um significado àquilo e àqueles/s que cruzarem seu caminho, uma vez que “cada enunciado, assim como cada passo, carrega consigo traços, marcas individuais, que transformam esses rastros em um texto único que cada sujeito escreve na cidade” (REIS, 2013, p. 141).

Quando há o rompimento de regras sociais, *habitus*, leis, proibições que estruturam a vida cotidiana, há a carnavalização. Para Bakhtin (2013), o carnaval é o período em que toda sociedade suspende suas hierarquias, etiquetas e terrorismos e entre comemorações e risos todos se transformam em grandes foliões. Por meio do riso, rompemos tabus, estruturas estigmatizadas, pois, quando se ironiza algo, tornando-o risível, este perde sua capacidade de opressão, coerção. O riso é a linguagem da/na liberdade.

Para Geertz (2008) uma análise cultural consiste em “algo dentro do qual eles (os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos) podem ser descritos de forma inteligível (GEERTZ, 2008, p. 11), ou, como afirmou Stam (2003), “um agregado narratológico.”

Deste modo, não se pode prescrever uma “Teoria Geral de Interpretação Cultural”, “pois aqui a tarefa essencial da construção teórica não é codificar regularidades abstratas, mas tornar possíveis descrições minuciosas; não generalizar através dos casos, mas generalizar dentro deles” (GEERTZ, 2008, p. 19). Isto é, uma Teoria Geral seria insuficiente e escassa se fosse aplicada do mesmo modo em culturas diferentes, portanto, há várias abordagens culturais: de acordo com o grupo estudado, o local, a linguagem, o texto etc.

Geertz (2008) afirma que toda análise cultural, por mais avigorada que seja, é incompleta, pois tal adjetivo lhe é intrínseco: um estudo da cultura é ambivalente, uma vez que as afirmativas mais marcantes e profundas sobre uma cultura são as de base mais trêmula, e pensar em conclusividade sobre qualquer cultura é intensificar a suspeita de certitude (GEERTZ, 2008, p. 20).

Contudo, após este desmembramento dos conceitos concernentes aos estudos culturais apontados por Stam (2003), é possível perceber a complexidade significativa, cultural e social no qual estamos inseridos, pois estes estudos fundamentam-se em distintas fontes intelectuais: “inicialmente o marxismo e a semiótica e, mais tarde, o feminismo e a teoria crítica racial” (STAM, 2003, p. 248).

Os objetos de análise dos estudos culturais estão basicamente nas interações entre textualidades, sociedade, instituições e espectadores, investigando “a cultura como um domínio no qual a subjetividade é construída” (STAM, 2003, p. 250) e, nesse sentido, os/as sujeitos/as sociais se arquitetam.

Há autores pertencentes aos estudos culturais que não concordam com a análise do cinema e/ou filmes nesse tipo de perspectiva, uma vez que a intenção primordial destes é a apreciação crítica de enunciados populares, apagados e/ou silenciados, características que não configuram o cinema, se pensarmos apenas no nicho hollywoodiano. Contudo, há inúmeros cinemas (o latino, o indiano etc.) que ainda não são considerados à “altura” dos cinemas europeu e americano, e possuem pouco espaço para visibilidade (STAM, 2003). Também no próprio gênero cinematográfico há hierarquias: os dramas são mais valorizados que as comédias, por exemplo.

O/a pesquisador/a, na perspectiva dos estudos culturais, é um agente social, pois esta perspectiva acredita que é possível resistir e promover mudanças através de meios midiáticos de linguagem: ao invés de enfocarmos nos mecanismos de opressão, optei por direcionar o olhar para os grupos de resistência que a transgridem e a carnavalizam (STAM, 2003). Neste ponto de vista, o/a analista também é um/a pesquisador/a crítico/a, isto é, se posiciona frente às suas análises e não crê no mito da neutralidade da ciência.

A figura a seguir resume de modo bem humorado e prático o panorama que esta pesquisa se encontra:

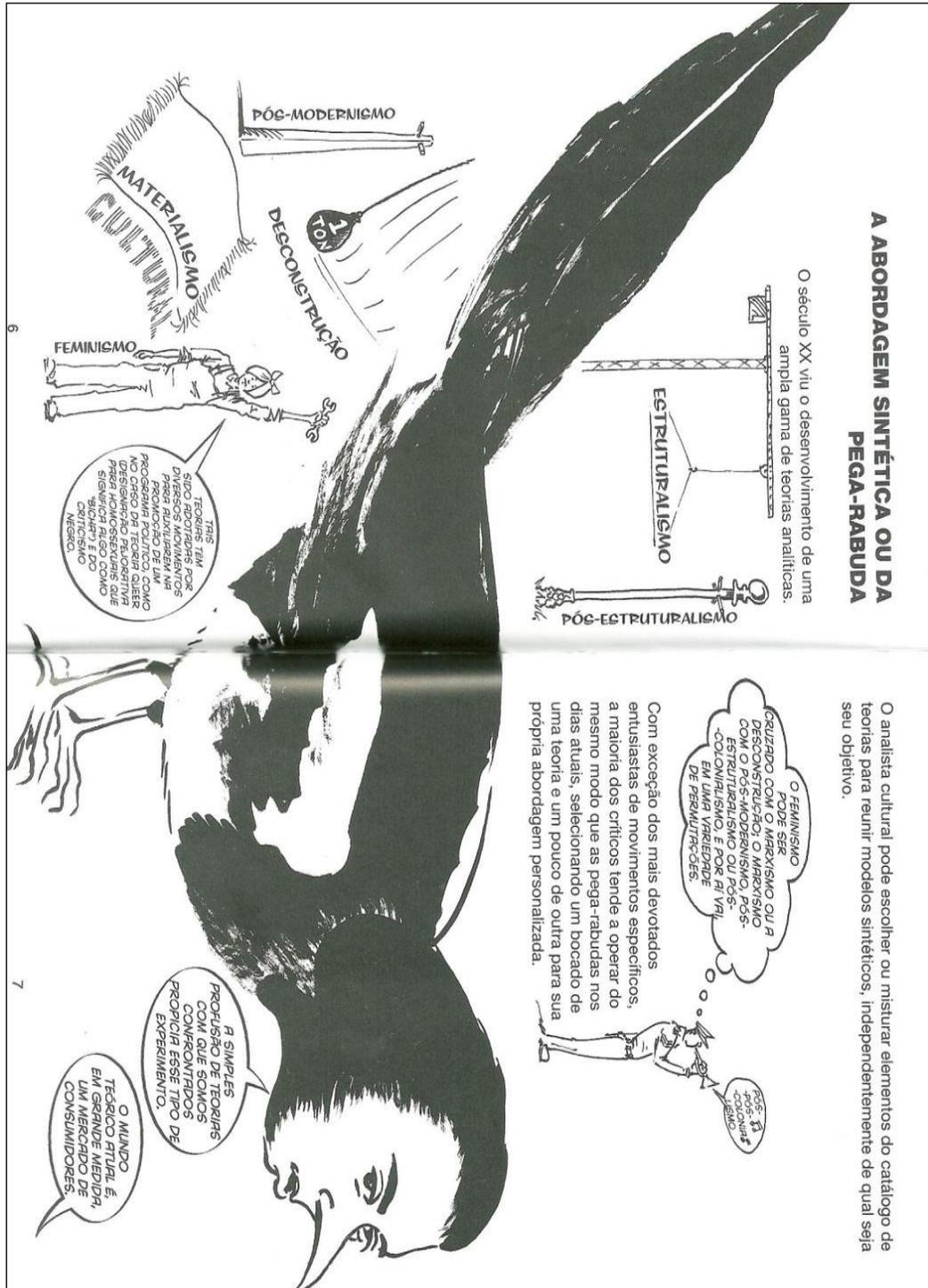


Figura 1 – A abordagem sintética ou da pega-rabuda
 Fonte: Sim e Loon (2013, p. 6-7)

Ao observarmos a imagem, percebemos como as pega-rabudas, pesquisadores/as sob uma perspectiva crítica selecionam os recortes teóricos que consideram mais relevantes para suas pesquisas.

2.3 O rompimento de paradigmas heterossexistas

No escrito *A identidade cultural na pós-modernidade*, Hall (1998) cunhou a chamada *crise de identidade* do sujeito do mundo pós-moderno, assinalando que o sujeito cartesiano (masculino, estável, homogêneo e unificado em seu próprio interior) passou a ser desconstruído conceitualmente.

Esta *crise de identidade*, segundo Hall (1998), fez parte de um processo muito amplo de mudanças sociais ocorridas, em sua maior parte, pelos deslocamentos feitos pelas teorias sociais e humanas na segunda metade do século XX. Nestas novas concepções, as quais descentraram o sujeito cartesiano de modo mais decisivo, foram fundamentais as ideias de pensadores como Marx, Freud, Saussure e Foucault e de movimentos como o feminismo, o movimento negro e o movimento homossexual.

As identidades, para Silva (2013), são o resultado de atos simbólicos/discursivos, uma vez que não são “naturais”, mas construídas na relações sociais/culturais. Assim, tanto a identidade como a diferença são construções sociais permeadas por relações de poder: “o poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder” (SILVA, 2013, p. 81). As marcas do poder na(s) identidade(s) e na(s) diferença(s) emergem na demarcação de fronteiras, conforme já foi dito anteriormente, nos quais alguns são incluídos e outros excluídos.

Quando enfatizamos os aspectos construídos das identidades de gênero e das identidades sexuais, podemos perceber a diferença como constitutiva de ambas. Quando digo “sou trans*”, há uma cadeia de negações de identidades através das diferenças. A afirmação “sou trans*” permite também a leitura de que “não sou cis”, de modo que ao pressupor o significado de cisgênero, construo o significado de transgênero, pois a identidade e a diferença estão em situação de dependência (CAMARGOS, 2007), construindo-se de modo dialógico.

Nas relações entre feminino e masculino, segundo Woodward (2013) há uma desigualdade de poder, visto que apenas um é mais valorizado do que outro: um é a norma (o homem), o outro é o desvio da norma (a mulher), que é visto como o(a) “outro(a)”. Nesta perspectiva, a autora aponta que vivemos em uma sociedade no qual a diferença é construída negativamente: como algo desviante, caótico, que precisa ser evitado. Movimento semelhante a este ocorre em relação à cisgeneridade e a transgeridade.

O movimento social feminista é reconhecido por questionar a respeito da distinção entre a “feminilidade” e a “masculinidade” ampliando, com isso, espaço de contestação

política em esferas da vida social que não eram até então enfocadas através do olhar patriarcal¹³: a sexualidade, a família, a divisão doméstica do trabalho etc.

O feminismo contribuiu também para o questionamento sobre a “biologicidade” das identidades de gênero (gender) - ou papéis sociais - trazendo à tona a subjetividade e a identificação como processos de construção social (HALL, 2011). A frase “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” de Simone de Beauvoir em “O Segundo Sexo: fatos e mitos” é emblemática nesse sentido. A *Figura 2* ilustra algumas das ideias do movimento feminista:

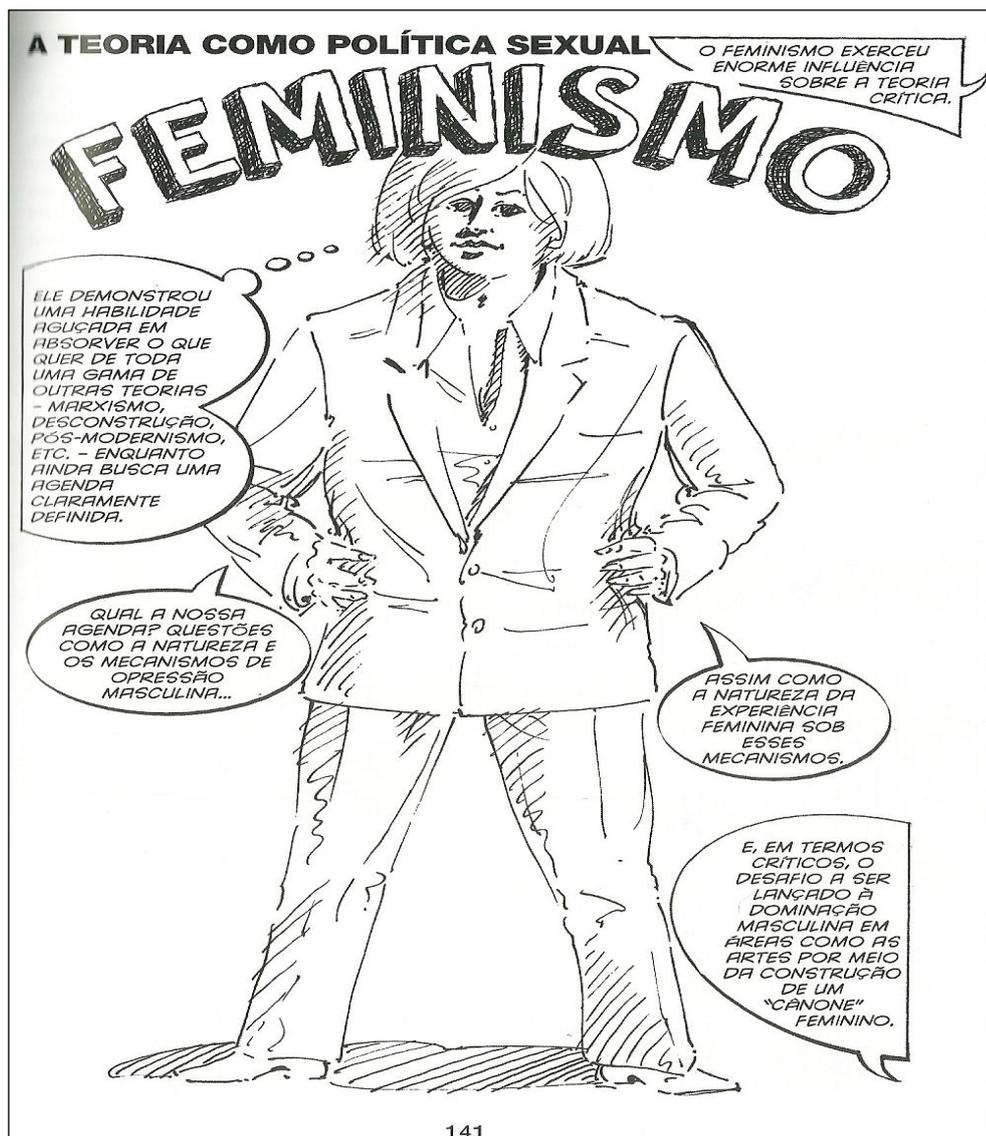


Figura 2 – O feminismo como política sexual

Fonte: Sim e Loon (2013, p. 141)

¹³O patriarcado designa o poder dos homens, do masculino, como categoria social. É uma forma de organização social na qual as relações são conduzidas pelos princípios de que: i) as mulheres são hierarquicamente subordinadas aos homens e ii) os jovens são hierarquicamente subordinados aos homens mais velhos. No patriarcado há um maior valor às atividades masculinas em detrimento das atividades femininas, além de uma tentativa de controle dos corpos, das sexualidades e autonomia das mulheres. (NARVAZ, KOLLER, 2006, p. 50)

Como podemos perceber, em um questionamento das concepções naturalizadas sociais e cientificamente, iniciaram-se buscas para a desconstrução da norma excludente vigente.

Em 1960, nos Estados Unidos, paralelo ao movimento feminista, o movimento gay e o movimento negro também questionaram profundamente as bases epistemológicas das ciências em oposição ao “heterossexualismo” e ao “branquismo” em vigência, uma vez que os movimentos sociais de mulheres estiveram ligados a uma maioria branca, heterossexual, pertencente à classe média. Nessa época surgiram simultaneamente três movimentos distintos e significativos que dialogavam entre si: pelos direitos civis da população negra, feminista e homossexual (MISKOLCI, 2012).

O que hoje é chamado de queer, tanto como movimento social, quanto impulso teórico surgiu como crítica à ordem sexual estabelecida. Assim,

os três principais “novos” movimentos sociais [da década de 1960] foram o movimento pelos direitos civis da população negra no sul dos Estados Unidos, o movimento feminista e o então chamado movimento homossexual. Eles são chamados de novos movimentos sociais porque teriam surgido depois do conhecido movimento operário ou trabalhador, e porque trouxeram ao espaço público demandas que iam além das de redistribuição econômica (MISKOLCI, 2012, p. 21).

No Brasil, no final dos anos 1970, o movimento homossexual também se desenvolveu: além do surgimento de inúmeros jornais e ativismos para discussões sobre o tema, um número significativo de artistas e intelectuais começou a se posicionar publicamente pelas artes, as mídias e/ou nas universidades. Concomitantemente, muitos/as pertencentes a este mesmo público passaram a fazer da questão homossexual tópico de suas artes, pesquisas e teorizações (LOURO, 2013). Eis o nascimento histórico do que passaria a ser conhecido como “a política da identidade” (CAMARGOS, 2007, p. 92).

Atualmente os estudos de gênero (*gender studies*), ampliando seus horizontes, permitem o estudo de papéis sociais referentes a mulheres e homens, bem como se ocupam em observar classes, etnias e outros processos sociais, de modo que estudar “gênero é um meio de decodificar o sentido e de compreender as relações complexas entre diversas formas de interação humana” (SCOTT, 1990, p. 16).

No entanto, falar em gênero (*gender*) significa, antes de tudo, apontar para as construções sociais e comportamentais sobre os papéis adequados aos homens e às mulheres (SCOTT, 1990, p. 7). Ponderar a esse respeito evidencia que o feminino e o masculino não são puramente biológicos, mas construções sociais, construídas na/da/pela ordem discursiva.

Woodward (2013) afirma que cada cultura possui suas próprias formas de classificar o mundo: “é pela construção de sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados.” (WOODWARD, 2013, p. 42). Assim, os sujeitos/as por meio da linguagem, intimamente atrelada às experiências sociais, históricas e culturais interagem com o mundo e constroem os significados.

Todo discurso é oriundo de um/a sujeito/a que possui suas marcas identitárias que o posicionam na vida social através de um contexto de produção que engloba os interlocutores participantes da interação através do contexto. Assim, como já tratado anteriormente, os discursos que constituem os sujeitos são situados socialmente, historicamente e culturalmente. Desta forma, as identidades são construídas e legitimadas por meio dos discursos que são veiculados nas esferas sociais.

Neste sentido, o “corpo é um dos locais envolvidos no estabelecimento das fronteiras que definem quem nós somos, servindo de fundamento para a identidade” (WOODWARD, 2013, p. 15). Com isso, percebemos que a cultura determina padrões sociais corporais e, os/as que estão “fora” são estigmatizados/as socialmente.

Em relação à sexualidade, é corrente associarmos sexo biológico a gênero (*gender*), e este por sua vez à sexualidade, tornando a relação sexo-gênero-sexualidade linear e quase “óbvia”. Nesta lógica binária, baseada no feminino e no masculino, o fato de possuímos órgãos sexuais atribuídos ao feminino (vagina) ou ao masculino (pênis) demarcam os gêneros aos quais pertencemos, o que, por sua vez, pressupõem delimitar uma sexualidade (BUTLER, 2013) (LOURO, 2013). É evidente que esse modelo binarista – e reducionista – não considera questões como hermafroditismo, que desconstrói essa binaridade desde a biologia. Tampouco considera a construção social e discursiva a respeito do que é considerado “natural”.

A tirinha de Laerte Coutinho mostra um acontecimento corrente na vida dos/das pessoas trans* ao frequentar do banheiro, que perpassa estas questões:



Figura 3 – A problemática dos banheiros
 Fonte: Laerte Coutinho, cartunista

Contudo, há sujeitos/as que se encontram – outras vezes são empurrados para – nas zonas de fronteiras por não fazerem parte desta lógica “linear”. Os espaços sociais, culturais, imaginários, discursivos etc., dedicado aos gêneros e as sexualidades são espaços fronteiriços vigiados, controlados (LOURO, 2013)

Segundo Louro (2013), fronteira é um lugar de encontro, cruzamento, contato entre diferenças e culturas. Nesses espaços, há sujeitos específicos, personagens que transgridem os “perímetros”, mais ou menos estabelecidos pelos discursos naturalizados, ao materializarem o caráter inventivo, cultural e instabilizado das identidades. Como exemplo desses/as sujeitos/as subversivos há as *drag queens* (BUTLER, 2013), que materializam, concretizam a instabilidade e a não fixidez das identidades, uma vez que sugerem “concreta e simbolicamente possibilidades de proliferação e multiplicação das formas de gênero e de sexualidade” (LOURO, 2013, p. 23), ampliando os “limites” e espaços fronteiriços.

Como resposta a esses sistemas excludentes, os movimentos sociais – e posteriormente teóricos – há a criação de políticas de identidades para todos aqueles/as não eram englobados pela norma heterossexual: os queer. Queer é o estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o/a sujeito/a da sexualidade “desviante”: homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, *drags* etc.

O pensar queer, manifesta-se em um modelo de resistência à norma, um modo de pensar e de ser que não aspira o “centro”, a norma, nem a quer como referência, uma vez que desafia as normas regulatórias da sociedade e assume o desconforto da ambiguidade, dos

“entre lugares”, do indefinível. O pensar queer é o excêntrico que não deseja ser “integrado”. Queer é um corpo estranho que incomoda, perturba, provoca e fascina. O/a sujeito/a que escolhe não pertencer, não se nomear, por que acredita que o nomear-se é reduzir-se. Um/a sujeito que evidencia o caráter social e discursivo das sexualidades (LOURO, 2013).

A teoria queer, episteme estrangeira questionadora de certos valores sociais, nos faz ponderar o pensar queer no contexto brasileiro especificamente. No Brasil, segundo Louro (2013), há movimentos sociais que possibilitam a articulação de um movimento queer, ligado ao movimento homossexual, transfeminista e aos grupos de pesquisa voltados para os estudos da sexualidade, geralmente ligados às universidades.

A questão da identidade possibilita compreender a situação do/a sujeito/a num contexto mais amplo, num processo que envolve identificação e categorização no âmbito da sociedade. Assim,

A identidade de gênero pode ser reconhecida como uma história pessoal/cultural de significados recebidos, sujeitos a um conjunto de prática imitativas que se referem lateralmente a outras imitações e que, em conjunto, constroem a ilusão de um eu de gênero primário e interno marcado pelo gênero, ou parodiam o mecanismo dessa construção (BUTLER, 2013, p. 197).

A paródia que Butler (2013) aborda, não pressupõe, segundo a autora, a existência de um modelo original de gênero (*gender*), mas se refere muito mais a uma paródia da “ideia de um original” construída social e culturalmente. No momento em que se “imita” um determinado gênero, demonstra-se o caráter inventado do mesmo.

Nesse sentido há, para Butler (2013) o sexo anatômico, a identidade de gênero e a *performance* de gênero. O sexo anatômico remete ao biológico, a identidade de gênero à identificação do/a sujeito/a com determinado gênero e a *performance* sugere que “ele [o corpo] não tem um *status* ontológico separado dos vários atos que constituem a sua realidade (BUTLER, 2013, p. 194).

A *figura 4* – a seguir – aponta algumas das contribuições de Butler (2013) para os novos pensares epistêmicos:

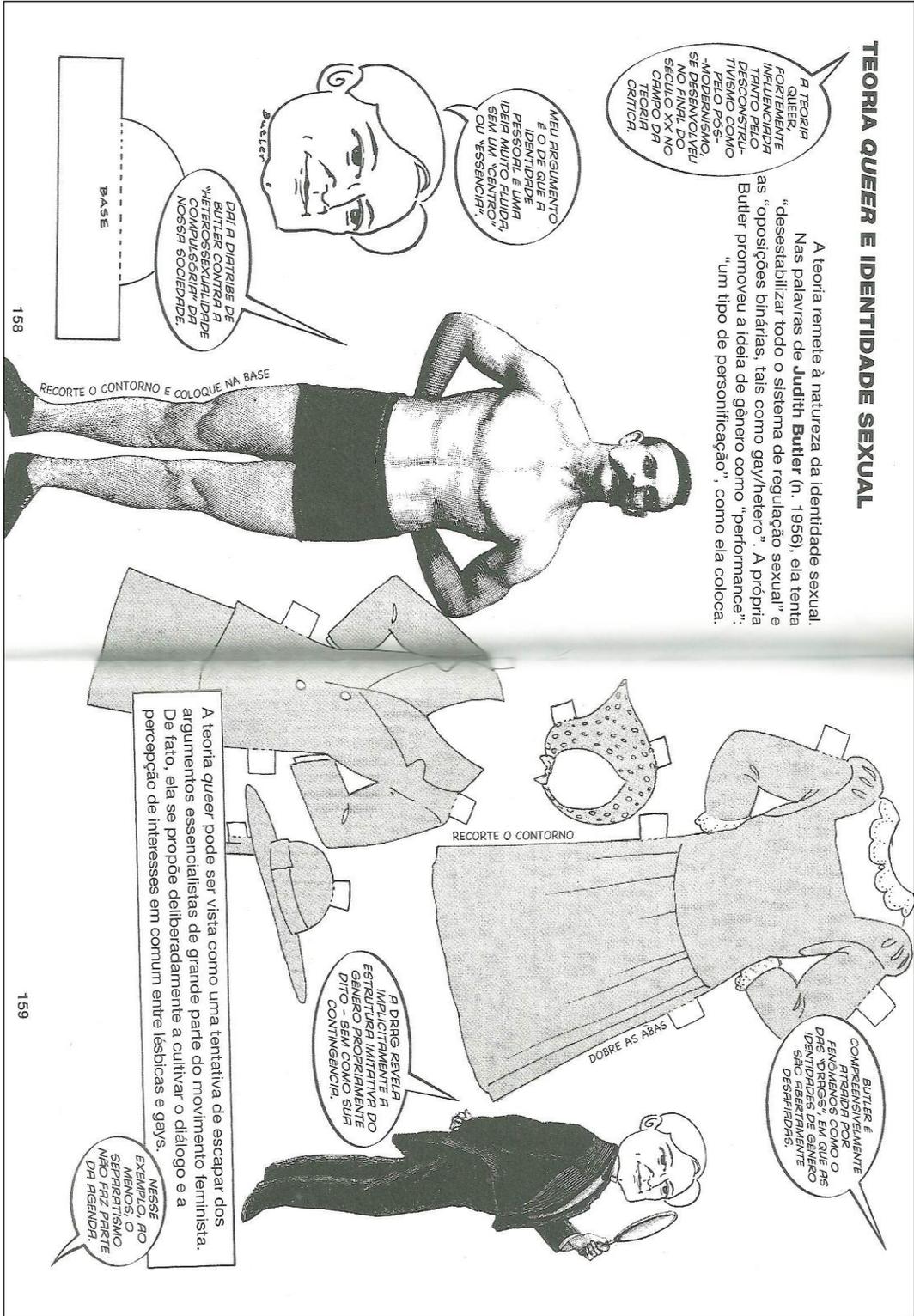


Figura 4 – Teoria Queer e Identidade Sexual
 Fonte: Sim e Loon (2013, p. 158-159)

Os/as teóricos queer, como Judith Butler, compreendem as identidades sexuais como performativas. Isto é, os discursos estabelecem as fronteiras corporais¹⁴ com o objetivo de tentar uniformizar e/ou naturalizar comportamentos tidos como aceitáveis, apropriados. Assim, performativos são “atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa” (BUTLER, 2013, p 194).

Assim, por meio de discursos sobre e para o corpo, cria-se a noção de uma “natural” homogeneidade interna, nos quais os/as sujeitos que não fazem parte dessa “logicidade” são tidos como “desviantes”. Nesse sentido, a “produção disciplinar do gênero (*gender*) leva a efeito uma falsa estabilização do gênero, no interesse da construção e regulação heterossexuais da sexualidade no domínio reprodutor. A “construção da coerência” oculta as descontinuidades de gênero das quais transexuais, gays, lésbicas etc., são excluídos/as (BUTLER, 2013).

Nesta perspectiva, as teorizações que dispus nesta sessão visam demonstrar como as concepções sociais de gênero (*gender*), sexuais etc., são construções discursivas na linguagem, na cultura, na ideologia e nas relações sociais de poder. Como construções socioculturais, feminino e masculino são constantemente criados/as, afirmados/as e negociados/as nas práticas sociais/discursivas. Estas práticas, de acordo com o momento histórico, promovem processos de subjetivação e de identificação com as características que são vistas e denominadas como femininas e/ou masculinas, boas e/ou ruins, certas e/ou erradas.

Assim, leitores/as, após vislumbrarmos o modo como nossas identidades e performances sexuais podem – e são – representadas na/pela linguagem oral e/ou escrita através do olhar queer, dialógico, crítico etc., podemos passar a pensar um pouco sobre a linguagem cinematográfica, polivalente por natureza, uma vez que engloba imagem em movimento, falas, sons, recortes etc., para, ao final, conhecermos Kátia Tapety.

¹⁴Segundo Butler (2013, p. 198), o “corpo não é um ‘ser’, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, uma prática significativa dentro de um campo cultural de hierarquia do gênero e heterossexualidade compulsória.”

3 A LINGUAGEM DO CINEMA

CENA 3: Rua e Boteco – Ambiente Externo e Interno/Dia

CENA 3: Rua e Boteco – Ambiente Externo e Interno/Dia

Após a batida brusca e o quase tombo, Alessandra retorna aos seus pensamentos.

Alessandra (Continuação – Em OFF)¹⁵

- Vingar vem do desejo de fazer sentir da mesma forma que sentimos outrora, para que, a vítima, após esse sentir doloroso, tenha o reconhecimento do seu erro e, assim, podemos perdoar aliviados, satisfeitos. Vingar deprime o suficiente para rir sarcasticamente. Desacomoda o tanto necessário para distrair da chata vida cotidiana. Vingar é importante, ou melhor, necessário. Vingar é entregar a alma ao diabo, e, convenhamos, nada melhor e mais excitante do que acolher o depravado em nosso próprio corpo.

Avista um boteco simples aberto. Pequeno, sujo, com mesas engorduradas. Resolve entrar.

CORTA PARA CENA 4

Conforme o que foi afirmado no primeiro capítulo desta pesquisa, meu objetivo é analisar, de modo interpretativo, o modo como se constrói a identidade de Kátia como transexual no discurso apresentado por ela e referente a ela no longa-metragem documental *Kátia*. Nesse sentido, é preciso que compreendamos o cinema como uma linguagem e constataremos quais as implicações desta concepção, isto é o que farei nesta sessão da pesquisa.

Em seu cerne o projeto da filmolinguística procurava compreender o estatuto do cinema como linguagem. Tal perspectiva, embasada na linguística saussuriana e na cinefilia, explorou questões como:

o cinema é uma língua (*langue*) ou meramente uma linguagem artística (*langage*)? Em caso afirmativo, há algum lugar equivalente ao signo linguístico no cinema? Se há um signo cinematográfico, a relação entre o significante e o significado é “motivada” ou “arbitrária”? (STAM, 2003, p. 128).

O interessante destes primeiros diálogos entre o cinema e a linguística é que seus/suas estudiosos/as procuraram se firmar nos paradigmas mais ou menos estabelecidos da linguística para procurar tornar (fazer compreender) o cinema como uma linguagem. Esta

¹⁵ O termo “Em OFF” neste contexto indica os pensamentos da personagem.

visão ao mesmo tempo compreendia que o plano cinematográfico necessitava da montagem para existir, pois “adquiria sentido apenas em relação, como parte de um sistema maior”. Parafraseando Saussure, no cinema, como na linguagem, “existem apenas diferenças” (STAM, 2003, p. 55).

A linguagem cinematográfica procura apresentar um desenrolar de acontecimentos de modo inteligível aos processos sócio-históricos, através dos quais se embasa para formular suas narrativas. Nessa reconstrução/ressignificação da realidade, a linguagem do cinema pretende instaurar/ressignificar certos sentidos “às relações socioculturais, políticas, econômicas, enfim, às relações históricas de toda ordem que entram na composição dos seus discursos e constroem ‘o mundo como representação’” (JUNIOR, 2009, p. 2).

Retomando algumas das principais teses que balizam o paradigma emergente das ciências sociais e/ou humanas na pós-modernidade propostos por Souza Santos (2006): este afirma que “o mundo é comunicação e por isso a lógica existencial da ciência pós-moderna é promover a ‘situação comunicativa’ tal como Habermas a concebe” (SOUZA SANTOS, 2006, p. 73), isto é, interpretar os efeitos de sentido dos textos com os quais nos deparamos, isto é, os filmes.

Souza Santos (2006) afirma também que o conhecimento pós-moderno é local e, por isso, cabe a uma pesquisa como esta analisar um longa-metragem documental o qual conta a história biográfica de uma única pessoa, pois, por mais que pareça um texto e/ou problema “menor” e/ou “isolado”, a análise advinda desta pesquisa pode contribuir para o entendimento do funcionamento global que envolve linguagem, cultura, sexualidade, transexualidade, dentre outros/as.

As recentes bases epistemológicas da LA também são relevantes nesta compreensão da importância da linguagem, pois, como já foi dito, estudá-la, como prática social, é um modo de compreender a sociedade e a cultura na qual ela está inserida. Segundo os PCNs (1998), Parâmetros Curriculares Nacionais, – referenciais para a educação brasileira – o domínio da linguagem é condição necessária para a participação social plena, pois é “pela linguagem que os homens e as mulheres se comunicam, têm acesso à informação, expressam e defendem pontos de vista, partilham ou constroem visões de mundo, produzem cultura” (BRASIL, 1998. p. 19).

Esta concepção de linguagem como uma interação e um processo permanente de criação dos sujeitos e de si mesma, está presente nas ideias de Bakhtin (2010), uma vez que este autor conferiu à linguagem um caráter fundamentalmente histórico e social. Da mesma forma, ao tratamos de cinema, percebemos que este só passou a ser considerado linguagem

quando deixou de ser meramente um conjunto de imagens soltas, as quais passaram a ser editadas. Conforme afirma Carrière:

Não surgiu uma linguagem [do cinema] autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar os filmes em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. No ardor de sua implementação, esta técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade (CARRIÈRE, 2006. p. 16).

Em seu início, por possuir uma linguagem nova, o público ainda não compreendia a linguagem cinematográfica e, devido a isso, era essencial o auxílio de um/a explicador/a: este/a se posicionava ao lado da tela e com um bastão explanava e descrevia verbalmente o filme que, a princípio, era mudo (CARRIÈRE, 2006). As dificuldades de entendimento do público fizeram com que a linguagem do cinema fosse sendo aprimorada: através de mensagens escritas na tela, efeitos visuais, sonoros etc, a ponto do/a explicador/a não ser mais necessário/a.

Quando afirma que o cinema constitui uma linguagem, Carrière (2006) constata que, ao serem editadas, as imagens podem significar de diferentes modos, isto é, dependem das escolhas intencionais e recortes feitos por aqueles/as que editam o/s filme/s, constituindo uma gramática cinematográfica. Como qualquer gramática, a do cinema possui regras fundamentais, sem as quais o que será feito não pode se chamar cinema, bem como regras mais ou menos maleáveis, que podem variar de acordo com o gênero (*genre*) cinematográfico produzido, como, por exemplo, o documentário, a comédia, o drama, etc.

Após a montagem, os filmes eram submetidos a avaliações críticas: “sabemos que dois atores diferentes interpretarão uma cena de modo bastante diferente; e que dois montadores, utilizando o mesmo trecho filmado, mas organizando-o de maneira diferente, podem provocar emoções diversas” (CARRIÈRE, 2006. p. 31). Nesse caráter de linguagem, o cinema irá agregar todo um emaranhado de interpretações, que influenciarão tanto na produção, na edição, na montagem e na recepção.

3.1 O dialogismo e o cinema

A análise do longa-metragem documental *Kátia* será feita com base no potencial analítico e metodológico dos conceitos do filólogo e filósofo russo, Bakhtin – autor várias vezes já citado neste trabalho –, adaptados para o cinema propostos por Robert Stam (2000, 2003).

Stam (2000, 2003) aponta que Bakhtin jamais se referiu à forma de expressão cinematográfica, estudando apenas a literatura, entretanto “a metodologia bakhtiniana não precisa ser ‘ampliada’ para poder incluir práticas adversárias; adapta-se perfeitamente a elas. Mais do que simplesmente ‘tolerar’ a diferença, [...] a aplaude” (STAM, 2000, p. 14).

Nesse sentido:

Para Bakhtin, o embate ideológico localiza-se no centro vivo do discurso, seja na forma de um texto artístico, seja como intercâmbio cotidiano de linguagem. Na vida social do enunciado (seja ela uma frase proferida verbalmente, um texto literário, um filme, uma propaganda ou um desfile de uma escola de samba), cada “palavra” é dirigida a um interlocutor específico numa situação específica, palavra sujeita a pronúncias, entonações e alusões distintas (STAM, 2000, p. 62).

Contudo, é importante ressaltar que, para Bakhtin, um enunciado “diz respeito a qualquer ‘complexo de signos’, de uma frase dita, um poema, uma canção, uma peça, até um filme” (STAM, 2003, p. 225). Contudo, levando em conta a ressalva, faz-se necessário a consciência de que os conceitos desenvolvidos pelo pensador russo foram voltados para obras literárias, o que não inclui imagens, trilha sonora, montagem, edição etc. (AUTRAN, 2010).

Como um documentário, o longa-metragem “*Kátia*” procura dialogar com a história e, ao mesmo tempo, tece seu discurso mediante os acontecimentos da “realidade”. Converte-se em “um sistema de signos de linguagem e discursos que devem mover-se numa ordem para demarcar significados e valor dos objetos, ações e eventos” (NICHOLS, 1991, p. 110). Nesse sentido, estes discursos fílmicos são múltiplos, polivalentes e se encontram em um contexto “fronteiriço e assimétrico” (SOUZA, 2008, p. 107), os quais procuram mais ou menos delinear espaços, características, performances sociais etc.

Embora cada enunciado, cada filme, tenha sua singularidade, é fundamental reconhecermos que “cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta” (BAKHTIN, 2011, p. 297) a outros enunciados anteriores e a enunciados futuros, sejam eles verbais, imagéticos, híbridos etc. Assim, “é impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições” (idem, 2011, p. 297).

Toda obra pode ser vislumbrada como uma “contrapalavra a uma outra obra (seja ela cinematográfica, literária ou de outro gênero distinto), estabelecendo diálogos entre obras já produzidas e motivando diálogos futuros” (DE PAULO, 2009, p. 67).

Assim, devido a tal perspectiva, a concepção dialógica e intertextual de Bakhtin emerge, uma vez que um texto sempre se relacionará com outros:

Em seu sentido mais amplo o dialogismo intertextual se refere às possibilidades infinitas e abertas produzidas pelo conjunto das práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de enunciados comunicativos no interior da qual se localiza o texto artístico, e que alcançam o texto não apenas por meio de influências identificáveis, mas também por um sutil processo de disseminação. O cinema, nesse sentido, herda (e *transforma*) séculos de tradição artística (STAM, 2003, p. 226).

Isto é, a linguagem do cinema ao mesmo tempo em que compõe uma cultura, é moldada por ela, num movimento dialético, no qual ambas – cinema e cultura – se influenciam mutuamente e são interdependentes. Para De Paulo (2009) compreender o cinema como linguagem implica em considerá-lo, numa perspectiva dialógica, em uma ponte eu e um/a outro/a.

Essa metáfora, apresentada por Bakhtin (2010) valoriza não só aquele/a que enuncia, mas aquele/a que recebe, compreende o enunciado, uma vez que para significar toda palavra “como elo de ligação” necessita de um “eu” e um “tu”. Assim, o diretor/a da “obra fílmica tem importância em igual medida que o público, pois ambos fazem parte do processo de interação verbal e contribuem diretamente para a produção de sentidos” (DE PAULO, 2009, p. 66).

Para análise cinematográfica é relevante a “contextualização visual e auditiva do discurso” (STAM, 2000, p. 63) por meio de “colocação da câmera, do enquadramento e da interpretação, fenômenos como intimidade ou distância, companheirismo e dominação” etc. (idem, 2000, p. 62) podem ser significados os olhares dos/as espectadores/as. Nesse sentido há pertinentes de serem feitas pelo/a analista:

o filme assume uma atitude distante, ou uma espécie de intimidade? Pressupõe um interlocutor de determinado sexo ou classe, e qual é sua atitude em relação a esse interlocutor imaginado? [...] Em termos retóricos ele seduz, admoesta, convence, encanta, colabora, implora, intimida? (STAM, 2000, p. 63)

Também acerca da compreensão do cinema como linguagem, é perceptível que este adquire um caráter de uma espécie de jogo entre os/as participantes do processo de interação verbal. Nesse sentido, a linguagem cinematográfica pode até ser significada de modo que pareça ingênua, apesar disso nunca será inocente. O/a diretor/a fílmico pretende agir sobre o

público, mas sua ideologia é veiculadas por signos, marcada por encontros consensuais e conflitantes (DE PAULO, 2009).

O olhar do/da analista fílmico para apenas uma das “partes” da obra (autor, texto ou público) consistiria em fragmentá-la a ponto de não deixá-la por si mesma para a análise, e este não é o objetivo desta pesquisa. Contudo, “não penso numa ciência humana incapaz de estudar um fenômeno por este se estender ao infinito, mas sim numa ciência que admita sua incompletude e considere o assunto não finalizado, com diversas pontas para novos diálogos” (DE PAULO, 2009, p. 68).

A *carnavalização*, no que se refere à linguagem cinematográfica se torna outra categoria de análise, a qual por meio do riso de desafia as regras sociais estabelecidas, *habitus*, e subverte as relações de poder procurando desfazer as classes sociais, hierarquias de gênero (*gender*), raça, etc. Dentre as inúmeras características carnavalescas citadas por Stam (2000), para a análise desta pesquisa é interessante observar: i) a bissexualidade e o travestismo como libertação dos papéis sociais sexuais impostos; ii) “a ideia das inversões sociais e a subversão simbólica do poder estabelecido via ‘o mundo às avessas’” (STAM, 2000, p. 46) e a eliminação de obstáculos bem delineados entre o/a espectador/a e o espetáculo no qual todos/as se transformam em *performers* (idem, 2000).

Na carnavalização há também a relativização, isto é ambiguidade constante, pois o certo e/ou errado, cissexual e/ou transexual, ao invés de se basearem em um “referencial”, subvertem a ordem mais ou menos esperada: o “grotesco”, pode significar belamente e o poderia causar tristeza desencadeia o riso, dentre outros/as (MENDES, 2013).

Por meio deste olhar procurarei fazer uma leitura muito particular do longa-metragem documental *Kátia*, no qual as características específicas deste gênero discursivo procurarão ser observadas e estudadas com profundidade. Contudo, como gênero (*genre*) não há como estudá-lo sem compreender de onde Kátia vem, sua história, sua realidade social, seu lugar no mundo, sempre sensível aos “sons, sabores e odores, em que rigor, sensibilidade, intuição e técnica se combinam para chegar à verdade provável” (RODRIGUES, 2005. p. 216).

3.2 O documentário no cinema

Desde o início do pensar sobre a autonomia do cinema como arte o questionamento sobre a ficção e a não-ficção permeou suas fronteiras. Contudo, com o tempo, o documentário passou a ser visto como mais um gênero (*genre*) cinematográfico, tal como o drama, a comédia etc. Entretanto, afirmar que o documentário, retrata o “real” é algo perigoso, pois,

este gênero também se utiliza de estratégias narrativas que são utilizadas pelos gêneros ficcionais (SOUZA, 2008).

Foi a corrente pós-estruturalista de cinema que defendeu a ideia de que, mais relevante, do que ficar tentando compreender a separação entre a realidade e a ficção, é observar o modo como esta se representa, significa. Assim as fronteiras entre uma e outra são desfeitas, bem como houve um “deslocamento do documentário da noção de “gênero” para “discurso”, pois é o discurso – sonoro, imagético, escrito – que materializa os modos representacionais” (SOUZA, 2008, p. 105).

Na percepção pós-estruturalista, na qual Nichols (2012) – autor que me embasa também nesta análise – está inserido, o mais relevante é a função do documentário. Nessa perspectiva, os documentários “mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições” (NICHOLS, 2012, p. 30), isto é, não são neutros. Nesse sentido, os documentários “elaboram argumentos ou formulam estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões” (NICHOLS, 2012, p. 30).

Nichols (2012) parte da perspectiva de que “todo filme é um documentário”, pois “mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (NICHOLS, 2012, p. 26). Assim, não há nada que possa ser feito nos meios social, artístico, científico etc., que não sejam minimamente baseados em um mundo cultural.

Uma possível definição de um gênero cinematográfico documental, ainda que esta não seja simples, devido à sua complexidade, consiste em considerar que “estes filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos” (NICHOLS, 2012, p. 26). A palavra representação, nesse sentido, é de muita importância, pois denota que não há uma verdade absoluta a ser desvelada pelo/a cineasta, mas uma visão de mundo, um ponto de vista que o representa e é carregado de argumentos que procuram persuadir os/as espectadores/as a aderirem tais perspectivas.

Uma diferença crucial entre o documentário e o filme de ficção, é a questão ética. Quando nos papéis de atores/atrizes os/as sujeitos/as estabelecem relações contratuais com os/as diretores/as. Contudo, em documentais esta relação se modifica, e “as ‘pessoas’ são tratadas como *atores sociais*: continuam a levar a vida mais ou menos como fariam sem a presença da câmera” (NICHOLS, 2012, p. 31).

Outra questão importante que permeia a indústria dos documentários é o fato de que estes muitas vezes são feitos, exibidos e/ou circulam em circuitos diferentes dos filmes

comerciais. Os documentais, muitas vezes fazem parte de festivais específicos, nos quais um público mais restrito é atingido. Nesse sentido, não há como fazer apenas uma análise crítica de *Kátia*, pois muitos dos/as leitores/as deste trabalho podem não ter tido acesso ao longa-metragem-documental, portanto, o caráter de minha análise será tanto descritivo, a fim de esclarecer certos pontos-chave para os/as leitores/as que não o assistiram, bem como também crítico, no sentido de procurar encaminhar uma análise mais densa.

Contudo, é praticamente impossível se saber estar sendo gravado por alguém e agir com plena naturalidade e talvez seja esta mudança mais ou menos sutil e, de certo modo ignorada, que “pode introduzir um elemento de ficção no processo do documentário (a raiz do significado de ficção é fazer ou fabricar)” (NICHOLS, 2012, p. 21).

Assim, toda modificação comportamental, situacional, modifica o “objeto” observado. Constatação já firmada por Souza Santos (2006) quando este afirma que o princípio da incerteza, de Heisenberg, o qual demonstra que o/a observador/a irá modificar o/a observado/a pela sua simples presença inevitavelmente.

Nesse sentido, há toda uma questão ética que precisa ser medida, uma vez que após as filmagens e exibições destes filmes as vidas dos/as sujeitos/as seguem e não podem, nem devem, ser prejudicadas de algum modo. Assim, “a ética torna-se uma medida de como as negociações sobre a natureza da relação entre o cineasta e seu tema têm consequências tanto para aqueles que estão representados no filme como para os espectadores” (NICHOLS, 2012, p. 36).

Em suma, os vídeos e os documentários,

Tendem a repisar aqueles aspectos da experiência que se encaixam nas categorias gerais de práticas sociais e relações mediadas institucionalmente: vida familiar, orientação sexual, conflito social, guerra, nacionalidade, etnicidade, história etc. Apresentam essas questões de um ponto de vista em particular; representam uma maneira de ver, e valorizar e ou avaliar seu tema (NICHOLS, 2012, p. 115).

Assim, manifestam-se como uma, dentre as várias vozes nas arenas sociais: “essa é a arena onde competimos pelo apoio e pela crença dos outros em nome de uma determinada causa ou sistema de valores” (NICHOLS, 2012, p. 115). Nessa arena polifônica¹⁶, “se estabelece o compromisso com as práticas e os valores dominantes de nossa cultura, ou nosso distanciamento em relação a eles” (idem, 2012, 115).

¹⁶Vivendo num mundo pesadamente monológico, Bakhtin foi, portanto, muito além da filosofia das relações dialógicas criada por ele e por seu Círculo e se pôs a sonhar também com a possibilidade de um mundo polifônico, de um mundo radicalmente democrático, pluralista, de vozes equipolentes, em que, dizendo de modo simples, nenhum ser humano é reificado; nenhuma consciência é convertida em objeto de outra; nenhuma voz social se impõe como a última e definitiva palavra (FARACO, 2009. p. 79).

Nesse sentido, a perspectiva dos gêneros discursivos são relevantes, na medida em que são tipos relativamente estáveis de enunciados, isto é, os gêneros do discurso. Os enunciados fazem parte de cadeia(s) em constante troca e, portanto, não há como distribuir um gênero discursivo sem considerar suas influências externas (BAKHTIN, 2011). Contudo, “a compreensão desse aspecto é importante também para os estudos sobre o documentário, uma vez que tais indicações não se limitam ao campo da linguagem e da literatura” (SOUZA, 2008, p. 107).

No campo do cinema, na mistura que certos filmes documentais e/ou fictícios fazem de certas linguagens e/ou estilos, demonstra a hibridez como uma característica intrínseca dos gêneros, embora seja possível apreender certas características “mais ou menos estáveis” destes. O relevante é observar “com quem ele [o filme] dialoga em termos políticos, éticos e estéticos e que leituras produz do assunto abordado” (SOUZA, 2008, p. 108). A partir desse ponto de vista, ficção e documentário não necessitam ser vistos como documentos/monumentos.

Nesse contexto, as condições da enunciação terão um papel decisivo, uma vez que o cinema, ainda que em seu início sem recursos técnicos e/ou languageiros eficientes, buscava apresentar os acontecimentos do mundo sócio-histórico de modo significativo por meio de narrativas que, embora representem a realidade, não podem inteiramente se comprometer com o real (NICHOLS, 2012).

Para encerrar este componente da pesquisa, trago uma afirmação emblemática de Nichols (2012): “os meios digitais fazem-nos lembrar, ainda mais forçosamente que o filme o vídeo, de quanto nossa crença na autenticidade da imagem é uma questão de fé” (NICHOLS, 2012, p. 23), isto é, quanto mais as tecnologias avançam, mais a ideia de originalidade se enfraquece, na medida em que podem ser completamente alteradas, editadas, recortadas etc.

Assim, um de nossos desafios aqui “é compreender como as análises variam de acordo com a época e o lugar, conforme espectadores diferentes, com perspectivas diferentes, colocam em ação suas habilidades críticas para analisar um determinado filme” (NICHOLS, 2012, p. 219). Os conceitos percorridos nesta sessão serão relevantes para a análise interpretativa do longa-metragem *Kátia*, pois também contribuirão para sensibilização do olhar do/a analista e seus/suas leitores/as. Não há como pensar um filme documental sem considerar todas as questões teóricas relativas às ciências humanas, à teoria crítica, à linguagem, à linguagem cinematográfica, ao gênero (*genre*) documentário, especificamente ao longa-metragem *Kátia*, aos estudos de gênero (*gender*), à teoria queer, à sexualidade, à transexualidade etc.

4 DIALOGANDO COM KÁTIA

CENA 4: Boteco – Interno/Dia

CENA 4: Boteco – Ambiente Interno/Dia

Senta em uma mesa desocupada.

Alessandra (Continuação – Em OFF)

- Um dia desses me permitirei parar de lutar contra tudo isso. Sim, me permitirei em anos ser aquilo que de fato sou? Um bicho, de cabelo emaranhado, unhas sujas e dentes estragados, sem enfeites nem confetes? Grande parte da minha energia é despendida diariamente para lutar contra essa natureza animal... e cansa muito, pensando que um calor ou uma chuva podem destruir toda minha montagem em segundos...

Sem sequer comer ou tomar algo, saí do boteco e vai retorna para a rua. O dia já está tomando, pouco a pouco, sua forma comum: transeuntes, carros, lojas abertas etc.

Os elementos trazidos nesta primeira parte desta sessão foram extraídos do site oficial do longa-metragem documental *Kátia*¹⁷. Kátia Tapety é a personagem principal do documentário. Nascida José, em uma pequena cidade no sertão do Piauí – aproximadamente 8 mil habitantes –, Kátia tornou-se a considerada primeira travesti a ser eleita a um cargo político no Brasil. Foi eleita por três vezes seguidas a vereadora mais votada de seu município e exerceu o cargo de vice-prefeita entre 2004 e 2008.

Construiu, ao longo de sua trajetória, uma família nos moldes tradicionais: foi casada por mais de 20 anos com um homem e tornou-se mãe de três filhos. Kátia é uma mulher de quase 60 anos de idade que constrói diariamente sua integridade, seu lugar e sua identidade como sujeita singular em uma das regiões mais cristãs e conservadoras do estado em que vive.

No site do filme, a diretora Karla Holanda, conta que, embora seja do Piauí, até pouco tempo não conhecia Kátia. Soube de sua existência por meio de mídias: internet, jornais, etc. Nestes meios, Kátia é uma figura bastante emblemática, vista como uma representante importante do movimento LGBT brasileiro.

Karla, a diretora do longa-metragem documental, conta que o sobrenome de Kátia, Tapety, chamou sua atenção, pois esta é uma das mais tradicionais famílias ligadas à política¹⁸

¹⁷ Link: <Acesso em: < <http://katiaofilme.com/>> Acesso em: 04/06/2014.

¹⁸ Política no sentido de exercer cargos políticos e administrativos.

do estado do Piauí. Isto é, embora tenha sido considerada a primeira *trans** eleita a um cargo político no país, Kátia advém de uma tradição familiar de cargos políticos – principalmente de homens – evidenciando sua hibridez¹⁹ como sujeita que mistura a ousadia e o estabelecido, o transgressor e o tradicional, o *habitus* e a carnavalização.

Kátia nasceu em Oeiras, uma cidade de aproximadamente 36 mil habitantes, a qual foi a primeira capital do Piauí (1759-1851), surgida no período da colonização portuguesa. Contudo, reside em Colônia do Piauí desde criança, cidade que se emancipou de Oeiras em 1992, uma cidade ainda menor.

Kátia contou à diretora – e estas informações também estão presentes no site oficial do longa-metragem – que seus irmãos foram saindo de casa para estudar em cidades maiores, primeiramente em Oeiras e depois em Teresina ou em outras capitais. Contudo, ela foi ficando. Seu pai não permitia que ela estudasse para não expor “o filho afeminado”. Isso demarca que, no processo da construção identitária de Kátia, desde cedo lhe foram impostas barreiras entre o público e o privado. Por ser estereotipada como “afeminada”, o lugar que coube à Kátia, em um contexto patriarcal, foi o privado, no qual a ausência de meios para uma certa emancipação – como a alfabetização – eram formas de garantir sua permanência neste espaço.

Kátia foi criada como mulher para cuidar dos animais – vacas, bodes, porcos, jumentos – e foi tirada da escola por seu pai. Ajudava sua mãe em casa com tarefas domésticas como lavar, passar, fazer comida etc., e teve uma educação precária com um professor em casa que denominou de “leigo”, isto é, não tão bem formado quanto poderia ser. Afirmou ter apanhado várias vezes do pai por não cumprir com o estereótipo esperado pelo filho homem e, devido a isso, teve uma criação diferente de seus irmãos.

As palavras de Karla, a diretora, sobre seus motivos para fazer um documentário sobre Kátia podem ser encontradas no site oficial do longa-metragem:

O que mais me impactou foi o fato de uma forte história de ruptura com os modelos convencionais, que a trajetória de Kátia representa, vir justamente de um dos estados mais pobres do país e, precisamente, de uma pequena cidade cravada no sertão, geralmente associado a terra de “cabras machos”, como se ali os preconceitos, naturalmente, aflorassem mais e maiores. E não era nada disso.

¹⁹A concepção de hibridez aqui compreendida advém de Canclini (2013, p. XIX), o qual afirma que são os “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.”

Creio que por ser nascida no mesmo estado de Kátia e compartilhar de certos moldes culturais, Karla – a diretora do filme - se comoveu com sua história. Percebeu os caminhos tortuosos pelos quais uma identidade foi sendo construída em uma região marcada pela dificuldade econômica, pelo difícil acesso e pelo conservadorismo.

4.1 O lugar de Kátia no mundo

O primeiro contato que eu, pesquisadora, tive com Kátia foi através do cartaz de seu filme. Este imediatamente chamou-me atenção, pelo fato de perceber que se tratava de uma paisagem em um sertão. Comecei a imaginar sobre o que se tratava o filme. Lembrei-me do filme *O céu de Suely* (2006), que também se passava no nordeste brasileiro.

Abaixo o cartaz do filme de Kátia que me deparei:

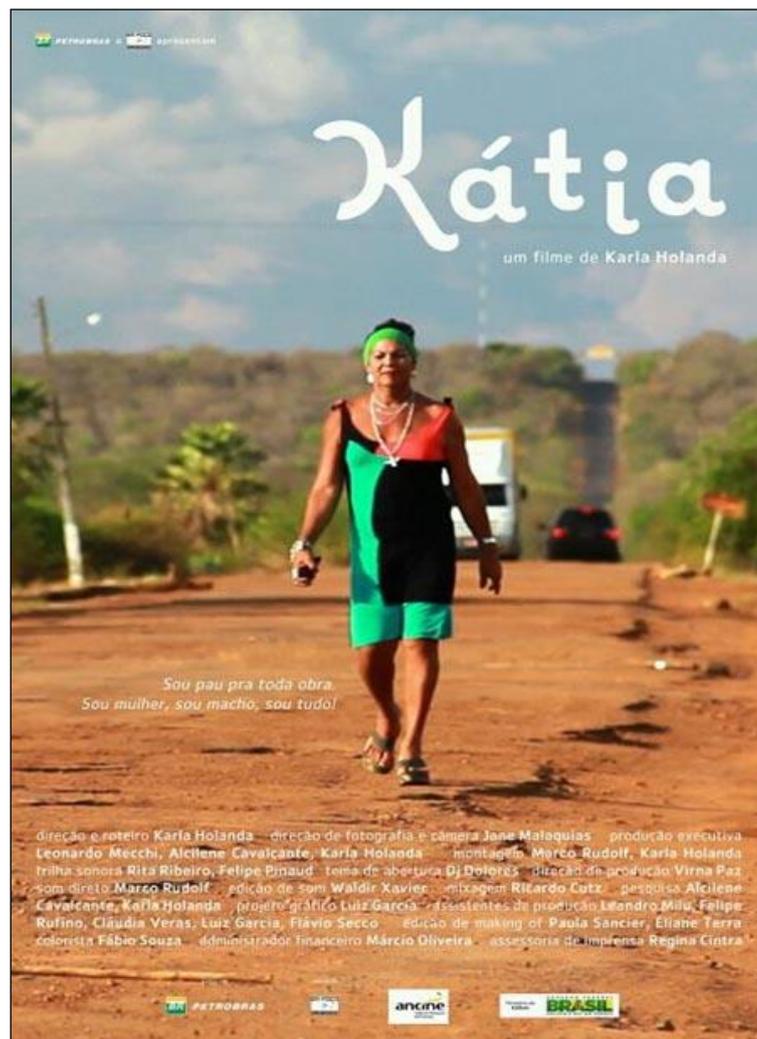


Figura 5 – Cartaz do documentário Kátia

Um importante contraste, de acordo com meu olhar, nesta imagem, é a roupa alegre de Kátia e seu andar altivo, com o ambiente inóspito. Desde a capa, o filme procura evidenciar o fato de que Kátia é uma pessoa que não se curvou frente às adversidades impostas pelo ambiente hostil da qual faz parte. O chão batido e seco, as árvores acusando a falta de água, o ambiente de beira de estrada – o qual demonstra que ali não é um lugar para se ficar – não foram suficientes para que Kátia, com sua força e perseverança, deixasse de colorir sua paisagem²⁰.

Sabemos que

O processo de analisar fala e fotografias é igual a tradução de uma língua para a outra. Ao mesmo tempo, isso normalmente implicara uma simplificação, quando o texto a mão é tão complexo quanta a televisão. O produto final, do mesmo modo, será normalmente uma simplificação (BAUER E GASKELL, 2002, p. 345).

Reitero, mais uma vez, que por mais que as análises aqui sejam feitas de cartaz e/ou longa-metragem, estas serão traduções de uma linguagem para outra e isso implica em perdas que não podem ser retomadas, contudo, podem – ao mesmo tempo – despertar um olhar diferenciado para as imagens e sons que poderiam não ser percebidos sem uma pesquisa aprofundada e/ou visualização rápida do documentário.

Uma frase emblemática presente no cartaz – a qual é repetida pela protagonista mais de uma vez durante o filme - é: “Sou pau pra toda obra. Sou mulher. Sou macho. Sou tudo!”. A expressão popularmente conhecida no Brasil “pau pra toda obra” é referida às pessoas que não recusam quaisquer tipos de atividades/trabalhos, e estão praticamente em todos os momentos dispostas a ajudar os/as outros/as, não escolhendo quais serviços executar, pois estão mais preocupadas em excuta-los a fim de auxiliar do que exatamente beneficiarem-se com o efetuado. É interessante observar que esta afirmação de Kátia demarca um posicionamento queer, isto é, uma vontade – ou ausência de – se enquadrar em estereótipos fixos de gênero (*gender*).

²⁰ Nas letras brancas abaixo da fotografia é possível visualizarmos a equipe técnica responsável pelo longa metragem: “Direção e roteiro Karla Holanda; direção de fotografia e câmera Jane Malaquias; produção executiva Leonardo Mecchi, Alcilene Cavalcante, Karla Holanda; montagem Marco Rudolf, Karla Holanda; trilha sonora Rita Ribeiro, Felipe Pinaud; tema de abertura Dj Dolores; direção de produção Virna Paz; som direto Marco Rudolf; edição de som Waldir Xavier; mixagem Ricardo Cutz; pesquisa Alcilene Cavalcante, Karla Holanda; projeto gráfico Luiz Garcia; assistentes de produção Leandro Milu, Felipe Rufino, Cláudia Veras, Luiz Garcia, Flávio Secco; edição de making of Paula Sancier, Eliane Terra; colorista Fábio Souza; trailer Luiz Garcia e administrador financeiro Márcio Oliveira.”

Quando Kátia afirma “sou mulher”, há negação, por meio da linguagem, de que “não é homem”. Contudo, o “sou macho” que é afirmado posteriormente, quebra essa cadeia negativa, pois quando diz que “é homem” também diz que “não é mulher”. A afirmação “sou tudo” engloba os dois enunciados anteriores, explicando o que Kátia diz anteriormente: não sou mulher, tampouco homem, sou tudo. O afirmar que é “tudo”, oposto de “nada”, significa englobar uma totalidade de processos identitários relacionados à sexualidade humana.

Conforme já foi afirmado, teóricos/as queer compreendem as identidades sexuais como performativas, assim a linguagem cria realidades corporais e/ou sociais. Quando Kátia afirma ser “tudo” singulariza sua performance ao tentar defini-la. No entanto, a palavra tudo – signo ideológico carregado de significados – desconstrói inúmeras fronteiras corporais e/ou sociais, uma vez que aquele/a que é “tudo” pode ser mulher, homem e muitas outras sujeitos/as.

4.2 Kátia e os outros

O documentário inicia de repente, em um corte brusco de cena, na qual Kátia aparece sentada em uma cadeira, com o cabelo preso em um coque no alto da cabeça, em um vestido branco com flores alaranjadas, afirmando: “O meu pai dizia que o homem que nasce ‘viado’ deve morrer”:



Figura 6 – As primeiras palavras de Kátia

A palavra “viado”, popularmente utilizada, significa tanto para aquele/a que enuncia quanto para aquele/a que recebe uma expressão ligada à homossexualidade. Não há versões definitivas que afirmem o surgimento desta expressão, visto que é algo que se deu nas interações dialógicas e sociais entre infra e superestrutura²¹. Ao afirmar que o homem – aquele é dotado biologicamente do pênis – que deseja outro homem deve morrer, o pai de Kátia afirmava que esta deveria estar morta.

Nesta afirmação fica evidente, no discurso proferido pelo pai de Kátia – e relatado por esta – o equívoco comum entre opção sexual e identidade de gênero (*gender*). A opção sexual está relacionada à homossexualidade e a heterossexualidade e a identidade de gênero à transgeneridade e à cisgeneridade. Nesse enunciado, o pai de Kátia trata homossexualidade e transgeneridade como equivalentes, quando, em princípio, a transexualidade está ligada ao desejo de modificação do seu corpo em outro, neste caso o masculino (biológico) em feminino.

Após esta cena, há um ruído de uma motocicleta sendo ligada e, como se estivéssemos viajando em uma estrada, inicia uma música instrumental. A câmera enfoca um monumento em forma de arco que diz “Colônia do Piauí” – cidade de 8 mil habitantes – e segue “caminhando” pela estrada esburacada. Após, aparecem os dizeres “Esse filme é o resultado de 20 dias com a primeira travesti eleita a um cargo político no Brasil”:



Figura 7 – Imagem de abertura do filme

²¹Numa perspectiva dialógica, as palavras (signos ideológicos) são materializações da superestrutura que, a partir da realidade concreta da comunicação (infraestrutura) e do diálogo constante e ininterrupto entre ambas, estabelecem um *horizonte social* por meio do qual a linguagem precisa ser analisada (BAKHTIN, 2010).

O documentário afirma ser Kátia a primeira travesti eleita a um cargo político no Brasil, contudo, neste trabalho acrescento nesse enunciado a palavra “considerada”, pois em um país de tamanha extensão como o Brasil e, devido às condições de apagamento que contribuem para invisibilidade *trans**, opto por crer na possibilidade de existência de outras mulheres *trans** engajadas na política brasileira, as quais talvez não tenham tido tamanha projeção midiática de Kátia.

Penso que o grande diferencial de Kátia é o espaço profissional legitimado que conquistou para si – diferentemente da grande maioria *trans** – conforme explicitado no início deste trabalho, no Brasil estas/as são marginalizadas e a maior parte encontra-se no ramo da prostituição, o que não significa uma negativa a esta escolha, mas uma necessidade de se ter mais abertura, mais espaços, para que possam optar em suas vidas profissionais sem que sejam quase que imediatamente expostos/as à margem.

Em seguida, apresenta-se a vida cotidiana de Kátia, do modo mais natural possível: como foi dito a respeito de como documentários são feitos, embora todos participantes estivessem cientes de que estavam sendo observados por alguém. Isto, de algum modo faz com que se perca um pouco a naturalidade, ou se represente a naturalidade, o que já permite um afastamento desta.

Talvez seja por isso, em um olhar menos apurado, que Kátia pareça alguém que não vive barreiras sociais, uma vez que os depoimentos dos participantes do enunciado fílmico são um tanto otimistas, bem-humorados e solícitos em relação à sua presença e existência, como se estivessem todos bem preparados para lidar com as diferentes fronteiras sexuais e genéricas.

Uma questão interessante é a diferenciação de comportamentos entre diálogos formais e informais. Assim, gêneros (*genre*) mais formais, tais como audiências em tribunais e/ou entrevistas, são caracterizados por estilo de perguntas e respostas, isto é, apenas um dos falantes se expõe, a cargo de responder, enquanto o outro – representante institucional e/ou profissional – efetua perguntas. Já nas conversas informais os turnos de fala são alternados de modo mais igualitário entre os/as falantes de modo que suas participações são mais equilibradas (HUTCHBY, 2010). No documentário, embora se tente transmitir um caráter “natural” e informal, a posição de Kátia é a pessoa que responde perguntas sobre si mesma, a pessoa que se explica, que é interrogada.

Ao longo do filme, Kátia vai mostrando sua vida, sua casa, seu trabalho de “camponesa” – como ela mesma se autodenomina - e vai conversando com quem está por trás da câmera. Conforme afirmei no início deste trabalho, me propus a observar a identidade de

Kátia no contexto em que ela vive, por conseguinte, meu olhar, como pesquisadora, está direcionado – nesta pesquisa crítica e interpretativa – para os trechos do documental que considere relevantes para a constatação deste aspecto²².

Um dos momentos que destaco é quando Kátia afirma: “Sou pau pra toda obra. Sou mulher. Sou macho. Sou tudo!”, o qual vem seguido de outra fala: “Não sei que diacho eu sou!”. Isto mostra que, um pouco diferente do que foi proposto no cartaz do filme, no sentido positivo afirmado no “ser tudo”, percebemos que essa afirmação de Kátia vem seguida de “Não sei que diacho eu sou!”, expõe que esta, mais do que se identifica com inúmeros processos identitários relacionados ao gênero (*gender*) e à sexualidade, não se identifica com nenhum. “Diacho” é uma expressão usada no nordeste brasileiro como um eufemismo para “diabo”. O que talvez não demarque um espaço tão queer – sentir-se à vontade em não pertencer – mas um desconforto em sua posição.

Ao procurar explicar o porquê de não saber que “diacho” ela é, Kátia afirma novamente que é mulher, mas faz serviços de homem: “Sou mulher, mas faço serviço de homem. Tudo o que um macho faz, eu faço”. Segue abaixo, a imagem do momento em que Kátia faz essa fala:



Figura 8 – Sou pau pra toda obra

²²Creio que é relevante informar aqui que não me preocupei em colocar o tempo (segundos, minutos etc), na narrativa cinematográfica, em que as cenas selecionadas ocorrem. Isto significa que ao olhar o longa-metragem o/a leitor/a pode se surpreender ao perceber que estão em outra ordem. Nesta análise ao buscar reconstruir meu olhar sobre a identidade de Kátia dispus as cenas que o/a leitor viu/verá e estas demarcam também minha interpretação do enunciado fílmico.

Kátia é uma pessoa que demonstrou viver sua vida auxiliando as pessoas de sua comunidade e sendo auxiliada por elas para alimentar suas cabras, suas vacas e demais animais e fazer seus trabalhos campestres. Há um pouco de contradição em sua afirmação “Sou mulher, mas faço serviço de homem”, uma vez que logo no início do documentário Kátia aparece acompanhada de Anastácio, um homem de meia idade, que a estava auxiliando nas tarefas do campo. Nesta mesma situação, após Anastácio preparar a comida para os animais ambos pegam uma motocicleta a qual ele dirige. Kátia coloca-se como carona protegendo-se do sol, chegam perto de um local com um lago prestes a ressecar e ela dá o alimento para os animais. Em situações e gestos sutis, podemos perceber que Kátia posiciona-se como uma representação tradicional de feminino, a qual acompanha e é auxiliada por uma figura masculina, atendo-se às tarefas consideradas mais acessíveis.

Há uma preocupação constante com a seca, demonstrada pelo discurso de Kátia: “Eu tô preocupada... Se secar o tanque... e aí? Vou ter que trazer água lá de casa”. Em outro momento do documentário, uma amiga de Kátia, Jovana Baby²³, explica que em meio a seminários LGBTs Kátia, ao mesmo tempo em que está presente a fim de se engajar nas causas políticas desse segmento social – transexual -, muitas vezes faz comentários entre as amigas sobre sua apreensão com seus animais morrerem de sede e/ou fome em sua cidade no Piauí. Isto é, não apenas a questão da sexualidade está bastante presente na vida da protagonista, mas as dificuldades sociais pelas quais está submetida também foram cruciais no seu engajamento político, em uma esperança de melhora de sua vida e de todos que com ela convivem.

Em outra ocasião do filme, a qual também considerei relevante, Kátia mostra uma foto sua e de Laura de Vison, trans*, atriz e professora brasileira. Enquanto está contando o ocorrido para a equipe de filmagem é interrompida por sua filha adotiva, que pergunta: “Quem é essa aí, é uma viada?”. Kátia repreende-a “É não, menina. Larga de discriminação, mulher”.

²³ Comentarei mais sobre Jovana mais adiante.



Figura 9 – Kátia e foto de Laura de Vison

A menina retorna: “Estou falando a verdade. Quem é essa aí?”. E Kátia responde: “Essa aí é uma travesti e pronto. Não é viado. Tem que aceitá as pessoa como são... É amiga minha. Travesti.” A menina olha a fotografia e diz “É... usa maquiagem” e sai da cena. E Kátia já sozinha fala “Claro...”.



Figura 10 – Filha de Kátia observando a foto

Tal situação expõe uma pequena passagem entre Kátia e sua filha, Ceci. A menina parece compreender a semelhança da *trans** da fotografia com sua mãe, contudo, não mede

palavras ao questionar se a outra é uma “viada”. Do mesmo modo, o irmão de Kátia – em outro momento do documentário - afirma que compreende as “preferências [sexuais] dele”.

Este irmão, dentre muitos outros, apresentado pela protagonista no documentário, é seu irmão mais próximo. O irmão de Kátia se refere a ela no masculino e afirma “compreender” a “situação” de Kátia por ter “estudado um pouco mais” (expressão utilizada por ele). Contudo, Kátia assegura que este é o único irmão que a chama pelo nome que ela se identifica realmente, que se sente representada por sua identidade de gênero (*gender*). Tanto a posição da filha, ao chamar a trans* da fotografia de “viada” e do irmão de Kátia, Benedito, seu confidente, de chamá-la de “ele”, demarcaram sutis resistências com as quais Kátia lida em seu dia a dia a respeito de sua identidade de gênero.

Em outro momento, Kátia apresenta-nos quem ela chama de Dr. Carlos Rubem Campos Reis, seu primo, “mais conhecido popularmente como Dr. Bil”, afirma ela. Nessa conversa, rememoram alguns momentos da infância em comum. Bil conta que na casa dos pais de Kátia – os quais ele se refere como tio Bastim e tia Ceci – havia uma varanda no qual viu Kátia criança brincando com seus irmãos e lembra-se de seu jeito feminino desde a infância. Conta que no mesmo dia em que a viu (talvez pela primeira vez), fora visitar a casa dos tios com seus pais. Os primos – irmãos de Kátia - foram recebê-los, porém Kátia não apareceu. Ela contou, complementando a fala do primo, que seu pai não a deixava aparecer publicamente e evitou isso enquanto foi vivo. Contudo, hoje estaria vendo sua filha “brilhando”, afirma ela.



Figura 11 – Kátia e primo

Neste momento do documentário a protagonista demonstra emoção, ao lembrar de seu passado dolorido. Seu primo afirma que ela foi um marco no combate à homofobia – a transfobia nenhum momento aqui é citada – para todos/as aquelas/as que com Kátia convivem na pequena e conservadora cidade do Piauí. Contaram juntos as situações de preconceitos que foram vivenciadas por Kátia e as mudanças que a projeção midiática e pública – como ir ao programa do Jô Soares – fizeram com que esta fosse vista com um olhar diferenciado pela comunidade local.

Neste momento do documentário, fica evidente que Kátia passou a ser vista de outro modo pela comunidade local a partir do momento em que começou a ganhar notoriedade midiática e esta projeção contribuiu para sua demarcação identitária em seu local de origem, isto é, a comunidade de Kátia compreenderia seu lugar do mesmo modo se esta não fosse tão reconhecida pelos meios de comunicação? Tal cena também corrobora a influência midiática na construção de um poder simbólico, o qual possui a capacidade de influenciar nos discursos e acontecimentos através da produção e transmissão de formas simbólicas (THOMPSON, 1998)

Kátia possui uma amiga, também trans*, muito influente no movimento LGBT brasileiro, Jovana Baby, a qual também aparece no documentário falando sobre Kátia:



Figura 12 – Jovana Baby

Jovana conta no longa-metragem que após a eleição de Kátia, outras trans* tentaram a carreira política no Brasil, totalizando – até o momento em o que documentário foi filmado (2012) – 5 no país.

Sobre a biografia de Jovana, uma notícia veiculada no jornal *O Povo*²⁴, em data posterior às filmagens do documentário, afirma que a justiça do município de Picos, onde Jovana reside no Piauí – ligado à Oeiras e próximo à Colônia do Piauí, cidade de Kátia, – autorizou a mudança de nome e gênero de Jovana judicialmente, mesmo esta não tendo passado pela cirurgia de modificação genital, laudos médicos e/ou psicológicos. Outra sentença como esta, relata a notícia, só teria acontecido no Rio Grande do Sul.

Segundo a notícia, as palavras de Jovana são:

A identidade não tem a ver com o sexo biológico, a identidade que a mim foi imposta pela natureza é masculina, eu nasci com a identidade diferente do corpo que carrego, então eu nasci com a genitália masculina, mas com a identidade e gênero feminino, e isso foi reconhecido na sentença.

Jovana e Kátia, juntas, contribuem ativamente para a modificação não só de suas realidades locais, mas também – como o exposto em seus relatos, notícias etc. – para a ampliação da legislação de todo o país que é excludente com transexuais. As leis expressam as normas que devem ser exercidas formalmente pelo Estado e há inúmeros segmentos sociais, tais como homossexuais, transexuais, mulheres, negros etc., que se sentem prejudicados por estas uma vez que – histórica e socialmente – constata o silenciamento/apagamento de suas vozes.

Kátia traz no documentário outro problema jurídico para a adoção legal de sua filha Ceci, pois pela lei – como é mostrado no longa-metragem – só lhe é permitido adotá-la como pai e expõe sua incomodação neste fato. Ora, se alguém não se identifica com a identidade de gênero masculina é natural que não deseja exercer um papel familiar paterno.

Decisões judiciais como a tomada em relação à Jovana, abrem caminhos não só para Kátia e para a aprovação da Lei de Identidade de Gênero – a qual, conforme já foi dito, ainda tramita no senado -, como para uma modificação consistente na justiça brasileira quanto ao tratamento de transexuais mulheres e homens, despatologizando suas vivências, abrindo novos caminhos para suas experiências.

²⁴Justiça de Picos autoriza primeira mudança de gênero da região nordestina <http://www.portalo povo.com.br/noticia_detalhe.php?id=12177> Acesso em: 1/7/2014.



Figura 13 – Conversa com juiz

No documentário, o juiz é categórico: não é possível modificar a legislação. Contudo, conforme a notícia publicada pelo jornal da região próxima algum tempo depois, em um município a poucos quilômetros dali, onde reside Jovana Baby, esta conseguiu a autorização judicial para mudança de nome e de gênero. Isto é, tais modificações são possíveis, sim, pois o próprio código (aqueles/as que o fazem) está reconhecendo a necessidade de transformações, ampliações que abranjam cada vez um maior número de segmentos sociais.

Kátia e Jovana – conforme é mostrado no documentário - ajudam a organizar no Piauí a *Parada da Igualdade*. No momento em que foi gravado o documentário estavam na 2ª parada, atualmente está na 7ª edição. A *Parada* engloba as cidades de Oeiras, Floriano, Colônia do Piauí, Picos, dentre outras regiões. Na cena abaixo Kátia discursa na *Parada* e tem Jovana ao seu lado:



Figura 14 – Parada da igualdade

Kátia aparece, posteriormente, dançando em cima de um carro com uma roupa cor de rosa justa e uma peruca com cabelos crespos. Mesmo não sendo possível afirmar que em seu dia a dia Kátia modifica sua aparência (principalmente seu cabelo por meio de diferentes perucas) e roupas coloridas, é possível perceber, por meio da narrativa fílmica, que esta sujeita-personagem sente-se um tanto à vontade para jogar com os adereços “femininos” que lhe estão disponíveis.

Ainda na cena da *Parada da Igualdade*, Kátia dá um discurso chamando o público de “companheiros”, o que corrobora caráter igualitário – ou pelo menos uma tentativa de torná-lo assim – do evento. Contudo, o que está sendo dito é abafado pelos sons de ruídos do público e das músicas do ambiente e estas imagens são cortadas.

Mais adiante, no documentário, a fim de mostrar ao espectador outro aspecto da vida de Kátia, sua relação com a religiosidade/espiritualidade é evidenciada. Primeiramente, Kátia leva a equipe de filmagem à igreja católica de sua cidade e conversa com o padre que já a conhece.

Nesta conversa, o padre fala sobre o posicionamento da instituição religiosa sobre a existência/opção de vida de Kátia e, quanto a isso, ele prefere manter-se calado. Contudo, como pessoa – afirma posteriormente - não há qualquer posicionamento contrário à identidade de gênero de Kátia e/ou sua sexualidade. Kátia aproveita a visita e faz uma crítica a outro padre que somente a chama pelo nome de batismo – masculino – afirmando que isso a incomoda. O padre argumenta que isso não é motivo para que não frequente a igreja, pois há

que ter um momento a ser dedicado a deus e suas “obrigações com ele” em sua vida. De todo modo, o padre não demonstrou que a igreja modificaria seu posicionamento em relação ao descontentamento de Kátia, uma vez que é mais esperado que esta se adapte à realidade da instituição.



Figura 15 – Conversa com padre

Em *A História da Sexualidade: a vontade de Saber*, Michel Foucault afirma que a transformação do sexo em discurso se deu por meio da confissão, isto é, como uma tentativa das sociedades ocidentais de apreender as manifestações eróticas nos seus mínimos detalhes, em uma tentativa de controlá-las, apreendê-las. Assim,

A confissão é um ritual de discurso onde o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado; é, também, um ritual que se desenrola numa relação de poder, pois não se confessa sem a presença ao menos virtual de um parceiro, que não é simplesmente o interlocutor, mas a instância que requer a confissão, impõe-na, avalia-a e intervém para julgar, punir, perdoar, consolar, reconciliar. (FOUCAULT, 2014, p. 69)

Na confissão o dominador é aquele que escuta e cala, não o que fala, pois aquele que fala nem sempre o faz por sua vontade. Assim, “confessam-se os crimes e os sonhos, confessa-se a infância, confessam-se as próprias doenças e misérias; emprega-se a maior exatidão para dizer o mais difícil de ser dito; confessa-se em público, em particular.” (FOUCAULT, 2014, p. 66)

Contudo, não é a primeira nem a última pessoa a não se sentir englobada pela igreja católica. A própria trajetória histórica excludente da instituição mostra que esta tem – e durante muito tempo procurou eliminar, no sentido mais literal possível – os sujeitos/as que não estivessem dentre de seu perfil moral, econômico, sexual...

Nesse sentido, não é surpreendente que uma sujeita como Kátia se sinta mais acolhida e frequente assiduamente outra religião: a umbanda. A umbanda é “uma religião afro-brasileira que se constituiu a partir do encontro com as perspectivas religiosas da matriz africana, ameríndia e indo-europeia” (JORGE, 2013, p. 154), além disso, “recebeu influência da pajelança indígena e também do catolicismo e kardecismo” (idem, p. 154), isto é, constituiu-se, numa religião brasileira baseada na miscigenação de culturas. Devido à sua própria origem híbrida e não institucionalizada – à princípio – a umbanda tornou-se além da religião dos escravos, de todos aqueles/as que de algum modo eram excluídos socialmente.

A origem desta religião traz uma identificação com a identidade e a personalidade de Kátia, a qual afirma ser “pau pra toda obra”, não saber que “diacho” é, e isto reflete um pouco do hibridismo que a constitui. Culturalmente, ainda hoje os umbandistas são vistos com olhares preconceituosos por aqueles que não reconhecem o valor cultural e/ou respeitam o lugar desta religião dentro do contexto social brasileiro.

Um trecho muito comovente do documentário foi o ritual de umbanda apreendido pela diretora. Meia luz, velas, altares dedicados a santos negros, pés descalços, a maior parte do público feminino, vestimenta branca, colares (que chamam de guias e fios), danças circulares, movimentos ritmados com os corpos e cantos:



Figura 16 – Culto de umbanda

Em instantes depois desta cena, nossa protagonista é focada em frente a um lago próximo à sua propriedade – o mesmo lago que afirmava resecar no início do longa-metragem - enunciando um canto umbandista triste. O canto entoado por Kátia clama por João da Mata, o “preto velho” (entidade espiritual de sua religião) encarregado de socorrer os seres que sofrem os mais diversos males. Neste instante da narrativa fílmica as cenas de Kátia cantando em frente ao lago e as imagens do culto de umbanda são alternadas, mostrando ora sua estreita relação pelo tipo de ritualidade, ora mostrando suas diferenças pela alegria de um e a tristeza de outro.



Figura 17 – Canto triste

O canto entristecido frente ao lago pequeno, prestes a secar, reflete parte dos sentimentos de Kátia em relação à sua dura realidade no Piauí: é uma sujeita que enfrenta problemas sociais, econômicos, com diversas barreiras relacionadas à sua identidade de gênero em seu dia a dia. A identidade, qualquer que seja, é uma constante e infundável negociação de sentidos e negociações frente ao mundo em que vivemos. Quais são os acordos discursivo-identitários feitos diariamente por Kátia, mulher trans* do Piauí? Não sabemos. Podemos procurar compreender pelas brechas deixadas em seus discursos ou discursos de outros sobre a sua pessoa, mas talvez nunca venhamos a compreender o que é ser alguém a não sermos nós mesmos.

Uma cena semelhante a esta do lago foi feita ao final do filme, quando Kátia encontra-se no Rio de Janeiro para ir a um Seminário de Segurança Pública LGBT. Nossa protagonista está com um tom de voz mais brando, seu corpo se posiciona de modo mais alegre (braços posicionados para cima) seu semblante parece mais gracioso. Seu canto comemora a “areia do mar” com as mãos para o alto:



Figura 18 – Canto alegre

Considero interessante fazer o contraponto entre as duas cenas: por um lado temos um lago prestes a secar que representa a realidade de Kátia, com água escura, o Piauí, e por outro temos um mar imenso que representa o Rio de Janeiro, a “capital”, o signo do desenvolvimento e avanço do país, com águas límpidas, amplas, abundantes. O efeito de sentido causado pelo contraponto destas duas passagens aparentemente desconexas do longa-metragem expõe um pouco do sentir de Kátia sobre sua realidade e suas expectativas a respeito do seu Outro.

Nossa protagonista parece possuir uma visão um pouco ingênua da “metrópole”, como se neste local os problemas fossem “magicamente solucionados”. A cena elegida pela edição e montagem do filme corrobora esse ideal, de modo que não mostra, nem quer mostrar, problemáticas existentes em grandes centros urbanos, como poluição, engarrafamento, dificuldade de mobilidade urbana, violência etc. Isto é, Kátia e seus observadores – equipe de filmagem que a acompanha – compartilham de um mesmo discurso a respeito da

possibilidade de solução para os problemas da protagonista: a fuga para cidade grande? A exaltação do “desenvolvimento”? Perguntas que podem pairar às nossas análises aqui feitas.

Ainda nesta perspectiva, neste olhar que visa o diálogo, a conversa democrática e o debate político, Kátia frequenta também no Rio de Janeiro o Seminário de Segurança Pública LGBT. Lá encontra várias pessoas, mulheres e homens, cis e transexuais, militantes com as quais dialoga. A ativista e também trans*, Marjorie Macchi, faz uma fala bastante emblemática a respeito da situação de Kátia no contexto brasileiro, abaixo a imagem deste momento no documentário:



Figura 19 – Conversa com Marjorie

Marjorie afirma: “em um país extremamente de direita (risos) elege o primeiro trabalhador... um país tão preconceituoso como os Estados Unidos elege o seu primeiro presidente negro”. Estas falas deixam lacunas a serem preenchidas pelo observador-ouvinte e demarcam o que Marjorie afirma ser muito dificultoso: eleger minorias - ou maiorias silenciosas, silenciadas - em um contexto como o do Brasil, em que a distribuição de renda durante muito tempo ficou concentrada na mão de poucos (proprietários de terra, homens, brancos etc).

O Brasil vem se tornando pouco a pouco um país que engloba os interesses da maioria, o que também não é algo simples, visto a vasta diversidade que acatamos dentro de nosso território. É compreensível que Marjorie compare Kátia à Lula, uma vez que no movimento trabalhista e popular, a eleição de Lula para presidente em 2003 significou um marco na

história do Brasil, um novo passo para novos modos de se fazer democracia. Barack Obama do mesmo modo, considerado um ícone na superação do racismo nos Estados Unidos por representar a união e os interesses de todos acima da cor.

Contudo, Marjorie segue:

São aquelas pessoas predeterminadas que vêm para romper com o sistema. Não seria muito capcioso a gente pensar: não, não é tão preconceituoso que ela se elegeu. Não. A Kátia é uma vencedora como a gente pode comparar a um Lula, a um Obama... que romperam com o tabu, mas que não refletem a realidade de seus segmentos representativos. (MARJORIE, 2012)

A afirmação de Marjorie é emblemática no sentido de deixar bastante claro que, apesar de Kátia ser uma vencedora, a realidade das trans*, em um país como o Brasil não é como a sua – que também não é simples, uma vez que é constantemente permeada de negociações e demarcações de seus espaços para que seu lugar seja reconhecido. Contudo, ainda é privilegiado, pois seu canto é por muitos/as é escutado e seu ritmo é dançado com outros/as.

5 CAMINHOS FINAIS

CENA 5: Rua – Ambiente Externo/Dia

CENA 5: Rua – Ambiente Externo/Dia

Caminha até o meio da rua como se fosse atravessar, mas não atravessa.

Alessandra (Continuação – Em OFF)

- No teatro da alma, máscaras são distribuídas com suas pesadas facetas de incoerência. Lutamos vidas inteiras contra, ou a favor, destas máscaras. De quando em quando, captamos pequenas pistas a respeito do personagem principal, o protagonista de toda obra, o verdadeiro eu, que mais cedo ou mais tarde, irá se revelar diante à plateia.

Alessandra tira a roupa e se despe para o mundo.

CORTA

Do mesmo modo como foi bastante difícil dar início a este texto, é um tanto complicado tentar finalizá-lo. Para começar, acredito que *Kátia* faça parte do rol de filmes que, segundo Adelman (2005), promovem a ruptura de códigos estigmatizados, na medida em que é dirigido por uma mulher e sua temática é referente às mulheres que procura dar voz, visibilidade e legitimidade às mulheres, neste documentário especificamente às mulheres trans*.

A construção dos processos identitários de *Kátia*, como de qualquer sujeito/a, não é algo simples e/ou para ser analisado de modo transparente. Como seres de linguagem, ao mesmo tempo em que refletimos um contexto, uma historicidade, uma cultura, a refratamos. Num filme documental, como linguagem, que procura representar essa sujeita/personagem não é diferente.

Procurei expor os trechos do longa-metragem documental que considerei emblemáticos na construção dos processos identitários de *Kátia*, pois, embora sejamos um todo complexo que não se fragmenta, o que nos cabe fazer em análises culturais, dialógicas, feministas, queer, críticas, transdisciplinares, de gênero (*genre e gender*) é procurar apreender o que nos é possível e ter compreensão de nosso inacabamento, enquanto pesquisadores/as e enquanto sujeitos/as complexos de linguagem.

Creio que os mais diversos discursos perpassam a identidade social de *Kátia*, contudo o mais notável, ao meu olhar sobre a narrativa fílmica, é o discurso cristão. Seja pelo olhar de

seus familiares: o pai – que afirmava que esta deveria morrer – o irmão, o primo e a filha, seja pelo olhar do padre que representa a igreja, que permanece perpetuando práticas excludentes. De um modo ou de outro na narrativa, estas pessoas importantes na vida de Kátia, a rememoram de sua vivência na fronteira de gênero (gender). Seja por a chamarem por seu nome de batismo – masculino – ou fazerem um discurso “enaltecendo” suas capacidades de compreensão da “condição” e/ou “opção” de Kátia, procurando mostrar o quanto são pessoas “boas” por isso, ou destacando suas características e jeitos “afeminados”.

Kátia e suas companheiras trans*, como Jovana Baby, materializam diariamente no Piauí o caráter inventivo, cultural e instável das identidades de gênero estabelecidas por discursos naturalizados (BUTLER, 2013). Explicitamente nenhum dos participantes, todos sabendo que estavam sendo observados falaram em não aceitar existência de Kátia. Contudo, apenas o saber-se estar sendo observado modifica nossas atitudes em relação ao que seria feito naturalmente (NICHOLS, 2012).

Isto não quer dizer que as pessoas retratadas no filme tratem mal Kátia por trás das câmeras. Nos discursos de familiares e/ou religiosos há falas que remetem à tolerância – o que advém da moral religiosa (intolerância é pecado) -, em um sentido aproximadamente como: “não me esforço para lhe entender como ser híbrido e/ou tão instável como você, ao contrário, esta ‘discrepância’ diz respeito à sua identidade sexual, ao seu desejo, não ao meu, pois este é estável e bem definido. Não me inclua na sua confusão.”

A compreensão, diferente da tolerância, significaria em ampliar o olhar exotopicamente, solidariamente. Eu não vivi a sua vida, não estive presente na sua história, mas, como pessoa, sinto empatia pelo seu lugar singular – único – o qual ocupa no mundo. Utilizando-me, novamente, das palavras de Bakhtin (2011)

o excedente de visão é o broto em que repousa a forma e de onde ela desabrocha como uma flor. Mas para que esse broto efetivamente desabroche na flor da forma concludente, urge que o excedente de minha visão complete o horizonte do outro indivíduo contemplado sem perder a originalidade deste (BAKHTIN, 2011, p. 23-24)

É difícil para a heteronormatividade, a branquitude, o cristianismo, a masculinidade, a cisgeneridade (dentre outras tantas maiorias legitimadas) compreenderem que suas existências se configuram pela existência do/a/s outro/a/s. Ainda no embasamento teórico desta pesquisa trouxemos a necessidade da diferença para a construção das identidades: como saber quem sou, como me definir discursivamente se não sei o que não sou?

Apesar de afirmar não saber que “diacho” é, Kátia representa um papel feminino na comunidade na qual transita: seus trabalhos retratam muito mais a mulher nordestina do que o homem. Muitos serviços que são feitos na roça Kátia está acompanhada por alguém que representa uma masculinidade, o qual faz e “deve fazer” o trabalho “pesado”. É o caso de Anastácio, o ajudante, nas primeiras cenas.

A performance feminina de Kátia aparece no seu modo de vestir, no seu comportamento social, no cuidado que possui com seu corpo, no modo como age afetivamente com animais, crianças e adultos, enfim em seus gestos. A sua fala, seu discurso, nem sempre demonstra esta feminilidade. Seu discurso está mais ligado à hibridez de sua identidade, de seu sentimento em relação à sua identidade, de saber-se nascida em um sexo biológico e não desejar fazer/sentir-se parte dele.

Jesus (2012, p. 15) assegura que “mulher transexual é toda pessoa que reivindica o reconhecimento social e legal como mulher”. Assim, quando não apenas no discurso cotidiano embalado entre a feminilidade e a masculinidade, Kátia reivindica diretamente ao juiz o direito legal de ser mãe de sua filha adotiva, esta sujeita se configura como mulher trans*.

Lembramos, contudo, que o juiz explica que, segundo a legislação brasileira, tal modificação ainda não é possível, pois ainda está baseada nas questões biológicas para definir identidades de gênero. Kátia demonstra seu descontentamento frente à sua não representatividade na legislação nacional, uma vez que a vivência de Kátia como trans* diz muito mais respeito à uma identidade do que apenas uma funcionalidade – como fazem cross-dressers, drag queens, drag kings e transformistas (JESUS, 2012).

O ser mulher e/ou homem, mãe e/ou pai, pode variar de cultura para cultura e precisamos compreender que:

Ser masculino no Brasil é diferente do que é ser masculino no Japão ou mesmo na Argentina. Há culturas para as quais não é o órgão genital que define o sexo. Ser masculino ou feminino, homem ou mulher, é uma questão de gênero (JESUS, 2012, p. 8).

Em contrapartida, há o discurso de suas parceiras e militantes transexuais que compartilham de ideias semelhantes e as quais compreendem o lugar de Kátia – talvez - por partilharem dos mesmos trunfos e/ou problemáticas na vida cotidiana. Nesse sentido, estes discursos opostos e polivalentes se encontram em um contexto fronteiro, que é a linguagem cinematográfica, aliada aos perímetros mais ou menos demarcados dos gêneros (gender) e sexualidades. Como sujeita de linguagem, é esperado que Kátia estivesse rodeada/permeada

por discursos distintos como estes: um que a apoia e a compreende e outro que a barra e a contrapõe. Esta é a realidade do horizonte social de linguagem: arenas ideológicas nos quais ora nos identificamos ora discordamos.

Outra ativista transexual bastante ativa na militância transfeminista no Brasil²⁵, comentou em sua rede social (Facebook), no dia 10/04/14, o questionamento que uma jornalista do jornal *Estadão* fez a ela: solicitou que elencasse, segundo sua perspectiva trans* o que pode e deve ser melhorado no tratamento a essa população no Brasil.

Uma das modificações necessárias, segundo a ativista é a aprovação da Lei de Identidade de Gênero no país, a qual já existe em outros países aqui na América Latina – Uruguai e Argentina – e Europa – Portugal e Espanha. A aprovação de uma lei como essa facilitaria a alteração de documentos de pessoas trans* (travestis, transexuais, transgêneros), as quais, na atualidade, enfrentam processos desgastantes, como nos casos de Kátia e Jovana. Jovana, pela notícia que trouxemos à esta pesquisa, conquistou seu nome judicialmente e foi pioneira nesse ato.

A ativista afirma que, para maior inclusão dos/as transexuais na sociedade, seria necessária também a ampliação de serviços disponibilizados pela rede pública de saúde brasileira, como a realização gratuita da cirurgia de transgenitalização no país. A militante afirma que “em 2008 o Ministério da Saúde e o Conselho Federal de Medicina instituíram no Brasil o Protocolo Transexualizador, possibilitando que as pessoas trans* que necessitam da cirurgia pudessem ser atendidas na rede pública”, porém, apenas quatro hospitais públicos em todo o país tem prestado esse atendimento (RJ, SP, RS, GO), afirma esta, o que demonstra não efetivação dessas políticas.

Para a ativista, é também necessária a criação de políticas públicas para a inserção de pessoas trans* no mercado de trabalho, uma vez que a maior parte dessa população no país, encontra-se marginalizada. Segundo a militante, isso ocorre devido à imensa transfobia da sociedade brasileira. Nesse sentido, Kátia é uma transgressora, a começar pela região do país da qual advém, com enormes dificuldades de subsistência. Aliado a isso, Kátia não apenas conseguiu construir sua transexualidade, mas destacar-se como alguém influente socialmente com um emprego legítimo.

Quanto às travestis e transexuais que querem estudar, a militante sugere a criação de políticas públicas para a manutenção das trans* em escolas e universidades, uma vez que muitas destas são expulsas – direta ou indiretamente – destas instituições devido aos

²⁵ Não vou citar seu nome para preservar sua identidade.

desrespeitos diários não apenas de colegas, mas também de professores/as e até das próprias instituições, que não permitem que estas sejam chamadas pelos nomes as quais reivindicam ou frequentem o banheiro adequado ao gênero que se identificam.

Uma questão outra importante tocada pela ativista, a qual também esteve presente no documentário de Kátia, é a necessidade de maior divulgação e debates a respeito das identidades de gênero. Há uma confusão, afirma ela, em chamar pessoas trans* de homossexuais. Conforme afirmei no início deste trabalho, existe diferença entre identidade de gênero – aquilo que compreende ao meu corpo, ao meu ser – e orientação sexual – diz respeito ao meu desejo/afeto. Esse equívoco permeou o discurso, principalmente dos familiares de Kátia, os quais a compreendem como homossexual. Em realidade, se Kátia se identifica com o gênero feminino, é uma mulher transgênero, e possui relações com homens, Kátia é uma mulher transgênero heterossexual.

Por fim, a militante afirma que respeitar a pessoa trans* é dar-lhe um tratamento social adequado é começar chamando-a ou chamando-o de acordo com o gênero que esta pessoa se identifica. Creio que, como pesquisadora em linguagem, quando insistimos em nomear alguém estamos contribuindo para o apagamento e silenciamento daquele/a sujeito/a.

Se o discurso de/sobre Kátia rompe com discurso naturalizado existente sobre a linearidade entre sexo-gênero-sexualidade? Creio que em parte. Quando caminha pelas ruas assumindo sua identidade, veste-se como tem vontade e age com firmeza, Kátia transgride, incomoda, provoca, carnavaliza. Quando para “feminilizar-se” busca auxílio masculino para o trabalho mais rude na roça, dá alimento aos animais – atitude socialmente associada ao feminino -, anseia por um relacionamento amoroso, Kátia mantém o *habitus*, o estereótipo de sexualidade feminina. Talvez seu olhar sobre o feminino e o masculino esteja ainda muito dicotômico, estanque e um pouco suplantado. Reconheço, como pesquisadora, que o desvincular-se da norma sexual binária não seja uma atitude simples e, dentro de sua realidade/possibilidade, Kátia procura enquadrar-se em estereótipos mais ou menos esperados para os gêneros (gender) em que transita.

Atualmente, principalmente por uma visão queer, busca-se não dividir claramente o trabalho “para mulher” e “para homem”, mas transpor a binaridade. Procuramos todos/as, nesse mundo confuso, líquido, sermos “pau pra toda obra”. Todos/as fazemos “serviços de mulher” e “serviços de homem”, e procuramos constituir nossas identidades de gênero sob esta perspectiva. Talvez, devido a seu contexto, o lugar de onde Kátia vem, essa divisão feminino e masculino seja mais explícita. De qualquer forma, quem de nós não é constituído – ao mesmo tempo – pelo subversivo e o estabelecido? O carnavalesco e o *habitus*?

Reconheço, ao término deste trabalho, que duas questões ficaram mais latentes ao meu olhar como pesquisadora. A primeira delas foi a construção discursiva a respeito do corpo, que, em se tratando de gênero e (trans)sexualidade se faz ainda mais relevante. Le Breton (2012, p 30) afirma que “o corpo funciona como uma fronteira viva para delimitar, em relação aos outros, a soberania da pessoa”. Isto é, por mais que estejamos perpassados por discursos e dizeres, todos estes são veiculados por corpos. Estudar gênero e sexualidade é compreender a significação de nossos corpos sexualizados ao circularem no mundo.

Outra questão que se mostrou importante após este caminhar é o conhecimento mais aprofundado do inconsciente e a psicanálise postulados por Freud. Não por acaso uma das mais importantes descobertas do século XX, o inconsciente nos mostra que somos muito além daquilo que conseguimos mensurar verbalmente, mostrando que o consciente é apenas a ponta do *iceberg* que constitui a mente humana. Atualmente com muitas críticas e com atualizações, a teoria psicanalítica poderá nos auxiliar a compreender nossas pulsões sexuais que a lógica consciente não consegue explicar.

Sabe-se que há pré-conceitos nas teorias de Freud, como aponta Butler (2013), em que epistemologias são utilizadas para corroborar valores morais da época em que tais teorias foram desenvolvidas. Contudo, os insights freudianos não podem ser negados e suas atualizações, acredito, poderão nos trazer importantes caminhos para a compreensão da nossa condição humana.

Pessoalmente, transitar por uma pesquisa que propõe tantos deslocamentos – epistemológicos, identitários, culturais, genéricos etc – permitiu que eu sáísse completamente diferente do modo pelo qual iniciei, algo que considerei totalmente positivo. Ao perceber o caráter discursivo e vigiado dos discursos que perpassam os gêneros e as sexualidades humanas pude me aventurar por experiências que antes não me permitiria. O ato de escrever esta pesquisa modificou não apenas minha trajetória acadêmica, mas minha trajetória militante – como feminista – e pessoal, com a descoberta (não sei se esta é a palavra mais pertinente) de uma bissexualidade que agora me permito exercer. Enfim, acredito que toda e qualquer pesquisa acadêmica demanda tais propósitos: ampliação de visão de mundo, de concepções teóricas, de vivências... a carnavalização da vida.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADELMAN, M. Vozes, olhares e o gênero do cinema. In: FUNK, Susana; WIDHOLZER, Nara (Orgs). *Gênero em discursos na mídia*. Florianópolis: Mulheres e EDUNISC, 2005, p.223-244.

ALENCAR, C. N. Identidade e poder: reflexões sobre a Linguística Crítica. In: RAJAGOPALAN, K.; FERREIRA, D. M. M. *Políticas em linguagem: perspectivas identitárias*. São Paulo: Mackenzie, 2006.

AUTRAN, A. O cinema e Bakhtin: notas acerca da contribuição de Robert Stam. In: *Anais Rodas de Conversa bakhtiniana: círculo*, 2010. < http://textosgege.blogspot.com.br/2010/09/o-cinema-e-bakhtin-notas-acerca-da_1624.html > Acesso em: 4 out. 2014.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 2013.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 1985-1975. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

_____. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BAUER, M. W., GASKELL, G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Trad. Pedrinho A. Guareschi. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; 1949. v.1.

BOURDIEU, P. *Sociologia*. (org.) Renato Ortiz. São Paulo: Ática, 1983.

_____. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. WACQUANT, Loïc JD. *Respostas: por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1995.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

BRASIL. SEF. *Parâmetros curriculares nacionais: Terceiro e quarto ciclos no Ensino Fundamental: Língua Portuguesa./SEF*. Brasília: MEC/SEF 98. 106 p.

CAMARGOS, M. L. *Sobressaltos: caminhando, cantando e dançando na f(r)esta da parada do orgulho gay em São Paulo*. São Paulo: UNICAMP, 2007. Tese de Doutorado.

CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Gênese Andrade. 6ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

CARDOZO, M. L. A construção emocional das marcas: o uso de arquétipos e estereótipos. *Comunicação & Inovação*, v. 5, n. 9, 2010.

CARRIÈRE, J. C. *A linguagem secreta do cinema*. Trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CEVASCO, M. E. Para ler Raymond Williams. São Paulo: Paz e Terra, 2001. *Curso de Especialização em Gênero e Sexualidade v.4 e 5 /Organizadores: Carrara, Sérgio [et al.]*. – Rio de Janeiro: CEPESC; Brasília, DF: Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, 2010.

DE PAULO, S. Bakhtin, Robert Stam e uma proposta de pensamento dialógico para os estudos cinematográficos. *Sob o signo da palavra*. v. 51, abr/jun, 2009.

ESTÉS, C. P. *Mulheres que correm com lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Trad. Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FABRÍCIO, B. F. Linguística aplicada como espaço de “desaprendizagem”: redescrições em curso. In: MOITA LOPES, L. P. (Org.). *Por uma linguística aplicada indisciplinar*. 2ª ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2006. p. 45-65.

FARACO, C. A. *Linguagem & Diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FOUCAULT, M. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

_____. *Ditos & Escritos*. (Organização e seleção de textos Manoel Barros da Motta). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 41ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

FUNCK, S. B. Discurso e identidade de gênero. In: CALDAS-COULTHARD, C. R.; SCLIAR-CABRAL, L. *Desvendando discursos: conceitos básicos*. Florianópolis: UFSC, 2008.

GEERTZ, C. *A Interpretação das Culturas*. 13 reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GEGe – Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso. *Palavras e contrapalavras: glossariando conceitos, categorias e noções de Bakhtin*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2009.

GRAMSCI, A. *Maquiavel, a política e o Estado moderno*. Trad. Luiz Mário Gazzaneo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HALL, S. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções de nosso tempo. *Educação & Realidade*, 1997. v. 22, nº 2, p. 15-46.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HUTCHBY, I. Conversação. In: *Sociologia: conceitos-chave*. SCOTT, J. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro, Zahar: 2010.

JESUS, J. G. *Orientações sobre identidades de gênero: conceitos e termos*. Guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para formadores de opinião. 2ª ed. Brasília, 2012.

JORGE, E. F. C. Umbanda: a problemática questão de suas origens, o arranjo de sua cosmovisão. *Vivência: Revista de Antropologia*, v. 1, n. 41, 2013. p. 153-164.

JUNGES, S. H. M. *Tiana, Uma Princesa às avessas?: a representação da personagem feminina no filme de animação “A Princesa e o Sapo” da Walt Disney* [Dissertação de Mestrado]. Pelotas, RS: Programa de Pós-Graduação em Letras da UCPel, 2011.

JUNIOR, R. A. O cinema: outra forma de “ver” a história. *Revista Iberoamericana de Educación*. Disponível em: <<http://www.rieoei.org/deloslectores/1244abdala.pdf>>. Acesso em: 9 set. 2014.

LE BRETON, D. *A Sociologia do Corpo*. Trad. Sonia M. S. Fuhrmann 6 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LOURO, G. L. *Um Corpo Estranho: ensaios sobre a sexualidade e teoria queer*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

MARINHO, E. R. As relações de poder segundo Michel Foucault. *E-Revista Facitec*, v.2 n.2, Art.2, dezembro 2008.

MENDES, D. S. *Subversão de signos no texto fílmico: provocação à quebra de paradigmas culturais*. II ENCONTRO DE ESTUDOS BAKHTINIANOS. VIDA, CULTURA, ALTERIDADE. [Encontro Bakhtiniano com a Vida e as Esferas Culturais. EEBA – Caderno 3]. Editores: Pedro e João, 2013.

MIRANDA, L. C. S. *Gramsci, Hegemonia, Contra-Hegemonia e Movimentos Sociais*. V ENCONTRO BRASILEIRO DE EDUCAÇÃO E MARXISMO, EDUCAÇÃO E EMANCIPAÇÃO HUMANA, 11, 12, 13 E 14 de abril de 2011 – UFSC – Florianópolis – SC – Brasil.

MISKOLCI, R. *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. 2ª ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Autêntica: UFOP, 2012.

MOITA LOPES, L. P. Uma Linguística Aplicada Mestiça e Ideológica: interrogando o campo como linguista aplicado In: _____ (Org.). *Por uma linguística aplicada indisciplinar*. 2ª ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2008. p. 85-107.

NARVAZ, M. G. KOLLER, S. H. Famílias e Patriarcado: da prescrição criativa à subversão criativa. *Psicologia & Sociedade*; n. 18, v.1, jan/abr, 2006.

NICHOLS, B. *Introdução ao Documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. 5ª Ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

NICHOLS, B. *Representing reality*. Bloomington, Indiana University Press, 1991, 313 p.

PESAVENTO, S. Relação entre história e literatura e representação das identidades urbanas no Brasil (séculos XIX e XX). *Anos 90*, Porto Alegre, n. 4, dez. 1995. p. 115-127.

PIRES, S. *Representações de gênero em ilustrações de livros didáticos*. In: <<http://www.psicopedagogia.com.br/artigos/artigo.asp?entrID=608>>. Publicado em: novembro de 2004. Acesso em: 18 ago. 2014.

REIS, B. M. S. Pensando o espaço, o lugar e o não lugar em Certeau e Augé: perspectivas de análise a partir da interação simbólica no Foursquare. *Contemporânea*, v. 11, n. 1, 2013. p. 136-148.

SOUZA SANTOS, B. S. *Um Discurso sobre as Ciências*. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2006.

SCOTT, J. W. *Gênero: uma categoria útil de análise histórica*. Educação e Realidade, vol. 16, n. 2, Porto Alegre, jul./dez. 1990, p. 5-16.

SETTON, M. G. J. The theory of habitus in Pierre Bourdieu: a contemporary reading. *Revista Brasileira de Educação*, n. 20, p. 60-70, 2002.

SILVA, T. T. *Documentos de Identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SIM, S., LOON, B. V. *Entendendo a teoria crítica*. Trad. Rosália Munhoz. São Paulo: LeYa, 2013.

SOBRAL, A. *Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do círculo de Bakhtin* – Campinas, SP: Mercado de Letras, 2009.

SOUZA, G. Gênero, discurso e gêneros do discurso: contribuições de Carroll, Nichols e Bakhtin para o estudo do documentário cinematográfico. *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos*, v. 10, n. 2, 2008. p. 104-110.

STAM, R. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 2000.

_____. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução Fernando Marcarello. 5ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

TAVARES, H.M. Raymond Willians: pensador da cultura. *Revista Ágora*, Vitória, n. 8, 2008. p.1 -27.

THOMPSON, J.B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*; trad. Leonardo Avritzer. Petrópolis: Vozes, 1998.

WILIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: 1750-1950*. Trad. Leônidas H. B. Hegenberg, Octanny Silveira da Mota e Anísio Teixeira. São Paulo: Nacional, 1969.

_____. *Marxismo e literatura*. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

WOODWARD, K. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org. e trad.). *Identidade & Diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000.

7 REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

AINOUZ, K. *O céu de Suely*. VideoFilmes, 2006.

HOLANDA, K. *Kátia*. Rio de Janeiro: Em Foco Multimídia, 2012.