

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Felipe Monteiro de Oliveira

Singularidades *queer*:
exercícios de montagem cine-literária

Juiz de Fora
2025

Felipe Monteiro de Oliveira

Singularidades *queer*:
exercícios de montagem cine-literária

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras. Linha de pesquisa: Literatura e Transdisciplinaridade.

Orientador: Prof. Dr. André Monteiro
Guimarães Dias Pires

Juiz de Fora
2025

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Oliveira, Felipe Monteiro de.

Singularidades queer : exercícios de montagem cine-literária / Felipe Monteiro de Oliveira. -- 2025.
76 f. : il.

Orientador: André Monteiro Guimarães Dias Pires

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.

1. Singularidades. 2. Representação. 3. Queer. 4. Literatura. 5. Cinema. I. Pires, André Monteiro Guimarães Dias, orient. II. Título.

Felipe Monteiro de Oliveira

Singularidade *Queer*: exercícios de montagem cine-literária

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada em 17 de fevereiro de 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Monteiro Guimarães Dias Pires - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Nícea Helena de Almeida Nogueira

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira

Universidade Federal do Pará

Juiz de Fora, 23/01/2025.



Documento assinado eletronicamente por **André Monteiro Guimarães Dias Pires, Professor(a)**, em 17/02/2025, às 18:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edmon Neto de Oliveira, Usuário Externo**, em 19/02/2025, às 11:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nícea Helena de Almeida Nogueira, Professor(a)**, em 01/04/2025, às 16:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2207305** e o código CRC **20A2E149**.

AGRADECIMENTO

À todas as pessoas que encontrei na viagem que antecedeu esta dissertação, em especial, as que pularam comigo, sem garantia, no processo de registros e compartilharam um pouco de vida.

Ao meu professor e orientador André Monteiro, por todo o suporte durante o processo, as palavras encorajadoras, a liberdade concedida e o acolhimento.

À professora Nícea Helena pela leitura atenciosa e contribuições na banca de qualificação. Também por tudo que antecede a banca: a iniciação científica, os projetos confiados, as trocas e os ensinamentos.

À minha família de escolha, que não é feita nem de sangue, nem de leite, mas de teatro, agradeço pelas longas conversas, pelos longos silêncios, pelos filmes, documentários, músicas e vida compartilhada, mas especialmente, por estarmos instalados uns nos outros, como cópia de segurança para arquivos corrompidos.

Às minhas amigas acadêmicas cabeçadas, Paulie e Bruna, que me emprestam os ouvidos e também tomam os meus.

À Daniele e à secretaria do PPG, pela paciência, disponibilidade e atenção dedicada.

À Capes, pela concessão da bolsa que viabilizou minha permanência no programa.

RESUMO

A presente dissertação é um estudo transdisciplinar entre cinema e literatura, ou um exercício de montagem cine-literária aparelhado na vontade de saber, que busca investigar singularidades *queer* como signo, reconhecendo desdobramentos históricos e potenciais de suas formas de representação. Para tal exercício, a escrita será empregada como ferramenta de montagem para registros audiovisuais autorais realizados com personagens *queer*, valendo-se de estudos multidisciplinares para compreensão contextual e teorias literárias para estudo comparativo. O estudo será subdividido em três capítulos, o primeiro pretende apresentar o tema abordado, o recorte proposto e sua justificativa, elencar quais questões movem o tema sob a perspectiva eleita e os meios pelos quais pretende-se, talvez não respondê-las, mas, elucidar o caminho das discussões sobre representatividades e singularidades ao exibir-lhes a presença. O segundo capítulo é composto da transcrição de excertos dos registros audiovisuais, gravados entre os meses de abril e setembro de 2018 em cidades do nordeste brasileiro, objeto instigador do estudo desenvolvido, e pelo esforço de expandir o entendimento sobre as relações diretas e atravessamentos entre a sexualidade, sua representação e a sociedade na qual estão inseridas. Por fim, almeja-se descrever as questões e entendimentos gerados por esse processo que, em si só, entende-se também como um suporte de representação.

PALAVRAS-CHAVE: Singularidades, Representação, Queer, Literatura, Cinema

ABSTRACT

The present dissertation consists of a transdisciplinary study between cinema and literature, or an exercise of cine-literary editing marked by the will of knowledge, which aims to investigate queer singularities as a sign, taking into account historical and potential developments regarding their representation. In order to do so, writing will be deployed as an editing tool for video records of queer characters, conceived prior by the author, alongside multidisciplinary studies to comprehend its context and its relationship with literary theories. The following study is subdivided in three chapters, the first one regarding the proposed framework, the questions surrounding the theme under the elected lenses and how they will be approached. The second chapter is composed by the transcriptions of the video records, captured between April and September of 2018, in cities of Brazil's northeastern region, and by the effort to expand upon the understandings of exchanges between sexuality, its representation and the social context in which they are immersed. The final one aims to describe the questions and understandings that surfaced in this editing process, while considering the study itself as a means of representation standing on its own.

KEYWORDS: Singularities, Representation, Queer, Literature, Cinema

SUMÁRIO

1	QUEM CONTA?	7
1.1	TRANSDISCIPLINARIDADE.....	12
1.2	A(S) TEORIA(S).....	20
1.3	NOTA SOBRE OS REGISTROS.....	31
2	COMO CONTA?	32
2.1	FORTALEZA.....	34
2.2	NATAL.....	43
2.3	ARACAJU.....	54
2.4	SALVADOR.....	61
2.5	JOÃO PESSOA (FAIXA BÔNUS).....	64
3	PARAQUEDAS COLORIDOS	65
	REFERÊNCIAS	69
	APÊNDICE	72

1 QUEM CONTA?

Não é possível negarmos quem conta, pois ainda que estivéssemos lá, a implacável tesoura da edição, feita do mais forte aço dos valores internalizados e das construções sociais, ou mesmo das desconstruções, cortaria. Mas se não há como negar o corte, se a pureza da representação é utópica e inalcançável, distinguindo-se sempre do representado, então de que modo podemos encontrar verdade em um exercício falho por natureza? Poderíamos nos apressar a supor que reside no encontro e findarmos logo esse papo, considerando que, ao passo em que a representação afasta-se do representado, aproxima-se do agente que a representa. Quando cremos no autor, ele é concebido como o passado de seu livro, “está para a sua obra na mesma relação de antecedência que um pai para um filho” (Barthes, 2004, p. 61).

No entendimento de Barthes, diferente da obra, o Texto não pode parar. Ele está nos limites das regras de enunciação e seu movimento constitutivo é a travessia. Enquanto a obra permanece subjugada ao signo e figura uma categoria institucional, o Texto pratica um recuo infinito do significado, em constante dilatação no campo do significante. Assim, estudar os meios de concepção de um Texto compõe uma série de recursos que podem ampliar o seu entendimento, mas não estipulam uma régua definitiva para a sua leitura, tampouco pressupõem sua agnição ou asseguram um entendimento comum, logo, em consonância com Barthes, este estudo estabelece que “o Texto não deve ser entendido como um objeto computável” (2004, p. 67). Então, se não podemos computar ou mensurar os esforços deste estudo, porque o fazê-lo? Primeiro, faz-se necessário estabelecer o que este estudo entende como Texto. O Texto aqui fica definido como o suporte para a representação, seja um romance nas páginas de um livro, um picho, os planos de um filme, uma imagem, um desenho, uma escultura, um *.gif*, uma mímica, uma dança, uma canção ou um palavrão. E quem o faz, é Autor. Nestas páginas, entrevistas, danças, fotografias, espetáculos, caminhadas, olhares, barulhos, ruas e paisagens, capturados por uma câmera *Canon 7D Mark II* e um microfone direcional *Rode VideoMic Pro*, convertem-se em Texto. No entanto, não um texto parado, ou mesmo parido — como no entendimento biológico da Ginocrítica, no qual a mulher está para o texto como figura materna que dá a luz —, mas sim um texto em um *devenir* outro, onde a escrita rouba o lugar da ilha de edição, do que seria mais um

documentário sobre corpos dissidentes e vivências *queer*, e o transcreve para cortar, e o monta ao questionar.

Poderíamos dizer que é um estudo ciumento como fazer poesia e “não me basta trabalhar para que nasça um poema” (Cícero, 2012, p. 7). Para Cícero, mesmo que ao fazer da poesia lhe dedique todo o espírito, todos os recursos e faculdades, faça tudo o que lhe é exigido, ainda assim não há garantia alguma. Consideremos então, que os esforços aqui pretendidos, encontram-se na configuração descrita por ele como o *tempo livre*, que já não se encontra determinado pelo princípio do desempenho, uma vez estabelecido o exercício de montagem cine-literária, para além da dissertação, como Texto. Texto que se quer meio para elucidar o caminho das discussões sobre representatividades e singularidades ao exhibir-lhes a presença. Este exercício exige uma síntese que também dê conta da pegada emotiva, aproximando-se do fazer poético que vem atrelado a expectativa de tradução dos sentimentos, que só se pode ser feita em *tempo livre*, “afinal, a rigor, o poema não serve para nada” (Cícero, 2012, p. 13), é ele mesmo a recompensa. Estamos diante de uma proposição de escrita insubordinada aos parâmetros de tempo e desempenho, nossos fieis companheiros na academia, a qual chamaremos de escrita livre. Poderíamos considerar tal exercício revigorante para o ambiente acadêmico, onde já estamos habituados a desmembrar a informação recebida e enquadrá-la em algum formato pré-estabelecido para provar ou refutar a sua condição de verdade. Mas, se não há valor real de comparação, como abranger também a pegada acadêmica? Aqui já encontro a primeira pedra em meu caminho, como provar ou refutar, ou mesmo o que é, a verdade, quando a transdisciplinaridade pressupõe o entendimento de diferentes níveis de realidade em movimento e troca constante? — e o poema não serve para nada. Sem resposta, guardo essa pedra no bolso e continuo a caminhada livre.

Assumir-se-ia, especialmente para um pesquisador interessado nas dinâmicas de gênero e sexualidade, que fugir desse regime binário na esfera do conhecimento fosse um exercício tão natural quanto se é desejado em outras esferas da vida. No entanto, ironicamente, diante de tal proposição, me encontrei mais amedrontado do que revigorado. Livre. Livre? Livre mas com *deadline* — e outra pedra no bolso. Desprendido do formato, mas ainda assim presa indefesa ao tempo. E se o tempo da minha digestão, de tudo que vi e ouvi, for maior que o

tempo proposto? Edgar Morin defende, em *Os sete saberes necessários à educação do futuro* (2021), que na era da globalização e superinformação, onde tudo é acelerado e complexo, é quase impossível tomar uma certa distância em relação ao imediato para compreender o que está acontecendo e, para ele, “os problemas estão todos amarrados uns aos outros” (p. 10). Então, na era da superinformação, qual seria o tempo adequado para a digestão e execução do exercício supracitado?

Considerando esses questionamentos que me assombravam por estar livre, para digerir e montar esses registros ao meu bem-querer nesta janela de tempo, fui atravessado por uma antiga leitura do texto *Uma educação estética na era da globalização* (2012, tradução nossa¹), onde Gayatri Spivak pontua que a globalização ocupa-se apenas do capital e da informação, todo o resto é contenção de danos. Para ela, o comando da informação arruinou o conhecimento e a leitura. Portanto, nós não sabemos o que fazer com a informação. Ou não temos tempo para aproveitar a companhia da informação? Em outras palavras, um saber descontextualizado é inútil. “Uma educação estética ensina as humanidades de uma forma que todas as disciplinas são contaminadas” (Spivak, 2012, p. 9). Essa perspectiva, me remeteu a Montaigne e seus “sábios mais ignorantes do que o homem comum” (1984, p. 73), quando o autor afirma que “pelo modo como a aprendemos não é de estranhar que nem alunos nem mestres se tornem mais capazes embora se façam mais doutos” (1984, p. 71)

Para viabilizar o ideal do saber digerido, Spivak defende o erro como ferramenta, a desobediência intencional, reconhecendo as normas estabelecidas e as negando. Me permiti assim contaminar esse Texto com a minha própria singularidade, rejeitando o instinto inicial de negar a primeira pessoa na redação de um estudo acadêmico em prol de uma suposta imparcialidade. Essa crença na objetividade é um costume criticado por Alberto Pucheu, em *Pelo colorido, para além do cinzento*, como uma ilusão de isenção do autor, “como se, desde sempre, ele já não estivesse refletindo e avaliando a partir de certo campo de forças de onde eclode seu desejo, confundindo-se com ele” (2007, p. 13). O desenvolvimento de um estudo acadêmico com limites que confundem-se com o fazer poético vem do desejo de fazer-se mais douto ao mesmo passo que o entendimento da vida é expandido. Barthes aponta que o Texto deve implicar certa experiência do limite, e se ele suscita

¹ *An aesthetic education in the era of globalization*

problemas de classificação, está cumprindo uma de suas funções sociais (2004, p. 68).

Ao investigar os limites do conhecimento, James Williams (2005) estabelece que eles desempenham um papel inevitável, já que o projeto estruturalista pode ser sintetizado como a chegada a um conhecimento assegurado pela evidenciação das diferenças entre as estruturas observadas. Uma dissertação certamente se distingue de um roteiro. O limite indica uma segurança e estabilidade relativa dentro de uma área, onde as fronteiras são vistas como menos dependentes do que o centro. Na visão do pós-estruturalismo, essa segurança restringe o papel disruptivo e produtivo dos limites, estando aberta à mudança apenas quando a estrutura observada muda, na expectativa de alcançar um entendimento seguro da exceção. A crítica à distinção e limitação leva o pós-estruturalismo para além da visão estruturalista, apesar de dever muito a ela. Pensaremos o limite aqui não como oposição radical ao centro, que põe em xeque as formas tradicionais de conhecimento e suas definições, mas como o seu próprio centro. A ideia da constituição de um novo centro no limite legitima as singularidades que dão forma a esta escrita. Ao passo que os limites entre pesquisador e objeto tornam-se indiscerníveis, quer-se ainda investigar o entendimento da cultura marginal como seu próprio centro e não como limite da cultura dominante.

Ainda no entendimento do pós-estruturalismo, Williams propõe a apropriação das estruturas atuais para desconstruí-las, transformá-las e mostrar suas exclusões (2005, p.4). Enquanto objetivo direto, este estudo pretende, ao seu próprio modo, auxiliado pela caixinha de ferramentas pós-estruturalistas, discutir a representação das singularidades, apropriando-se de teorias e as desconstruindo no intuito de transformá-las ou borrar seus limites. E, enquanto objetivo incidental, por querer-se trabalho científico tanto quanto se quer Texto, propõe apropriar-se de suportes díspares para transformá-los em suporte singular na experiência do limite, onde roteiro e trabalho científico confluem-se em um único fazer sem excluírem-se. O exercício no limite, ou no novo centro, exige também novos olhos: “Quem lê um poema como se fosse um artigo, um ensaio ou um e-mail, por exemplo, não é capaz de fruí-lo. Para apreciar um poema é necessário dedicar-lhe tempo” (Cícero, 2012, p. 11).

Em *É preciso aprender a ser (in)disciplinado*, ao comentar a euforia de levantar a bandeira transdisciplinar, André Monteiro afirma que “pode-se ter muitas

especialidades disciplinares sem que nada se crie com elas, a não ser uma brutal indigestão alimentar” (2021, p. 37). Não sufocar a pegada emotiva é parte integral da digestão deste Texto, em especial para quem atravessa o seu fazer. Há aqui o interesse mencionado por Pucheu de mobilizar a faixa de segregação entre poesia e teoria (2007, p.15). Deste ângulo, o que poderia ser contestado de forma válida como um descarrilamento no entendimento disciplinar, constitui uma aposta na *poética da derrapagem* e do seu esbarrar em outros corpos para favorecer a criação de novos caminhos desviantes (Pucheu, 2007). Tomando a liberdade de parafrasear Monteiro, ninguém duvida que escrever um poema é diferente de uma investigação científica, mas “tudo não quer passar pela poesia?” (2021, p.35). A experiência no limite carrega o intento de que os fazeres tradicionalmente demarcados por suas diferenças co-vivam no novo centro.

Nossa poesia derrapante vem da singularidade da percepção da vida, assim, no emaranhado de fios que compõem o tecimento deste Texto, entra também o registro memorial. Entretanto, peço que não nos apressemos a definir seus limites, para termos a oportunidade de acompanhar seu descarrilamento sem percebê-lo apenas como a emoção que esbarra ou um saber menor, mas também, ecoando Trevisan, tomar “as vivências pessoais como dados inegáveis da realidade” (2018, p.19). Se não do nível de realidade do dado científico, do nível de realidade da poesia que instrumentaliza o entendimento da vida. Da *pluralidade esferográfica dos significantes* que tecem o Texto, como sugerido por Barthes (2004, p. 71), iremos conceber a memória como parte intrínseca: citações sem aspas, que não buscam satisfazer o mito da filiação, das fontes e influências, mas exibem-se como subproduto da singularidade e do contexto. A lembrança, seja de algo vivido ou da memória coletiva subjetiva ou do que foi ensinado, é inevitável.

Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos dessa palavra) (Sarlo, 2007, p.10).

Retornando à proposição do exercício de montagem cine-literária, o convite é entendermos o Texto como uma escultura de argila, primeiro modelada por quem é descrito ao, conscientemente ou não, projetar-se para a representação, e então, a

quatro mãos atravessadas por diferentes forças, busca-se novas formas. No entanto, essa escultura não seca e as mãos de quem representa continuam a modelar, agora acompanhadas da memória das mãos que ali já não estão e dos vestígios que elas deixaram. Quando as mãos, que ainda estão, interrompem a busca pela forma, a escultura vai ao forno, à prensa, à tela, à fotografia, ao disco ou ao *post*. Estranhamente, as mãos que retiram essa escultura do forno encontram uma argila permanentemente umedecida e, intencionalmente ou não, atribuem-lhe nova forma. A escultura não enrijece e não se quebra, continua a encontrar novas formas em todas as mãos que a tocam.

Posso aqui aprofundar apenas uma fração da vida dessa escultura, com o convite para espiarmos por uma fresta as mãos, que em memória das que estiveram e dos vestígios por elas deixados, buscam agora nova forma em exercícios de montagem cine-literária, por herança fadados ao corte. Cortei indo, cortei gravando, cortei voltando, cortei vendo, cortei contando, cortei esperando, corto agora escrevendo. Pela fresta observamos, para além do exercício de montagem, o exercício de uma singularidade — e, por consequência, fragmentos do todo que a submergem —, mas, antes de tudo, é um exercício de inocência que busca “a alegria dos que não sabem e descobrem” (Andrade, 1990, p. 41)

1.1 TRANSDISCIPLINARIDADE

Como um pesquisador de formação transdisciplinar — atravessada pelas artes visuais, o design, a moda, o cinema e as letras —, sempre me pareceu natural os diálogos e trânsitos estabelecidos entre as diferentes áreas, suas expressões e suportes. Consequentemente, esta pesquisa de dissertação investiga a representação de singularidades *queer* no cruzamento das poéticas fílmicas e literárias, e os mecanismos pelos quais esses modos de subjetivação singulares são desenvolvidos. Um objeto de estudo, oriundo da vida, visto sob a ótica de duas disciplinas distintas através de trocas contínuas remete à afirmação de Akiko Santos, “na vida, somos todos ‘transdisciplinares’, mas quando colocamos os pés nas salas de aula, somos disciplinares” (2021, p. 1). Santos defende que a transdisciplinaridade é natural ao homem, e o acompanha desde sua origem, sendo a ferramenta que possibilita sua inserção e evolução no mundo.

Podemos, sob esta perspectiva, defender que a articulação dos conhecimentos está intimamente atrelada ao estímulo do diálogo, em especial se considerarmos as artes, como defendido por Guattari e Rolnik na obra *Cartografias do desejo*: “a cultura enquanto esfera autônoma só existe a nível dos mercados de poder, dos mercados econômicos, e não a nível da produção, da criação e do consumo real” (1996, p. 15). Para os autores esse conceito setorizado da cultura é tido como reacionário e, em consonância com Proust, defendem a ideia de que é impossível autonomizar esferas como as das artes plásticas e da literatura. Separar as atividades semióticas significa cortá-las de suas realidades políticas. Logo, evidencia-se também a importância do contexto na concepção e no consumo do Texto, e ignorar essa contaminação em prol de uma pureza disciplinar é contraprodutivo, limita seus significantes e resulta em uma visão estreita do objeto, descrita por Santos como míope e dotada de um aspecto desumano. “A ciência especializada não explica a vida. Esta só adquire sentido ao ser contextualizada através de todos os saberes acumulados, reconhecendo o direito de cada ser humano” (SANTOS, 2021, p. 2).

Então, acumula-se a essa leitura multifacetada perspectivas antropológicas, históricas e sociais, se pretendemos compreender cada ser humano e seus direitos, podemos assim entender as disciplinas como ferramentas, cada uma com uma função distinta, mas integrando a mesma caixa de ferramentas. Essa relação entre os saberes na busca de sentido da vida é denominada por Santos como uma democracia cognitiva, para a qual sugere uma superação da mentalidade fragmentária, e o incentivo a conexões para criar uma visão contextualizada do conhecimento, da vida e do mundo. Todos estes apontamentos compõem a proposição de mudanças no sistema educacional sugerida pelo autor, visando compreender vários níveis de realidade (conceituação multidimensional), a lógica do Terceiro Termo Incluído (complementaridade dos opostos), e uma visão abrangente da complexidade dos fenômenos (interdependência entre a Ciência e a Cultura).

Para além do já apontado, referente às relações entre diferentes disciplinas que integram este estudo, podemos ainda pensar como as proposições de Santos são também relevantes ao objeto de estudo da pesquisa, a representação *queer* e suas singularidades, assim como outras pautas identitárias, que são potencializadas por essa democracia cognitiva. Visto que estas identidades, tidas como marginais à cultura dominante, em uma democracia cognitiva de vários níveis de realidade

devem ser reconhecidas como de igual valor na composição do conhecimento, reivindicando significado para o que antes havia sido espaço vazio.

Em Carta da Transdisciplinaridade, Morin et al. (1994) explanam um manifesto sobre a perspectiva transdisciplinar do conhecimento, se opondo à lógica da eficácia pela eficácia, ao formalismo excessivo e a um juízo de valores entre diferentes saberes. “Toda e qualquer tentativa de reduzir o ser humano a uma definição e de dissolvê-lo em estruturas formais, sejam quais forem, é incompatível com a visão transdisciplinar” (art. 1, p. 1). A visão transdisciplinar busca estabelecer um diálogo entre os campos das ciências exatas, das ciências biológicas e da arte, porque “uma educação autêntica não pode privilegiar abstração no conhecimento. Ela deve ensinar a contextualizar, concretizar e globalizar” (art. 11, p. 3), para tal, parte do pressuposto de reconhecer a existência de diferentes “Níveis de Realidade”, negando um lugar cultural privilegiado detentor da verdade, e defendendo a necessidade da discussão na construção de um saber compartilhado. Este pensamento pode ser alinhado com o de Gerda Lerner (1981) que endossa a existência histórica de uma cultura feminina inserida na cultura geral compartilhada por homens e mulheres, mas que também cresce fora do limite dominante, em território selvagem e, para ela, abordá-la é um lugar de linguagem revolucionário que almeja tornar visível o invisível. A negação desse lugar privilegiado é especialmente relevante para a investigação e apreciação das singularidades. Considerando o patriarcado como cultura dominante, não se quer negar sua existência, mas sua capacidade de acomodar o que foi historicamente condicionado à sua margem. Revelando assim, em território selvagem, as possibilidade de troca entre teorias feminista, estudos *queer*, e tudo que se sabe ou quer saber além do limite dominante.

Nicolescu, no manifesto *Uma nova visão do mundo: a transdisciplinaridade*, está interessado em investigar a inteligibilidade do conhecimento rigidamente segmentado no que ele descreve como a época da “especialização exagerada”, alertando que a queda de uma civilização só pode ser prevenida quando a humanidade é capaz de integralizar os saberes acumulados, rompendo a aparentemente intransponível barreira da linguagem disciplinar. Referente a essa compartimentação, o autor aponta que a intercessão entre os diferentes campos do saber é um conjunto vazio, e descreve a deficiência de diálogo entre eles como um processo de “babelização”. Sob essa perspectiva, da necessidade indispensável de

laços entre as diferentes disciplinas, ele contextualiza o surgimento da pluridisciplinaridade (um mesmo objeto estudado simultaneamente por várias disciplinas) e da interdisciplinaridade (transferência de métodos de uma disciplina para outra). Ambas ultrapassam os limites das disciplinas, mas com uma finalidade que, para ele, permanece inscrita na pesquisa disciplinar. Já a transdisciplinaridade “diz respeito àquilo que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de qualquer disciplina” (2021, p. 2), representando a unidade do conhecimento, ao atribuir valor ao que antes era espaço vazio e integralizando os saberes almejando uma compreensão do mundo presente.

Nicolescu ainda ressalta que a transdisciplinaridade, embora pareça absurda do ponto de vista clássico no qual cada disciplina constitui um campo de domínio inesgotável, não é oposta a segmentação disciplinar, são complementares, apenas considera o campo de visão clássico restrito e, novamente, entram em pauta os diferentes níveis de Realidade, abordados na *Carta da Transdisciplinaridade* (MORIN *et al.*, 1994). Enquanto o estudo disciplinar diz respeito a um único nível de Realidade, “a transdisciplinaridade se interessa pela dinâmica gerada pela ação de vários níveis de Realidade ao mesmo tempo” (2021, p. 2). A finalidade da transdisciplinaridade é “a compreensão do mundo presente, impossível de ser inscrita na pesquisa disciplinar” (2021, p. 3). Elaine Showalter (1994), na elaboração da *Ginocrítica*, afirma que a experiência feminina não pode ser acomodada pelos modelos androcêntricos e não deve ser vista como uma subcultura porque, na verdade, são interseccionais, não podendo existir de forma independente. Sua compreensão pressupõe uma indisciplinaridade. Poderíamos propor nos apropriarmos do discurso de Showalter, substituindo a experiência feminina pela experiência *queer*, sem causar estranhamento ao interlocutor, pois estes são também pontos que atravessam outras vivências dissidentes, ainda que de modos ou níveis distintos.

Assim como as disciplinas envolvidas na contextualização do conhecimento na transdisciplinaridade, também a cultura é simultaneamente segmentada e interdependente, entre o marginal e dominante, como os valores atribuídos à ciência e à fé, por exemplo, apesar de todos integrarem um mesmo ecossistema com diferentes níveis de realidade que precisam dialogar para produzir sentido no mundo. Showalter ainda afirma que descrever as forças que dividem o campo cultural representa um modo de escrita da mulher fora dos limites restringidos pelo espaço patriarcal, que simboliza não somente o território, mas também suas

fronteiras. Podemos tomar isso como parte do processo de identificação do entre-lugar, seja dos saberes, das culturas, ou das realidades, pois é ali que reside a fertilidade, na contextualização, pois caso contrário criamos buracos negros entre esses campos, que reduzem suas possibilidades de compreensão e expansão.

Morin, em *Os setes saberes necessários à educação do futuro*, enumera problemas específicos da educação que, para ele, são buracos negros ignorados e precisam ser “colocados no centro das preocupações da formação dos jovens que, evidentemente, se tornarão cidadãos” (2021, p. 1). O primeiro deles é a necessidade de evidenciar o que é o conhecimento, já que o problema chave do conhecimento é o erro e a ilusão. Faz-se necessário esclarecer que o conhecimento nunca é um reflexo ou espelho da realidade, é sempre uma tradução, seguida de uma reconstrução, e toda tradução comporta o risco de erro, muitas vezes o maior erro é de pensar que a ideia é a realidade, ele afirma que tomar a ideia como algo real é confundir o mapa com o terreno. O segundo buraco negro é referente à necessidade de se ensinar as condições de um conhecimento pertinente, colocado em contexto, já que o ensino disciplinar setoriza a realidade, esta seria uma medida para tornar visível as conexões entre as disciplinas para que se possa situar o conjunto além da quantidade de informações, considerando outros fatores que compõem a realidade social multidimensional, como os aspectos humanos. Consequentemente, o ensino disciplinar, “fragmentado e dividido, impede a capacidade natural que o espírito tem de contextualizar, é essa capacidade que deve ser estimulada e deve ser desenvolvida pelo ensino de ligar as partes ao todo e o todo às partes” (2021, p. 4). O autor ainda acredita que o contexto tem necessidade, ele mesmo, de seu próprio contexto e, atualmente, o conhecimento deve se referir ao global.

Em terceiro, Morin aponta a deficiência dos programas de instrução ao ignorarem a identidade humana, abordando o homem, assim como os demais saberes, de maneira fragmentada e descontextualizada, designando alguns aspectos à diferentes disciplinas, mas a realidade humana é indecifrável. Para o autor, a realidade humana é trinitária no sentido de interdependência entre indivíduo-sociedade-espécie, defende ainda a conversão de todas as disciplinas sobre a identidade e condição humana para entender a nossa realidade, nossa diversidade e singularidade, neste processo o ensino da literatura e da poesia não devem ser considerados como secundários e não essenciais, pois são instrumentos que abordam “o meio social, o familiar, o histórico e concreto das relações humanas

com uma força extraordinária" (2021, p. 6). Nosso exercício de montagem cine-literária quer-se entendido como exercício acadêmico, com vigor utilizando os recursos da ciência, mas quer-se também exercício-poesia, atravessado pelo vivido e pelo vivível, em movimento pela vida. "O homem racional e fazedor de ferramentas, que é, ao mesmo tempo, louco e está entre o delírio e o equilíbrio no mundo da paixão em que o amor é o cúmulo da loucura e da sabedoria" (2021, p. 7).

Como quarto aspecto, Morin enfatiza a compreensão humana como chave que permite a verdadeira comunicação. A partir da definição da palavra em latim "colocar junto todos os elementos de explicação", ele estende os meios que viabilizam essa almejada compreensão aos diversos elementos de explicação, a empatia e a identificação, ao passo que alerta sobre o individualismo crescente na sociedade que alimenta a auto-justificação e a rejeição do próximo. "A redução do outro é o que impede a compreensão, a visão unilateral, a falta de inteligência da complexidade humana" (2021, p. 8). A quinta mudança sugerida por Morin é a necessidade de incluir a incerteza, evidenciando em todos os domínios, sobretudo na história, a imprevisibilidade e o inesperado, ensinar o que denomina de ecologia da ação: "a atitude que se toma quando uma ação é desencadeada e escapa ao desejo e às intenções daquele que a provocou" (2021, p. 9), podendo desviar-se até o sentido oposto do originalmente intencionado através de múltiplos desencadeamentos, porque não temos certeza nenhuma do futuro, e a história humana está repleta de exemplos onde o inesperado aconteceu e as previsões não foram concretizadas. É necessário que sejamos preparados para afrontar essa incerteza e não nos desencorajarmos, tomando consciência de que "as futuras decisões devem ser tomadas contando com o risco do erro e estabelecer estratégias que possam ser corrigidas no processo da ação, a partir dos imprevistos e das informações que se tem" (2021, p.10).

O sexto aspecto que, para o autor, o ensino ainda não tocou é a condição planetária na era da globalização e superinformação, onde tudo é acelerado e complexo, é quase impossível tomar uma certa distância em relação ao imediato para compreender o que está acontecendo. Morin defende a importância de se construir uma consciência planetária neste momento em que ele concebe um destino comum para todos os seres humanos, mas que não pode ter reduzida "a um só a complexidade dos problemas importantes do planeta como a demografia, ou a escassez de alimentos, ou a bomba atômica ou a ecologia. Os problemas estão

todos amarrados uns aos outros” (2021, p. 10). “É preciso mostrar que a humanidade vive agora uma comunidade de destino comum” (2021, p. 11). Por fim, Morin apresenta o aspecto antro-po-ético, referente a uma ética que, considerando as diferentes culturas, cabe ao ser humano desenvolver sincronicamente em uma esfera autônoma, em uma esfera social e em uma esfera global (gênero humano), que só cabe na relação indivíduo-sociedade comportada pela democracia, onde o cidadão deve se sentir responsável pelo bem comum, para isso “é importante orientar e guiar essa tomada de consciência social que leva à cidadania para que o indivíduo exerça sua responsabilidade” (2021, p. 12). Morin defende, com o discurso da transdisciplinaridade, que “tudo deve estar integrado, para permitir uma mudança de pensamento que concebe tudo de uma maneira fragmentada e dividida e impede de ver a realidade” (2021, p. 12).

Ao abordar os referidos buracos negros da educação, Morin, talvez, indique também os buracos das relações humanas, ele aponta como uma das causas de erro as diferenças culturais, sociais e de origem, porque cada um tende a pensar que suas ideias são mais evidentes e este pensamento leva a ideias normativas, “as (pessoas) que não estão dentro desta norma, que não são consideradas normais, são julgadas como um desvio patológico e são rejeitadas como ridículas” (2021, p. 2). As palavras do autor funcionam também no contexto dos estudos identitários, para nós os estudos das subjetividades singulares, uma vez que descrevem com facilidade problemas enfrentados por desviantes à norma, como singularidades homossexuais ou transsexuais. Então, por fim, falarei especificamente sobre estes dois movimentos observados à margem — no centro e em território selvagem também —, a partir dos apontamentos do autor.

Morin ressalta que “as ideias adquirem consistência como os deuses nas religiões, são algo que nos envolve e nos dão ordens e nos dominam a ponto de nos levar a matar ou morrer”. Existe uma subjetividade fabricada, subproduto de décadas de produção cultural oriunda de uma lógica industrial em escala global, que se torna a lei. Então, aqui, parece imprescindível reconhecer as diversas obras que já lidaram com a temática *queer* no esforço de compreender esse desdobramento de regime binário, que diz o que é lícito e o que é ilícito, mas também as obras que as mantiveram, intencionalmente ou não, fora de quadro. O que está fora de quadro compõe também a representação através da ausência. No âmbito do cinema, por exemplo, as comédias usavam o travestimento para criar situações “insólitas e

engraçadas' ao enfatizarem 'dificuldades ou trapalhadas' de um indivíduo que se esforça para performar características de gênero opostas à sua 'natureza'" (LOURO, 2008, p. 92). Essas representações contribuem para a formação de uma subjetividade coletiva que se reflete no contexto político, o Brasil tem a maior taxa de assassinatos de travestis e transsexuais do mundo (Balzer; Berredo, 2016, p. 12). Ou seja, se não considerarmos os diferentes níveis de realidade, sem a postura aberta ao diálogo proposto pela transdisciplinaridade reconhecendo o valor de cada ser humano, tudo que foge ao dominante é automaticamente visto como ilícito e passível de punição.

Mas assim como o cinema e a literatura, historicamente, contribuíram para a construção da visão dominante, do lícito e do ilícito, Morin também os indica como veículos do caminho reverso ao ressaltar sua importância na transposição da indiferença, que nos bloqueia a compreensão, para ele, "(...) é interessante abordar o cinema, que os intelectuais acusam de alienante, mas que é uma arte que ensina a superar a indiferença, por transformar em heróis os invisíveis sociais, ensinando a vê-los por um outro prisma" (2021, p. 8), assim como a literatura no ensino é apontada por ele como uma escola da vida, que aborda com força extraordinária o meio social, o familiar, o histórico e concreto das relações humanas e, diferente das ciências sociais que veem categorias, apresenta indivíduos sujeitos a emoções.

O presente capítulo constitui um esforço para sinalizar as sobreposições entre o estudo das subjetividades singulares e a postura transdisciplinar na construção do conhecimento, visto que o modo de pensar da sociedade contemporânea, seus sistemas social e educacional são predominantemente configurados pelo cartesianismo (objetivo e racional) que fragmenta e simplifica os saberes, seguindo a lógica da eficácia pela eficácia mencionada na *Carta da Transdisciplinaridade* (Morin *et. al.*, 1994) e desconsiderando a dimensão da vida e da cotidianidade, produzindo um saber removido, higienizado e etiquetado. "Os problemas da vida resolvem-se com um pensar transdisciplinar, mas os problemas do conhecimento tendem a seguir um raciocínio cartesiano de objetividade, linearidade e descontextualização" (Santos, 2021, p. 2). Enquanto o conhecimento for visto linearmente, jamais comportará as complexidades da vida e da humanidade, para que isso ocorra é necessário negar a existência de um lugar cultural privilegiado detentor da verdade e assumir uma postura aberta à discussão na construção de um saber e uma sociedade compartilhada.

Se a literatura é a forma pela qual estudamos a condição humana, é natural que a vida atravessasse o estudo da literatura, portanto, entendendo a dissertação também como Texto, não seria justo privá-la de contexto, em prol de uma esterilização acadêmica. Pucheu sugere que o trabalho crítico deve também tocar a alma, sem negligenciar a vida emotiva, as necessidades sentimentais ou até de inteligência. Descreve ainda o escritor do futuro como um polígrafo capaz de delicada síntese entre os trabalhos literários e científicos, “(...) na qual as supostas diferenças tecnográficas e artísticas encontrariam campos de indiscernibilidades nos quais fariam suas maiores apostas” (Pucheu, 2007, p. 12).

Almeja-se aqui o exercício descrito por Pucheu como o ofício do escritor do futuro, considerando que “tal qual os antropólogos vão a campo, também vão os cineastas” (Nichols, 2005, p. 153), ao debruçar-me novamente sobre as imagens que compõe o objeto de estudo desta pesquisa, o faça não apenas como pesquisador, mas permita também que a escrita flua como memorial, roteiro e registro de subjetividades próprias, já que “do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados” (Deleuze, 1997, p. 14). A inclusão deste material na pesquisa constitui a oportunidade de investigar a literatura em diálogo com a vida, cruzando o devir do fazer fílmico com a escrita de uma subjetividade singular: “Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar vida nas coisas” (Deleuze, 1997, p. 12).

1.2 A(S) TEORIA(S)

A escolha inicial, e sinuosa, de empregar uma teoria literária desenhada para objetos distintos vinha, não somente, da indisciplina e da crença na transdisciplinaridade inerente à construção do saber, mas também da busca deliberada por empatia e identificação. Nos apressarmos sempre a identificar o *outro* pela diferença, quando, em relação ao hegemônico, ocupamos a mesma margem, margem diversa e subjugada ao apagamento proveniente das perspectivas sociais marginais. Tendo escrito previamente sobre a Ginocrítica, e sendo ela o riacho acadêmico que pus os meus pés “e acho que nunca os tirei” (Veloso, 1978), quis estabelecer um convite para percorrermos o caminho proposto com os pés ainda molhados pelo Texto de Elaine Showalter, em mais um esbarrão anunciado: retomar

um estudo da Ginocrítica (Oliveira; Nogueira, 2020), agora em um esforço de elucidar, aproximar, sobrepor ou simplesmente assistir dançar os limites entre o *queer* e o feminismo.

A tradição literária é historicamente dominada por uma cultura patriarcal e, de acordo com Elaine Showalter (1994, p.26), a crítica feminista em seus primeiros passos de ruptura buscou “os pedaços e erros do passado” (Heilbrun; Stimpson, 1975, p.64) para encontrar uma representação da subjetividade feminina, através de uma leitura feminista de textos, considerando imagens, estereótipos, omissões e falsos juízos sobre as mulheres na literatura. Tentou sair de um contexto marginalizado e adentrar um território estrangeiro, identificando a mulher-signo nos sistemas semióticos para reclamar o seu lugar. Em essência, essas leituras alternativas, com uma nova forma de interpretação, almejavam libertar novos, e diferentes, significados. Para Gilbert (1980), a crítica feminista tinha como maior ambição decodificar e desmistificar perguntas e respostas que sempre sombrearam disfarçadas as conexões entre a textualidade e a sexualidade, gênero literário e gênero, identidade psicossexual e autoridade cultural. Poderíamos também obcessionarmos a revisar as múltiplas representações do *queer* no cinema e na literatura, em um esforço de identificar o *queer*-signo e atribuir uma leitura alternativa. E seria também um esforço válido, ao considerarmos que a realidade é contraditoriamente construída também a partir de configurações intelectuais que resumem a identidade representada a sua aparência, pensamento endossado por Trevisan ao afirmar que “vivemos numa cultura das aparências” (2018, p.20).

Porém, essa obsessão feminista em corrigir e revisar a teoria crítica masculina é vista por Showalter como um retardamento do processo. Virginia Woolf exemplifica o pensamento com uma metáfora, presente no ensaio *A room of one's own* (1929), sobre esse desejo de adentrar em um ambiente reservado ao sexo masculino. Quando sua protagonista vai a uma biblioteca universitária, exclusiva ao sexo masculino no dado contexto histórico, ela tem sua entrada negada e, afirma que, por mais que seja desagradável ser impedida de entrar, é talvez, pior ser impedida de sair. É nessa perspectiva que nasce a Ginocrítica, resistente a uma codificação prematura, desprendida e buscando “o encanto da imaginação” (Heilbrun; Stimpson, 1975, p.64). Uma oportunidade de colocar o argumento a partir das próprias premissas e reafirmar a autoridade da experiência feminina, fora da teoria crítica masculina. Aqui valem-nos do mesmo pressuposto, encontrar um

lugar autêntico de expressão, sem a carga revisionista. Isso não significa ignorar a existência de múltiplas representações do homossexual, transsexual e outras identidades de gênero, mas não nos ateremos extensamente ao exame minucioso de tudo que foi produzido e seus desdobramentos sociais. Reserva-se a prerrogativa de dedicar o tempo ao desbravamento do Texto que aqui pretende-se compor, em terreno autenticamente marginal e orgulhoso de o fazer. Assumi então que para compreender o almejado em seu contexto, fazia-se necessário aprofundar as teorias das escritas das mulheres na Ginocrítica, que estão divididas em quatro campos: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural.

Para a Crítica Biológica, a anatomia é textualidade e, portanto, o texto é marcado pelo corpo e a escrita equivale, metaforicamente, a dar à luz. É inegável a importância do corpo feminino como fonte imaginativa para a escrita de autoria feminina, como pontuei nos estudos mencionados sobre a Ginocrítica, que investigavam Alice Munro — a autora opta por reconhecer a anatomia de suas personagens para além do jogo sensual entre os sexos, já exaustivamente explorado na tradição literária, incorporando-os à narrativa como um reflexo do mundo real e da condição de seu sexo. O que escapou a minha percepção, no entanto, foi que estava lendo e reproduzindo um discurso ancorado apenas na cisgeneridade. Agora, ao revisitar o aspecto biológico, apresentava-se a oportunidade de incluir também os corpos dissidentes, que assim como a vivência cisgênera do feminino marca o texto, eles também o fazem. É orgânico as obras que sejam atravessadas pelos corpos que as escrevem e como esses corpos percebem o mundo, como evidenciado pela pesquisadora transsexual Maria Luas, “desde cedo, este olho absorve o mundo como quem, sendo um corpo-erro, está fadado ao isolamento social aliado ao vexame público” (2020, p. 6). Assim como para a Ginocrítica, o aspecto biológico também seria para nós uma vertente de investigação primordial.

No que diz respeito ao aspecto linguístico, a Ginocrítica preocupa-se em soltar a língua, inventar uma linguagem que não seja opressiva (Showalter, 1994, p.36). Neste caso, parece impossível negligenciar o aspecto biológico porque há uma necessidade de reinventar a linguagem fora da estrutura falocêntrica, não para limitar a escrita feminina, mas abrir e ampliar o seu campo linguístico. Para os corpos dissidentes, faz-se necessário também soltar a língua para além do

convencionado na tradição literária, visto que ambos estão historicamente subjugados à cultura dominante, como veremos a posteriori com Butler.

Já a abordagem psicanalítica busca a relação do gênero com o processo criativo, incorporando modelos biológicos e linguísticos, marcada por um esforço de autodefinição artística da mulher escritora, seus sentimentos de solidão e a alienação em relação aos predecessores masculinos. Interessam aqui a psicodinâmica dos vínculos entre mulheres, como a dinâmica da amizade feminina difere da masculina e a configuração mãe-filha como fonte de criatividade feminina. Essas são também as relações que nos interessam, da interação entre pares, díspares e dinâmicas familiares, e do produto dessas relações que se materializa e transmuta nos contextos sociais e no Texto.

Também os sentimentos de solidão e alienação, os quais Maria Lucas reflete sobre no ensaio *Próteses de proteção*, inserido no contexto da pandemia de Covid de 2019, “para além do distanciamento social atual, meu corpo já é distanciado, de distintas formas, do convívio em sociedade, assim como a grande parcela de pessoas trans no Brasil, o país que lidera o ranking mundial no extermínio dessa população” (2020, p. 5). Reflexão que nos leva diretamente ao último campo de investigação: o âmbito cultural, que se atenta aos contextos sociais. A psiquê feminina é entendida como produto dessas forças culturais e o comportamento linguístico como fruto dos ideais culturais. Vale, novamente, ressaltar que a experiência marginal não é comportada pelo modelo hegemônico, não devendo ser identificada como uma subcultura, mas sim cultura que se expande para além da fronteira dominante.

Apesar de me parecer muito claro o paralelo, como brevemente explanado aqui, me foi apontado no processo de qualificação — onde indiquei a Ginocrítica como parceira de dança neste processo investigativo — que a pulsão desse desejo de estabelecer paralelos pós-estruturalistas com uma teoria da década de 70 pudesse não abranger a potencialidade do estudo e talvez negligenciar avanços teóricos já estabelecidos na área. O disciplinar em mim de imediato reconheceu que esse acerto de contas com Showalter e revisionismo de posicionamentos pudesse ser um acorrentamento auto-infligido, ainda que o indisciplinar insistisse que se dançamos com ideologias contraditórias diariamente em nossa experiência sociopolítica, o quisera fazer também na academia. Ainda que por hora não lhe conceda a dança, assumo o risco de manter a pirueta que dei com Showalter no

salão, para levar a cabo a promessa de expor o processo de modelagem da escultura, sem apagar as demais mãos que a tocaram. Como descrito a priori na seção 1.1, Spivak nos avisou do erro como ferramenta, não há porque apagá-lo, e Morin havia alertado que na lógica transdisciplinar as decisões devem contar com risco do erro e estabelecer meios para corrigi-los no processo de ação, dados imprevistos e novas informações. Interessa aqui acompanhar para onde o esbarão nos encaminha.

Pensando ainda o contexto da ficção feminina, ela é um discurso de duas vozes: a dominante e a reprimida, reivindicando significado para o que antes havia sido espaço vazio. Apenas os homens podem negligenciar metade de sua ascendência, já que a cultura dominante não tem necessidade de considerar o silenciado. De acordo com Woolf (1929), ao escrever, uma mulher pensa através de suas mães, mas, irremediavelmente, também pensa através de seus pais. Nesse registro, existe uma distinção entre papéis, atividades, gostos e comportamentos prescritos. Segundo Butler (1990, p. 47), a hierarquia do gênero é um construto histórico da nossa cultura que universaliza a subordinação da mulher e do “feminino”. O conceito do sexo como instrumento de significação cultural age como uma fundação naturalizada para estratégias de dominação. A relação binária entre cultura e natureza fomenta a hierarquia na qual a cultura impõe livremente significados à natureza. A lei patriarcal não é a verdade universal e determinante, mas de fato, se a construção do gênero é tudo que se tem, parece não existir nada além do estabelecido. Entender os mecanismos pelos quais o sexo é transformado em gênero significa estabelecer não só a desconstrução do gênero, e sua posição desnecessária e não natural, mas também essa cultura universal de opressão.

“O poder seria, essencialmente, aquilo que dita a lei, no que diz respeito ao sexo. O que significa, em primeiro lugar, que o sexo fica reduzido, por ele, a regime binário: lícito e ilícito, permitido e proibido” (Foucault, 1988, p 81). Essa afirmação evidencia as adversidades históricas enfrentadas na representação de personagens *queer*, um exemplo notório no contexto global é o *Código de Hays* e o cinema norte-americano. Para todos os efeitos, o *Código de Hays* não erradicou os homossexuais das telas; só os tornou mais difíceis de se encontrar, sob novas identidades como os “vilões de sangue-frio” (*The Celluloid Closet*, 1995). Para Louro, ainda que as leituras feitas pelas plateias possam ser múltiplas e distintas, “é razoável assumir que a repetição de um desfecho trágico para quem se afasta das

normas regulatórias da sexualidade tenha produzido efeitos” (2008, p. 86). As produções que evitavam os fins dramáticos comumente optavam pelo ridículo para representar a temática. “O riso revela-se fácil, especialmente, quando são enfatizadas dificuldades ou trapalhadas de alguém que se esforça por realizar uma performance de gênero oposta à sua ‘natureza’” (Louro, 2008, p.90). Mesmo que hoje saibamos que do sexo biológico (XY ou XX) não se deriva a essência natural do feminino, do masculino ou a heteronormatividade (Paiva, 2008, p.650).

Nesse âmbito, Paiva destaca que a contribuição do período sexológico para a mudança social foi naturalizar o prazer no mundo de tradição judaico-cristã, legitimando a sexualidade independente da reprodução. Teóricos dos movimentos feminista e homossexual contribuíram para a explosão dos estudos no campo das ciências humanas e sociais questionando a verdade sobre o sexo como vida instintiva ou impulsiva no fim da década de 60, aprofundando a crise do paradigma sexológico, dando origem à perspectiva crítica chamada de construcionista que “redefiniu o gênero e a identidade sexual, separou a identidade das práticas sexuais, questionou o determinismo biológico, construiu a história da homossexualidade e da origem da dominação masculina.” (Paiva, 2008, p. 644)

Segundo Louro, uma série de condições culturais, sociais, políticas e econômicas vem, desde algumas décadas, possibilitando a multiplicação dos discursos sobre a sexualidade, produzindo a visibilidade. Personagens *queer* raramente eram protagonistas até recentemente e, quando isso acontecia, sua representação era, em geral, construída a partir da ótica dominante, levando o público a perceber tais personagens como “o outro” e não como alguém que desejasse ser. Gradualmente, algumas obras passaram a representar os “‘desviantes’ de um modo ‘positivo’, desejável, e/ou a desenvolver a narrativa a partir da ótica desses sujeitos” (Louro, 2008, p. 87). Caio Fernando Abreu, como no conto *Terça-Feira Gorda* (1985, p. 45), segundo Costa, trabalha essa percepção de que “o outro é o eu mesmo” (Costa, 2008, p. 100).

Ainda em consonância com Costa, em nosso contexto contemporâneo — aquela tal de condição planetária na era da globalização e superinformação — repleto de “rápidas mudanças políticas, econômicas e sociais”, o “sujeito ficcional” constitui “um ser fragmentado, múltiplo, que não sabe quem é, que está em constante busca, e nele se projetam, claro, os muitos leitores” (2008, p. 42). Deste modo “proliferam possibilidades de sujeitos, de práticas, de arranjos e, como seria

de se esperar, proliferam questões” (Louro, 2008, p.94). Não há a pretensão de responder essas inúmeras questões, mas pensar-vivendo e viver-pensando sobre suas múltiplas subjetividades no contexto em que estão inseridas. Deleuze defende que “pensar é poder, isto é, estender relações de força, com a condição de compreender que as relações de força não se reduzem à violência, mas constituem ações sobre ações.” (1992, p. 119). A crescente importância do conceito de representação nos estudos literários contemporâneos nas últimas décadas é fruto dessa insistência da problematização da relação texto-contexto, como indicado por Santos e Wielewicz: “a problemática da literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais confunde-se com a problemática político-social desses grupos” (2019, p. 350). Dado o exposto, a Ginocrítica de Showalter foi inicialmente considerada para pensar de que possíveis modos os aspectos biológicos, linguísticos, psicanalíticos e culturais atravessam e movem o sujeito que escreve e, irremediavelmente, o Texto. Tendo sido usados antes para investigar esse outro lugar de representação.

Teresa de Lauretis, em *A tecnologia do gênero* (1987), aponta esse outro lugar, onde também vejo as singularidades *queer*, como os pontos cegos das representações. Os descreve como espaços à margem do hegemônico, nas brechas dos aparelhos do poder-conhecimento. Em correlação com o cinema, fala também da ausência, “o espaço não visível no quadro, mas que pode ser inferido a partir daquilo que a imagem torna visível” (p.237). Pontua ainda que este processo, como nossa escultura, inclui também o espectador: “o ponto onde a imagem é recebida, re-construída, e re-produzida na/como subjetividade” (p. 238). O que torna então inviável estabelecer a Ginocrítica como nossa parceira de dança se investigamos a mesma brecha?

Retomemos o entendimento de gênero como uma construção social — sabendo que ele não deriva do sexo biológico —, Lauretis indica que esse processo ocorre através de tecnologias do gênero e discursos institucionais, agentes que controlam o campo do significado social e implantam representações de gênero, como o cinema e a teoria. O gênero fica entendido como uma configuração variável de posicionamentos sexuais-discursivos que representam uma relação social e não um indivíduo. Para exemplificar, comenta que ao assinalar o F em um formulário, ao invés de marcar seu gênero, foi marcada por ele, ingressando oficialmente no sistema sexo-gênero. Ela absorve a representação social e toma como real para ela

mesma, embora seja imaginária, descrevendo esse processo de assimilação moldado pelas tecnologias de gênero como a prática de autoconscientização.

O sistema de sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade. Se as representações de gênero são posições sociais que trazem consigo significados diferenciais, então o fato de alguém ser representado ou se representar como masculino ou feminino subentende a totalidade daqueles atributos sociais. Assim, a proposição de que a representação de gênero é a sua construção, sendo cada termo a um tempo o produto e processo do outro, pode ser reexpressa com mais exatidão: “A construção do gênero é tanto o produto quanto o processo de sua representação.” (Lauretis, 1987, p. 212)

Se a representação do gênero é também a sua construção (e desconstrução), e tem implicações concretas na vida material e subjetividade das pessoas, “não há como retornar à inocência da ‘biologia’” (Lauretis, 1987, p. 231). É como se estivéssemos aqui na porta de uma biblioteca, que por tradição nos nega a entrada, mas, ecoando Woolf, pior seria nos negar a saída. Uma busca de pedaços e erros do passado para a proposição de uma nova leitura e uma nova subjetividade, como descrito pela própria Showalter, seria um retardamento do processo. Então para onde devemos partir? Talvez Lauretis indique a resposta na busca deste outro lugar ao afirmar que não está contido em um distante e mítico passado, ou em uma história de futuro utópico, mas no aqui e agora.

Nos relatos íntimos de *Um apartamento em Urano* (2020), em curtas crônicas marcadas pelo então agora, encontro em Preciado alguém acometido por questões singulares e ainda assim movidas por pulsões que identifico como as que me acometem, acometem a este estudo e parecem, por vezes, dividir um contexto sociopolítico comum ainda que atravessadas pelo Atlântico. A fim de satisfazer a pegada disciplinar, pretendo descrever de quais modos acredito na existência desses cruzamentos para guiar o exercício proposto. Preciado explica o intento do jurista alemão Karl Heinrich Ulrichs que, em 1864, cunhou o termo “uranista” para designar o que chamou “terceiro sexo” — para explicar a existência da atração entre indivíduos do mesmo sexo —, separando a subjetividade em dois: corpo e alma. Possibilitando uma combinação de alma e corpos que justificasse outra maneira de amar, estes indivíduos não seriam doentes ou criminosos, mas almas encerradas em corpos díspares a sua designação. No entanto, Preciado vê esse discurso como

reprodutor da epistemologia binária da diferenciação sexual, “o universo inteiro cortados em dois e somente dois. Tudo tem direito e um avesso nesse sistema de conhecimento” (p.18). Mas comenda Ulrichs pelo que descreve como a invenção de uma nova linguagem e uma nova cena de enunciação para o dado contexto. Preciado defende que falar é inventar a língua da travessia, traduzir a diferença para a linguagem. Substitui a condição da margem pela condição de travessia. “Não existem margens opostas. Estamos todos na encruzilhada” (p. 21). Indica assim sua condição de trans como uma nova forma de uranismo, um dissidente do sistema sexo-gênero.

O autor descreve os corpos dissidentes como sobreviventes de um política de infanticídio sistemática que tenta encerrar a multiplicidade radical da vida em um sistema binário. As categorias homossexual, heterossexual, intersexual e transexual são uma imposição de mapeamento do poder, que privilegia as práticas sexuais reprodutivas como ferramenta de controle da população, reprodução da força de trabalho e consumo. Se encarrega do capital e sua epistemologia, e não do território de vida que é múltiplo. Entende assim o que chamamos de subjetividade como uma “cicatriz deixada pelo corte na multiplicidade do que poderíamos ter sido” (Preciado, 2020, p. 18), como o F que marca de Lauretis. A autora ainda reitera que a sexualidade e o gênero não são propriedades de corpos, nem existentes a priori nos indivíduos, mas sim (em uma visão foucaultiana) um agrupamento de efeitos oriundos de uma complexa tecnologia política produzidos (e reproduzidos) em corpos, comportamentos e relações sociais (Lauretis, 1987, p. 208). Os enunciados de identidade são apontados por Preciado, através de Butler, como performativos que se passam por constataativos, ou seja, produzem o efeito que almejam descrever (2020, p. 94.)

Uma das ferramentas que possibilita o estado/cultura a infligir essa cicatriz da implantação de gênero é a suposta bandeira de defesa da infância e da família, como testemunhamos em primeira mão em território nacional — evidenciado no vídeo viral da ex-Ministra do Ministério da Mulher, Família e Direitos humanos, Damares Alves, em janeiro de 2019, celebrando distinções culturais dos papéis de gêneros na designação das cores rosa e azul —, constrói-se de antemão um ideal de criança heterossexual e de gênero normatizado, com a vantagem de a criança não poder rebelar-se politicamente contra tal discurso. Preciado propõe uma cena de enunciação para responder como a criança subjugada que foi e questionar quem

defende o direito da criança diferente, denunciando a condição de álibi imposta a elas para a naturalização da norma.

A biopolítica é vivípara e pedófila. O que está em jogo é o futuro da nação heterossexual. A criança é um artefato biopolítico que permite normalizar o adulto. A polícia de gênero vigia os berços para transformar todos os corpos em crianças heterossexuais. Ou você é heterossexual ou a morte o espera. A norma faz a ronda ao redor dos recém-nascidos, exige qualidades femininas e masculinas distintas da menina e do menino. Modela os corpos e os gestos até desenhar órgãos sexuais complementares. Prepara e industrializa a reprodução, da escola ao parlamento (Preciado, 2020, p. 51).

Preciado ressalta que o que está sendo defendido é o poder de educar os filhos segundo a norma sexual e de gênero, não os direitos das crianças. O que tanto minha experiência pessoal quanto a de Preciado constata é que essa ideologia pode, efetivamente, privar a criança do direito de ter um pai e uma mãe, mesmo tendo um pai e uma mãe. Os papéis de gênero colocam em jogo, para além do direito das crianças, o direito de ser pai e mãe de um filho não heterossexual. É necessário defender o direito de todo corpo à autodeterminação de gênero e sexual, e de serem considerados subjetividades políticas irredutíveis à identidade de gênero, sexo ou raça, para não serem educados a transformarem-se unicamente em força de trabalho e reprodução. Visando abranger essa multiplicidade que escapa a epistemologia do capital sobre o sexo, não interessa aqui nomear ou classificar vivências dissidentes, imprimindo sobre os corpos expectativas pré-concebidas. Obviamente, as nomenclaturas se materializam em discursos, e não serão negadas quando atravessarem os registros, mas não é uma ocupação do Texto catalogá-las. Preciado estabelece que essas categorias não são entidades ontológicas, naturais e independentes das relações sociais e do discurso, então, não estão sujeitas a observação empírica (2020, p. 57).

Por fim, em cruzamento direto com o exercício de montagem, a tradução de registros de vida impõe um atravessamento do que entendemos como biográfico. Preciado aponta modos irreconciliáveis de se entender a escrita biográfica ao analisar biografias de Derrida e Foucault escritas, respectivamente, por Peeters e London. Indica o primeiro como inserido na escola onde o biógrafo é exterior à vida e a escrita é um mecanismo de representação que se ocupa do detalhamento da correlação entre tempo e ação. Estabelecemos já no primeiro capítulo desta dissertação a crença na impossibilidade de se negar quem conta, mas Preciado vai

além na crença da impossibilidade da biografia, sendo para ele a escrita “uma tecnologia da subjetividade, como uma prática performativa de produção de vida” (2020, p. 41). Esta segunda escola convida a um exercício desconstrutivo, consonante ao nosso, de entender a obra antes como um autorretrato do autor. Os apontamentos referente à obra de Lindon expandem o território de encruzilhada do que entendemos até aqui como possibilidades de representação de singularidades e multiplicidades:

Mathieu Lindon conta no livro os seus anos de juventude em Paris, sobretudo os dias em que viveu no apartamento de Michel Foucault, cuidando (com pouco êxito) de suas plantas enquanto ele viajava ao exterior para conferências ou saía de férias com seu companheiro Daniel Defert. Lindon não nos fala de Foucault, mas de seu apartamento. A biografia dissolve-se aqui numa geografia de afetos (Preciado, 2020, p. 42).

A ideia de geografia de afetos revela a possibilidade de fala do espaço, obviamente, um conceito comum para a composição de um roteiro e na linguagem cinematográfica, mas reitera a potencialidade do texto descritivo no processo de tradução das imagens ao entender que ele próprio constitui uma fonte reveladora de subjetividade de uma singularidade e também é registro de outras que atravessaram ou atravessam o mesmo espaço. Para além do literal, no filme dirigido por Preciado, *Orlando, minha biografia política* (2023), evidencia-se também no exercício biográfico a existência de uma metageografia de afetos. É através dos meta-espacos e sentimentos comuns entre sua vivência e o livro de Woolf que Preciado encontra legitimidade para afirmar que a novela publicada em 1928 constitui sua própria biografia, escrita antes de seu nascimento. Nosso fazer biográfico agora pretende ecoar o entendimento de Preciado da obra de Lindon que, “tendo como objetivo um relato autobiográfico, acaba produzindo um diagrama da vida de Foucault” (2020, p. 42). Mesmo que tudo que posso escrever constitua minha própria subjetividade singular, isso não impede que o Texto produza múltiplas outras subjetividades singulares.

1.3 NOTA SOBRE OS REGISTROS

Os registros audiovisuais autorais aqui transcritos serão entendidos não como transcrição, mas como Texto que migra de suporte. A prática não é estranha à literatura, como indicado por Nogueira em *O texto viajante de Clarice Lispector*, a escritora brasileira pode ter utilizado texto jornalístico na composição de produções literárias, crônicas na composição de contos e contos na composição de livros. “Percebemos que o texto de Clarice viaja por diversos meios impressos” (2021, p. 123). Também nesta dissertação, textos autorais escritos viajaram entre diferentes meios impressos, não podendo ser indiferente a tudo que atravessou sua composição nos anos de formação que precederam sua escrita, já que por querer-se trans quer-se vida. Assim também o fazem os registros, no entanto, os suportes estão mais afastados, ainda que o cinema e a literatura não sejam estranhos a troca, constituem tradicionalmente centros distintos, o que pressupõe uma transviagem para que o Texto exercite o movimento de migração, mas sem nunca alcançar o outro centro, permanecemos na encruzilhada que, como descrito por Preciado, é o único lugar que existe. A transviagem pressupõe um atravessamento de vida, lugar onde tudo que é trans se movimenta. Lugar também da literatura que, por fazer-se sempre atravessada por outro saber que não o literário, é por natureza trans.

2 COMO CONTA?

Recobrando a proposição de uma escrita da subjetividade, resta ainda elucidar o que se quer entendido por tal exercício. A subjetividade não tem endereço, não reside na consciência de quem escreve, “mas diz respeito às forças intempestivas, impessoais, que atravessam um corpo e se escrevem no corpo do texto” (Monteiro, 2021, p. 163). Talvez a subjetividade esteja no movimento das mil mãos que dão forma à argila, de tudo o que foi devorado por esses corpos, para que eles tenham a força exigida pelo movimento, e de tudo que lhes foi acarretado ou atravessado e que também se faz ver no movimento. A escultura que fica é um objeto que se faz sempre novo e não pertence a ninguém, como Barthes defende ser também o texto (2004, p. 99).

Deleuze entende que a literatura está antes do lado do inacabamento, como nossa argila que nunca seca, nunca assume forma final. A escrita, para ele, não pode ser concebida como a imposição de uma forma a uma matéria vivida, é um caso de devir: “sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida” (1997, p. 11). Este processo é descrito pelo autor como “uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido” e flui somente em direção ao limite, ao território selvagem:

O devir não vai no sentido inverso, e não entramos num devir-Homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria, ao passo que mulher, animal ou molécula têm sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização (Deleuze, 1997, p. 11)

Showalter reitera esse entendimento quando evidencia que, por a cultura dominante não ter necessidade de considerar o silenciado, somente o homem pode negligenciar metade do que lhe antecede. Percebo assim a ocupação da Ginocrítica voltada ao devir-mulher, com ferramentas que se reconhecem em território selvagem através do entendimento de que a experiência feminina não pode ser acomodada por modelos androcêntricos. Partilho da crença, e meus dados inegáveis de realidade indicam que tudo que está historicamente relegado à margem também não é comportado pela tradição hegemônica, mas nenhum deles está sozinho nessa — nem os dados e nem a experiência marginal. Meus dados na velha companhia de Foucault, que abre *A vontade de saber* discorrendo sobre o sexo e a relação

histórica das suas múltiplas formas de expressão no contexto patriarcal, ele afirma que “o casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo” (2020, p.7), sendo o exercício de tal domínio efetuado através da linguagem (2020, p. 91) e sua forma de aceitabilidade constituída no limite traçado (2020, p. 24). Ele ainda propõe, em consonância com a Ginocrítica, que trata-se de inverter a direção da análise do centro tradicional, a repressão, para a margem — daqui em diante sempre reimaginada como encruzilhada. Lá estão os mecanismos multiplicadores de discursos e é necessário investigar suas condições de surgimento e funcionamento (Foucault, 2020, p.82), o que nos traz as experiências marginais, que embora singulares e múltiplas, podem ser acumuladas na encruzilhada a partir de perspectivas sociais, dos grupos que, como apontado por Preciado, são visto pelas estruturas hegemônicas como a causa de desordem e decadência de uma nação (2020, p. 68). Para esses grupos subalternos, Preciado defende que falar é resistir à violência do performativo hegemônico, “é sobretudo imaginar teatros dissidentes, nos quais seja possível produzir outra força performativa. Inventar uma nova cena da enunciação” (2020, p. 94).

Dos recortes estipulados para este estudo, as imagens de Fortaleza foram, cronologicamente, as últimas registradas. No entanto, em função da proposição de desconstruir o processo de montagem e recriá-lo sob uma premissa outra, vamos nos livrar gradualmente das etapas envolvidas no processo. Tendo as imagens de Fortaleza sido previamente submetidas à ilha de edição, múltiplos questionamentos vieram à tona ao assistir *Orlando, minha biografia política* (2023) sobre as decisões tomadas nesse espaço metageográfico afetivo partilhado por ambas as produções. Iniciaremos assim com o mais pré-estruturado em direção ao mais subjetivo e abstrato. Convido a leitura das imagens em forma de roteiro sempre com a consciência de que o transcrito não comporta a totalidade das imagens, as imagens não comportam a totalidade da vivência e a vivência não comporta a totalidade do contexto. Para cada representação a qual os exponho, estamos inegavelmente subjugados a incontáveis recortes, que tornam difícil distinguir o que está sendo representado e quem o está representando: tudo que se vê é movimento ou vestígio de movimento.

2.1 FORTALEZA

O primeiro recorte acompanha os registros feitos na cidade de Fortaleza - CE, em junho de 2018, com a personagem que se identifica socialmente pelo nome MONSTRA, em letras maiúsculas. As imagens mencionadas foram, de modo tradicional, montadas para a exibição. Sob título homônimo à personagem, foi exibido no *Darkroom Film Festival I* (2018), *Deptford Cinema* em Londres e no *Festival Primeiro Plano* (2019) em Juiz de Fora. Consequentemente, neste exercício, os transcritos seguirão, inicialmente, a lógica empregada nesta montagem para, a partir dela, investigar quais fatores atravessaram, ou encharcaram, as decisões tomadas na ilha de edição.

Nosso primeiro encontro foi marcado em uma praça, lá ela me explicou que na próxima noite haveria a cerimônia de encerramento de um curso *drag* que estava participando e explicitou o desejo de que fosse esse o encontro registrado. Neste mesmo dia decidimos ir à praia, pegamos um ônibus e conversamos até o pôr do sol, registrei imagens do deslocamento. À noite fomos a um bar que, como me foi explicado, fechava a rua naquele dia para um jogo de *gaymada* (queimada). No dia seguinte tive a oportunidade de gravar o processo de preparação no camarim para a cerimônia e suas apresentações, e à noite registrei a performance de MONSTRA.

INT. - PALCO - NOITE

MONSTRA 3: montagem. Corpo coberto por camadas de meia-calça, da cabeça aos pés, com protuberâncias vermelhas entre as camadas, feitas com bexigas. Rosto exposto, com maquiagem *drag*.

Cerimônia de encerramento de curso voltado à performance *drag*.

Agachada no palco do espaço Caixa Cultural Fortaleza, sob um *spot* direcional de luz, MONSTRA se dirige ao público:

MONSTRA

2016 foi a primeira vez em que eu fiz essa performance. Hoje

em dia, dois anos depois, o meu nome é MONSTRA. Tanto de *drag*, quanto não *drag*. Não existem mais duas pessoas. Só existe eu, existindo.

EXT. - INTERIOR DO ÔNIBUS - DIA

MONSTRA 1: social. Cabelos curtos, cacheados e descoloridos, estilizados com grampos. Maiô de veludo roxo com faixa de transparência no abdômen, shorts preto.

MONSTRA está dentro do ônibus em movimento. O sol e as sombras se projetam através das janelas do veículo sobre o corpo dela. Em pé, próxima à janela, ela mexe no celular. Olha para a câmera e sorri. O barulho do trânsito se sobrepõe às múltiplas falas sobrepostas dos passageiros que ocupam o mesmo coletivo.

Close Up: Tatuagem no pescoço escrito MONSTRA.

INT. - PALCO - NOITE

MONSTRA 3: montagem. Rosto parcialmente coberto, boca exposta. Cerca de duas dezenas de olhos artificiais ocupam a parte superior do rosto. Da cabeça projetam-se longos e flexíveis chifres, feitos de bexigas e contidos por uma meia-calça – acessório de cabeça que veste como máscara.

Monstra dubla e performa uma canção pop norte-americana sobre estar viva.

INT. - CAMARIM COLETIVO - DIA

MONSTRA 2: social. Cabelo seguro para trás com grampos e amarrações. Blusa azul, sem mangas e com gola rolê, shorts preto.

MONSTRA aplica maquiagem branca na pálpebra com pincel, diante do espelho que ocupa toda a extensão da parede e é dividido com outras participantes do curso.

Voz feminina em música diegética declama: sinto aqui, aqui, aqui, aqui, aqui, aqui, aqui, aqui...

DRAG 4 (O.S.)

A louca!

...aqui, aqui, aqui.

DRAG 2

Tô ficando excitada!

Legendas em inglês: [Música sexy toca suavemente no fundo.]

CORTE DE SALTO:

MONSTRA finaliza a aplicação da maquiagem branca na outra pálpebra.

Legendas em inglês: [Silêncio gay.]

MONSTRA

A próxima música, quem é que vai botar, hein?

DRAG 3

Bota Gloria Groove... Gloriosa!?

MONSTRA

Eu aceitaria.

CORTA PARA:

MONSTRA e Drag 2 dançam ao som de Gloria Groove enquanto aplicam maquiagem. Drag na frente do plano coloca uma peruca.

CORTA PARA:

MONSTRA aplica maquiagem preta acima do olho.

MONSTRA

Já chegou a comida?

Interjeição O.S.

MONSTRA

Passada, eu vou comer pencas! Eu vou comer, depois eu volto a pensar na minha cara.

Câmera acompanha MONSTRA caminhar do espelho ao *buffet* e, conseqüentemente sair do campo focal.

Voz O.S.

Gente, não é bom subir ao palco de bucho cheio!

MONSTRA

Como é?

Voz O.S.

Não é bom subir ao palco de bucho cheio, então comam cedo... e bebam muita água.

CORTA PARA:

Câmera revela em segundo plano a imagem do cinegrafista no espelho.

Legendas em inglês: [Fomos comprometidos.]

As legendas, que se imprimem sobre o curta *MONSTRA*, traem deliberadamente a confiança do espectador para pontuar interpretações do processo de montagem. Apesar de acompanharem fielmente em idioma nacional o que as personagens falam, evidenciam também o poder desse agente estrangeiro — como entendia o autor no ato dessa montagem. A proposição de gerar estranheza é movida pelo desejo de lembrar constantemente ao espectador que as imagens projetadas não são uma tradução da verdade dos acontecimentos, seu registro documental ou sua simples observação, mas um exercício narrativo ficcional, simultaneamente nativo e estrangeiro das imagens e sons captados. No entanto, esse desejo não é novo ao fazer fílmico, embora quando associado às representações de singularidades dissidentes do sistema sexo-gênero evidencie que o fazer não busca a diferenciação, mas sim as interseções múltiplas da pluralidade de cada subjetividade singular. Mecanismo pelo qual, vejo eu, Preciado consegue se apropriar do Orlando de Woolf como sua própria biografia, e vai além. No filme, os múltiplos atores que encarnam Orlando são introduzidos sob uma ótica brechtiana: se declaram diretamente à câmera enquanto subjetividade singular e personagem em um texto que borra as fronteiras entre ambos, mantendo o espectador ciente da condição de filme/ficção e de sua indiscernibilidade com a vida.

INT. - CAMARIM COLETIVO - DIA

MONSTRA 2: social.

MONSTRA se prepara para aplicar um *spray* fixador sobre a maquiagem de uma das outras participantes. Agitando o frasco, pergunta:

MONSTRA

Tá pronta?

Voz O.S.

Tá pronta, Lia?

MONTAGEM com interações entre as participantes, piadas e trocas no processo de montagem *drag*.

INT. - PALCO - NOITE

MONSTRA 3: montagem.

Agachada no palco, sob um *spot* direcional de luz, MONSTRA se dirige ao público:

MONSTRA

Na época, meu nome de *drag* era Stella Candy. Nesse dia, foi o primeiro dia que eu me montei como MONSTRA, sem nem mesmo eu saber. E a MONSTRA foi tomando conta de mim e me permitindo existir como eu existo.

Pensando na proposição de teatros dissidentes de representação, que aqui ocupam também um teatro literal, é interessante observar como a arte *drag* atravessa em meios materiais o questionamento de Preciado sobre o que significa falar para aqueles que foram negados do acesso à razão: “o jaguar ou o ciborgue podem nos emprestar suas vozes?” (2020, p. 18). Os monstros com certeza podem, como o próprio afirma, mesmo sem saber a que viemos, falamos da encruzilhada como monstros que aprenderam a linguagem dos homens (2020, p.21).

INT. - CAMARIM COLETIVO - NOITE

MONSTRA 3: montagem.

MONSTRA finaliza o acessório-máscara, colocando as bexigas na meia-calça.

MONSTRA

Tu vai dançar?

Voz O.S.

É

MONSTRA

Sem música?

Voz O.S.

Sem música.

MONSTRA

Arrasou.

Voz O.S.

A melodia vem de dentro!

INT. - PALCO - NOITE

MONSTRA 3: montagem.

Agachada no palco, sob um *spot* direcional de luz, MONSTRA se dirige ao público:

MONSTRA

Na época, eu estava me sentindo muito mal... e a música falava muito sobre estar vivo e me pareceu muito correto.

INT. - CAMARIM COLETIVO - NOITE

MONSTRA 3: montagem.

MONSTRA enche bexigas para usar como pequenas protuberâncias no corpo.

MONSTRA

Inclusive, tá sem uma música aqui, né??

Drag 2

(Risos) A gata da música!

MONSTRA

Sou, mulher. Se não eu fico pensando vinte vezes nas coisas.

Legendas em inglês: [*Sissy that walk* começa a tocar no fundo]

MONSTRA coloca o acessório-máscara, completa e contempla sua metamorfose no espelho.

INT. - PALCO - NOITE

MONSTRA 3: montagem.

MONSTRA se levanta para iniciar a apresentação, e diz ao se precipitar para vestir o acessório-máscara:

MONSTRA

Meu nome é MONSTRA, eu tenho 23 anos e sou uma travesti viva.

Desafiar a estabilidade do nome próprio e a verdade do rosto como principais referentes de identidade pessoal, para Preciado, é uma das técnicas centrais da produção de subjetividade política. Indica como inerente às culturas transexuais, transgênero, *drag king* e *drag queen* ter dois, ou mais, nomes próprios: “aquele que lhe foi designado no nascimento e com o qual a cultura dominante tentou normalizá-la e o nome que marca o início de um processo de subjetivação dissidente.” (2020, p.89).

EXT. - RUA DA PRAIA - FIM DE TARDE

MONSTRA 2: social.

MONSTRA contorna uma construção circular em direção a praia. Feita de concreto e madeira, semelhante a um coreto, a construção carrega, sobre a cor rosa intencionada, múltiplos grafites e intervenções de vida que a atravessaram. Acompanhamos MONSTRA cruzar o plano na frente da construção na ida, e através da construção na volta.

CORTA PARA:

MONSTRA caminha na areia em direção ao mar, no meio do caminho dá uma meia-volta, seu olhar procura a câmera, ou a mim, e ela sorri. O quadro é preenchido pela areia, o mar, o céu, e um pier que se estende sobre as águas.

CORTA PARA:

MONSTRA retira uma canga da bolsa e estende na areia da praia. Uma criança cruza o plano ao fundo.

CORTA PARA:

MONSTRA senta na canga e posiciona uma caixa de som e uma garrafa de vinho na mesma. Ela conecta o celular à caixa de som que responde com um bipe.

CORTA PARA:

Música diegética sobrepõe o barulho do mar. As cores no céu estão mais intensas com o pôr do sol e a silhueta de MONSTRA contraposta a ele. Ela bebe o vinho direto da garrafa.

O som diegético permanece para o rolamento dos créditos.

Na ilha de edição, no esforço de estruturar em discurso audiovisual o que me movia em relação aqueles registros, e nas trocas com minha colaboradora de montagem Bruna Schelb, entendi a força propulsora do interesse da minha subjetividade em pegar um ônibus, com uma câmera e um microfone, e viajar centenas de quilômetros, sem roteiro, sem data de retorno e sem garantias, o

grande escândalo materializado na sinopse do curta: travesti é flagrada viva em Fortaleza - CE. Sob a ótica de tal constatação, parecia-me infinitamente mais interessante as imagens da praia como *clímax*, ainda mais as imagens na memória das partidas de *gaymadas*, por falarem das alegrias da nossa vivência dissidente. Preciado afirma não ter vivido sua vida com coragem, mas com entusiasmo e júbilo, e compara um convite para falar da coragem de ser um sujeito fora da norma com dar “mais uma tacinha de vinho a um doente de cirrose” (2020, p.100). E não somente pela semiótica de flagra, mas também pelas implicações do que está fora de quadro e pode ser inferido, como indicado por Lauretis, o campo extradiegético é reabsorvido e fechado na imagem, tornando-se visível ao ter a ausência notada (1987, p. 238). O flagra então não pressupõe a ideia *voyeurista* do documentário observativo, de espiar pelo buraco da fechadura, mas constitui também o flagra da câmera, do microfone, das conversas não registradas, da performance e do viver.

2.2 NATAL

Foucault afirma que a obrigação da confissão nos foi imposta de tantos pontos que não a percebemos mais como uma força coercitiva do poder, está tão profundamente incorporada que nos parece uma demanda da subjetividade revelar sua “verdade” (2020, p. 6). Na seção anterior, as intervenções argumentativas no corpo do roteiro me acometem agora como possíveis confissões, que interrompem o Texto para esmiuçar as engrenagens da sua concepção. Justificar o monstro da minha singularidade dentro da retórica hegemônica talvez afunile as possibilidades de leitura, ou talvez as expanda. Considerando a possibilidade de que a elaboração em discurso argumentativo da vida implique deixar escapar o viver, proponho para o exercício desta seção que o único corte consciente seja o de natureza cinematográfica. Constitui ainda o teste de um modo de escrita do flagrante, considerando de maneira literal a proposição estabelecida no primeiro capítulo: elucidar o caminho das discussões sobre representatividades e singularidades ao exhibir-lhes a presença. Pretendo suprimir nesta seção a demanda argumentativa acarretada pelo Arial.

EXT. - RUA 1 - DIA

Rua estreita do centro da cidade, ocupada por restaurantes e lanchonetes, sem tráfego de carros e decorada com bandeirolas.

RAPHAEL veste uma blusa de botão com estampa colorida, uma calça de alfaiataria bege e um sapato preto.

Raphael faz uma dancinha quando é flagrado pela câmera a alguns passos de distância na rua, caminha em direção a ela com um copo de mate na mão e fica fora de foco ao se aproximar.

Ajuste de foco.

RAPHAEL

Nossa que solução incrível pra foco!

Raphael continua caminhando em direção a câmera, o plano fica fechado em sua boca.

RAPHAEL

Você que fez?

Bebe um gole da bebida pelo canudo e convida:

RAPHAEL

Vamos explorar?

EXT. - RUA 2 - DIA

Rua do centro da cidade, com duas vias, bancas de jornais, comércio e transeuntes. A música *São João na Terra* vem de um dos estabelecimentos invade a rua, Raphael canta um pedacinho dela e interrompe:

RAPHAEL

Boy, São João é muito incrível, amigo. Acho que São João e Carnaval são as duas épocas que eu mais amo assim.

Enumerando com os dedos, descreve:

RAPHAEL

Porque uma é comida e a outra é putaria. Então dá certo (risos).

Estamos próximo ao destino, Raphael indica a direção e atravessa a rua ali mesmo, sem sinal, sem faixa de pedestres, e barganha a passagem com os veículos.

EXT. - RUA 3 - DIA

Raphael desce a rua caminhando contra o sol, que define sua silhueta e estoura o horizonte.

CORTA PARA:

Raphael caminha em direção a uma portinha estreita, o toldo no topo anuncia: brechó.

INT. - BRECHÓ - DIA

O brechó ocupa um corredor estreito, com as roupas dispostas de um lado e vazio do outro.

Raphael passa os cabides na arara.

CORTA PARA:

O espaço é escuro e a luz do sol na porta estoura no fundo do contraplano. Acompanhamos Raphael que retira uma saia da pilha

de roupas na prateleira e coloca ao corpo para testá-la.
Voltando-se a atendente, pergunta:

RAPHAEL

Que tu acha, mulher?

ATENDENTE (O.S.)

Linda!

Raphael faz cara de desconfiança, de maneira jocosa, ri e volta a peça para a pilha de roupas.

ATENDENTE (O.S.)

Gostou?

RAPHAEL

Gostei, mas mais ou menos. Tem que amar!

CORTA PARA:

Raphael encontra na prateleira debaixo uma calça verde e amarelo com duas bandeirinhas do Brasil bordadas. Desdobra a peça e coloca contra o corpo.

RAPHAEL

Olhe minha gente, o *look* da Copa.

CORTE DE SALTO:

RAPHAEL

Ei, dá pra fazer o *look* da Copa com isso, não dá não? Imagina.

Raphael passa pela câmera em direção ao espelho e a câmera o acompanha.

O plano fica emoldurado pelas costas de Raphael, no espelho vemos seu reflexo com a calça e, atrás, cinegrafista, câmera e microfone.

RAPHAEL

Eu boto só um *topzinho*.

Raphael vira o corpo em direção à câmera e declara, com a prosódia acompanhando o ritmo de *Aquarela do Brasil*:

RAPHAEL

Brasil.

Raphael sai do plano com a calça na mão e permanecemos com cinegrafista, câmera e microfone no reflexo.

CORTA PARA:

Com a calça no ombro, Raphael estende a mão para fora do quadro e pega um par de óculos de sol. Experimenta para a câmera.

CORTA PARA:

Raphael está de frente para o espelho com o óculos e a calça contra o corpo.

RAPHAEL

Tô pronto pra Copa do Mundo!

CORTA PARA:

Raphael está de frente para o espelho com o óculos e a calça contra o corpo.

CORTA PARA:

Plano detalhe da calça dobrada na bancada de atendimento. Raphael apoia a pochete sobre ela e faz o pagamento.

CORTA PARA:

Raphael caminha pelo corredor em direção à porta. A luz do sol, estourada lá fora, merge-se a figura de Raphael ao cruzar a porta.

EXT. - PRAÇA - DIA

Raphael atravessa a praça com uma sacola na mão. O sol no horizonte estoura o céu e invade o plano pelo reflexo no piso da praça, distinguem-se as silhuetas das árvores e o corpo de Raphael em movimento.

No centro da praça, o sol toma o lugar da cabeça de Raphael.

EXT. - PRAÇA - DIA

No outro extremo da praça, Raphael vira-se para a câmera e sugere:

RAPHAEL

Aí, a gente podia ir lá na casa de vovó.

CINEGRAFISTA (O.S.)

Sua avó?

RAPHAEL

É, como se fosse de criação.

EXT. - LADEIRA - DIA

Raphael desce uma ladeira. O ponto de fuga do plano é o sol que acomete a cena como ondas, ao sobrepor e esconder-se na figura de Raphael em movimento.

RAPHAEL

Vovó sempre fala assim pra mim: meu filho, seja assim...

Raphael vira-se para a câmera e gesticula uma desmunhecada.

RAPHAEL

Aí ela faz assim, seja assim, mas não precisa mostrar tanto.

Aí eu falo: vovó, eu me cuido, eu me cuido, não se preocupe.

A câmera que acompanhava por trás, aproxima-se de Raphael e agora caminha ao lado.

RAPHAEL (gesticulando)

E ela fala de um jeito tão educado e tão delicado que a gente vê que é preocupação, que não é imposição, do tipo: não, você não seja afeminado, não seja essas coisas assim. No caso, sei lá, do meu pai que já escracha as coisas. Mas, ela é muito fofinha falando, você vai ver.

O canto dos pássaros e os passos de Raphael descendo a ladeira preenchem o silêncio.

Raphael olhando para o sol no horizonte, refletido num corpo d'água, volta-se momentaneamente para a câmera.

RAPHAEL

É bonito, não é?

Continuamos ladeira abaixo, com pássaros e passos, até o portão da Vovó.

Raphael chama no portão.

EXT. - MIRANTE - DIA

Plano geral de um pátio, cercado por uma grade verde, com vista para a Ponte Newton Navarro, as montanhas desmancham-se no horizonte como na perspectiva atmosférica. O céu indica a aproximação da noite em tons de azul, verde, amarelo e vermelho.

Raphael atravessa o pátio em direção à margem e se impõe sobre o horizonte.

EXT. - MIRANTE - DIA

Em primeiro plano, na extremidade do pátio, Raphael descreve a vista apontado para os lugares mencionados:

RAPHAEL

Daqui dá pra ver tudo! Dá pra ver as Dunas de Genipabu, a ponte, o rio. Ali dá pra ver o marzinho um pouquinho. Dá pra ver a Ribeira, que é o primeiro bairro daqui.

Voltando-se para a câmera, de costas para o horizonte e apoiado na grade, Raphael continua:

RAPHAEL

E é massa, eu sempre venho fumar aqui, às três da manhã... sempre não, eu vinha mais! Antes... porque a minha amiga morava aqui, a gente vinha fumar um e é massa, porque o centro da cidade de madrugada é a coisa mais tranquila do mundo, não tem quem mexa com você, então você fica numa paz!

Raphael dá de ombros.

RAPHAEL

E quem passa tá na rua que nem você, então tá todo mundo igual no meio da rua. Sempre me sinto mais seguro de madrugada, do que de dia normal assim, não, de dia não, mas a noite eu não gosto não. De madrugada tudo top!

Raphael sinaliza um *hang loose* (saudação amigável) com a mão.

RAPHAEL

Você tá na madrugada sozinho na rua, eu também tô. Vamos no mínimo ser parceiros?

CORTA PARA:

Raphael analisa um maço de cigarros de palha, abre e pega um paiol. Pega um isqueiro na pochete, examina as extremidades do cigarro e levantando-o em direção a câmera pergunta:

RAPHAEL

É desse lado?

CINEGRAFISTA (O.S.)

O dobrado você acende.

RAPHAEL

E a liguinha?

CINEGRAFISTA (O.S.)

A liguinha você segura.

RAPHAEL (indicando com o dedo)

Mas aí você só fuma isso?

CINEGRAFISTA (O.S.)

Não, você arrasta a linguinha.

RAPHAEL

Pra lá!

CINEGRAFISTA (O.S.)

Não, pra perto da sua boca. Você vai arrastando enquanto vai fumando.

RAPHAEL

Ah, que moderno!

Raphael acende o cigarro de palha.

EXT. - BAR - NOITE

Mesa de bar no meio de uma rua, duas garrafas sobre a mesa, dois copos com cerveja, bar ao fundo com caixa de som na porta. Apenas Raphael em quadro.

RAPHAEL

A gente acabou de conversar sobre isso! Eu vou fingir, eu vou fazer uma performance!

Raphael ri e aproxima seu copo da boca.

RAPHAEL

Brincadeira gente! Eu não vou fazer uma performance.

Raphael dá um gole na cerveja e deixa o copo sobre a mesa. O som do bar se faz discernível no registro.

RAPHAEL

Nossa, essas músicas da rádio são incríveis.

O som do bar toca *Quem sabe isso quer dizer amor* interpretada por Milton Nascimento. Raphael acompanha com a cabeça o ritmo da música, enquanto indica trechos da letra que se recorda.

CORTE DE SALTO:

A canção continua. Raphael pega um cigarro de palha da mesa.

RAPHAEL

Eu vou acender um cigarro. Posso?

Raphael acende o cigarro e continua a acompanhar a música enquanto fuma.

CORTE DE SALTO:

A música mudou. Raphael dá um trago no cigarro e apresenta um semblante reflexivo. Respira fundo e dirige-se a câmera:

RAPHAEL

Eu vou falar coisas. O que eu vou falar agora, é mais documental pra mim mesmo e me deu vontade de falar. Hoje, 2018, eu sou uma menino que toca em festas, que contagia muitas pessoas, tô muito feliz, tô trabalhando muito, tô ganhando o respeito da minha família com o meu trabalho.

Raphael enfatiza apontando o dedo para a câmera.

RAPHAEL

Aconteceu um negócio muito doido, painho acha que eu me prostituo, porque eu saio de casa todo montado e volto com grana de madrugada. E aí ele tava vendo TV, não, ele estava escutando rádio, e aí falaram meu nome.

2.3 ARACAJU

Fui assistir à exibição de algum filme nacional *queer* em uma sessão de cinema de rua, para minha surpresa após a sessão alguns convidados subiram ao palco para discutir sobre o filme. Composto a mesa estava Jéssica Taylor, que contribui para a discussão com relatos de sua própria vivência e do contexto sociopolítico de Sergipe. Eram meus últimos dias na cidade, já havia gravado uma entrevista, mas em uma conversa com ela após a mesa, Jéssica sugeriu que fosse a sua casa para um almoço.

INT. - SALA - DIA

Sala de estar, estante com sistema de entretenimento (TV, reproduutor de DVDs, aparelho de som, coleção de CDs...), sofá com almofadas, plantas emoldurando o quadro e porta entreaberta revela sacada com cadeira de balanço. A luz da cena entra pela porta entreaberta.

JÉSSICA está em frente ao aparelho de som, sintonizado a uma estação de rádio, que toca uma música sertaneja. Ela limpa um CD e voltando-se para a câmera anuncia:

JÉSSICA

Vou colocar, viu?

Jéssica insere o disco e continua enquanto *Spanish Eyes* de Madonna começa a tocar:

JÉSSICA

Em alguns momentozinhos ela vai dar uma paradinha mas é porque o CD já tá tão antigo... Tá muito alto, tá bom?

Jéssica ajusta o volume e indicando o caminho me convida para irmos à cozinha.

INT. - COZINHA - DIA

A música vinda da sala continua.

Jéssica passa os ingredientes da pia para a mesa e higieniza as mãos enquanto fala.

JÉSSICA

Eu gosto de deixar tudo assim, já organizadinho, porque na hora é só iniciar o preparo da carne. Primeiro eu corto todos os temperos depois é que eu misturo tudo e deixo descansar um pouco pra dar o gosto...

Jéssica sacode as mãos para tirar a água.

Pra falar do entusiasmo e júbilo de escrever/viver uma dissertação, para além da coragem que se pressupõe em defender uma, me alegra encontrar na descrição do processo culinário de Jéssica uma metodologia do devir-cozinhar para a escrita aqui proposta. Separamos os ingredientes, cortamos os temperos teóricos, demos uma mistura, em especial na seção 2.1, e almeja-se que na transcrição/tradução resida o descanso necessário para dar o gosto, como no esforço da seção 2.2.

INT. - COZINHA - DIA

A música vinda da sala continua.

Jéssica pega os temperos da mesa e leva-os de volta à pia. Enquanto descasca o alho, fala e gesticula.

JÉSSICA

E pra isso eu coloco uma musiquinha que é pra me despertar,

pra levantar o astral. Que desde a época que eu saí de casa que eu costumo colocar sempre uma música na hora de preparar os alimentos... de qualquer coisa que for fazer, me arrumar pra sair, eu sempre coloco uma musiquinha pra e fazer a coisa melhor, também esquecer os problemas.

Ela olha para a câmera sobre o ombro.

JÉSSICA

Que a gente tem tanto problema na vida...

Ela volta o olhar para o alho.

JÉSSICA

...E a música eu sempre digo que ela muda a vida de qualquer travesti, não é? A gente esquece as angústias, as tristezas, os problemas do dia a dia com a família. A música, ela faz com que a gente esqueça tudo! E eu não sei viver sem essas músicas do passado, eu gosto muito, muito mesmo. Qualquer coisa que eu vou fazer eu sempre ouço uma música. Às vezes, quando eu estou deitada no final da tarde eu gosto de ouvir essas músicas, esse momento, não é? Essas músicas que eu creio que é todas que gosta, eu acho que eu não vi uma que diga que não gosta desse estilo de música.

Jéssica coloca o alho no socador de madeira e adiciona sal.

Se em 2018, ao montar *MONSTRA*, fui, consciente ou não, guiado por cada menção à música, pela músicas diegéticas e pela ausência delas, aqui Jéssica Taylor escancara a interseção entre as multiplicidades contidas em diferentes singularidades *queer* ao elaborar em discurso retórico sua percepção da encruzilhada e dos corpos que a transitam.

INT. - COZINHA - DIA

A música vinda da sala continua.

JÉSSICA

Eu sempre digo que pra gente cozinhar a gente tem que se concentrar bem no que está fazendo.

Ela começa a socar e o ritmo das socadas acompanha a fala.

JÉSSICA

E eu sou uma pessoa que eu gosto de preparar muito bem meus alimentos e eu adoro cozinhar. Cozinhar é comigo mesmo, eu adoro, minha vida inteira eu cozinhei e até hoje eu gosto de cozinhar.

Jéssica interrompe as socadas para se dirigir a câmera e gesticula.

JÉSSICA

Aí isso é um passo a passo na cozinha, eu não gosto de nada com pressa...

Ela retoma o ritmo das socadas.

JÉSSICA

...gosto de me concentrar bem no que tô fazendo e por isso que coloco, justamente, a música pra poder fazer a diferença...

Zoom in nas mãos de Jéssica socando o alho.

JÉSSICA

...pra que a coisa saia bem feita. E também me faz lembrar o passado. Me lembra muito, muito, muito o passado essas músicas.

Jéssica termina com o alho e agora começa a descascar uma cebola. A câmera acompanha suas mãos.

JÉSSICA

Quando eu vivia triste, né? Devido a eu ter saído de casa muito cedo, aí eu gosto de tá ouvindo essas músicas porque me faz lembrar... as coisas boas, claro! E, às vezes, eu me afogava muito nas lágrimas e aí por conta disso eu comecei a mudar, a fazer a diferença, ouvindo esses estilos de música.

CORTE DE SALTO:

Jéssica finaliza o preparo da segunda cebola e começa a cortar um pimentão.

JÉSSICA

Eu também trabalhei muito, muito, muito em casa de família. E eu aprendi muito a fazer as coisas com uma pessoa que me ensinou muito, uma pessoa que eu conheci quando eu vivia...

Aparelho de som passa para a segunda faixa do disco e interrompe o pensamento que estava sendo elaborado por Jéssica. Ela ao reconhecer a faixa *American Pie* de Madonna exclama:

JÉSSICA

Olha uma que eu me inspiro muito, essa ó! Essa que me lembra bem mesmo a minha juventude toda, me lembra essa música. Essa música faz parte da minha vida, da minha história! Aí eu coloco o tempo todinho e não me canso de ouvir esse estilo de música.

INT. - SALA - DIA

Estamos ambos sentados no sofá. Jessica segura um álbum de fotografias e mostra para a câmera. A luz que entra pela porta entreaberta deixa o passado mais brilhante sob o plástico protetor.

JÉSSICA

Aqui foi a foto do beijo, né? Quando finalizou.

Ela passa a página.

JÉSSICA

Aqui eu, ele e a juíza que celebrou o casamento.

Zoom in no álbum. Jéssica passa as páginas procurando uma foto específica.

JÉSSICA

E tem aqui a primeira foto que foi... aí essa ficou linda, amei a calda!

Ela interrompe a busca para indicar uma foto do vestido de noiva. Depois indica uma fotografia com estética analógica concebida com *flash*.

JÉSSICA

Essa foi a minha primeira foto de quando eu conheci ele, olha como eu era, magrinha. E ele também era diferente, ele tinha o cabelo preto e era barbudo na época. E tudo iniciou nessa vila aqui do lado.

CORTA PARA:

Jéssica folheia novamente as páginas do álbum. Agora o plano não revela mais as fotografias, somente ela no sofá emoldurada

pelas plantas e retratos na parede. A luz da porta entreaberta agora estoura a imagem.

JÉSSICA

Tantas lembranças boas da minha vida, muito! Nesse dia, eu creio que foi o dia mais feliz da minha vida, foi esse dia. Esse dia fez a diferença na minha vida, totalmente! Quebrou todos os tabus, preconceitos, né? Que era isso que queria.

Todos os convidados compareceram porque eu ouvi tantos cochichos: aí será que esse casamento vai sair?

Jéssica interrompe o pensamento e vira o álbum em direção a câmera enquanto fala.

JÉSSICA

Aí, olha uma foto como é que me marcou! Eu com ele, novinha.

Na imagem, seu parceiro a segura no colo.

CORTA PARA:

Jéssica vira novamente o álbum para a câmera.

JÉSSICA

Olha a primeira foto da união estável.

O plano move o álbum para o rosto de Jéssica.

JÉSSICA

E o juiz não aceitou que casasse vestida de noiva, por isso que depois eu tive que fazer tudo de novo. Casar do jeito que eu queria, essa foi a minha primeira foto. Quando eu fiz a união estável, eu fui a primeira do Sergipe a fazer união estável. Eu tenho um jornalzinho contando toda história.

2.4 SALVADOR

INT. - PALCO BATEKOO - DIA

No início da festa o palco está aberto aos frequentadores do evento. Um rodízio de corpos em movimento competem pelo mais exuberante devir-bumbum ao som da canção *Trava-trava* de Lia Clark.

Das cidades que visitei durante esse processo de viagem-registro, Salvador foi o marco inicial, cheguei em 14 de Abril de 2018. Já na primeira noite fui à Rua da Paciência, na orla da Praia do Rio Vermelho, pois já viera outras vezes a Salvador e me recordava do agrupamento de jovens nos bares da região e no calçadão. Joana me achou sozinho fumando um paiol na orla. Ela e sua amiga estavam vestidas com clara inspiração na iconografia de Britney Spears, uma toda de *jeans* e a outra de colegial, já não me recordo se para algum evento, mas o fato foi que o reconhecimento do signo comum desencadeou uma conversa. Lembro de explicar que estava começando uma viagem pelas capitais do Nordeste e que pretendia fazer alguns registros voltados à comunidade *queer* durante a experiência, ela então me assegurou que não poderia partir sem registrar a festa Batekoo, agendada para 20 de abril. No dia 15 de abril passamos a tarde na Praia da Paciência, conversamos sob o sol, tiramos fotografias e no fim da tarde fomos caminhando pela orla para encontrar os amigos de Joana na Praia de Ondina.

EXT. - PRAIA DE ONDINA - DIA

JOANA, vestindo um maiô azul aberto nas costas e com múltiplas amarrações, está sentada nas formações rochosas que se projetam sobre o mar na Praia de Ondina. No plano, o sol banha as costas de Joana, que performa para a câmera. Ouvimos apenas o barulho das ondas contra as rochas.

Joana volta o olhar para cama e seu corpo a segue. Agora o sol banha seu rosto.

CORTA PARA:

Agrupamos-nos, eu, Joana e os demais sobre um conjunto de cangas. A música de uma caixinha de som sobrepõe o barulho das ondas.

Joana registra com o celular fotos de um amigo deitado ao sol. Depois acende um cigarro.

EXT. - ÁREA DE FUMANTES BATEKOO - NOITE

As cores do plano são douradas pelas lâmpadas halógenas dos postes de iluminação.

JOANA fuma um cigarro olhando direto para a câmera.

Uma amiga de Joana começa a cantar acompanhada por palmas ritmadas (O.S.)

Joana dança com a câmera enquanto fuma o cigarro, flerta, sorri, desvia o olhar.

INT. - PALCO BATEKOO - NOITE

Música diegética

DJ dança no comando da *pick-up* e as luzes da casa noturna, que se projetam de trás do corpo centralizado no quadro, produzem um efeito estroboscópico na imagem digital ao estourarem o plano quando alternam de cores.

CORTA PARA:

No palco, um dos corpos, vestindo um short branco e uma blusa de paetês dourados – que mudam de cor e oscilam com as luzes

da festa —, na execução de um espacate mexe a bunda, um lado de cada vez, no ritmo da música.

CORTA PARA:

voguing com performance de mão

INT. - PISTA BATEKOO - NOITE

Abandonamos o palco do evento. A câmera agora transita pela pista em uma montagem de flagras, vultos, luzes, movimentos e corpos.

Gosto especialmente destes registros pela organicidade que proporcionou sua concepção, ainda sem a firmeza no formato que enrijecem os registros posteriores. Flagras, vultos, luzes, movimentos e corpos acumulam-se e produzem sentido no cruzamento quando absorvidos, sem nada a confessar são veículo para toda e qualquer confissão ou não-confissão. Não houve entrevistas expositivas, apenas registro do movimento dos corpos dançando inebriados pela música, corpos pousando inebriados pela câmera, corpos rindo inebriados pela troca, pelo mar e pelo sol. Por montar agora do futuro, encontro especial apreço sentimental pelas imagens de euforia registradas nesta janela de tempo, em 2018, antes das eleições presidenciais que aconteceram naquele ano e nos escancararam um contexto sociopolítico ainda mais adverso do que se pensava. Contexto indicado no prefácio de *Um apartamento em Urano*, escrito por Virginie Despentes, que aponta a co-incidência da escrita do mesmo com o dia “que o deputado brasileiro Jean Wyllys anuncia a decisão de deixar seu país por temer pela própria vida” (2020, p. 10). Também pela pandemia que nos acometeu nos anos seguintes, privando-nos do espaço físico de troca e cruzamento entre vivências dissidentes. Krenak chama atenção a importância de viver a experiência da nossa própria circulação pelo mundo, para além da metáfora — ou da tela —, a fricção (2019, p.27), que nos foi tomada de súbito. Esse acúmulo, que me acomete enquanto co-autor deste Texto, revela a alegria como lugar de linguagem revolucionária.

2.5 JOÃO PESSOA (FAIXA BÔNUS)

No tempo que passei em João Pessoa fiquei hospedado na casa de Mariana Rosa, na época, estudante de teatro. Dentre as vivências que compartilhamos, viajamos (ou desviamos) até o litoral do município de Conde, onde Mariana, com a mesma câmera responsável pelas demais imagens aqui transcritas, realizou alguns registros. Na praia de nudismo inverte-se o sentido da operação.

EXT. - PRAIA DE TAMBABA - DIA

FELIPE caminha sobre formações rochosas pontiagudas que se projetam sobre o mar na Praia de Tambaba. As rochas, ásperas e porosas, dificultando a escalada. Ouvimos apenas o barulho das ondas contra as rochas.

3 PARAQUEDAS COLORIDOS

O texto acadêmico e o roteiro falam na sua coexistência. Essa partilha do espaço e a democratização do conhecimento, entende os diferentes níveis de realidade como produtores de saber em igual valia. Discutir as operações pelas quais o gênero se implanta como natural na nossa sociedade, ou na nossa escrita, junto aos meios de representação da subjetividade, refletem a indiscernibilidade do campo da vida. Mesmo que no entendimento disciplinar possam ocupar distintas esferas, entendemos aqui que a fronteira cartesiana é imaginária, no terreno eles também estão na encruzilhada, sendo impossível distingui-los, falar de um é sempre falar também do outro.

Em contrapartida, poderia-se afirmar que o exercício de contaminação proposto se esconde atrás de um escudo constituído pela diferenciação da tipografia, contraditoriamente inserindo a dissertação numa dicotomia, do direito ao avesso. Seria uma leitura válida, como qualquer outra, e direciona o pensamento as potencialidades vivas de uma escrita circunscrita ao ambiente acadêmico com tal proposição e que não se ocupe da confessar os sintomas de diferenciação do gênero textual, não se ocupe de esclarecer, mas de confundir.

‘Por que insistimos tanto e durante tanto tempo em participar desse clube, que na maioria das vezes só limita a nossa capacidade de invenção, criação, existência e liberdade?’. Será que não estamos sempre atualizando aquela nossa velha disposição para servidão voluntária? (Krenak, 2019, p.13).

Durante a viagem, quanto mais progredia, geograficamente e cronologicamente, mais a forma estabelecida na minha subjetividade como verdadeira à representação e ao fazer cinematográfico se impunha sobre o recorte do que seria registrado. “O problema é que a relação entre sexualidade e cinema não é da ordem da representação, mas da ordem da produção” (Preciado, 2020, p.75). Preciado descreve a semelhança da sexualidade, na memória e na fantasia, com o cinema: “fragmentos de espaço-tempo, mudanças abruptas de plano, sequências de sensações, diálogos apenas audíveis, imagens borradas... que o desejo, encerrado na sala de montagem, corta, colore, reorganiza, equaliza e cola” (2020, p. 76). Desenrolar o fio das operações desse processo no sentido inverso,

descolar da forma, aqui nesta dissertação, constitui um esforço deliberado de retomada da inocência, e talvez da poesia, que não se ocupe na constituição de uma clara confissão, mas saia em busca de novas formas, cenas de enunciação, que possibilitem contar uma nova história. Essa busca está antes do lado dos paraquedas coloridos, sugeridos por Krenak em *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), do que do lado disciplinar. Ao pensar a condição planetária do homem e sua relação com a natureza, Krenak reverbera o entendimento do viés transdisciplinar: todos os problemas estão conectados. O autor assinala a possibilidade de sempre poder contar mais uma história como meio de adiar o fim (2019, p. 27), compara esse fim a uma queda iminente, da qual temos muito medo sem razão, já que a história da humanidade é repleta de quedas, e constata a paranoia da queda, o sentimento de insegurança, como atrelado ao abandono da casa confortável que herdamos pressuposto pela busca de outras possibilidades (2019, p. 62).

Então, talvez o que a gente tenha de fazer é descobrir um paraquedas. Não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos. Já que aquilo de que realmente gostamos é gozar, viver no prazer aqui na Terra. Então, que a gente pare de despistar essa nossa vocação e, em vez de ficar inventando outras parábolas, que a gente se renda a essa principal e não se deixe iludir com o aparato da técnica. Na verdade, a ciência inteira vive subjugada por essa coisa que é a técnica. (Krenak, 219, p. 63)

Na perspectiva acadêmica, destrinchar as múltiplas interseções percebidas entre as vivências registradas, para endossar a montagem, seria entendido como o mais produtivo ou, ao menos, o mais volumoso. Entretanto, entendendo o exercício como seu próprio nível de realidade, meu gozo neste processo de escrita perpassa a hipótese de uma leitura dessa dissertação fora do espaço acadêmico, por alguém cuja a multiplicidade da singularidade encontre interseções com o entendido neste exercício como cultura *queer*. Poderá produzir-se gostosas risadas com os acenos e piscadas para a câmera de uma escrita que se deixa atravessar pelas alegrias do nosso cotidiano? Entendendo como Texto tudo que propusemos no primeiro capítulo — do .gif ao palavrão —, produzirá uma leitura diferente da qual a dissertação está habitualmente designada, mas igualmente verdadeira? Ou ainda, se em posse de uma tesoura, essa singularidade metafórica — embora não mais real que a criança metafórica álibi da biopolítica — poderia cortar e reorganizar os transcritos para montar sua própria biografia?

O que eu vou falar agora, é mais documental pra mim mesmo e me deu vontade de falar.

Antes da concepção dos registros transcritos, investigados e montados nesta dissertação, aventurei-me outra vez pelo chamado registro documental, também em um esforço de constituição de um documentário sobre experiências de sexualidades dissidentes. Em 2016, no estúdio audiovisual do Instituto de Artes e Design da UFJF, gravamos uma série de entrevistas pré-estruturadas, com fotografia, planos e toda sorte de technicalidades pré-concebidas, sendo a única variável o entrevistado. O docente responsável por avaliar o projeto sugeriu que o material fosse meu trabalho de conclusão de curso, no entanto, na ilha de edição não me sentia confortável e constatei que faltava vida. Pareceu-me natural então pegar uma câmera e ir registrar a vida: fui com os entrevistados e amigos a uma casa noturna. De volta à ilha de edição, as novas imagens embrenharam-se nas entrevistas como uma ilustração que acompanha um texto, e eu ainda sem entender a ilustração como seu próprio texto. Não podendo, em boa fé, nos limites da minha percepção disciplinar impor sobre aquelas imagens o peso da palavra documental, decidi retirar o peso do tempo as desvinculando da iminente queda: a data de apresentação. Apresentei um roteiro de ficção, com um pezinho no surrealismo, sobre um menino percebendo sua dissidência, flagrado por um dos membros da banca como bastante biográfico.

Livre então da academia, decidi em 2018, imergir-me novamente no fazer documental, se não nos meus próprios termos, fora das amarras institucionais. Para a minha surpresa, não residia na instituição, mas em minha subjetividade as limitações que deixavam escapar a vida. Preciado pontua que, "quando você baixa um aplicativo, ele não está se instalando em seu computador ou em seu celular, mas em

seu aparato cognitivo" (2020, p. 62). Da mesma forma, talvez, quando segmentamos o saber em uma estrutura disciplinar, o inverso ocorra: segmentamos a nossa própria singularidade.

O poder do corte assombrava todas as decisões na ilha de edição, como representar a verdade de uma singularidade, se no processo atravesso a minha própria. Encontrei na teoria um mini-paraquedas na denúncia do fazer do fílmico, que me permitiu a montagem de MONSTRA, como um cientista que testa uma teoria. Mas não havia nenhuma evidência concreta que comprovasse o resultado e justificasse repetir a operação.

Os registros, assim como o aplicativo, estavam gravados não somente em .MP4 na memória do meu computador, mas como afeto, fricções e vultos na minha memória e não há como propor-se não lembrar. De volta ao meio acadêmico, quando esbarrei no estudo da Ginocrítica, eles também esbarraram e pensei estar em posse de quatro réguas que me permitissem medir os valores contidos naquelas imagens para levar a cabo a promessa de uma montagem, subentendida no ato destes registros. No entanto, esta não era a questão decisiva, como entendemos através da transdisciplinaridade, a vida presume diferentes níveis de realidade, não há uma única verdade. Então para representação a questão, como indicado por Preciado, não é se a imagem é verdadeira ou falsa, mas sobre quem tem acesso à sala de montagem que produz as ficções da sexualidade (2020, p.16). Neste processo, e nos exercícios de montagem, o atravessamento de fronteiras foi re-identificado como o cruzamento, perpassado pelas linguagens documentais, científicas e ficcionais, permitindo que o sentimento paranoico da queda fosse o espaço de construção do meu próprio paraquedas colorido. Falo então da queda, entendendo os exercícios de montagem como fricções de singularidades e retirando por fim minhas mãos da escultura, para não privá-la do cruzamento da vida, para que em outras fricções mão-escultura conte sempre mais uma história.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Morangos Mofados**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990.
- BALZER, C.; BERREDO, L. **Trans Murder Monitoring annual report**. TvT Publication Series, vol.14. Berlin: Laserline Druckzentrum Berlin KG, 2016.
- BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 65-75.
- BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism And the Subversion of Identity**. New York: Routledge, Chapman & Hall, Inc., 1990.
- COSTA, Mireille Pacheco França. **Morangos mofados, de Caio Fernando Abreu – o viés homoerótico na tangência conto/romance**. 2008. f. 121. Dissertação de Mestrado em Letras - Pontifícia Universidade Católica, MG.
- CICERO, Antonio. **Poesia e filosofia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34 Ltda., 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34 Ltda., 1997.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**, tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 10ª ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 1996.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- LERNER, Gerda. **The challenge of women's history: the majority finds its past**. Nova York: Oxford University, 1981
- LOURO, G. L. **Cinema e Sexualidade**. Educação & Realidade. Rio Grande do Sul, v. 33, n. 1, Jan./Jun. 2008. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6688>. Acesso em: 10 out. 2019.

MONTEIRO, André. **Nossa casa sem paredes**: ensaios de existir. Juiz de Fora, MG: Editora UFJF, 2021.

MORIN, Edgar. [s.d.]. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/EdgarMorin.pdf>. Acesso em 31 maio 2021.

MORIN, Edgar; NICOLESCU, Basarab; FREITAS, Lima de. [1994]. **Carta da Transdisciplinaridade**. Primeiro Congresso Mundial de Transdisciplinaridade, Convento de Arrábida, Portugal. Disponível em <http://cettrans.com.br/assets/docs/CARTA-DA-TRANSDISCIPLINARIDADE1.pdf>. Acesso em 31 maio 2021.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005. ISBN 85-308-0785-5.

NICOLESCU, Basarab. [s.d.]. **Uma nova visão do mundo**: a transdisciplinaridade. Disponível em: <http://www.caosmose.net/candido/unisinos/textos/nicolescu.pdf>. Acesso em 31 maio 2021.

NOGUEIRA, Nicea Helena. **O texto viajante de Clarice Lispector**. In: MENDES, M... [et al] (Org). *Minha profissão é a literatura*: travessias da autoria feminina. Juiz de Fora, MG: Editora UFJF, 2021. p. 123-129.

ORLANDO, minha biografia política. Direção: Paul B. Preciado. Produção: Yaël Fogiel, Annie Ohayon-Dekel, Laetitia Gonzalez. França, 2023. Digital (98 min), son., color.

PAIVA, Vera. **A Psicologia redescobrirá a sexualidade?**. Psicol. Estud. Maringá Oct./Dec. 2008, vol.13, n.4, p.641-651. ISSN 1413-7372.

PRECIADO, Paul B. **Um apartamento em Urano**: Crônicas da travessia. Rio de Janeiro: Editora ZAHAR, 2020.

PUCHEU, Alberto. "Pelo colorido, para além do cinzento (quase um manifesto)". In: **Pelo colorido, para além do cinzento** (a literatura e seus contornos interventivos). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007, p.11-26.

SANTOS, Akiko. [s.d.] **O que é transdisciplinaridade?**. Disponível em: http://ufrrj.br/leptrans/arquivos/O_QUE_e_TRANSDISCIPLINARIDADE.pdf. Acesso em 31 maio 2021.

SANTOS, Célia; WIELEWICKI, Vera. Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O (Org). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2019. p. 338-352.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-56.

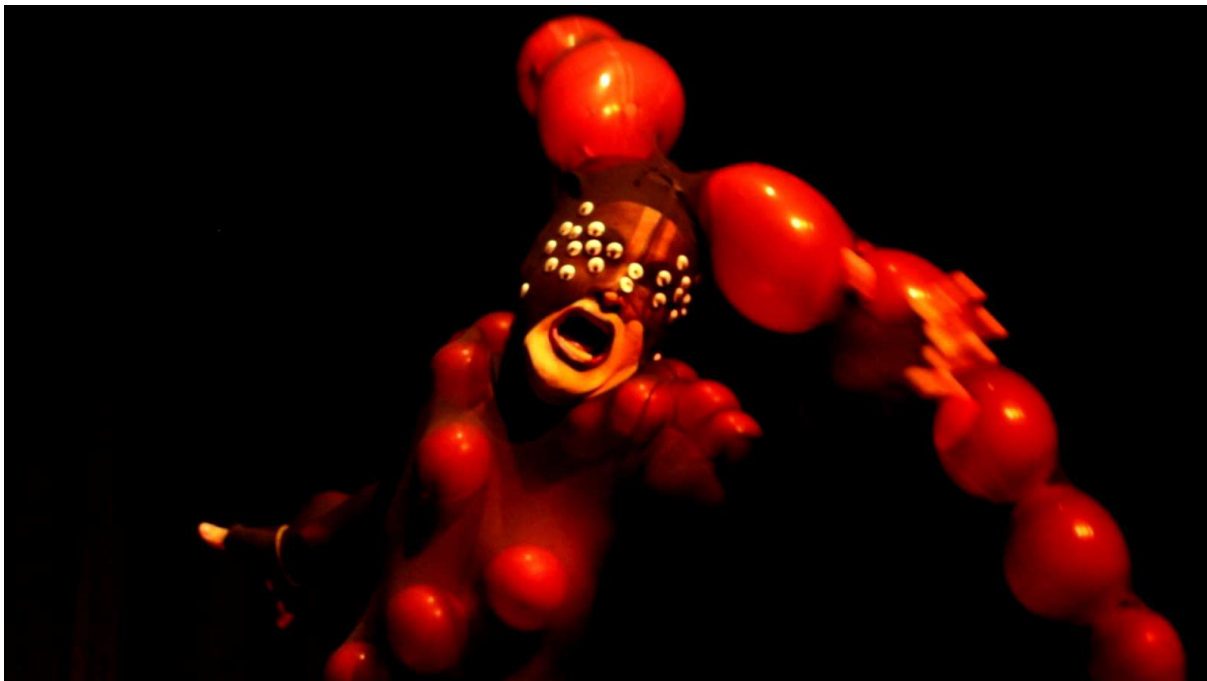
SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **An aesthetic education in the era of globalization**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2012.

THE CELLULOID Closet. Direção: Rob Epstein e Jeffrey Friedman. Produção: Rob Epstein, Jeffrey Friedman e Michael Lumpkin. [S.I.]: Sony Pictures Classics; Telling Pictures, 1995. Digital (102 min), son., color.

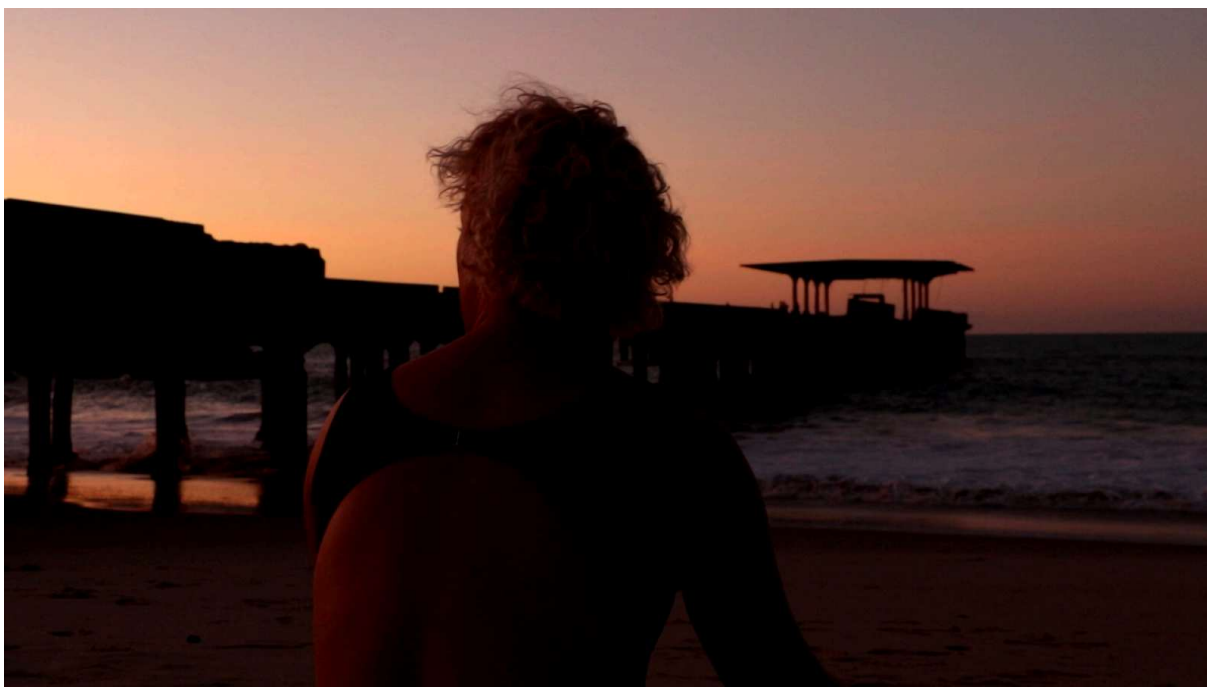
TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018

WILLIAMS, James. **Understanding poststructuralism**. Chesham, UK: Acumen Publishing Limited, 2005.

APÊNDICE A — Fortaleza 1, 2018



APÊNDICE B — Fortaleza 2, 2018



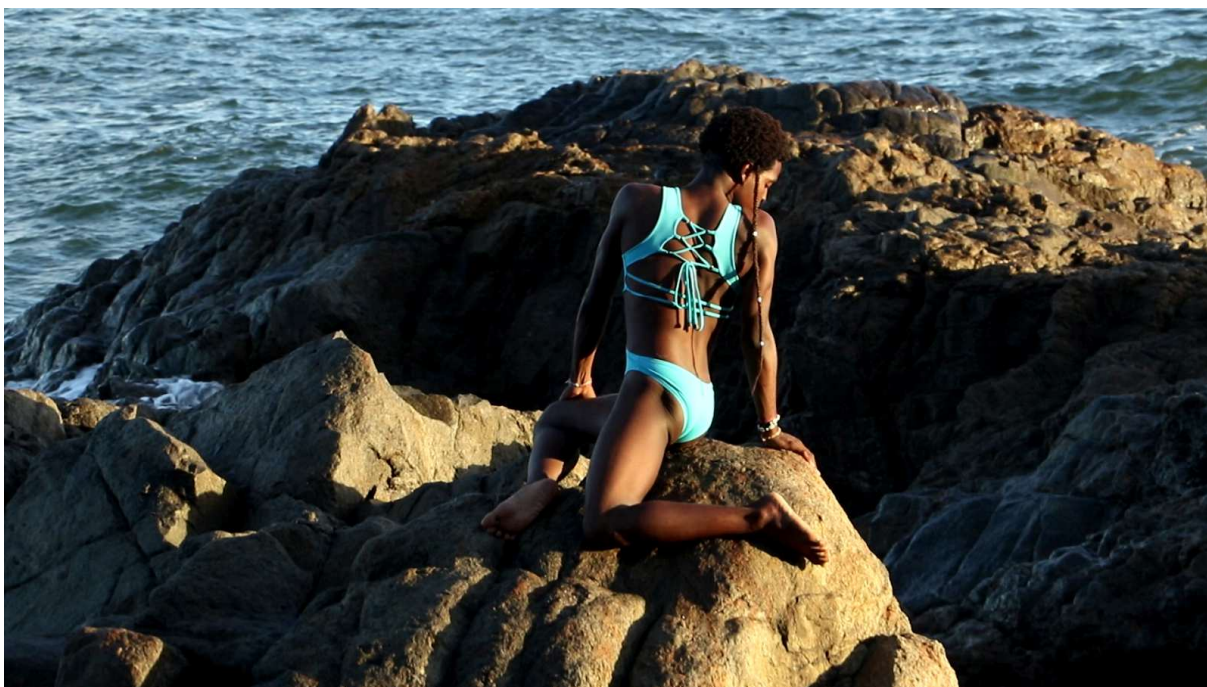
APÊNDICE C — Natal 1, 2018**APÊNDICE D — Natal 2, 2018**

APÊNDICE E — Aracaju 1, 2018**APÊNDICE F — Aracaju 2, 2018**

APÊNDICE G — Salvador 1, 2018



APÊNDICE H — Salvador 2, 2018



APÊNDICE I — Salvador 3, 2018**APÊNDICE J — Tambaba, 2018**

Imagem elaborada em colaboração com Mariana Rosa (Tambaba, 2018)