GÊNERO, SEXUALIDADE E IDENTIDADE NA AMÉRICA LATINA: PRÁTICAS E PRODUÇÕES CULTURAIS

JÚLIO CÉSAR SUZUKI
LUIZ ROBERTO DE ALMEIDA
VALTERLEI BORGES
[ORGANIZADORES]

fflch
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PROLAM USP
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA

DOI: 10.11606/9788575064726

GÊNERO, SEXUALIDADE E IDENTIDADE NA AMÉRICA LATINA

PRÁTICAS E PRODUÇÕES CULTURAIS

Júlio César Suzuki

Luiz Roberto de Almeida

Valterlei Borges

[Organizadores]

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP
Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior
Vice-reitora: Prof. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS – FFLCH
Diretor: Prof. Dr. Paulo Martins
Vice-diretora: Profa. Dra. Ana Paula Torres Megiani

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA
Presidente da CPG: Profa. Dra. Marilene Proença Rebello de Souza
Vice-presidente da CPG: Prof. Dr. Júlio César Suzuki

COMITÊ EDITORIAL
Prof. Dr. Adebaro Alves dos Reis (IFPA)
Profa. Dra. Adriana Carvalho Silva (UFRRJ)
Prof. Dr. Adriano Rodrigues de Oliveira (UFG)
Prof. Dr. Agnaldo de Sousa Barbosa (UNESP)
Prof. Dr. Alécio Rodrigues de Oliveira (IFSP)
Profa. Dra. Ana Regina M. D. Barboza da Rocha Serafim (UPE)
Prof. Dr. Cesar de David (UFSM)
Prof. Dr. José Elias Pinheiro Neto (UEG)
Profa. Dra. Maria Jaqueline Elicher (UNIRIO)
Prof. Dr. Ricardo Júnior de Assis Fernandes (UEG)
Prof. Dr. Roni Mayer Lomba (UNIFAP)
Profa. Dra. Telma Mara Bittencourt Bassetti (UNIRIO)
Profa. Dra. Valéria Cristina Pereira da Silva (UFG)

FICHA CATALOGRÁFICA

Catalogação na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
Charles Pereira Campos CRB-8/8057

G326 Gênero, sexualidade e identidade na América Latina [recurso eletrônico]: práticas e produções culturais / organizadores: Júlio César Suzuki, Luiz Roberto de Almeida, Valterlei Borges. -- São Paulo: FFLCH/USP, 2023.
3.350 Kb; PDF.

ISBN 978-85-7506-472-6
DOI 10.11606/9788575064726

1. Gêneros – Grupos sociais. 2. Sexualidade. 3. Produção Cultural. 4. População LGBTQIA+ - América Latina. I. Suzuki, Júlio César, *org*. II. Almeida, Luiz Roberto de, *org*. III. Borges, Valterlei, *org*. IV. Título.

CDD 305.4

Capa: recorte do ator argentino Emiliano Figueredo interpretando uma personagem *drag queen* na peça *1990 Noches*.
Foto original: Luiz Roberto de Almeida.

A exatidão das informações, conceitos e opiniões é de exclusiva responsabilidade dos autores, os quais também se responsabilizam pelas imagens utilizadas.

Esta obra é de acesso aberto.
É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e a autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 7
Júlio César Suzuki
Luiz Roberto de Almeida
Valterlei Borges

CAPÍTULO 1 13
A COMUNIDADE LGBTQ+ E O PROCESSO ARTÍSTICO: SÃO PAULO E BUENOS AIRES
Luiz Roberto de Almeida
Lucilene Cury
Universidade de São Paulo (USP)

CAPÍTULO 2 41
ENTRE SONS E SILÊNCIOS: A NÃO CONFORMIDADE DAS TRANSIDENTIDADES NA VOLTA PARA CASA
Cláudia Maria Ceneviva Nigro
Luiz Henrique Moreira Soares
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), Campus de São José do Rio Preto

CAPÍTULO 3 66
UM ANO SEM AMOR E A SEXUALIDADE NO CINEMA ARGENTINO
Aleques Eiterer
Júlio César Suzuki
Universidade de São Paulo (USP)

CAPÍTULO 4 92
OUTRAS HISTÓRIAS DA ARTE NA AMÉRICA LATINA E A DISSIDÊNCIA AO SISTEMA DE SEXO/GÊNERO EM MIGUEL A. LÓPEZ E GLORIA CORTÉS ALIAGA A PARTIR DA PERSPECTIVA FEMINISTA
Ricardo Henrique Ayres Alves
Universidade Federal de Pelotas (UFPEL)

CAPÍTULO 5 119
O PÓS-FEMINISMO E A HETERONORMATIVIDADE LGBTQIA+ NAS NOVELAS BRASILEIRAS
Agda Dias Baeta
Universidade de Coimbra

CAPÍTULO 6 139
DRAG QUEENS BRASILEIRAS NA CULTURA E NA MÍDIA
Camila da Silva Wanderley
Universidade de São Paulo (USP)

CAPÍTULO 7 163
A REALIDADE DO HOMOSSEXUAL BRASILEIRO PELA PERSPECTIVA DO LAMPIÃO DA ESQUINA (1978-1981)
Cassius Assunção Martins
Centro Universitário do Norte (UniNorte)

CAPÍTULO 8 187
TERRITORIALIDADE DOS SUJEITOS LGBTQI+: ANÁLISE DO BAIRRO DA BOA VISTA/PE E A REPRESENTATIVIDADE DOS QUADRINHOS X-MEN
Rhuann Rodrigo Oliveira de Freitas
Ana Regina Marinho
Universidade de Pernambuco (UPE)

SOBRE OS ORGANIZADORES 211

SOBRE OS AUTORES 212

APRESENTAÇÃO

Apresentamos o livro *Gênero, Sexualidade e Identidade na América Latina: práticas e produções culturais*, uma coletânea organizada por docentes e discentes do Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (PROLAM/USP). Os capítulos desse livro são resultado de uma convocatória aberta realizada e divulgada amplamente no segundo semestre de 2021. Para esse volume foram selecionados os textos que se enquadram na linha temática *Práticas e produções culturais que contribuem para a narrativa contemporânea da população LGBTQIA+ latino-americana*.

No primeiro capítulo, *A comunidade LGBTQ+ e o processo artístico: São Paulo e Buenos Aires*, Luiz Roberto de Almeida e Lucilene Cury apresentam os resultados da pesquisa de campo realizada nas cidades de São Paulo e de Buenos Aires, na qual foram entrevistados treze artistas LGBTQ+, em busca de investigar o gesto da arte como ato emancipatório do caos, ou seja, o processo artístico como um caminho pelo qual os sujeitos da comunidade LGBTQ+ se emancipam da condição unilateral de indivíduos marginalizados pela sociedade e se entendem como sujeitos na perspectiva do pensamento complexo. A partir da reflexão sobre o processo artístico, que acontece em diálogo com os artistas entrevistados, o trabalho apresenta uma contribuição para o

entendimento da importância dos artistas LGBTQ+ na narrativa identitária dessa comunidade e mostra como é necessário, portanto, fortalecer a figura do artista LGBTQ+ com iniciativas públicas e privadas que visem dar maior visibilidade a esses artistas.

Seguindo o recorte Brasil/Argentina, no segundo capítulo, *Entre sons e silêncios: a não conformidade das transidentidades na volta para casa,* Cláudia Maria Ceneviva Nigro e Luiz Henrique Moreira Soares utilizam o aporte teórico da comparação, dos estudos culturais, dos estudos subalternos e dos estudos de gênero, para mostrar uma reflexão crítica sobre o silêncio da volta para casa em personagens trans em não conformidade com os padrões hegemônicos estabelecidos na sociedade cisheteropatriarcal. Como ponto de partida, analisam o curta-metragem *Jéssika* (2018), da diretora brasileira Galba Gogóia, em interface com os textos literários da escritora argentina Camila Sosa Villada, especialmente um conto-poema sem título presente na coletânea *La novia de Sandro* (2015) e trechos do romance *Las malas* (2019).

Ainda no recorte Brasil/Argentina, o terceiro capítulo, *Um ano sem amor e a sexualidade no cinema argentino*, de Aleques Eiterer e Júlio César Suzuki, faz uma resenha crítica sobre o filme argentino *Um ano sem amor* (2005), dirigido por Anahí Berneri. O filme retrata a vida de Pablo, um professor de francês que vive com HIV. Ele busca afeto e prazer, explorando seu desejo em locais como cinemas pornôs e festas BDSM. De forma objetiva e direta,

o texto analisa a estética do filme, a performance das atuações e da direção, destacando como a câmera assume diferentes olhares, incluindo o do protagonista e do narrador. Conclui que o filme não é focado na homofobia direta, mas sim na busca de afeto e sentido, e destaca a singularidade da abordagem da sexualidade na América Latina.

Com um olhar para o Chile e o Peru, no quarto capítulo, *Outras histórias da arte na América Latina e a dissidência ao sistema de sexo/gênero em Miguel A. López e Gloria Cortés Aliaga a partir da perspectiva feminista*, Ricardo Henrique Ayres Alves procura aproximar duas iniciativas latino-americanas no campo das artes visuais, a exposição *(en)clave Masculino*, curada pela chilena Gloria Cortés Aliaga e o livro *Ficciones dissidentes em la tierra de la misoginia*, do peruano Miguel A. López, entendendo-as como iniciativas que, a partir de uma perspectiva feminista, exercem críticas aos discursos hegemônicos do sistema de sexo/gênero. A partir de uma discussão que pensa a modernidade e a arte de uma perspectiva decolonial, são analisados os discursos dos realizadores bem como suas iniciativas, sendo possível identificar a partir deles tanto a emergência da perspectiva feminista como uma possibilidade de pensar outras histórias da arte assim como a relação entre essas novas escrituras e a prática curatorial.

No quinto capítulo, *O pós-feminismo e a heteronormatividade LGBTQIA+ nas novelas brasileiras*, Agda

Dias Baeta, por sua vez, centra sua investigação na teledramaturgia brasileira. A teledramaturgia, assim como outros produtos culturais contemporâneos, tem sido marcada pelo pós-feminismo, uma formação discursiva que se apropria dos ideais dos movimentos sociais para reafirmar as hierarquias de gênero e a heteronormatividade. Ao analisar as representações LGBTQIA+ nas novelas brasileiras, a autora evidencia como essa manipulação ocorre na constituição das personagens de forma a limitar e domesticar a transformação social com o propósito de manter as estruturas de poder e os privilégios do sujeito hegemônico inalterados.

Continuando na temática das produções culturais, o sexto capítulo, *Drag queens brasileiras na cultura e na mídia*, de Camila da Silva Wanderley, busca traçar um panorama sobre as *drag queens* brasileiras. Por meio de análise bibliográfica e o percurso de sua história, a pesquisa aponta os travestismos presentes na cultura popular brasileira, a consolidação das *drags* em eventos sociais e sua ascensão na cultura e na mídia. Por fim, apresenta a relação da figura *drag queen* com os estudos *queer*, bem como a sua capacidade de evidenciar mecanismos importantes para a compreensão da sociedade.

No sétimo capítulo, *A realidade do homossexual brasileiro pela perspectiva do Lampião da Esquina (1978-1981)*, Cassius Assunção Martins investiga a realidade *guei* pela perspectiva deste

periódico através de suas matérias e comentários de seus leitores durante esse período ditatorial e conservador. Entre 1978 e 1981 era publicado o jornal Lampião da Esquina, voltado ao público não heterossexual com suas manchetes críticas, denunciantes, anti-imperialistas e diversificadas, no intuito de conscientizar homossexuais e outras minorias a engajarem-se em lutas contra a opressão heterossexista vigente. O LAMPIÃO contribuiu com uma vasta documentação de uma realidade da comunidade homossexual masculina brasileira em seu período de atividade.

Por fim, o oitavo capítulo, *Territorialidade dos sujeitos LGBTQI+: análise do bairro da Boa Vista/PE e a representatividade dos quadrinhos X-Men*, de Rhuann Rodrigo Oliveira de Freitas e Ana Regina Marinho, a partir de uma pesquisa territorial nos bairros que circundam a Avenida Conde da Boa Vista na cidade do Recife, caracteriza e analisa a relação dos territórios LGBTQI+ nela presente fazendo uma analogia da comunidade LGBTQI+ com os X-Men. O trabalho tem o intuito de abordar como os X- Men, grupo de heróis presentes nas histórias em quadrinhos, possuem elementos representativos do território. O trabalho se propõe também a relacionar a ideia da representação social de Serge Moscovici com o campo teórico da geografia.

Agradecemos a todos os autores que enviaram seus trabalhos e nos permitiram compor essa coletânea e aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da

Universidade de São Paulo (PROLAM/USP) que nos auxiliaram em todas as etapas necessárias até a publicação desse livro.

Júlio César Suzuki[1]

Luiz Roberto de Almeida[2]

Valterlei Borges[3]

[Organizadores]

[1] Graduado em Geografia (UFMT), em Letras (UFPR) e em Química (IFSP), com mestrado e doutorado em Geografia Humana (USP) e Livre-Docência em Fundamentos Econômicos, Sociais e Políticos da Geografia. Professor Associado junto ao Departamento de Geografia da FFLCH/USP e ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM) da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: jcsuzuki@usp.br

[2] Graduado em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (PROLAM-USP). Professor do Centro Universitário FMU. E-mail: luiz.rob@gmail.com

[3] Possui Doutorado em Estudos de Literatura, Mestrado em Ciência da Arte e Graduação em Produção Cultural, pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Realizou pesquisa de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina na Universidade de São Paulo (PROLAM/USP). E-mail: val.borges@gmail.com

A COMUNIDADE LGBTQ+ E O PROCESSO ARTÍSTICO: SÃO PAULO E BUENOS AIRES

Luiz Roberto de Almeida[1]
Lucilene Cury[2]

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo refletir sobre o processo artístico como um caminho pelo qual os sujeitos da comunidade LGBTQ+ se emancipam da condição unilateral de indivíduos marginalizados pela sociedade e se entendem como sujeitos na perspectiva do pensamento complexo. Para dar conta dessa investigação foram entrevistados treze artistas – músicos, atores e uma escritora –, sendo sete de Buenos Aires e seis de São Paulo. A pesquisa de campo foi realizada na cidade de Buenos Aires em setembro de 2018 e na cidade de São Paulo em outubro e dezembro de 2018. Cada entrevista, gravada em áudio e vídeo, durou cerca de 30 a 40 minutos[3].

[1] Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (PROLAM/USP). E-mail: luiz.rob@gmail.com
[2] Profa. Dra. Associada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). E-mail: lucilene@usp.br
[3] A captação audiovisual da pesquisa de campo teve o apoio voluntário de Camila da Silva Wanderley e Thays Munhoz Bastos, que foram a Buenos Aires com recursos financeiros próprios e disponibilizaram parte dos equipamentos utilizados. A captação audiovisual em São Paulo também contou com o apoio voluntário de Gabriel de Oliveira Morais e Renato Martins de Oliveira Spinosa.

A pesquisa de campo que foi parte integrante do mestrado de Luiz Roberto de Almeida pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (PROLAM/USP)[4], orientado pela Profa. Dra. Lucilene Cury.

Diante da observação das vivências LGBTQ+ e das problemáticas relativas à questão identitária apresentadas pelo filósofo da modernidade líquida, Zygmunt Bauman (1999, 2001, 2003, 2005, 2017), por um dos principais expoentes dos Estudos Culturais, Stuart Hall (2014, 2015), assim como de outros estudiosos dessa mesma corrente de pensamento, Kathryn Woodward (2014) e Tomaz Tadeu da Silva (2014), surgiram algumas hipóteses: (1) figuras de referência que representem possibilidades de existência cisgênero homossexuais, trans ou não-binárias são importantes no processo de entendimento dos sujeitos diferentes da norma cisgênero heterossexual, seja na questão da homossexualidade ou da transgeneridade; (2) os artistas LGBTQ+ são figuras de referência para os sujeitos dessa comunidade e, dessa forma, ajudam no processo de entendimento das possibilidades de existência como sujeitos cisgênero homossexuais, trans ou não-binários; (3) esses artistas também são figuras de referência para além da comunidade LGBTQ+ porque seu trabalho artístico

[4] A pesquisa de mestrado obteve financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) com uma bolsa Programa Demanda Social concedida durante todo o período de março/2018 a março/2019. A passagem para a pesquisa de campo em Buenos Aires foi financiada pela verba PROAP/CAPES destinada ao PROLAM/USP.

apresenta uma identidade humana do sujeito LGBTQ+, de forma que a sociedade possa entender melhor as existências cisgênero homossexuais, trans ou não-binárias.

Os resultados da pesquisa de campo referentes às duas primeiras hipóteses estão disponíveis no capítulo *O artista e sua importância na constituição de uma narrativa identitária para a comunidade LGBT*, do e-book *Estado e Lutas Sociais na América Latina: Sociedade, Economia e Política*[5], parte integrante da coleção *Pensar a América Latina e o Caribe*, publicada em 2019 pelo Programa de Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (PROLAM/USP).

Questionados sobre (1) a falta de figuras públicas ou de sua vida privada que também fossem sujeitos cisgênero homossexuais, trans ou não-binários, e, portanto, com as quais pudessem se identificar no processo de entendimento de sua identidade de gênero ou orientação sexual, e sobre (2) seu papel como figuras de referência para outras pessoas da comunidade LGBTQ+, os relatos dos artistas entrevistados confirmam a relevância da problemática da pesquisa, assim como as duas primeiras hipóteses da pesquisa. Os relatos e as suas correlações com o referencial teórico podem ser encontrados forma detalhada no texto mencionado no parágrafo anterior. De forma resumida, pode-se ressaltar que a falta de figuras de referência dificultou o processo de entendimento desses artistas

[5] Disponível em: https://sites.usp.br/prolam/estado_lutas_sociais/

como sujeitos diferentes da norma cisgênero heterossexual, seja na questão da homossexualidade ou transgeneridade, tanto em Buenos Aires quanto em São Paulo, e que os artistas acreditam que, por meio de seu trabalho artístico, se tornam figuras com as quais outras pessoas possam se identificar e formar sua identidade, no sentido do entendimento da possibilidade de existência como sujeitos diferentes da norma social cisgênero heterossexual, pois as pessoas se identificam com a figura desses artistas e isso ajuda no processo de entendimento das possibilidades de existência como sujeitos cisgênero homossexuais, trans ou não-binários.

Os resultados da pesquisa de campo referentes à terceira hipótese estão disponíveis no artigo *A urgência de políticas públicas para artistas LGBTQ+ latino-americanos*[6], parte integrante do dossiê *Gestão cultural para a próxima década*, que compôs o v.14 n.2 da revista *Extraprensa: cultura e comunicação na América Latina*, publicada em 2021 pelo Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CELACC/ECA/USP).

Considerando a violência vivenciada pelos sujeitos LGBTQ+, os artistas foram questionados sobre seu papel como figuras de referência para a sociedade em geral, tanto para pessoas que se identificam como pertencentes à comunidade LGBTQ+,

[6] Disponível em: https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/186268

quanto para aquelas que não se identificam. Se acreditam que seu trabalho artístico ajudaria a apresentar uma identidade humana do sujeito LGBTQ+, de forma que a sociedade possa entender melhor as possibilidades de existência cisgênero homossexuais, trans ou não-binárias. Seus relatos confirmam a terceira hipótese da pesquisa, o que nos faz pensar na urgência em fortalecer políticas públicas que promovam maior visibilidade de artistas LGBTQ+ e que tais políticas públicas precisam considerar as questões identitárias referentes a gênero e sexualidade, assim como a ocupação de todos os espaços pelos sujeitos LGBTQ+. No artigo mencionado no parágrafo anterior encontram-se mais detalhes sobre essas questões, bem como os critérios para seleção dos artistas entrevistados, o perfil desses artistas, a identificação dos espaços culturais nos quais eles se apresentaram durante a pesquisa de campo e os relatos que se referem a essa terceira hipótese da pesquisa. Contudo, para melhor compreensão da reflexão que virá a seguir, segue uma breve apresentação dos artistas.

Na cidade de Buenos Aires foram entrevistadas as atrizes Jazmin Cancian e Sara Estefanía (foto 1)[7], ambas mulheres cisgênero homossexuais, o ator Emiliano Figueredo (foto 2), homem cisgênero homossexual, o ator, trapezista e palhaço Javier Marra (foto 3), homem cisgênero homossexual, Ivo Colonna, trans

[7] A numeração das fotos segue a ordem da esquerda para a direita e, em seguida, de cima para baixo.

masculino não-binário, e Javiera, gênero fluido, que formam uma dupla musical (foto 4), e Marlene Wayar (fotos 5 e 6), mulher travesti, psicóloga social, ativista travesti e escritora, que estava lançando o livro *Travesti: una teoría lo suficientemente buena* no momento da pesquisa de campo. Na foto 6 aparece também o pesquisador Luiz Roberto de Almeida no evento de lançamento do livro.

Quadro 1 – Artistas entrevistados em Buenos Aires

Fonte: Camila da Silva Wanderley, Luiz Roberto de Almeida e Thays Munhoz Bastos (2018)

Na cidade de São Paulo foi entrevistada a instrumentista e cantora Maria Beraldo (foto 1), mulher cisgênero homossexual, os músicos Tchelo Gomez (foto 2) e Harlley Ferreira (foto 3), ambos homens cisgênero homossexuais, a atriz, dramaturga, roteirista e diretora Luh Maza (foto 4), mulher trans, o ator Gabriel Lodi (foto 4), homem transvestigênere, e a atriz e cantora Marina Mathey (fotos 5 e 6), travesti. Na foto 6 aparece também o pesquisador no momento da entrevista com Marina Mathey.

Quadro 2 – Artistas entrevistados em São Paulo

Fonte: Camila da Silva Wanderley, Luiz Roberto de Almeida e Thays Munhoz Bastos (2018)

As questões teórico-metodológicas que precederam a ida a campo também tiveram como referencial teórico o Nobel de Química de 1977, Ilya Prigogine (2011), o sociólogo e filósofo da complexidade, Edgar Morin (2015), o filósofo do diálogo, Martin Buber (2001, 2014), e a jornalista, pesquisadora e professora titular sênior da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Cremilda Medina (2000, 2006). As reflexões diante dessas leituras conduziram a uma quarta e última hipótese da pesquisa: o gesto da arte como ato emancipatório do caos, ou seja, o processo artístico como um caminho pelo qual os sujeitos da comunidade LGBTQ+ se emancipam da condição unilateral de indivíduos marginalizados pela sociedade e se entendem como sujeitos na perspectiva do pensamento complexo.

Os resultados referentes à investigação dessa quarta hipótese não foram publicados nos dois trabalhos anteriormente mencionados. Sendo assim, este trabalho tem como objetivo publicar de forma original os resultados de pesquisa referentes a essa quarta hipótese com o intuito de refletir sobre o processo artístico e, dessa forma, contribuir para o entendimento da importância dos artistas LGBTQ+ na narrativa identitária dessa comunidade.

2 GESTO DA ARTE COMO ATO EMANCIPATÓRIO DO CAOS

Com base em seus estudos da termodinâmica, a física dos processos irreversíveis, Prigogine (2011) argumenta que o universo teria nascido da instabilidade, e sua constante evolução se dá por um processo físico auto-organizador, no qual a criatividade tem papel fundamental. O autor explica que as leis da física são consideradas deterministas porque dada uma certa condição inicial, elas garantem a previsibilidade do futuro. Contudo, ele argumenta que essas leis, pautadas na estabilidade, descrevem um mundo idealizado. Contudo, o aparecimento da vida na Terra não teria sido possível se não vivêssemos num cosmos caótico, ou seja, instável e dependente da auto-organização, ou auto-eco-organização como propõe Morin (2015), tanto física quanto biológica. Os resultados do trabalho de Prigogine (2011) demonstram que nos sistemas caóticos não há uma trajetória determinada, mas sim um conjunto de probabilidades, um comportamento de aspecto aleatório, e, portanto, criador. Diante desse fato, o autor propõe:

> Não podem as bifurcações ajudar-nos a entender a inovação e a diversificação em áreas outras do que a física ou a química? Como resistir à tentação de aplicar essas noções a problemas da esfera da biologia, da sociologia ou da economia? [...] A atividade humana, criativa e inovadora, não é estranha à natureza. Podemos considerá-la como uma amplificação e uma

> intensificação de traços já presentes no mundo físico e que a descoberta dos processos longe do equilíbrio nos ensinou a decifrar (PRIGOGINE, 2011, p. 76).

De fato, essas noções podem e estão sendo aplicadas em outras áreas do conhecimento na busca pela interdisciplinaridade. Partindo da epistemologia da complexidade em contraponto ao saber fragmentado, Medina (2006) propõe o saber plural, que não se trata apenas da interdisciplinaridade entre os ramos especializados da ciência: "a inter, a trans e a pós-disciplinaridade reforçam o diálogo entre os saberes científicos, mas também com o saber cotidiano, o saber local, o senso comum, o saber mítico, religioso e artístico" (p. 12).

Essa noção do aspecto criativo e inovador dos sujeitos diante do caos, ou, como também chamou Medina (2006), os atos emancipatórios do caos, são base para a quarta, e última, hipótese desta pesquisa. O "gesto da arte" (MEDINA, 2003, 2006, 2014) dos artistas LGBTQ+ poderia ser considerado como um ato emancipatório do caos, um ato criador, ou seja, um caminho para que os sujeitos da comunidade LGBTQ+ se emancipem da condição unilateral de indivíduos marginalizados pela sociedade e se entendam como sujeitos, se coloquem no centro de seu próprio mundo e ocupem o lugar do "eu" (MORIN, 2015). Não se trata de fortalecer uma cultura marginal, mas sim de lutar pelo seu lugar de direito como um sujeito social igual a todos os demais. "Para

tornar-se um ‘direito’, a diferença tem que ser compartilhada por um grupo ou categoria de indivíduos suficientemente numeroso e determinado para merecer consideração: precisa tornar-se um cacife numa reivindicação coletiva” (BAUMAN, 2003, p. 71). Para isso, é necessário que esses artistas tomem posse dos recursos materiais a simbólicos da sociedade. Segundo Flusser (2011), a busca por liberdade só é possível com uma estratégia de “jogar contra o aparelho”, dentro dele, entendendo suas intenções e interesses. Somente assim, se daria o ato emancipatório. Além disso, como argumenta Béthune (2015, p. 45), a apresentação de um artista “também constitui uma ocasião na qual a coletividade inteira possa se manifestar, se encontrar e aparecer precisamente enquanto minoria”.

2.1 O ser artista

Questionados sobre o que significa ser um artista e o papel da arte em suas vidas, os artistas relatam que “se fosse ter uma profissão, talvez agora estou cantora, estou atriz, estou performer, estou bailarina, mas artista pra mim não é uma profissão, é uma condição, é uma visão de mundo, é uma existência que abarca tudo isso” (Marina Mathey). “Eu não sei como é não ser artista, não tenho a menor ideia do que seja não ser artista. Eu acho que ser artista certamente defini a minha visão de mundo. Eu não consigo

ver o mundo de uma forma que não seja através da arte" (Luh Maza). "Tenemos una mirada estética de nuestro entorno, lo evaluamos desde ahí. Como tal vez un economista o un político evalúa desde la economía, desde el mercado, desde la política. […] Somos sensibles a manifestaciones artísticas y nos vinculamos desde ahí con lo que nos pasa" (Javiera Diego Fantin). "Qualquer outra coisa que eu faça vai ser carregada pela minha existência enquanto artista" (Marina Mathey).

Os artistas destacam também a função política da arte. "Os artistas têm o papel de encontrar outras maneiras de pensar a sociedade. [...] A arte tem o papel de oferecer novas visões, de provocar reflexão, de dar um outro ponto de vista daquilo, colocar outras maneiras de olhar pras mesmas situações" (Maria Beraldo). "El arte y el teatro abren, abren el mundo, abren la cabeza, abren posibilidades" (Jazmin Cancian). "A arte ela não é só sobre mostrar um trabalho, ela é muito sobre mudar a vida das pessoas" (Harlley Ferreira). "É você mover as pessoas chegando nelas através de outros caminhos, a música, por exemplo. A arte tem um papel político de transformação através do afeto, através da violência, através do choque, enfim, é infinito" (Maria Beraldo). Nesse sentido também, "ser artista é ser um ser político. Acho que não tem como dissociar arte e política porque é comunicação e a minha arte é a minha relação com o meu afeto, é o meu ser no mundo" (Maria Beraldo).

Questionada sobre o que significava ser uma escritora, Marlene Wayar, com seu livro recém-lançado *Travesti: una teoría lo suficientemente buena*, esclarece que "lo estoy ensayando. […] Ser escritora empezó siendo una contestación. Las formas de aclarar mis pensamientos para poder, en algún grado, empezar a sistematizar porque los frentes de batalla eran muchos y cambiantes". Um processo que começa muito antes do livro, com, por exemplo, seu trabalho como editora do periódico semestral *El Teje*, um projeto pedagógico feito em conjunto com o Centro Cultural Reitor Ricardo Rojas, da Universidade de Buenos Aires (UBA), que tinha como propósito "la capacitación sólo de personas trans, travestis, y masculinidades trans, en periodismo, crónicas periodísticas, en investigación periodística, para que comunitariamente pudiéramos abordar nuestros propios temas, ver qué estaba en circulación". Existia, portanto, uma grande preocupação em como seria produzido esse conteúdo. "Todo el imaginario travesti estaba traducido a partir de toda una semiología dentro del texto, de lo impreso, de las palabras. Se trató de preservar mucho la oralidad, la riqueza oral, y la forma de transmitir trans. […] Tiene todo un otro discurso que tenía que ver con que nosotras pudiéramos hablar sin que nos entendiera la policía lo que decíamos, pero sin que tampoco los demás hombres entendieran lo que decíamos. […] Entonces, ahí en la cárcel surge

este lenguaje, y de eso hemos tratado de preservar. […] ‘Venir a tejer’ es conversar, elucubrar entre dos o tres”.

2.2 O processo artístico

Ao adentrarem no processo artístico que acompanha seus trabalhos apresentados ao público os artistas começaram a dar indícios da confirmação da hipótese de que o gesto da arte, em meio ao caos de experiências e sentimentos que são difíceis de serem entendidos e expressados no diálogo convencional, possibilita a eles transformar essas questões que os atravessam em relação à sua sexualidade ou identidade de gênero em material artístico. “Tem coisas que a gente não consegue lidar no dia a dia, que só na arte mesmo. Se a gente for tentar tratar de todas as questões, resolver todos os problemas no dia a dia, a gente vai ficar louca. Às vezes, tem que de fato sublimar, passar pelas situações e transformar isso em arte” (Marina Mathey). “A arte, de alguma forma é você pegar essas experiências, essas histórias que a vida impõe e transformar isso em alguma outra coisa. Transformar isso numa poesia que alcance as pessoas em algum outro nível e transforme” (Luh Maza). “Eu preciso do meu trabalho pra sobreviver enquanto pessoa. Eu dependo da arte pra poder me manifestar, pra poder transformar as minhas dores e os meus prazeres em outras coisas, pra poder transcender as coisas que me atravessam” (Marina Mathey).

Marina Mathey relata o processo de construção de seu espetáculo musical *Trava*, sua estreia como cantora. "O *Trava*, por exemplo, é um processo que já vem de uns dois anos. Eu comecei durante minhas aulas de canto, em casa, e observando o meu dia a dia e as questões que me atravessavam, a pensar o que poderia ser um repertório desse show. O que seria essa minha primeira voz no mundo como cantora? E por que que eu tava cantando isso? O que que eu queria cantar? O que me atravessava enquanto música? [...] Como eu faço o processo de humanizar essa existência e, a partir dessa humanização, eu não precisar ficar explicando quem eu sou pra você?". Ela deixa claro que "em momento algum eu me interessava por um trabalho em que eu que tivesse que explicar pras pessoas o que é ser trans ou o que é ser travesti. Porque ninguém fica se explicando pra mim porque é cisgênero". Sua intenção era "de alguma forma poder ultrapassar essa barreira, e que a minha potência cênica ali mostrasse e expandisse a minha sexualidade, expandisse as minhas angústias, expandisse a minha ancestralidade, expandisse tudo isso que me abarca e que abarca qualquer outra pessoa. Sim, tem uma música minha que eu canto falando sobre uma travesti ensanguentada na Rego Freitas, que é feita a partir de uma cena que eu presenciei, mas, ao mesmo tempo, poder cantar Coração Vulgar, do Paulinho da Viola. Falar sobre a morte de uma ilusão, de um amor. Questionar o que é o amor, ainda mais o que é o amor pra um corpo trans, que é um corpo tão

rejeitado no afeto". Finaliza dizendo que não queria que uma pessoa saísse do show dizendo "nossa, uma travesti não sei o que lá, ela fez isso, isso, aquilo". Não queria que isso viesse como uma primeira camada, mas, depois, como um choque de realidade. "Depois que ela se questionar de tudo e que ela se perceber envolvida com aquilo, falar: 'porra, ela é uma travesti. Eu senti tesão por essa travesti. Eu senti compaixão, eu senti ódio, eu senti isso, eu tenho isso, isso e isso em mim'".

Questionado se a peça *1990 Noches* é um retrato das experiências vividas na década de 1990, Emiliano Figueredo responde que sim. "La obra *1990 Noches* surgió porque yo, basado en estas vivencias que tuve sobre las noches de los noventa, y recordando mi adolescencia, y estos artistas trans o LGBT que veía en la noche, empecé a escribir una serie de cuentos que hablaban sobre esos lugares y sobre esos personajes". A personagem *drag queen* que ele interpreta é, então, resultado da identificação com essas diversas personalidades LGBTQ+ com as quais conviveu, como "una mezcla de aquellos personajes que yo veía y un poco yo mismo, y un poco un espectador de todo eso".

A transformação de uma experiência através da arte está fortemente presente na construção da personagem La Parker, de Javier Marra, que é uma travesti paraguaia, que tinha o papel de anfitriã do espetáculo *Domínica, la varieté del CAFF*, no qual Javier foi o diretor artístico. La Parker apresentava seu quadro

humorístico no intervalo entre os demais artistas convidados. Ele explica que La Parker é paraguaia porque "la señora que trabajaba en mi casa cuando yo era chico y me cuido muchos años de mi vida era paraguaya y era la persona más homofóbica de la tierra. […] Pero yo la amaba porque igual no terminaba de entender que me decía". E, em tom de brincadeira, diz que "yo creo que por eso La Parker es paraguaya, porque ella me erosionó la cabeza. […] Entonces, para mí hacer una travesti, y que sea paraguaya por ella, me parece como justicia divina". Ao contrário dessa senhora, La Parker é "como una tía que la queréis en la fiesta familiar. […] Lo han visto niños, lo han visto grandes, y todo el mundo entra con el personaje, que es muy querible, eso es lo que tiene".

Indagado sobre o porquê da escolha do humor em seu trabalho artístico, principalmente com a personagem La Parker, Javier Marra afirma que, em primeiro lugar, "me gusta mucho hacer y generar humor. Y entender el humor también. […] Yo entiendo que uno se puede reír y que el humor ayuda muchísimo hacer un montón de cosas, y eso me hace bien a mí. Y ver a la gente riéndose también me hace bien". E, em segundo lugar, o humor tem um papel transformador porque "la manera más efectiva de darle batalla un poco a la tristeza es generando humor. […] La tristeza te enferma, la tristeza te mata […] Entonces, generar eso me parece que es un poco la obligación mía de dar batalla desde ese lugar, desde el teatro, desde el humor, desde el circo". Nesse sentido,

referindo-se a sua apresentação como La Parker no espetáculo *Domínica, la Varieté del CAFF*, Javier Marra alega que "si vos te pones a pensar en lo que sucede en la función que ustedes vieron, no hay una reflexión muy profunda. No es: 'me voy a ir hablando de la crisis existencial del Capitalismo como decía Marx'. No, no te vas como con esa pero sí le estamos dando batalla a un montón de cosas". Dessa forma, com esse trabalho, "no te cambio la vida, pero te vas distinto, y esto estoy seguro".

A dupla Ivo y Javiera, que se apresentou no espetáculo *Domínica, la varieté del CAFF,* organizado por Javier Marra, relata que "nos pusimos a cantar canciones que nos gustaban, […] y inmediatamente empezamos a sentir cierta incomodidad con los contenidos de las letras. […] Esos discursos que estaban cargados de misoginia, y machismo, y violencia, que no queríamos reproducir" (Javiera Diego Fantin). Diante desse incômodo surgiram as primeiras músicas que deram início ao repertório da banda. "Decidimos o le cambiamos las letras a las canciones que estábamos cantando o hacíamos nuevas. Y como teníamos posibilidad de hacer nuevas, decimos: 'hacemos nuevas'" (Javiera Diego Fantin). Viram, então, a possibilidade de falar de temas importantes por outro caminho, através da arte. "En el primer disco hay un tango que se llama 'Enamoradísimxs', que justamente planteaba las dificultades de la oralidad del lenguaje inclusivo que en esa época no estaba difundido la 'e', como neutro, digamos, o

inclusivo. Entonces, decimos ‘bueno, escribes y pones una ‘x’ para desmarcar el género, ¿y cómo se diría esto?’. Entonces, la canción como ironiza y hace un poco de humor sobre eso. Y para construirnos el segundo disco hicimos una canción que se llamaba ‘Mires’ porque en la práctica cotidiana ya sería introducido la ‘e’ para señalar o que antes seria la ‘x’ cuando escribías” (Javiera Diego Fantin).

2.3 Identificação, pertencimento e acolhimento

Marina Mathey traz mais um olhar sobre a arte como pertencimento. “A arte sempre foi um espaço de pertencimento pra mim, a arte é uma salvação, na verdade. Eu acho que é o único espaço [...] onde eu me sinto mais plena e mais viva. Exatamente pra isso, pra poder dar vazão às questões que me atravessam”. Porque “a gente acha que a gente tá sozinho no mundo, mas, na verdade, tá todo mundo sofrendo das mesmas porcarias”. Esse compartilhar das mesmas experiências com os pares também aparece no relato de Marlene Wayar quando conta sobre seu trabalho no periódico *El Teje*: “fue una experiencia para mí como directora, y como ahí de este lado en la parte pedagógica, fue maravillosa. Conectar con mi comunidad produciendo eso”.

As possibilidades que se desenvolvem desse estar com o outro aparecem no relato de Tchelo Gomez quando ele conta sobre

o que mudou em sua expressão artística a partir do momento em que se juntou com os demais membros do grupo *Quebrada Queer*. "O Quebrada foi uma forma de eu poder expressar coisas que eu não tinha coragem de expressar no meu trabalho solo. Então, a força que os meninos tinham, que também tinham isso, ou passaram coisas semelhantes às minhas". E com isso, poder "expor pra fora em forma de arte", ou seja, "experimentar o que eu quiser e ter uma força, e não ser julgado por aquilo, por botar uma trançona, um cabelão até embaixo, ou de usar uma maquiagem um pouco mais pesada. Me senti livre pra usar o que eu queria, falar o que eu queria, da forma que eu queria, dançar como eu queria".

A importância do grupo também aparece na fala de Gabriel Lodi e Luh Maza quando contam sobre o processo por qual passaram na construção do texto da peça *Cabaret Transperipatético*, na qual estavam atuando no momento da pesquisa de campo. "O encontro de vários corpos trans [...] possibilitou a gente falar de outras coisas, de camadas mais profundas da nossa existência. [...] Então, a possibilidade de estar ali, trocar com essas pessoas, é que foi revolucionando um monte de coisa para gente" (Gabriel Lodi). Sobre o processo de entendimento de seu corpo trans, Gabriel Lodi destaca que a "relação com o palco e com o meu corpo também vieram juntas, durante o processo do Cabaret". Sobre o processo desencadeado pela vivência com outros corpos trans, Luh Maza relata o diálogo

inicial com o diretor da peça e sua decisão em atuar depois de vários anos fora dos palcos trabalhando como diretora e dramaturga. “Eu topei participar como dramaturgista desse processo. [...] Eu falei: ‘claro, superbacana, eu topo, desde que não seja pra estar no palco’. E aí ele falou: ‘não, mas é justamente o que eu quero’. Aí eu falei: ‘bom, vamos ver o que acontece, eu vou participando do processo, a ideia é colaborar como dramaturgista, e é isso’. Mas, aí ao longo do processo ficou impossível não associar o meu corpo físico às palavras e ao que a gente tava discutindo ali, e às nossas questões de identidade. E, ao me reconhecer também junto àquele elenco, eu me senti segura e empolgada a atuar também. Então, foi assim que eu voltei à cena no Cabaret”.

Luh Maza destaca o acolhimento que sentiu durante a vivência de construção da peça. “A minha transição pública aconteceu dentro de um processo artístico que me protegeu, que me trouxe uma rede de apoio de outros artistas trans. Esse é um privilégio absurdo que eu preciso reconhecer e ser sempre grata a ele. De alguma forma, mais uma vez o teatro cuidou de mim”. A importância do teatro também aparece na fala de Marina Mathey quando ela relata o processo de entendimento da existência como sujeito trans. “Através do teatro, e na EAD[8] principalmente, através

[8] Escola de Arte Dramática (EAD) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

do processo de montagem na EAD, levantando questões minhas em relação ao que a gente tava trabalhando, eu me dei conta que, na verdade, eu não tava querendo levar pro processo, pras minhas criações apenas questões ligadas à mulher, ao feminino, mas que isso me atravessava por completo, que isso me pertencia, e nunca me deixavam me apropriar disso. E eu, por conta disso, também não me permitia me apropriar. [...] Até que chegou o momento em que eu me senti à vontade pra falar: 'é isso, e vou viver isso, [...] me trate como Marina'".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O encontro com o real resultante desta pesquisa confirmou a hipótese de que o "gesto da arte" (MEDINA, 2003, 2006, 2014) dos artistas LGBTQ+ pode ser considerado como um ato emancipatório do caos, um ato criador, ou seja, um caminho para que os sujeitos da comunidade LGBTQ+ se emancipem da condição unilateral de indivíduos marginalizados pela sociedade, e se entendam como sujeitos, se coloquem no centro de seu próprio mundo e ocupem o lugar do "eu" (MORIN, 2015). Em meio ao caos de experiências e sentimentos que são difíceis de serem entendidos e expressados no diálogo convencional, os sujeitos entrevistados conseguem transformar essas questões que os

atravessam em relação à sua sexualidade ou identidade de gênero em material artístico.

Em seu processo de criação do espetáculo *Trava*, Marina Mathey relata que não queria expor sua existência de forma didática. Havia a necessidade de transformar as questões que a atravessavam enquanto travesti de forma a transparecer suas singularidades como sujeito humano. Seu trabalho é o resultado de sua vivência, não descrita, mas transformada pelo processo artístico. Um processo semelhante pelo qual passou Emiliano Figueredo com a construção de sua peça *1990 Noches*. De sua vivência na década de 1990, em Buenos Aires e de sua identificação com as personalidades LGBTQ+ com as quais conviveu, Emiliano cria e interpreta uma única personagem. Essa personagem *drag queen* é resultado, portanto, de todas essas histórias de vida com as quais ele teve contato, incluindo a própria. Não há a necessidade de que essas vivências transformadas pelo processo artístico apareçam de forma evidente no material final, como é o caso da personagem La Parker, de Javier Marra. Ele traz à tona uma personagem travesti paraguaia, muito inteligente e carismática como contraponto à senhora paraguaia homofóbica que cuidou dele quando era criança. Da mesma forma, Ivo e Javiera decidem fazer canções que fizessem um contraponto às já existentes que eram misóginas, machistas, ou ainda desrespeitosas e violentas com alguma parcela da população. Por meio do humor

algumas letras trazem à tona, por exemplo, a discussão sobre a fluidez de gênero. Jazmin Cancian e Sara Estefanía, por sua vez, destacam a importância de criar espaços onde esses processos artísticos possam fluir, como é o caso de seu projeto Clásicxs LGBT.

Marina Mathey, Gabriel Lodi e Luh Maza destacam a vivência do teatro como acolhedora no sentido de possibilitar tratar das questões que os atravessam e transformá-las em material artístico. Da identificação com os pares no que se refere a experiências e sentimentos semelhantes, vem a busca por pertencimento ao grupo como forma de acolhimento e fortalecimento. Como relatam Gabriel Lodi e Luh Maza, a vivência da construção da peça *Cabaret Transperipatético* lhes possibilitou entender em maior profundidade o processo pelo qual estavam passando quanto à possibilidade de existência como sujeitos trans. Não somente no teatro, mas também na música, como relata Tchelo Gomez sobre seu trabalho com o grupo *Quebrada Queer*, e Marlene Wayar com seu trabalho com o periódico *El Teje*, o estar com o outro potencializa esse processo de dar vazão a vivências através da arte. Tchelo Gomez, que já tinha um trabalho solo na música, destaca a importância de se juntar a outros homens cisgênero homossexuais para se sentir mais seguro, ou mais corajoso, em expor sentimentos que lhe atravessavam enquanto sujeito cisgênero homossexual.

O relato de Marlene Wayar demonstra que não é somente nos palcos que os artistas podem transformar experiências e sentimentos que os atravessam em relação à existência como sujeitos fora da norma cisgênero heterossexual. Com o periódico *El Teje* diversos sujeitos trans tiveram a oportunidade de pensar questões ligadas a suas vivências e o resultado desse processo artístico, como relata Marlene Wayar, transportou a cultura oral para a escrita, impressa nas páginas do jornal.

Conforme dito pelos entrevistados, o artista enxerga o mundo e se relaciona com ele sob uma ótica diferente da maioria das pessoas e, com isso, ele consegue encontrar outras maneiras de pensar sobre os mesmos temas. O ser artista lhes permite transformar vivências e expor em forma de arte para que outras pessoas que não conseguiram passar pelo mesmo processo possam se identificar e se sentir acolhidas por semelhantes a elas, portanto, como afirma Maria Beraldo, tornando-se um ser político. É necessário, portanto, fortalecer a figura do artista LGBTQ+ com iniciativas públicas e privadas que visem dar maior visibilidade a esses artistas e, por consequência, fortalecer a narrativa cultural da comunidade LGBTQ+. Não se trata de pensar numa cultura marginal, mas de garantir os direitos como sujeitos sociais e culturais da pessoa LGBTQ+, e equilibrar a inter-relação entre a comunidade LGBTQ+ e as demais comunidades da sociedade na qual está inserida. “O sistema comunitário é a legítima união de

uma pluralidade de comunidades concretas de todo tipo, assim como a comunidade concreta é a legítima união de uma pluralidade de homens" (BUBER, 2012, p. 48).

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Luiz Roberto de; CURY, Lucilene. O artista e sua importância na constituição de uma narrativa identitária para a comunidade LGBT. In: URQUIDI, Vivian et alii (Orgs). *Estado e lutas sociais na América Latina*: sociedade, economia e política. São Paulo: PROLAM/USP, 2019. v.II, p.623-636. (Coleção Pensar a América Latina e o Caribe). Disponível em: <https://sites.usp.br/prolam/estado_lutas_sociais/>. Acesso em 10 jan. 2021.

ALMEIDA, Luiz Roberto de; CURY, Lucilene. A urgência de políticas públicas para artistas LGBTQ+ latino-americanos. *Extraprensa*: cultura e comunicação na América Latina. São Paulo: CELACC-ECA-USP, 2021. v.14, n.2, p.299-316. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/186268>. Acesso em 10 de jan. 2021.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização*: as consequências humanas. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

_____. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *Comunidade*: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. *Estranhos à nossa porta*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

BÉTHUNE, Christian. A propósito da expressão "menor": o que o rap faz à cultura dominante. In: AMARAL, Mônica G. T. do. CARRIL, Lourdes (Org.). *O hip hop e as diásporas africanas na modernidade*: uma discussão contemporânea sobre cultura e educação. São Paulo: Alameda, 2015.

BUBER, Martin. *Eu e tu*. São Paulo: Centauro, 2001.

_____. *Sobre comunidade*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *Do diálogo e do dialógico*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz T. da (Org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos Estudos Culturais. 15a ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 12a ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

MEDINA, Cremilda. *Entrevista*. O diálogo possível. 4a ed. São Paulo: Editora Ática, 2000.

_____. *A arte de tecer o presente*: narrativa e cotidiano. 2a ed. São Paulo: Summus, 2003.

_____. *O signo da relação*: comunicação e pedagogia dos afetos. São Paulo: Paulus, 2006.

_____. *Atravessagem*: reflexos e reflexões na memória de repórter. São Paulo: Summus, 2014.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. 5a ed. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas*: tempo, caos e as leis da natureza. 2a ed. Colaboração de Isabelle Stengers. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: _____. *Identidade e diferença*: a perspectiva dos Estudos Culturais. 15a ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz T. da (Org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos Estudos Culturais. 15a ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

ENTRE SONS E SILÊNCIOS: A NÃO CONFORMIDADE DAS TRANSIDENTIDADES NA VOLTA PARA CASA

Cláudia Maria Ceneviva Nigro[1]

Luiz Henrique Moreira Soares[2]

> Qualquer semelhança com fatos e pessoas da vida real não é mera coincidência, cumpre o propósito de trazer à tona histórias relegadas.
>
> Miriam Alves

INTRODUÇÃO

A literatura, como arte que excede suas formas tradicionais, nunca pode se conter nas linhas de uma página. A arte a imbrica com outros momentos da vida social e histórica, além de oferecer sentidos próximos ou distintos em contextos diversos. A literatura, portanto, inicia-se inscrita no poema, no conto, no romance, em ensaios, mas navega outros mares. Imprime-se em fotografias, pinta-se em quadros, desenha-se em quadrinhos, dança nos palcos de teatro, leva-nos a vivenciar experiências em movimento, soando músicas inteligíveis em filmes, enfim, pode apresentar-se com

[1] Livre docente em Crítica Literária. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras) da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP/IBILCE), Campus de São José do Rio Preto. E-mail: cmc.nigro@unesp.br

[2] Doutorando e Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras) da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP/IBILCE), Campus de São José do Rio Preto. E-mail: luiz.h.soares@unesp.br

inúmeras roupagens, utilizando-se de técnicas plurais: umas mais artísticas, fazendo-nos apreciar instantes como observadores, outras mais políticas, questionando o nosso lugar e nossas ações no mundo, outras muito próximas de nós, empurrando-nos a experienciar histórias que só lá se apresentam com outras personagens, mas, de fato, nos atingem, expondo nossas entranhas.

Uma maneira de estudar essa literatura camaleônica faz-se por meio da literatura comparada. Estabelecer comparações entre a literatura e outras artes é um recurso para compor e agregar culturalmente múltiplos povos, desconsiderando limites e fronteiras. Tania Carvalhal (2006, p. 8) há tempos edita que comparamos "[...] não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos do trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe".

E quando o assunto que se pesquisa também transita entre espaços e corpos, entre identidades e entre nações culturalmente híbridas na contemporaneidade? Temos, então, o desejo: uma explicação para assuntos que demandam várias reflexões. Nesse artigo, pela própria delimitação das páginas e do assunto, analisamos o curta-metragem *Jéssika* (2018), de Galba Gogóia, em interface com os textos literários da escritora argentina Camila Sosa Villada, especialmente um conto-poema sem título presente na coletânea *La novia de Sandro* (2015) e trechos do romance *Las*

malas (2019), utilizando o procedimento comparativo na tentativa de demonstrar (im)possibilidades na temática do silêncio da volta para casa encenada nas narrativas.

Para isso precisamos explicar o que entendemos por silêncio, volta, transidentidade, a noção topográfica da América latina e o que talvez nos una, o contemporâneo, na estratégia do curta-metragem e das narrativas literárias.

2 DA AMÉRICA LATINA – A REPRESENTAÇÃO SITUADA NO CONTEXTO DECOLONIAL

A representatividade de alguns corpos na América de cá, daquela cujos povos sofrem atualmente um processo de decolonização, após séculos de usurpação de direitos, é muito questionável, pois se assenta na noção de Michel Foucault de que não há representatividade fora do poder político. Se o poder político/econômico é o poder da colônia, como existir representatividade desde o Sul?

A questão colocada impõe desafios a essa América, pois, ao mesmo tempo em que busca novas representatividades, ainda não refinou suas pautas aos interesses das comunidades existentes. Isso porque essas estão em constante pressão das experiências tornadas conceitos (pelos colonizadores) e de uma falta de informação não

proveniente desse imaginário europeu para todos os que aqui habitam.

Lélia Gonzalez (2019), ao discutir o racismo, o sexismo e a exploração capitalista presentes nessas terras, afirma ser necessária uma revisão na própria linguagem, uma premente desconstrução para existir a possibilidade de outra representação. Gonzalez fala da América racista e negra, mas suas colocações podem ser transportadas para a América sexista, homo e transfóbica.

A ideia do colonizador ibérico mantenedor da hierarquia – pessoas que valem mais, pessoas que valem menos e aquelas sem valor algum – garante a superioridade do colonizador sobre todo o grupo de subalternizados. Em relação à comunidade LGBTQIA+ a concepção europeia de casamento, família, entre outras, impõe expectativas em corpos, além de os empurrarem para o extermínio e a negação.

Os discursos que atravessam a formação social dos corpos partem de uma tipologia heterossexual, branca e cisgênera. As existências trans, nesse sentido, estão envoltas em uma "colonialidade cisgênera interseccionalmente situada", nos termos de Viviane Vergueiro (2016, p. 254), carregando e mantendo, em si, valores normativos, regrados, restritos, tornados "naturais", cuja operação (em nível físico e simbólico) é geradora de violência e invisibilidade. O funcionamento desse maquinário colonial constitui-se em práticas e instituições legitimadoras da

cisheteronormatividade e de identidades consideradas legíveis e saudáveis, e, ainda, organiza "moralidades, ideias de família e Estado, bem como as possibilidades políticas de pensarmos as diversidades corporais e de identidades de gênero" (VERGUEIRO, 2016, p. 264). Talvez por isso o Brasil lidere o *ranking* mundial de assassinatos de transgêneros:

> Destacar as ciscolonialidades e suas relações com as normatividades em relação a corpos e identidades de gênero nos instiga a re+pensar como os projetos coloniais não estiveram circunscritos à exploração econômica e política das colônias, tendo como sua parte constituinte a idealização de perspectivas socioculturais eurocêntricas, cristãs e racistas sobre corpos e identidades de gênero. Ademais, nos desafia à construção de genealogias que objetivem analisar como estas colonialidades históricas persistem até hoje, através dos assassinatos cotidianos de pessoas trans travestis, entre tantos outros exemplos (VERGUEIRO, 2016, p. 265).

Diante desse cenário, onde habitariam os corpos em não conformidade com o poder? O que acontece com as transgêneros brasileiras e argentinas? Todas desaparecem? Sabemos que o poder as condena à inexistência. Como conseguem, então, apesar de tantas tentativas de extermínio e aniquilação, ainda existirem?

Pode ser uma desconstrução da noção de representatividade, desta não paralela ao poder, o elemento que nos ajude a entender como corpos proscritos são capazes de ser deferidos dentro da mesma sociedade que os condena.

Como ponto de partida a estes argumentos e reflexões, escolhemos um curta-metragem brasileiro, um conto-poema e trechos de um romance argentino, cujos processos de produção são atravessados por experiências trans, seja na atuação, na montagem ou na direção, como é o caso do curta-metragem, ou na escritura das histórias, como nas narrativas literárias.

Entendemos as transidentidades como identidades não evidentes, sem delimitações e móveis, "um procedimento estético-identitário oriundo do desejo de um corpo em transformação, em deriva identitária, todo ele performance de gênero, identidade, trans-formação" (INÁCIO, 2012, p. 33-34); demandas identitárias não contidas em definições acordadas anteriormente e também desafiadoras, pois esgarçam o tecido da estabilidade do *estar*. Nesses corpos, o movimento dilui as fronteiras, incomoda.

A experiência do deslocamento (geográfico, de gênero, de linguagem), figurada a partir das complexas formas de enfrentamento das violências históricas aos corpos trans e impulsionada pelos discursos e expectativas familiares cisheteronormativas, é o elemento fundamental e aproximador das duas personagens travestis, Jéssika e Camila.

A imagem do deslocamento (material e subjetivo) e a conseguinte "volta para casa" das personagens travestis, nas obras dispostas, evidenciam o caráter produtivo das identidades, desertoras das leis patriarcais e, também por isso, criminalizadas,

amaldiçoadas e violentadas dentro do espaço familiar, culturalmente entendido como afetivo e acolhedor.

3 EM NOME DO PAI, EM NOME DA FILHA

Jéssika, curta-metragem lançado em 2018, insere o corpo travesti como eixo comunicador de disputa, ao revelar profundezas na relação pai-mãe-filha, atravessada por silêncios e interditos. Como trabalho de estreia da travesti, diretora e atriz brasileira Galba Gogóia, discute-se na produção a potência da enunciação do nome e articula tensões na projeção das cenas e nos discursos das personagens.

Jéssika (Verónica Valenttino), anos depois de deixar o interior do Nordeste, retorna para sua cidade natal. A questão da saída-volta para a casa estabelece um embate entre mãe e filha e, mais do que isso, um confronto da filha com um passado recente de violência física e simbólica.

Filmada inicialmente a partir dos pés que calçam um sapato de salto, carrega uma mala de viagem e caminha entre as pessoas, a personagem é inserida em um confronto visual. A câmera em movimento flagra Jéssika atravessada por olhares de variados ângulos (“estrangeira” na própria casa); e no olhar também do/a expectador/a que assiste, com a câmera deslocada, o corpo fragmentado e fugidio, objeto da tentativa de visualização e

focalização. A presença dos sapatos nessa cena reafirma a linguagem em/de Jéssika, ao encenar a construção travesti e a visibilidade do desejo de transformação (BENEDETTI, 2005, p. 67):

Quadro 1: Cenas do curta-metragem *Jéssika*

Recebida pela mãe (Shirley Britto), Jéssika volta àquela casa, onde imagens de santos e da Virgem Maria, nas paredes, junto com a pequena mesinha de costura e os retratos da família, conjugam signos conflitivos com a presença da filha. São esses pequenos objetos as peças de rememoração da experiência violenta de Jéssika, objetos que marcam a personagem e elaboram, no reencontro, confrontos cenográficos entre o corpo da travesti e o desconforto discursivo e corporal da mãe.

Quadro 2: Cenas do curta-metragem *Jéssika*

A figura da mãe alinha-se aos quadros e santos ao espectro de um passado ainda existente, reverberante, que, contextualmente, contribuiu para a ausência da filha naquela casa. No entremeio dessas ausências e presenças, há a presença/ausência do pai morto, construída brevemente no diálogo entre as mulheres.

O desconforto e a tensão são produtos da tentativa de reaproximação afetiva por parte da mãe que, logo nas primeiras trocas de palavras, chama a filha pelo nome de “Jorge” – e torna a chamá-la outras vezes, pedindo-a que não se demore no banho, pois a comida esfriava na mesa. A enunciação do nome masculino é tanto a reverberação desse passado latejante e a dificuldade da mãe em desvincular-se de crenças quanto a não existência de Jéssika. Apesar da generosidade e benevolência da mãe, os interditos e silêncios nos diálogos das duas personagens reafirmam a complexidade e o conflito dessa relação.

O retorno de Jéssika para a antiga casa é, em certa medida, o reencontro com sua própria história. A cena em que Jéssika despe-se no banheiro e se observa no espelho, a irrupção de fragmentos, sobreposições de imagens e *flashbacks* sugere ser a casa um atravessamento de memórias violentas. Nos fragmentos de cenas, é possível vislumbrar a personagem, em um primeiro momento, de rosto maquiado e roupas femininas, numa intimidade de autocuidado, descoberta e autoprodução travesti; no segundo momento, em sobreposição a tais imagens, aparece Jéssika, agarrada pelos cabelos, sendo brutalmente forçada a lavar o rosto e tirar as roupas.

Quadro 3: Frames do curta-metragem *Jéssika*

A composição da sequência leva a crer, a partir do diálogo evidenciado entre as mulheres, tratar-se do pai esse "vulto" memorialístico violentando Jéssika nas cenas sobrepostas. Nesse

sentido, mesmo morto, a figura do pai ainda conjuga uma esfera de medo e trauma: voltar para a casa é enfrentar tais “demônios”.

A dimensão afetivo-violenta da casa é perceptível na cena em que mãe e filha compartilham, na mesa, café, queijo e macaxeira: de um lado a mãe, com olhares atentos aos gestos da filha, observa-a comer; do outro Jéssika, cansada da viagem, com fome expressiva. O espaço de enquadramento nessa cena é permeado de símbolos religiosos: ao lado de Jéssika há um Cristo crucificado, ao lado da mãe há um quadro d’*A última ceia*.

Nessa situação simbólica e contraditória, a mãe intenta (re)construir o diálogo com a filha: pergunta se ela está “fazendo os exames” e “se cuidando”, ao que a filha responde “sim” e “pelo amor de deus, mulher!”, demonstrando certa irritação em relação à interpelação da mãe, pois, além da preocupação natural, o gênero da personagem aparece como um estado de vida não-saudável e desregrada. No diálogo seguinte, ao ver Jéssika adoçando o café, reclama sobre a quantidade de açúcar depositada na xícara, pois “na nossa família tem esse diabo de diabetes”. Jéssika também responde, irritada.

Quadro 4: Frames do curta-metragem *Jéssika*

Após os diálogos, a cena segue com as personagens comendo, e um silêncio as atravessa. As ideias tornadas conceitos da colonização interferem criando um suposto "ciclo de normalidade". Nele, está contido o silêncio produtivo. Em nova tentativa, a mãe pergunta se a filha ainda mora com uma antiga amiga enfermeira. Jéssika responde negativamente, esclarecendo a mudança há tempos; também aponta as tatuagens nos braços de Jéssika, perguntando sobre os significados de cada uma. Na tatuagem/imagem de um corpo feminino curvado para frente, com vestido curto e sapatos de salto, Jéssika mostra o desenho de um "boy" sobre ela – o que a mãe responde com certo espanto: "Ah, é tu?". Nessa cena, a tentativa de comunicabilidade travada às vezes por certos silêncios constrói uma decolonidade de saber, pois mãe

e filha, diferentes gerações, crenças distintas, são aproximadas pelo afeto.

A sucessão de assuntos, aparentemente desconexos, mas conectados pela rememoração de acontecimentos e pessoas, compartilhada por elas, revela a tensão envolvida entre as duas – reencontradas pela ausência do pai, recém-falecido.

Na cena seguinte o silêncio impera novamente, restando apenas o barulho das louças. A mãe, incomodada, ensaia para dizer algo: "Olha, eu queria lhe falar uma coisa. Era pra tu ter vindo na segunda, viu?". Nesse momento a cena flagra o embate das duas. A mãe continua: "Você tinha que ter dado o perdão pra ele, Jorge." Jéssika, mais irritada que antes, pede para deixar de lado esse assunto, pois ali, naquele momento, estava se importando em resgatar uma relação com a mãe: "Eu vim aqui pra ficar de boa com a senhora, pra lhe ver... e, olha, meu nome é Jéssika. Jéssika. Dá pra senhora me chamar assim?" Ao proferir o nome, Jéssika quebra o silêncio espelhado no conceito linguístico de Anzaldúa (2009) proferido sobre a identidade. Na transidentidade da personagem a "língua" pode ser substituída pelo "nome":

> Assim, se você quer mesmo me ferir, fale mal da minha língua. A identidade étnica e a identidade linguística são unha e carne – eu sou minha língua. Eu não posso ter orgulho de mim mesma até que possa ter orgulho da minha língua [...]. Eu não vou mais sentir vergonha de existir. Eu vou ter minha voz: indígena, espanhola, branca. Eu vou ter minha língua de serpente – minha voz

> de mulher, minha voz sexual, minha voz de poeta. Eu vou superar a tradição de silêncio (ANZALDÚA, 2009, p. 312).

O confronto das duas personagens, que comem e mexem nos alimentos enquanto discutem (como simbologia dessa rememoração traumática), transparece a busca de perdão por parte da mãe – por uma visão religiosa, ela acreditaria que somente assim a alma do pai descansaria em paz – e a enunciação da mágoa, do trauma e do ressentimento por parte de Jéssika, expulsa de casa pelo pai.

Focalizando o rosto inteiro da mãe, a cena seguinte coloca o discurso dela alinhado ao de Jéssika: "E pra mim, você acha que foi fácil? Esses anos *todinho* nessa casa, sem saber de tu, sem saber se tu tinha de comer, por onde tu andava, com quem tu andava...". Enquanto a mãe fala, a câmera corta para o rosto inteiro de Jéssika, mastigando a comida ao mesmo tempo em que rumina a concepção de perdão requisitada pela mãe, com a imagem do Cristo Crucificado ao fundo.

Após outro intervalo de silêncio, emocionada, a mãe enuncia: "Olhe, eu tenho esse meu jeito (pausa), mas eu lhe amo... eu lhe amo muito." Do rosto da filha, focalizado pela câmera, escorre uma lágrima, olhando para a mãe e também lhe dizendo que a amava.

Como um corte, a fala da mãe desloca a situação afetiva, chamando a atenção para o bolo de milho feito especialmente para

a filha. Jéssika come um pedaço do bolo e a mãe ressalta a expressão cansada da filha, cuja viagem de ônibus durara dois dias. A mãe, então, sugere descanso – havia trocado o colchão para ela –, pois as duas necessitam de absorver o encontro de memórias traumáticas para enfim abrandar, aliviar e sustentar o relacionamento no amor que restou.

A cena final do curta-metragem apresenta a mãe, na mesa, indicando as roupas de cama na parte de cima do armário: “Ouviu, Jéssika?”. A filha ouve, do quarto, a mãe enunciar seu nome pela primeira vez. O (re)nomear quebra o ciclo do silêncio, produtivo e fundante na reconstrução uma nova opção para o amor materno e filial.

O uso do silêncio no curta-metragem de Galba Gogóia sugere a dificuldade comunicacional entre mãe e filha, além da própria estrutura traumática que paira sobre figuras femininas unidas pelas violências e inseguranças geradas pelo patriarcado e pela colonialidade cisgênera (VERGUEIRO, 2016, p. 254). Pensar o silêncio em sua relação com o desconstruir das palavras e pensamentos edificadores é proposta feita por inúmeros críticos. Susan Sontag e Loren Damásio (2018, p. 11), por exemplo, afirmam:

> [...] ‘silêncio’ nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença (Sontag, 1987, p. 18). Como será possível verificar, a palavra também se constituirá em um elemento em crise, por ter seu valor

> desestabilizado. Assim, a crise da linguagem – decorrente tanto do silenciamento quanto de certa dissimulação no uso da palavra – prenunciará a crise das relações e, por extensão, a da subjetividade [...], pois a linguagem ocupa um papel no processo de manutenção, formação e transformação das identidades...

4 DA CRISE DA PALAVRA AO AFETO?

A crise da palavra, enunciada no curta-metragem, é a crise da relação. A predominância do silêncio evidencia o modo como a própria identidade coloca-se em crise na tela: o luto pela morte do "filho homem", mas também o luto pela morte do "pai", pela desonra eminente simbolizada pelas transidentidades. Se o signo silêncio não é formado somente pela ausência de palavras, qual a sua significação em cenas insistentes em descrever possíveis lembranças incômodas? Como associar o silêncio do trauma aos silêncios encontrados nos relacionamentos entre pessoas próximas? Uma resposta possível talvez seja a de Damásio (2018, p. 17), em contexto distinto, mas facilmente aplicável aqui:

> Pode-se notar, assim, que existe uma crise da palavra ante o silêncio. A fala das personagens contradiz o estado espiritual que vivem, contradiz seus pensamentos, distancia-se do real. Esse processo parece provocar certa dessacralização da linguagem. Acredita-se que o que subjaz ao desgaste da palavra é, na verdade, o abalo e a desconstrução da centralidade falocêntrica. As lacunas da linguagem permitem o desmonte e decomposição para o surgimento de novos textos, em uma dinâmica operada dentro da própria linguagem [...]

Na cena final de *Jéssika* não temos apenas uma simples "aprendizagem" da mãe ao enunciar o nome da filha, mas uma ressignificação, uma produção de subjetividade e de humanidade em curso. O reconhecimento e a enunciação do nome da filha são processos de *tornar-se* visível. Se usarmos a discussão de Anzaldúa (2009, p. 307, grifos da autora) sobre a língua de fronteira como metáfora para as transidentidades, teremos a travesti como humana, sem a acusação infundada do incorreto:

> Mas o espanhol chicano é uma língua fronteiriça que se desenvolveu naturalmente. Mudança, *evolución*, *enriquecimiento de palabras nuevas por invención o adopción* tem criado variantes do espanhol chicano, uma nova linguagem. *Un lenguaje que corresponde a un modo de vivir*. O espanhol chicano não é incorreto, é uma língua viva.

As transidentidades, instalando e organizando uma mobilidade fronteiriça, encampam a mobilidade na prática, são aquelas cujo "poder" de ir e vir foi conferido pela sociedade, economicamente e culturalmente. As experiências de deslocamento, muitas vezes, portam-se como empurrões, forçando os sujeitos a desocuparem áreas quando corpos e atitudes são notados. As travestis seriam, assim, as "deslenguadas": "Somos seu pesadelo linguístico, sua aberração linguística, sua *mestizaje* linguística, o sujeito da sua burla. Porque falamos com línguas de

fogo nós somos culturalmente crucificadas.” (ANZALDÚA, 2009, p. 310).

A língua de fogo, a órfã, também é a oportunidade, onde as transidentidades ocorrem, transformando memórias infantis de descontentamento, desapropriação dos corpos e espaços, de traumas, a fim de fortalecer uma identidade constantemente destruída pela sociedade. Talvez, somente por meio do conhecimento de pertencer às deslenguadas, exista a chance de *ser*.

O romance *Las malas* (2019), da escritora, atriz e dramaturga argentina Camila Sosa Villada, pode ser lido como espectro de investigação e encenação dos processos de *tornar-se* corpo e discurso, ao retratar, de forma intersecional, traços de uma experiência travesti, a infância travesti, as experiências da prostituição no Parque Sarmiento, em Córdoba, as alegrias, as desilusões e o espaço opressivo da casa, personificado na figura paterna.

Sosa Villada rememora um passado traumático e o ressignifica a partir de uma narração imaginativa. A autora elabora uma visão singular sobre a disposição familiar, a negociação de papéis e a dissociação de valores (assimetria de gênero, identidades e posições fixas nas estruturas sociais), configurando uma autonomia narrativa e subjetiva da sujeita narradora.

Nessa obra, a imagem da família nuclear e afetuosa é deslocada, sendo o patriarca a própria imagem do medo, da insegurança e da destruição das personagens femininas: "Não dependia do tempo ou de uma circunstância particular: o medo era o pai. Não havia policiais, clientes ou crueldades que me fizessem temer como temia meu pai." (SOSA VILLADA, 2019, p. 39-40, tradução nossa).[3] Na voz do pai a sentença de condenação da filha travesti é enunciada:

> Vai ser difícil você arrumar emprego com a saia curta, o rosto pintado e os cabelos compridos. Tire essa saia. Tire a tinta do rosto. Ou vai tirar a chicotadas. Sabe do quê pode trabalhar assim? De chupar paus, meu amigo. Você sabe como sua mãe e eu vamos te encontrar um dia? Deitado na vala, com AIDS, com sífilis, com gonorréia, quem sabe as sujeiras com que sua mãe e eu vamos te encontrar um dia. Pense bem, use a cabeça: você, sendo assim, ninguém vai te amar (SOSA VILLADA, 2019, p. 42, tradução nossa).[4]

A fala do pai de Camila, assim como a onipresença da figura masculina em *Jéssika*, revela a dinâmica estrutural de um modelo de família formado a partir dos marcos da heterossexualidade, da

[3] No dependía del clima o de una circunstancia en particular: el miedo era el padre. No hubo policías ni clientes ni crueldades que me hicieran temer del modo en que temía a mi papá (SOSA VILLADA, 2019, p. 39-40).

[4] Difícil va a ser que consiga usté trabajo con la pollerita corta, la cara pintada y el pelito largo. Sáquese esa pollerita. Sáquese la pintura de la cara. A azotes se la tendría que sacar. ¿Sabe de qué puede trabajar usté así? De chupar pijas, mi amigo. ¿Sabe cómo lo vamos a encontrar su madre y yo un día? Tirado en una zanja, con sida, con sífilis, con gonorrea, vaya a saber las inmundicias con las que iremos a encontrarlo su madre y yo un día. Piénselo bien, use la cabeza: a usté, siendo así, nadie lo va a querer (SOSA VILLADA, 2019, p. 42).

cisgeneridade e da masculinidade. O discurso masculino sobrepõe-se às vidas e às experiências de feminilidade: ao alertar a filha sobre os "perigos" da vida transviada, o pai reitera o domínio nas relações privadas. A família de "origem", no contexto das transidentidades, configura-se como "uma promessa de cuidado não cumprida", responsável pelo desamparo, solidão, mágoa e abandono recorrentes (BENTO, 2012, p. 276); e a figura do pai, semelhante a um Deus, castiga e machuca, sentencia e aplica a Lei às filhas que plantam a desonra e são expulsas do Paraíso.

No conto-poema sem título, presente na coletânea *La novia de Sandro* (2015), ainda que a imagem do pai persista igualada ao signo do "medo", essa imagem é difusa, no passado, importando a capacidade de elaborar outros sentidos, mais sensíveis e complexos, que sugerem a "volta para a casa", subjetiva e concretamente, como uma espécie de aprendizado, de formação e de humanização.

Faz-se interessante verificar a forte influência da estrutura hegemônica colonizadora nas vidas das travestis latinas, encenada nos textos de Sosa Villada. Parece haver, principalmente na figura do pai, uma necessidade de manutenção do pensamento circular, dos ciclos que precisam ser fechados. A jornada só não basta? O presente já não é o suficiente? No entanto, como perfazer sua origem? Há algum lugar para voltar? Em nossos corpos, persiste a concepção da volta como necessária. E a viabilidade da volta?

A “volta para a casa” não diz respeito somente a um retorno, mas a um processo de aceitação, perdão, acolhimento e afeto por parte da mãe, outra figura marcada pelo medo. Nesse texto, a narradora rememora uma experiência com a mãe, uma senhora de sessenta anos, vivenciando, pela primeira vez, a Marcha do Orgulho Gay:

> Quase chegando ao palco, encontramos uma pequena travesti de apenas oito anos. A mãe dela queria tirar uma foto conosco e, enquanto posávamos, minha filha adulta, que havia bebido cerveja com a permissão da mãe, falava com ela com um desespero que raramente vi em seus olhos. A pequena travesti olhava para nós com sabedoria ancestral, sem se interessar pelos gestos agudos que minha mãe desenhava no ar. Durante a Marcha do Orgulho Gay daquele ano, olhei atentamente para minha mãe observando aquela menina, que poderia muito bem ser eu, se ela e meu pai tivessem sido infiéis a essa cultura de devastação (SOSA VILLADA, 2020, n.p, tradução nossa).[5]

O elemento inflexivo na escritura de Sosa Villada não é somente a inversão de papéis ou a descoberta de um espaço de afeto e irmandade, mas a própria retomada de uma relação entre mãe e filha. Ao deslocar a imagem da mãe, descrita pela narradora como

[5] Casi llegando al escenario nos encontramos con una niña travesti de apenas ocho años. Su mamá quiso sacarse una foto con nosotras y mientras posábamos, mi hija adulta que había bebido cerveza con el permiso de su madre hablaba con ella con una desesperación que pocas veces vi en sus ojos. La niña travesti nos miraba con una sabiduría antigua, sin interesarse por los gestos filosos que mi madre dibujaba en el aire. Durante toda la Marcha del Orgullo Gay de ese año, miré atentamente a mi madre observando a esa niña, que bien podría haber sido yo, si ella y mi papá hubieran sido infieles a esta cultura de la devastación (SOSA VILLADA, 2020, n.p).

“minha filha, ex-minha mãe, ex-órfã e depois esposa de um homem que não a tratava bem” (SOSA VILLADA, 2020, n.p, tradução nossa), desloca-se a hierarquia de gênero estruturada na casa e performatizada na figura do pai: “Fazia muito tempo que macerava aquele choro, desde o dia em que soube que o filho não voltaria e que agora, até que a vida fosse vida, seria mãe de uma travesti.” (SOSA VILLADA, 2020, n.p, tradução nossa).

Nesse sentido, escrever sobre processos permeados de dor e trauma, como tratam o curta-metragem e os textos literários – a partir de uma mirada inventiva e memorialística confrontando lembranças de solidão –, é romper com a clandestinidade e o estereótipo. Desse modo, a “volta” da personagem institui outra dinâmica, impele um modo imaginativo sustentado por uma narração que produz, do ódio ao carinho, da expulsão ao acolhimento, a imagem de um mundo possível.

Como parte da superação de uma “tradição de silêncio” (ANZALDÚA, 2009, p. 312), Sosa Villada coloca a linguagem e a vida como caminhos atravessados, em idas e vindas incessantes. A volta como modo de embate, a volta como processo mais amplo de construção identitária; a volta de corpos incômodos é a celebração da mobilidade, do deslocamento dos espaços fixos e incontornáveis. Voltar para um espaço de violência é encarar o trauma, o silêncio e as relações conflituosas, mas também redescobrir caminhos e sentidos outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As relações entre travestilidade-família, lar-desterro, saída-volta, se desconstruídas e decolonizadas, elaboram problemáticas sobre a cisheteronormatividade. As obras estudadas, ao enfocar o silêncio da volta das personagens travestis para o ambiente contraditório da casa dos pais, encenam a desfiguração desse modelo idealizado de família (nuclear, binária e sexualmente dividida, sem confrontos, espiritualizada), deixando entrever outros modos e configurações, outras formas.

As transidentidades de Jéssika e Camila erigem-se na "cultura da devastação", ao mesmo tempo em que performam sobre as estruturas coloniais e patriarcais vigentes. As mulheres trans expostas na arte cinematográfica e literária alastram-se pelas ruínas de um mundo colonizado e perigoso, carregam a própria vida nas costas, a própria viagem sem ponto de chegada. Nessas jornadas possíveis, as pegadas são apagadas, mas maceram a terra, criam trilhas, atalhos, mapas, caminhos capazes de guiar outras mulheres, dando significado à volta por meio de posicionamentos ditos e interditos. Essas mulheres/personagens transitam e permanecem.

REFERÊNCIAS

ANZALDÚA, Gloria. Como domar uma língua selvagem. Tradução de Joana Pinto Plaza e Karla Cristina dos Santos. *Cadernos de Letras da UFF*, no. 39, 2009, p. 305-318, 2009.

Disponível em: http://www.campogrande.ms.gov.br/semu/wp-content/uploads/sites/26/2019/10/15-anzaldua%C2%A6%C3%BC_como-domar-uma-lingua-selvagem.pdf. Acesso em: 01 Jun. 2021.

BENEDETTI, Marcos. *Toda feita*: o corpo e o gênero das travestis. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BENTO, Berenice. As famílias que habitam "a família". *Sociedade E Cultura*, v. 15, n. 2, p. 275-283, 2012. Disponível em: https://doi.org/10.5216/sec.v15i2.22396. Acesso em: 09 Jun. 2021.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

DAMÁSIO, Loren Lopes. *Nos limites da palavra*: o silêncio em contos de autoria feminina. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (Ibilce), São José do Rio Preto, 2018.

GOGÓIA, Galba. *Jéssika* - Um filme de Galba Gogóia. [2018] 2020. (18m34s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CDTsyEjQlGo&t=253s. Acesso em: 01 Jun. 2021.

GONZALEZ, Lélia. Categoria político-cultural da Amefricanidade. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org). *Pensamento Feminista*: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

INÁCIO, Emerson da Cruz. Sobre Geni e Gisberta: baladas e amores trágicos (ou um relato de uma experiência estética dupla, acompanhado de alguns poetas e poemas). *In*: LUGARINHO, Mário César (Org). *Do inefável ao afável*: ensaios sobre

sexualidade, gênero e estudos queer. Manaus: UEA Edições, 2012, p. 31-38.

INFOBAE. “La novia de Sandro”: la poesía de Camila Sosa Villada, 2020. Disponível em: https://www.infobae.com/cultura/2020/09/05/la-novia-de-sandro-la-poesia-de-camila-sosa-villada/. Acesso em: 01 Jun. 2021.

SONTAG. Susan. A estética do silêncio. *In*: *A vontade radical*: estilos. Tradução de Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 11-40.

SOSA VILLADA, Camila. *La novia de Sandro*. Córdoba: Caballo Negro Editora, 2015.

SOSA VILLADA, Camila. *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets, 2019.

VERGUEIRO, Viviane. Pensando a cisgeneridade como crítica decolonial. *In*: MESSEDER, Suely *et alii* (Orgs). *Enlaçando sexualidades*: uma tessitura interdisciplinar no reino das sexualidades e das relações de gênero. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 249-270. Disponível em: http://books.scielo.org/id/mg3c9/pdf/messeder-9788523218669-14.pdf. Acesso em: 01 Jun. 2021.

UM ANO SEM AMOR E A SEXUALIDADE NO CINEMA ARGENTINO

Aleques Eiterer[1]
Júlio César Suzuki[2]

INTRODUÇÃO

O livro *Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, organizado por Adrián Melo (2008), uma das principais obras sobre personagens que dissidem sexualmente da heteronormatividade no cinema daquele país, aponta o filme *Los tres berretines* (1933), de Enrique T. Susini, como o primeiro longa-metragem argentino com um personagem gay. Também o primeiro filme sonoro do país, *Los tres berretines* nos apresenta um personagem que exagera em seus trejeitos afetados e afeminados, é apaixonado pelo cinema e se chama "Pocholo", interpretado por Homero Cárpena. Este tipo de personagem vai perdurar durante

[1] Doutorando no PROLAM - Programa de Pós-Graduação Integração da América Latina - Universidade de São Paulo. E-mail: alequeseiterer@usp.br
[2] Graduado em Geografia (UFMT), em Letras (UFPR) e em Química (IFSP), com mestrado e doutorado em Geografia Humana (USP) e Livre-Docência em Fundamentos Econômicos, Sociais e Políticos da Geografia. Professor Associado junto ao Departamento de Geografia da FFLCH/USP e ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM) da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: jcsuzuki@usp.br

muitas décadas, até mesmo nos dias atuais, tanto nos filmes como, principalmente, na televisão.

Alguns autores, principalmente os assimilacionistas[3], chamam a atenção para este tipo de personagem, um sujeito teoricamente passivo e com sensibilidade para as artes, classificando-o como caricato. Porém, podemos afirmar que não existe uma caricatura gay, mas sim uma visão normativa que coloca certos comportamentos como risíveis para uma determinada parcela da sociedade. Contraditoriamente, estes personagens erroneamente chamados de caricatos, representaram, e ainda significam, uma forma de subversão dos padrões heteronormativos no audiovisual.

Os primeiros personagens homossexuais masculinos considerados plenamente desenvolvidos foram somente apresentados na década de 1960, sendo *El rufián* (1961), de Daniel Tinayre (ROMÁN, 2017), um marco neste sentido. Román também destaca que nos anos 1970 os personagens homossexuais ganharam maior complexidade. Podemos apontar neste período também um importante filme com um personagem *queer*, bem antes desse termo ser utilizado na América Latina, *La Raulito* (1974), de Lautaro Murúa, cinebiografia de María Esther Duffau[4].

[3] Autores que acreditam que para os homossexuais serem aceitos pela sociedade, seria necessário que eles aproximassem seu comportamento ao padrão heteronormativo.
[4] Um folclórico personagem argentino de sexualidade fluida e que passou por instituições para menores, psiquiátricas, cadeias e pelas ruas de Buenos Aires.

Após a abertura democrática na década de 1980, dois filmes com temática *gay* se destacam: *Adiós Roberto* (1985), de Enrique Dawi, e *Otra historia de amor* (1986), de Américo Ortiz de Zárate. Em ambos os filmes, os personagens sofrem um calvário pelas suas transgressões e na busca por aceitação em uma sociedade homofóbica. Os filmes tratam abertamente de questões relacionadas à transgressão em relação à sociedade e a luta pelos direitos civis.

A crise econômica na década de 1990 diminuiu drasticamente a produção cinematográfica na Argentina. Somente e partir da segunda metade desta década que o audiovisual voltou a deslanchar, como abordaremos mais adiante. No ápice desta crise, na virada do século XX para o XXI, o cinema argentino teve um *boom* na realização de filmes e na adesão do público às salas de cinema.

A produção cinematográfica também começou a dar mais atenção às demandas sociais por protagonismo das minorias e transformou em tendência de mercado e concessão aos gostos dos espectadores a inclusão de personagens com sexualidades dissidentes da norma. Assim, o personagem homossexual se tornou uma possibilidade a mais de identificação por parte do público, e sua rejeição também foi diminuindo ao longo do tempo.

É neste contexto que destacamos *Um ano sem amor* (*Um año sin amor*), de 2005, longa-metragem dirigido por Anahí Berneri, a

partir do livro/diário autobiográfico de mesmo nome de Pablo Pérez. Dentre diversos outros filmes que tratam da questão da sexualidade no cinema argentino no início do século XXI, uma das principais singularidades de *Um ano sem amor* é abordar de forma realista um personagem gay convivendo com o HIV e vivendo sua sexualidade abertamente, caso raro na cinematografia latino-americana. Filmado em 2004, o filme narra o período de cerca de um ano da vida de Pablo, no ano de 1996.

A SINOPSE

Pablo é um professor particular de francês – HIV positivo, ele acredita ter apenas um ano de vida pela frente. Iniciando sua jornada sexual com os anúncios na internet, ele sai do apartamento que divide com a tia para explorar as boates, cinemas e clubes de sexo de Buenos Aires. Nesse processo, Pablo se confronta com sua doença, a dependência financeira do pai e suas responsabilidades com a tia, cada vez mais desequilibrada[5].

O CONTEXTO DA PRODUÇÃO

O filme *Um ano sem amor*, estreia da diretora Anahí Berneri na direção, foi produzido em 2004. Alguns anos após o período em

[5] Sinopse retirada do site https://makingoff.org

que a história narrada no livro/diário autobiográfico de Pablo Pérez transcorre. Neste período, meados da década de 1990, as pessoas que se contaminavam com o vírus do HIV e que, por consequência, desenvolviam a AIDS, se deparavam praticamente com uma sentença de morte, pois os remédios que minimizavam os danos causados pela doença ainda estavam em desenvolvimento ou possuíam uma baixa eficácia contra a sua letalidade. Por este motivo, no filme, o protagonista acredita ter apenas mais um ano de vida.

Também nos anos 1990, a Argentina reformulou o Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais (INCAA), criando o Fundo de Fomento Cinematográfico e estabelecendo cotas para os filmes argentinos. Em 1995, criou também a *Nueva Ley de Cine*, para que os filmes passassem a captar recursos para a sua produção e estabelecendo novas possibilidades de coproduções com outros países.

A Argentina enfrentou, na virada do século, uma das suas principais crises econômicas, com profundos efeitos na classe média do país e a quebra de diversos bancos, perdendo importância dentro do panorama econômico mundial. No começo dos anos 1990, a Argentina combateu a inflação pareando sua moeda com o dólar, em um processo conhecido como Âncora Cambial, que consistiu em forçar uma equiparação com moedas de pesos diferentes. Porém, dentro de um complexo jogo econômico, para

sustentar este plano, o país utilizou toda a sua reserva em dólares. A crise eclodiu em 2001, com consequências desastrosas tanto para a própria Argentina quanto para os países vizinhos.

> A situação econômica da região se agravou com a eclosão da crise argentina em 2001. Crise esta que teve efeitos internacionais tão impactantes quanto a asiática e a russa. O país platino reduziu suas importações impactando diretamente nas exportações de seus parceiros comerciais da região, principalmente dos membros do MERCOSUL. Outra consequência desta crise foi o encarecimento dos empréstimos externos para os países latino-americanos, além de que a percepção de risco pelos agentes do mercado financeiro internacional sobre a região fez com que houvesse a redução dos prazos de vencimento na emissão de títulos da dívida externa (COSTA, 2020, p. 123).

Neste período, também como reflexo desta mesma crise, surgem novos cineastas realizando um certo estilo de filme que ficou conhecido como o *Novo Cinema Argentino* e que teve o longa *Pizza, cerveja, cigarro* (*Pizza, birra, faso*, 1997), de Israel Adrián Caetano e Bruno Stagnaro, considerado como o marco fundador. Em geral, são filmes de baixo orçamento, com histórias contemporâneas, dirigidos por jovens cineastas e que possuem como protagonistas também jovens que vivem à margem, massacrados pela opressão urbana de Buenos Aires, muitas vezes em decorrência da grave crise que o país atravessava[6].

[6] http://www.contracampo.com.br/51/cinemaargentino.htm. Acesso em: 02 fev. 2022.

A produção do filme acontece poucos anos após uma das maiores crises econômicas da Argentina. Paradoxalmente, este é também um período em que a produção cinematográfica argentina um dos seus momentos mais profícuos, com o público prestigiando o cinema nacional, diversos filmes sendo aclamados pela crítica local e internacional e também conquistando prêmios em importantes festivais ao redor do mundo.

A diretora Anahí Berneri conheceu Pablo Pérez em 2002, ao fazer uma reportagem sobre homossexualidade e literatura, quando dirigia o programa Máximo, com temas focados em homossexualidade, para um canal a cabo da Argentina. Ao entrevistá-lo sobre sua novela em série, *El mendigo chupapijas*[7], ficou encantada com a história e queria transformá-la em filme. Porém, como ela não seria fácil de ser adaptada para a linguagem cinematográfica, Pablo lhe apresentou seu livro anterior, em forma de diário: *Um ano sem amor*.

Cerca de dois anos depois, começaram as filmagens do roteiro, uma síntese dos dois livros de Pablo e escrito em parceria entre Anahí e o autor. Com suporte do INCAA e produzido pela BD Cine, de Daniel Burman e Diego Dubcovsky, o orçamento do filme girou em torno de US$ 400.000,00 (quatrocentos mil dólares).

[7] *O mendigo chupa paus*, em tradução literal.

Inserida neste movimento de filmes realizados por jovens cineastas, no começo de século XXI, Anahí mostra muita segurança em sua primeira direção, extraindo o máximo de todo o elenco, desde os papeis menores até o protagonista Pablo, primeiro papel principal de Juan Minujín. Ele transmite todas as nuances de seu personagem com uma interpretação visceral e impecável. Vale também destacar Carlos Echevarría, como o amigo Nicolás, e que já trabalhou em diversos outros filmes *gays*, como *Ausente* (idem, 2011), de Marco Berger, *Sozinho* (*Solo*, 2013), de Marcelo Briem Stamm, e *O terceiro* (*El terceiro*, 2014), de Rodrigo Guerrero; Mimí Ardú, como Nefertiti, sua tia desequilibrada; Javier Van de Couter, como Martín; e Omar Núñez, como Baéz.

O filme ganhou o *Teddy Bear* na categoria de melhor filme no Festival Internacional de Berlim, prêmio voltado para os filmes de temática *queer* exibidos no festival, entre outros prêmios em festivais nacionais e internacionais. Em relação ao público, ele atingiu 30.000 espectadores na Argentina.

A NARRATIVA E O PROTAGONISTA

O filme se inicia com planos detalhes de um cursor piscando na tela de um computador e, em seguida, vão se intercalando outros planos detalhes de mãos digitando no teclado. Palavras sendo escritas no monitor, objetos sobre a mesa e os olhos do

protagonista. Enquanto isso, lemos trechos e ouvimos em sua voz – "*internos-subjetivos* ou *internos-mentais*"[8] – as seguintes palavras:

> Poeta mundialmente famoso, professor em seus anos outonais, procura por companhia, parceiro, protetor e amigo, amante jovem, alma delicada, espírito exuberante, franco e belo, para dividir cama, ideias, apartamento, ajudar a vencer a fúria e a culpa do mundo, inocente como escravo ou mestre... Mortalmente conformado com o passo rápido do tempo, encontre-me se puder, estou aqui sozinho.

Entram o título do filme: *Um ano sem amor* e a data: 26 de abril de 1996. Pablo está se autodescrevendo para um anúncio de relacionamentos em uma revista gay. Ele busca um pouco de afeto em um momento de imensa dor e solidão. Coincidentemente, neste mesmo ano de 1996, também aconteceu o Congresso de Vancouver, lugar onde se denominou a AIDS como uma doença crônica e não mais terminal, pelo desenvolvimento do coquetel de remédios denominado AZT.

[8] Quando ouvimos do personagem "suas vozes mentais, as suas recordações, etc" (CHION, 2011, p. 64).

Figura 01 a 04 – Primeiros planos diegéticos de *Um ano sem amor*.

Após essa sequência de abertura, são mostradas algumas cenas do protagonista escrevendo outros anúncios, tendo um acesso de tosse enquanto dorme, caminhando pelas ruas de Buenos Aires, indo ao hospital e frequentando um cinema pornográfico onde homens fazem sexo. Uma sequência de eventos que se repetirá ao longo de boa parte da trama.

O filme se encaixa no que McKee (2006) define como *minitrama*, que apresenta a vida de um protagonista passivo em um conflito interno decorrente de sua própria natureza e que não possui um final fechado.

O narrador do filme acompanha o protagonista por quase todo o tempo da trama, sendo um narrador de focalização interna, ou seja, tudo aquilo que sabemos é o que o personagem sabe. Apenas numa breve sequência, mais próxima do final, a narrativa mostra a tia sozinha no apartamento, no momento em que ela lê o livro escrito pelo sobrinho e que desencadeará a cena final (CHION, 2011).

Através de um diário manuscrito pelo namorado francês de Pablo, temos algumas pistas sobre seu passado. Eles viveram na França, seu namorado também foi vítima de uma doença fatal e Pablo o abandonou antes de sua morte. Pablo é agora testemunha de sua própria agonia.

Aguilar (2008, p. 323) define bem o personagem:

> Um corpo que morre e uma escrita que testemunha, uma experiência de dissolução de si e uma experiência antagônica de um eu que se expressa. Ao levar essa experiência de si ao limite, renunciando ao amor para enfrentar o desejo, Pablo aborda o núcleo mais sombrio que une dor e prazer, autodestruição e salvação, agonia e orgasmo[9] (tradução nossa).

Ele vive com a tia, único personagem feminino do filme, e que tem problemas psicológicos. Ambos são mantidos com o dinheiro do pai de Pablo. Dois seres "disfuncionais" que recebem

[9] Un cuerpo que agoniza y una escritura que testimonia, una experiencia de la disolución del yo y una experiencia antagónica de un yo que se expresa. Al llevar esta experiencia del yo al límite, renunciando al amor para enfrentar al deseo, Pablo aborda el núcleo más oscuro que une dolor y placer, autodestrucción y salvación, agonía y orgasmo.

apoio financeiro para ficarem longe da família “normal”. Dois parentes que vivem em conflito e que são obrigados a conviverem entre si por não se encaixarem na norma. O único amigo de Pablo é Nicolás, que por uma breve cena, próxima ao final, nos revela, por um olhar, que sente algo mais do que amizade pelo protagonista. Pablo também dá aulas particulares de francês para uma jovem. No decorrer da narrativa, ele fica amigo de Juan, que conhece no seu primeiro encontro com Baéz, o Comissário, e o principal organizador das sessões de sadomasoquismo que Pablo passará a frequentar. Martín, também discípulo de Baéz, é o objeto de desejo de Pablo e também será seu algoz.

Figura 05 – Relações familiares de excluídos em *Um ano sem amor*.

Neste momento da trama, através de um anúncio de uma revista, Pablo começa a se envolver com um grupo de pessoas que praticam consensualmente BDSM, sigla em inglês para *bondage*, disciplina, dominação, submissão, sadismo e masoquismo. No primeiro encontro, ele vê por um breve instante o misterioso Martín, por quem fica fascinado. Assíduo frequentador das festas BDSM, é neste grupo que Pablo irá encontrar afeto e se apaixonar por Martín, com quem se envolverá e que mais tarde o irá trair. Mais adiante, abordaremos este tema.

A narrativa tem a duração, como o título anuncia, de cerca de um ano da vida do protagonista. E ao longo do filme, acompanhamos Pablo escrevendo o seu diário, que mais tarde viria a ser lançado como livro e daria origem ao roteiro do filme. O livro termina no final do ano de 1996, porém o filme avança a narrativa para além, mostrando a reação de Pablo ao ver o seu livro publicado com a tarja HIV+ e o subtítulo *Diário da AIDS*. A publicização de sua vida em formato de um livro trará graves consequências para o personagem.

Para a diretora Anahí Berneri,

> Pablo também procura seu lugar de pertencimento. Por isso na encenação reforcei os corredores do hospital, os corredores do cinema pornô, os lugares de passagem que ele tem que atravessar e passar. Este é um personagem que busca um espaço que não seja transitório. Não queria fazer um filme sobre a doença, muito menos panfletário, que falasse de discriminação ou ensinasse

> como não se infectar. Eu queria que o humano não se perdesse, para que a doença não fizesse o personagem desaparecer[10].

A Buenos Aires do filme é mostrada em seu aspecto urbano, porém sem intenção alguma de glamorizá-la ou de destacar seus monumentos ou prédios arquitetônicos que a identifiquem de imediato. A cidade retratada reforça a melancolia e a solidão do personagem.

O conflito do protagonista é interno e o filme não faz julgamentos em relação a ele, da mesma forma que não o vitimiza. Pablo é apresentado como uma pessoa complexa que vive à margem e que, apesar de sua doença, não deixa de viver sua sexualidade.

No final, após ser intimado por seu pai a sair de casa, por ter escrito e lançado seu livro/diário, ele tenta telefonar para seu amigo Nicolás e para Juan. Porém, sem conseguir contatá-los, sai com suas coisas e entra novamente no cine pornô. O último plano nos mostra Pablo descendo as escadas que dão acesso à sala de exibição, fechando assim seu ciclo de solidão.

[10] Tradução nossa do site https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-47188-2005-02-11.html. Acesso em: 02 fev. 2023.

Figura 06 – Plano final de *Um ano sem amor*.

DOR, PRAZER E A BUSCA PELO SUBLIME

Em um determinado momento da trama, Pablo responde a um anúncio de uma revista de um casal *leather* que busca um terceiro parceiro para se relacionarem. Quando ele chega à porta do edifício para o encontro, ele cruza com um tipo bonito e careca. Eles trocam olhares. Na porta, ele conhece também Juan, que está chegando para o mesmo encontro. Logo em seguida chega o "Comissário" Baéz, que os recepciona.

Diferente do mundo "sujo" e desglamorizado dos cinemas pornôs e das boates de Buenos Aires, o universo *leather* é

sofisticado, com conversas sobre os clubes de Paris e de São Francisco. A partir deste momento, Pablo se insere no universo sadomasoquista. Em uma boate, ele encontra novamente o atraente rapaz com quem havia trocado olhares na entrada do prédio. Eles se olham, se aproximam, mas nada acontece. O rapaz é Martín, por quem Pablo se sente atraído e descobre ser um dos amantes de Baéz. Sua obsessão por Martín o faz transgredir uma regra importante do jogo, encontrá-lo sem o conhecimento/consentimento do mestre.

Em uma cena do filme, Pablo afirma:

> E estou apressando, porque suspeito que se eu me apaixonar não conseguirei continuar escrevendo isto, como é para ser, antes de tudo o mais, um diário da busca do amor. Do amor perdido, do desejo e do medo da morte.

Na principal e mais tensa cena do filme, após ter se encontrado com Martín sem o conhecimento do Baéz, Pablo é convidado pelo mestre para ir a sua casa. Ao chegar, encontra Martín e ambos o submetem a uma sessão de tortura para puni-lo pela transgressão. Uma cena que vai até o limite para mostrar o "real" sentido do sadomasoquismo. Baéz não mostra a propensão à reversibilidade de papeis, usual na performance sadomasoquista. Ele é demasiado sádico. Para Pablo, é o fim da possibilidade de amor com Martín.

Como uma paródia de uma relação de poder, a performance dentro do jogo sadomasoquista é predeterminada por algumas regras. Primeiramente é uma relação de poder entre um amo e um escravo, envolvendo dor e prazer de maneira consensual. É um jogo de poder circunstancial, intercambiável e consentido. O escravo tem seu corpo amarrado, suspenso ou reclinado. O masoquista renuncia ao seu poder no mundo e a dor é a proteção do organismo contra a autodissolução. Não importa mais a personalidade dos corpos. Também como uma metáfora das regras sexistas de nossa sociedade, o masculino é valorizado e exaltado, recorrendo à mimetização de roupas militares e até mesmo a apetrechos que remetem à indumentária nazista. O objetivo final é o prazer pela catarse provocada pela dicotomia envolvendo dor e prazer

Dialeticamente, é um ritual que vai na contramão do sexo normativo. É uma investigação do corpo em seu conjunto, não somente nas zonas erógenas, subvertendo as normas da sexualidade que giram apenas ao redor da genitália. Para Foucault, a partir do século XVIII, diversos discursos falam sobre sexo baseados no trinômio poder-saber-prazer e "técnicas polimorfas de poder". “Contra essa busca obsessiva da ‘verdade’ no sexo, Foucault considera que o sadomasoquismo é uma investigação e uma

dessexualização do prazer"[11] (AGUILAR, 2008, p. 329, tradução nossa).

Em seu caminho rumo à morte, Pablo usa e oferece o próprio corpo como sacrifício. Em suas performances nas sessões de sadomasoquismo, não é apenas o prazer sexual que ele busca, mas sim a dissolução de sua personalidade. O personagem busca se perder, e se entregar ao gozo e à dissolução que isso lhe provoca, o seu autodespedaçamento. A dor e o prazer experimentados como dados imediatos da existência humana.

A busca de Pablo pelo afeto, representada principalmente pela figura de Martín, e por algum sentido no que acredita ser seu último ano de vida, pode ser inserida no que Lopes (2007, p. 42) define como o sublime no banal, “uma opção pela experiência mínima, cotidiana, não gloriosa de cada dia, um desejo de dissolução no universo, de desaparecer discretamente”.

Em meio à velocidade incessante e ao monumental e grandioso na arte, o filme vai na mesma direção de uma narrativa contemporânea mais rarefeita e valorizada também por outros cineastas como Abbas Kiarostami, Wong Kar Wai, Krzysztof Kieslowski, entre outros.

> Trata-se da possibilidade de uma experiência de beleza que emerge de um cotidiano povoado de clichês, implica repensar o banal e se situa de forma tensa entre a

[11] Contra esta obsesiva búsqueda de la "verdad" en el sexo, Foucault considera que el sadomasoquismo es una investigación y una desexualización del placer.

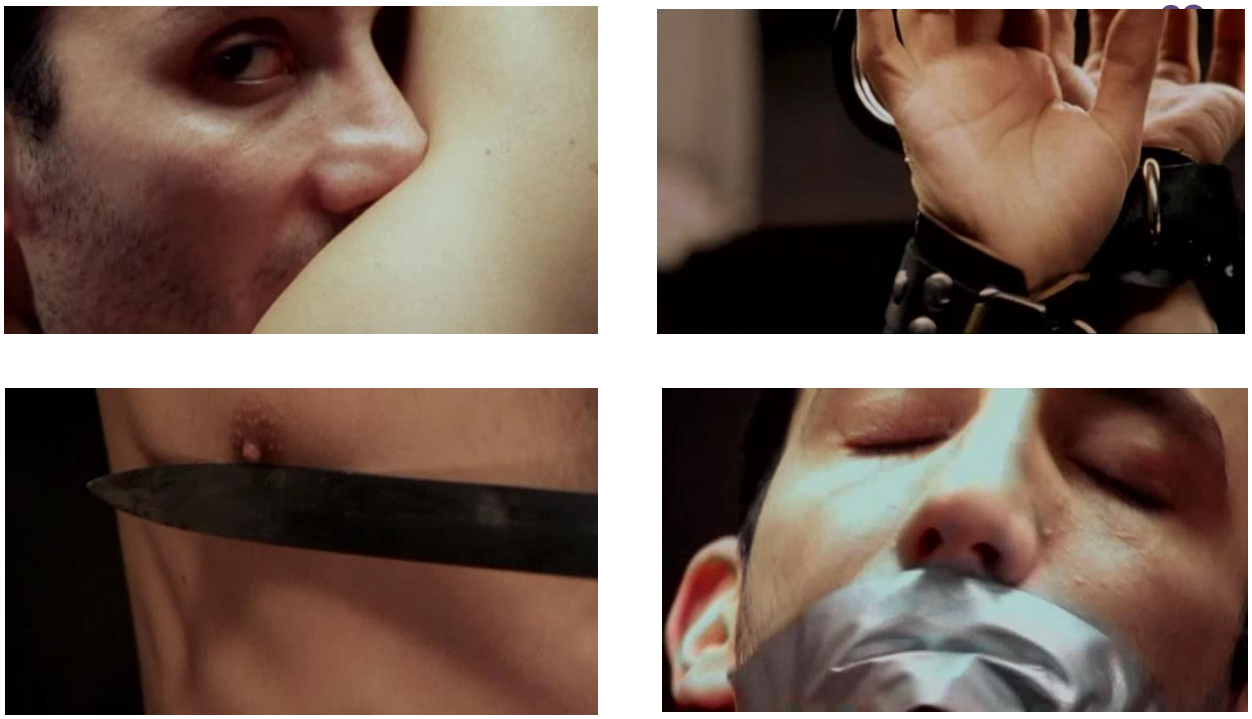
> dimensão transgressora e transcendental do sublime associado ao grandioso e ao belo, marcado pelo agradável, convencional (LOPES, 2007, p. 42).

Em meio à crescente complexidade sobre o que é arte, busca-se a nobreza daquilo que não teria destaque em um primeiro olhar, o banal. Neste contexto, o tempo também é valorizado na contramão da necessidade de produção e consumo irrefreáveis.

Pablo busca o amor, mas encontra a sublimação justamente em um lugar inesperado, um grupo de sadomasoquistas, criando um jogo de tensões característico deste conceito. Em um lugar onde o corpóreo é supervalorizado, ele encontra algo que seria o mais próximo de afeto possível. Diante da pressa por viver, pois afinal ele acredita ter pouco tempo de vida, o local do prazer lhe proporciona o sublime. Da mesma forma, o filme proporciona esta experiência ao espectador. O sublime do banal não ignora os excessos da mídia, mas se apresenta como uma proposta de um outro modo de olhar, ético e estético, dentro da sua diversidade.

O filme também trabalha com a sensorialidade, principalmente na sequência do clube BDSM e na sequência em que Baéz e Martín colocam Pablo em uma situação limite de tortura, conforme descrito acima.

Figura 07 a 10 – Planos sensoriais em *Um ano sem amor*.



Tecnicamente, para atingir esta sensorialidade, a diretora afirmou, em um *press kit* do filme, que ela e o diretor de fotografia optaram por um processo de revelação chamado "*salto blitch*", que consiste em pular um dos banhos ao qual o negativo do filme é submetido em seu processo de revelação, baixando um tom, para obter uma imagem mais grosseira, mais contrastada e não saturada, para traduzir uma estética atemporal e mais dura.

Desta maneira, a direção, as atuações, a fotografia de Lucio Bonelli, o som de Javier Farina e a direção de arte de María Eugenia Sueiro compõem um todo harmônico e também são responsáveis pela sensorialidade do filme, destacando a solidão do personagem,

o ambiente frio dos hospitais e os mais quentes locais de pegação e do clube de sadomasoquismo que Pablo frequenta.

OLHAR PLURISSEXUAL

Podemos perceber uma pluralidade de olhares em *Um ano sem amor*. Primeiramente, a diretora, que assume um olhar distanciado sobre um mundo ao qual não pertence e que não pode pertencer. Sua identificação com o protagonista e com o narrador se torna complexa. Este encontro cria um olhar plurissexual, que vai muito além apenas da genitália como centro das relações sexuais.

A performance da câmera, em certos momentos, assume o olhar do narrador e, em outros, se confunde com o olhar do protagonista. O narrador assume um impulso documental, se assemelhando a uma câmera oculta, principalmente nas caminhadas de Pablo pela cidade e nas sessões de sadomasoquismo. Esta confusão cria uma instabilidade nos olhares. Existe uma tensão entre o documentário como pulsão raivosa de apoderar-se de indícios do real e a encenação sadomasoquista como uma performance de relações de poder e sexo.

Outro fator importante é que o filme não faz julgamentos sobre seu protagonista e em nenhum momento tenta ser

"educativo" sobre seu comportamento. Bem distante do heroísmo de protagonistas dos filmes clássicos narrativos, Pablo se assemelha mais a um anti-herói trágico. Definitivamente, não é um filme feito por alguém da comunidade gay e voltado para esta comunidade. Sua busca pelo sadomasoquismo é uma forma de autodiluir-se e de encenar sua própria morte. O tema principal não é a homossexualidade, mas sim o desejo de seu personagem principal. Diferente do livro, que foca mais na questão da convivência com o HIV e da busca pelo prazer, o filme aborda mais a busca pelo amor e pelo afeto e a consequente dissolução do personagem.

Em nenhum momento Pablo sofre homofobia diretamente e precisa enfrentar isto, como um ser transgressor, que luta por seus direitos frente a uma sociedade opressora. O mais próximo que chegamos desta questão envolve o lançamento de seu livro. Primeiro, seu incômodo ao ver a tarja HIV+ e o subtítulo de seu diário, *Diário da AIDS*, e depois o fato de ser expulso de casa pelo pai, quando este descobre a publicação do livro. É a exposição social de sua homossexualidade e não ela própria que causa a fúria do pai.

Da mesma forma, o filme também não é uma saga sobre a dificuldade de se conseguir medicamentos ou uma forma de mostrar a crueldade da sociedade que, através dos médicos, como seus representantes, aproveitariam as consultas para julgá-lo por

seu possível "mau" comportamento. Na narrativa, a AIDS não possui o peso moral que usualmente encontramos na sociedade. "O heroísmo de Pablo, em todo caso, está em enfrentar seu próprio desejo ao renunciar ao amor e se preparar para morrer"[12] (AGUILAR, 2008, p. 325, tradução minha).

O filme não pede para aceitarmos a sexualidade de Pablo, mas sim nos mostra o que ele faz com esses desejos. Ele oferece o seu próprio corpo como sacrifício e o diário é a sua testemunha. O fato de não apresentar um personagem transgressor, no sentido heroico do termo, não torna o filme menos político, mas singular na sua abordagem da sexualidade na Argentina e na América Latina.

Em uma sociedade que sonha com o extermínio do mundo gay, o filme não busca a transgressão do protagonista. Mediante a banalização da pornografia, principalmente pelo fácil acesso na internet, o que há de mais indecente no filme é a AIDS, ou como o próprio Pablo afirma: "Continuo com esta maldita doença, horrível, pornográfica".

[12] La heroicidad de Pablo, en todo caso, está en enfrentar su propio deseo una vez que renuncia al amor y se prepara para morir.

FICHA TÉCNICA E RESUMIDA DOS PPRINCIPAIS PRÊMIOS

Duração: 102 minutos

Ano de produção: 2004

Ano de lançamento: 2005

País de origem: Argentina

Direção: Anahí Berneri

Roteiro: Anahí Berneri e Pablo Pérez

Produtoras: BD Cine e Cinema Digital

Produção: Daniel Burman, Diego Dubcovsky, Maximiliano Pelosi

Direção de fotografia: Lucio Bonelli

Direção de arte: María Eugenia Sueiro

Figurino: Roberta Pesci

Maquiagem: Diana Tittaferrante

Som direto: Santiago Morone

Trilha musical: Leo García, Martín Bauer

Montagem: Alex Zito

Edição de som: Javier Farina

Distribuição: Epicentre Films

Elenco: Juan Minujín (Pablo), Mimí Ardú (Nefertiti), Carlos Echevarría (Nicolás), Javier Van de Couter (Martín), Bárbara Lombardo (Julia), Carlos Portaluppi (Editor), Omar Núñez (Baéz), Ricardo Moriello (Juan), Ricardo Merkin (pai).

PRÊMIOS

- Teddy Bear de melhor filme LGBT no Festival Internacional de Berlim;

- Silver Condor de melhor revelação masculina da Associação de Críticos Argentinos;

- Grande prêmio do Júri na categoria Outstanding International Narrative Feature no L.A. Outfest;

- Melhor Longa de Narrativa Estrangeira na categoria Melhor Filme no Festival de Cinema Lésbico e Gay de Nova York;

- Prêmio FIPRESCI no Festival de Mar del Plata.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo. **Testemonio de una disolución – Sobre *Um ano sem amor* de Anahí Berneri**. In MELO, Adrián. Otras historias de amor - Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino. Buenos Aires, Edciones Lea, 2008.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A análise do filme**. 1. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda, 2013.

CHION, Michel. **A audiovisão – som e imagem no cinema**. 1. ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda, 2011.

COSTA, André Galindo da. **A agenda da dívida externa no início do século XXI: estudo de casos da Argentina, Brasil e Equador**. 2020. 286 f. (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

LOPES, Denilson. **A delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília: Editora da UnB, 2007.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros**. 1. ed. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

ROMÁN, Emiliano. Cine argentino y diversidad sexual. **Revista lembra**. 2017. Disponível em https://revistalembra.wordpress.com. Acesso em: 03 mar. 2021.

OUTRAS HISTÓRIAS DA ARTE NA AMÉRICA LATINA E A DISSIDÊNCIA AO SISTEMA DE SEXO/GÊNERO EM MIGUEL A. LÓPEZ E GLORIA CORTÉS ALIAGA A PARTIR DA PERSPECTIVA FEMINISTA

Ricardo Henrique Ayres Alves[13]

INTRODUÇÃO

Ao debater a arte moderna enquanto projeto, Guilherme Bueno (2007) estabelece que a arte se afasta progressivamente da religião a partir da reforma protestante, dando início a um processo que culminará em uma relativa distância já no séc. XVIII. Nesse sentido, a arte passa de manifestação do divino a objeto de escrutínio racional, uma decorrência direta das mudanças da sociedade europeia, atravessada pelo Iluminismo, assim como pela Revolução Industrial e a Revolução Francesa. Para o autor, tanto a estética quanto a história e a crítica de arte, disciplinas que advém do desejo de cercar o objeto artístico, procuram, de alguma forma, estabelecer qual seria o lugar da arte em "um mundo distanciado de Deus" (BUENO, 2007, p. 8).

[13] Doutor em Artes Visuais (UFRGS). Professor do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). E-mail: ricardohaa@gmail.com

Assim, antes de discorrer sobre o modernismo no séc. XX, tema ao qual dedica a maior parte de seu ensaio, o autor debate aspectos dos dois séculos anteriores, período paradigmático para o reposicionamento da arte, comentando a relação direta da história com as ideias de progresso e evolução, inerentes ao pensamento sobre a modernidade. Nesse caminho, Bueno descreve a origem francesa da crítica de arte moderna pelas mãos de Diderot, que produzia suas análises nos intervalos da escritura dos verbetes da Enciclopédia, e o contexto alemão, com as contribuições de Gotthold Ephraim Lessing, Johann Joachim Winckelmann e Immanuel Kant. Para o autor, as disciplinas que cercam a arte estão diretamente relacionadas com o projeto da modernidade pois "a crítica e a história da arte dão as mãos para juntas enunciarem a descoberta da sensibilidade como a do sujeito/cidadão e que, esta, universal e comunitária, é capaz de, assegurada sua vitalidade e poder civilizatório, fundar uma nova era" (BUENO, 2007, p. 16). É possível perceber em sua análise o entendimento de que tais campos tem como paradigma a universalidade, aspecto central, por exemplo, na teoria de Kant, que tem importante papel na consolidação do campo da Estética.

Partindo de outra posição, Carolin Overhoff Ferreira (2019) analisa a constituição da história, da teoria e da crítica de arte como resultado de um confronto entre o inteligível e o sensível, ou seja, como tentativas racionais de aproximação diante do fenômeno

artístico, que pertenceria à outra esfera. Elaborando considerações próximas as de Bueno, principalmente sobre a origem europeia de tais disciplinas, Ferreira narra fatos dos últimos três séculos, recorrendo também a períodos mais antigos em seu esforço genealógico.

Sobre a história da arte, a autora delimita seu surgimento como disciplina a partir da intelectualidade alemã, estabelecendo como momento inaugural os estudos de Winckelmann no séc. XVIII. No entanto, também é destacada a contribuição incontornável do italiano Giorgio Vasari para o estabelecimento de uma questão estrutural da história da arte, o paradigma da época e do estilo, desenvolvido em sua Vida dos Artistas, considerada sob certa perspectiva como o primeiro livro de história da arte.

Assim, além de introduzir uma influência que data da renascença, contextualizando questões que precedem o surgimento oficial da disciplina, a autora afirma que a atribuição de um estilo relacionado à determinada época é uma das questões mais importantes da narrativa historiográfica da arte, o que no contexto da modernidade está associado a um modelo linear e progressista, que entende de maneira evolutiva a sucessão de estilos, ainda que no séc. XX o paradigma seja flexibilizado para abranger a existência de mais de um estilo em uma mesma época.

Segundo Ferreira, mesmo que as vanguardas tenham iniciado o processo de autocrítica da arte, é somente ao fim do século XX

que a história da arte começa a ser efetivamente questionada. Ao comentar as contribuições de Arthur Danto e Hans Belting nos anos 1980 que, respectivamente, anunciaram o fim da arte e o fim da história da arte, ela afirma que os autores abordavam um esgotamento que "(...) dizia respeito ao desenvolvimento de narrativas historiográficas mestras sobre artistas, obras canônicas, estilos, épocas e gêneros e a metodologias como o estudo formalista e iconográfico" (FERREIRA, 2019, p. 25). Diante de tal esgotamento, a arte ocidental estaria sendo colocada à prova, abrindo espaço para uma série de problematizações que tensionavam o campo tanto em relação ao seu enquadramento geográfico quanto ao seu recorte voltado à alta cultura.

No entanto, é importante salientar que a alteração do paradigma da história da arte ocorre no contexto de uma série de mudanças que modificam as ciências humanas ao longo do século XX, estando estas diretamente ligadas ao arrefecimento do paradigma da modernidade promovido inclusive pelas discussões sobre a pós-modernidade. Para Stuart Hall (2005), uma série de alterações no status quo provocaram a desconstrução da ideia do indivíduo unificado moderno, contribuindo para que a identidade pudesse ser pensada a partir da fragmentação. Ele denomina tais novos paradigmas como descentramentos do sujeito, sendo eles: a teoria marxista, as discussões sobre o inconsciente de Sigmund Freud e Jacques Lacan, os estudos linguísticos levados à cabo por

Ferdinand de Saussure, as considerações sobre o sujeito e o poder de Michel Foucault e o feminismo.

Diante dessas e de outras posições teóricas, o sujeito moderno unificado foi colocado em xeque, sendo desconstruído e descontruindo o próprio projeto de modernidade a partir do qual havia sido forjado. Entre as diversas questões possíveis de serem debatidas nesse sentido, interessa para o presente texto perceber como o sujeito moderno e a própria modernidade foram construídas a partir de uma visão masculina heterossexista e europeia, que entendida como universal e neutra, invisibilizou suas estruturas de poder no campo das artes visuais, produzindo discursos históricos sobre a arte permeados por tais valores.

Para Valter Mignolo (2008) existem quatro pilares essenciais que constituem a matriz colonial de poder, responsável pelo sucesso do empreendimento promovido pelas metrópoles no contexto colonialista: o controle da economia, da autoridade, do conhecimento e da subjetividade, assim como do gênero e da sexualidade. De forma integrada, tais aspectos constituem uma rede de poder que se impôs aos territórios colonizados, ignorando e destruindo as características locais das culturas autóctones. A relação entre esses quatro aspectos é contextualizada a partir da compartimentalização da informação, processo que invisibiliza a relação direta entre tais campos, induzindo o pensamento de que constituem instâncias independentes, quando na verdade, seu poder

advém justamente de sua integração. O autor ainda comenta que em muitos contextos a ênfase é dada ao aspecto econômico, mas que ele sozinho não dá conta de explicar a realidade dos territórios colonizados.

Diante desses aspectos, é necessário dizer que tanto o conceito de arte quanto a própria história da arte advêm de uma matriz que ignora as características locais, e que constituiu a produção latino-americana em uma situação de dependência e secundariedade, como apontado por Luis Camnitzer (2012) no texto *Arte Colonial Contemporâneo* (1969). Ao utilizar o termo arte colonial, que costuma definir um período estratificado da história da arte latino-americana localizado em um distante passado, o autor demonstra a pertinência da relação metrópole-colônia no contexto contemporâneo. Tal perspectiva está em consonância com os estudos decoloniais, sendo estes baseados no entendimento de que, apesar dos processos de relativa independência, os territórios colonizados ainda precisam ser discutidos a partir do processo que violentamente os inseriu no modo de existência europeu. Assim, se tal dominação foi justificada pela necessidade de trazer o desenvolvimento para tais locais considerados atrasados, um reflexo direto do projeto de modernidade europeu, é somente por meio do entendimento de que tais relações de poder ainda não foram superadas é que se pode

construir um pensamento capaz de problematizar a dimensão da condição colonial.

É no sentido de desnaturalizar as estruturas discursivas da história da arte que o presente texto procura analisar possibilidades de outras escrituras sobre a arte na América Latina, inscrevendo-se na perspectiva de uma análise disciplinar, como Bueno e Ferreira, e procurando entender a partir de dois dos pilares da matriz colonial de Mignolo, o controle do conhecimento e da subjetividade bem como do gênero e da sexualidade, iniciativas que problematizam a dissidência em relação ao sistema de sexo/gênero. A partir de considerações sobre essas escritas outras são apresentadas e friccionadas estratégias distintas que compartilham o horizonte da revisão historiográfica, desafiando linhas mestras oriundas do projeto moderno que ainda exercem forte influência na disciplina.

2 A HISTÓRIA DA ARTE DIANTE DO SISTEMA DE SEXO/GÊNERO

Em consonância com o debate sobre o controle do gênero e da sexualidade proposto por Mignolo, é possível pensar na teoria de Gayle Rubin (2017, p. 11), que propõe a discussão sobre o sistema de sexo/gênero, o qual "(...) consiste em uma série de arranjos por meio dos quais uma sociedade transforma a

sexualidade biológica em produtos da atividade humana (...)". Baseado na divisão binária de gênero, na heterossexualidade compulsória e nas restrições à sexualidade feminina, o sistema de sexo/gênero é uma das estruturas basilares do projeto colonial, e logo também, da sociedade moderna.

Ao pensar esse sistema paradigmático, Rubin (2017, p. 32) institui que o discurso sobre o gênero e a sexualidade partem de uma mesma matriz, e que nesse sentido, tudo aquilo que desvia de uma norma masculina e heterossexual advém de um mesmo sistema de opressão:

> A divisão sexual do trabalho entra em jogo com respeito a ambos os aspectos de gênero – ela cria homens e mulheres, e os cria como heterossexuais. A supressão do componente homossexual da sexualidade humana e seu corolário, a opressão dos homossexuais, são, portanto, produto do mesmo sistema cujas regras e relações oprimem as mulheres.

Com o avanço do debate feminista desde o final do século XIX e com a intensificação desse debate nas décadas de 1960 e 1970 junto às questões da sexualidade, assim como à questão étnica/racial e também dos debates sobre a colonialidade, as manifestações de tal sistema vem sendo progressivamente sendo estudadas e discutidas, refletindo diretamente no debate sobre as artes visuais, como é possível indicar pelos já clássicos textos de autoras do contexto anglo-saxão como Linda Nochlin (2017), que

por meio do entendimento do machismo estrutural no ensino e no sistema de arte contextualizou as dificuldades encontradas pelas artistas mulheres; Laura Mulvey (2017), que em uma análise psicanalítica apresenta como o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou o discurso cinematográfico hegemônico; e Griselda Pollock (2015), pioneira no debate do cânone artístico como ferramenta da manutenção da hegemonia masculina na história da arte. No âmbito latino-americano podem ser destacadas iniciativas recentes como as da argentina Andrea Giunta e da brasileira Roberta Barros, que contextualizam a partir de diferentes perspectivas a presença das mulheres na história da arte.

Como pesquisadora, Giunta (2018) articula sua produção teórica com sua prática curatorial, debruçando-se sobre a arte latino-americana produzida por mulheres, sendo um exemplo de suas investigações a exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana 1960-1985*, curada em parceria com Cecilia Fajardo-Hill, apresentada na Pinacoteca de São Paulo em 2018 após ser inaugurada e circular pelos Estados Unidos. Segundo ela, a mostra permitiu um maior aprofundamento para as pesquisas que vinha desenvolvendo desde os anos 1990, quando começou a investigar a arte e o feminismo, questão percebida por ela como marginal em relação à hegemonia masculina do campo artístico.

Esse aspecto fica evidente quando Giunta comenta as críticas à *Mulheres Radicais*, pontuando que algumas delas indicavam a

construção de um gueto, o que não ocorre quando o recorte escolhido opera a partir de categorias hegemônicas, como um estilo estratificado na história da arte. Outras críticas indicavam ou que o tema da arte feminista estava ultrapassado, pois já existia igualdade entre homens e mulheres, ou que ele era um tema da moda, e por isso passageiro. Diante dessas posições, Giunta comenta como é interessante perceber uma desqualificação temporal, visto que a realização da exposição por uns é considerada ultrapassada e por outros é fruto de um estímulo passageiro. Algo desta crítica se encontra nas considerações de Craig Owens (2017, p. 73) quando o crítico afirma que, no âmbito das discussões da pós-modernidade, "às vezes as feministas são acusadas de ir longe demais, outras vezes de não ir longe o bastante". Assim, o fato desses juízos muitas vezes serem totalmente opostos seria justamente uma evidência do empenho em deslegitimar uma narrativa dissidente da hegemonia utilizando um argumento qualquer, o que ocorre não só com iniciativas de caráter feminista, mas com qualquer posição dissidente em relação ao sistema de sexo/gênero

Por sua vez, Barros (2016), em texto decorrente de sua tese de doutorado, discorre sobre a ausência de pesquisas sistemáticas sobre a arte feminista no Brasil quando da realização de sua investigação, defendida em 2013, o que motivou sua aproximação a bibliografias estrangeiras, também parcamente traduzidas no país. Diante dessa situação, a pesquisadora passou a repensar sua

própria metodologia, de forma que, em uma tese na qual investigava seu próprio trabalho artístico, assumiu o papel de artista historiadora, procurando preencher de alguma forma as lacunas que percebera na historiografia nacional sobre a arte feminista, seu tema de interesse. Ao se debruçar sobre artistas como Ana Maria Maiolino, Ligia Pape e Márcia X, em diálogo com artistas estrangeiras, mas também aproximando seus próprios trabalhos aos dessas realizadoras, Barros propõe uma compreensão voltada a entender as especificidades da arte feminista no país, considerando a possibilidade de pensar os trabalhos de tais artistas como tal mesmo que elas não se considerassem feministas, tema debatido com profundidade no texto decorrente de sua investigação.

A postura de Barros, ainda que tenha como objeto pensar a arte feminista e a arte feita por mulheres, propõe algumas questões mais amplas, como pensar a própria postura feminista enquanto uma orientação metodológica, ou ao menos epistemológica, para então propor uma metodologia que dê conta de seu objeto, que no caso da pesquisadora, analisa sua produção artística à luz do debate historiográfico. Além disso, ela também discorre sobre as relações do feminismo com as dissidências sexuais e de gênero, comentando o impacto da crise da aids nos anos 1980, assim como a maior visibilidade para as questões lésbicas e gays na década seguinte:

> No cenário da cultura de massa, a reação de milhares de ativistas gays em todo o mundo com campanhas "pró-sexo seguro" acabou por batizar, então, a década: "*the gay nineties*". Cartazes, cartões, textos, vídeos, música, ações coletivas entrelaçaram consciência política e prazer, aumentando o volume e a visibilidade dos movimentos gays e lésbicos, bem como a notoriedade das bases filosóficas que os impulsionavam: a teoria queer. Tal corpo teórico (...) possui uma parte relevante enraizada no feminismo pós-estruturalista norte-americano de finda da década de 1980, cuja figura destacada foi Judith Butler (Gender Trouble, 1990) (BARROS, 2016, p. 206).

Ao associar o surgimento do queer também ao feminismo, a autora estabelece as relações presentes entre aqueles que se opõem ao sistema de sexo/gênero padronizado pelo patriarcado e pela heteronorma. Nesse sentido, quando comenta a pertinência da teoria feminista para a crítica cultural em geral, nos indica a possibilidade de entender o feminismo como um horizonte teórico, uma posição que possibilita analisar contextos mais amplos.

É no sentido de uma postura que parte de uma visão feminista, deste olhar e desse lugar, que Miguel A. López e Gloria Cortés Aliaga, pesquisadores e curadores, desenvolvem duas interessantes propostas: uma exposição que debate o acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Chile a partir da reflexão sobre a masculinidade e um livro que problematiza a história da arte peruana a partir da dissidência, problematizando a misoginia.

3 (EN)CLAVE MASCULINO, DE GLORIA CORTÉS ALIAGA

A historiadora da arte e curadora Gloria Cortés Aliaga tem como objeto de estudo a arte chilena dos séculos XIX e XX, discutindo as questões de gênero a partir de uma perspectiva feminista. Entre suas obras é possível destacar *Modernas: Historias de mujeres en el arte chileno 1900-1950*, livro que aborda a produção feminina no país demonstrando sua pertinência e relevância diante de uma historiografia que negligenciou a contribuição das mulheres artistas. Após atuar em outras instituições, assume o cargo de curadora do Museu Nacional de Bellas Artes do Chile, em Santiago, a partir de 2014. É a partir dessa posição que desenvolve *(en)clave Masculino*, uma mostra de acervo que procura desnaturalizar a hegemonia masculina presente na coleção da emblemática instituição.

É importante destacar que a exposição foi a segunda iniciativa do projeto institucional *Colección (en) Permanente (revisión)*, cuja primeira iniciativa foi *Arte en Chile: 3 Miradas* (2014), de Juan Manuel Martínez, Alberto Madrid e Patricio M. Zárate, que de acordo com as especificidades de seus estudos, propuseram distintos olhares para a coleção. Nesse sentido, *(en)clave Masculino* é a continuidade de um projeto que procura constituir olhares outros para uma coleção central no debate sobre a história

da arte no Chile a partir de um recorte de aproximadamente uma centena de obras, muitas delas bastante conhecidas e importantes para as narrativas mestras da arte no país.

Nesse sentido, destaca-se no texto de Aliaga (2016), presente no catálogo da mostra, seu desejo de questionar a historiografia da arte chilena também a partir da constituição do acervo com o qual trabalha. Assim, em uma visão ampliada de historiografia da arte que contempla não só a reflexão bibliográfica, mas também a constituição de uma coleção de obras de arte, a curadora propõe como elaboração e questionamento de tal historiografia não um texto, mas sim um projeto curatorial que problematiza a hegemonia masculina enquanto discurso artístico diante de uma coleção na qual apenas 11% das obras foram produzidas por artistas mulheres.

Seu debate sobre arte, política e gênero problematiza a masculinidade hegemônica como um dos conceitos articuladores da modernidade, bem como de seus mais variados mecanismos sociais. Nesse sentido, a criação da Academia de Bellas Artes em 1849 e a criação do Museu Nacional de Bellas Artes em 1880 são pensadas como iniciativas que tem a função de dar forma ao cânone oficial da arte no país frente a modernidade, reforçando a hegemonia ocidental colonizadora.

Por meio de iniciativas como essas o Estado cumpriria sua função normalizadora e disciplinar sobre os corpos, sendo entendido por Aliaga (2016, p. 20) “(...) como una extensión

orgánica de la política de la masculinidad que se extiende a la práctica artística en pro de ganar un espacio simbólico al interior – em este caso – de la institución museal". Assim, o imperativo masculino da modernidade atravessa o Estado, que a partir do estabelecimento de certas instituições regula a arte, sendo esse também um espaço de reprodução das hegemonias da masculinidade.

Nesse sentido, interessa para a curadora debater pelo menos duas instâncias de investigação dessa relação, que são contempladas no jogo de palavras presente no título da mostra. Segundo Aliaga (2016, p. 20), o projeto

> (...) indaga en los modelos de género promovidos por el arte como dispositivo articulador de imaginarios y contenidos [en clave] y al museo como principal territorio de ejecución y promoción de ese modelo [enclave], en el cual la propia disciplina de la historia del arte ha participado, en tanto reproduce las ausencias de las subjetividades obliteradas y las dinámicas de poder -visuales y verbales- presentes en las narrativas tradicionales.

O título evocaria então tanto os códigos visuais por meio dos quais as masculinidades se apresentam nas obras de arte como o território do museu como o local no qual tais debates se desenvolvem. Nesse sentido, não só a materialidade das obras, mas suas instâncias de institucionalização são problematizadas pelo projeto curatorial. Diante da afirmação de que existira na

historiografia da arte chilena um apagamento das mulheres artistas, pensadas como integrantes de uma subcategoria, a curadora propõe pensar sua exclusão a partir de um debate tanto iconográfico quanto institucional.

Para pensar a manifestação da masculinidade, foram escolhidos dois eixos principais que simultaneamente debatem as imagens e seus contextos. O primeiro diz respeito às identidades masculinas. É um exemplo dessa questão a discussão sobre a patrilinearidade, ligada à honra e a primogenitura, presente em obras como *Don Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo Don José Fabián* (1816) de José Gil de Castro, *Lección de geografía* (1883) de Alfredo Valenzuela Puelma e *Retrato de Enrique Lynch y su hija* (1901) de Ricardo Richon-Brunet. O segundo eixo é o dos exercícios de poder e submissão, pensados a partir de conceitos como o consentimento, o voyerismo sobre o corpo feminino e as violências coloniais, expressas em obras como *El huaso y la lavandera* (1835) de Johann Moritz Rugendas e *Marchand d'Esclaves* (1884) de Alfredo Valenzuela Puelma.

Na reunião de tais obras a figuração das performances hegemônicas da masculinidade é desnaturalizada a partir da posição crítica de Aliaga, sendo possível perceber então as diferenças das pinturas que apresentam grandes homens com seus filhos e filhas, assim como os discursos da modernidade que subjazem tais iconografias. De maneira semelhante, os retratos

elogiosos de destacadas personalidades, tais como aqueles na sala que apresenta uma galeria de retratos e autorretratos dos principais personagens do museu, são um exemplo da presença masculina na história da instituição.

Temas como a violência, seja por meio de figurações mitológicas, ou representações do poder como aquelas atravessas pelas questões de classe e etnia são apresentadas nas obras de arte sendo muitas vezes sublinhadas pelas estratégias de montagem e expografia. É o caso da sala em que se apresentam exclusivamente quadros com imagens de mulheres pintadas por artistas homens. A montagem, que ocupa boa parte das paredes do espaço, indica a possibilidade de pensarmos a naturalização da imagem da mulher produzida majoritariamente por homens, tema debatido por Mulvey (2017) no âmbito do cinema, mas que pode ser problematizado também na pintura e na escultura.

Contudo, é importante destacar que a exposição percorre o masculino em uma acepção plural, pensando aspectos como a ambiguidade, a crise da masculinidade e o homoerotismo. É o caso por exemplo do corpo masculino afeminado apresentado em *Prometeo encadenado* (1883) de Pedro Lira, comparada no texto de Aliaga (2016) ao viril *Sísifo* (1893), do mesmo autor. A partir desse debate, a curadora discorre sobre as tradições da representação do masculino na arte ocidental, debatendo a potência homoerótica presente em iconografias como a de São Sebastião, e

discutindo a masculinidade à luz da androginia e da ambiguidade, incluindo a figuração do corpo feminino masculinizado, como no caso da pintura de Laura Rodig, *Desnudo de Mujer* (1937).

Avançando para além da primeira metade do século XX, Aliaga apresenta a fotografia *Las dos Fridas* (1989), da dupla Las Yeguas del Apocalipsis, composta por Pedro Lemebel e Francisco Casas, que debatem a dissidência sexual e de gênero e o devir marica em um momento bastante diferente daqueles dos quais provém a maioria das obras que compõem a exposição. Assim, a obra performática registrada em fotografia, cuja inspiração é um trabalho da mexicana Frida Kahlo, parece indicar um momento subsequente no qual as masculinidades se abrem para uma visão mais crítica que se opõe a simples reprodução de iconografias e discursos hegemônicos.

Desse modo, fica evidente que a estratégia da curadoria se constitui não por uma exposição que trate exclusivamente de artistas homens ou de artistas mulheres, mas que procura pensar a questão da masculinidade enquanto hegemonia para problematizar a pretensa neutralidade desse discurso, indicando tanto sua representação visual quanto suas formas de inserção no contexto institucional, aspectos que devem ser problematizados à luz das discriminações e exclusões que provocam e reforçam.

4 FICCIONES DISSIDENTES EM LA TIERRA DE LA MISOGINIA, DE MIGUEL A. LÓPEZ

Em uma estratégia que guarda semelhanças com a iniciativa de Aliaga, o curador e pesquisador peruano Miguel A. López (2019) publica *Ficciones dissidentes em la tierra de la misoginia* (2019), livro no qual procura discutir a arte a partir da diferença de gênero, contemplando a possibilidade de problematizar não só a arte produzida por mulheres, mas pensando como a misoginia pode ser uma chave de leitura para compreender a arte recente produzida no Peru. Assim, a partir também de uma matriz feminista, López propõe uma escrita que contempla ausências e silenciamentos da diferença em um meio artístico dominado pela hegemonia masculina.

Essa iniciativa é uma decorrência da atuação de López como curador, atividade que lhe permitiu entrar em contato com os trabalhos e as reflexões de Sergio Zevallos, Natalia Iguiñiz e Giuseppe Campuzano, artistas que produziam em perspectivas alinhadas com o feminismo e as dissidências de sexualidade e gênero. Nesse âmbito podem ser destacadas no Brasil sua participação na *31ª Bienal de São Paulo* (2014), na qual organizou a mostra *Dios es marica (Deus é bicha),* com trabalhos de Nahum Zenil (México), Ocaña (Espanha), Sergio Zevallos, um dos integrantes do Grupo Chaclacayo (Peru) e da dupla Yeguas del

Apocalipsis (Chile), e também a publicação *Alianças de corpos vulneráveis: feminismos, ativismo bicha e cultura visual*, que constitui o 11º volume do Caderno Sesc_Videobrasil (2015), no qual o curador elaborou uma publicação coletiva que pensa a dissidência sexual e de gênero partindo justamente da perspectiva do feminismo, incluindo na coletânea uma série de autores e artistas com os quais dialoga.

No caso do livro aqui analisado, López (2019) segue a mesma perspectiva epistemológica ao partir do feminismo e do debate sobre as alianças entre os corpos vulneráveis, reunindo, no entanto, apenas textos de sua autoria produzidos entre 2012 e 2018, os quais abordam principalmente o contexto compreendido entre os anos 1960 e 1990, com menções à arte mais recente. Sobre seu recorte, ele afirma que fala a partir da cidade em que nasceu e viveu durante mais de vinte anos, compreendendo movimentações relacionadas à capital peruana, e reconhece a ausência de maiores considerações sobre a amazônia peruana, bem como sobre outras cidades e regiões do interior do país.

Para López, o feminismo implica uma posição que permite redefinir nosso horizonte de ação e nossos compromissos, demandando não somente discussões sobre o gênero, mas também sobre raça e classe em uma sociedade que opera a partir lógica patriarcal capitalista. Ao longo do texto, menciona a opressão sofrida pelas mulheres, mas também pelos corpos que cumprem o

papel do feminino na sociedade, assim como em outra passagem fala dos corpos das mulheres e dos corpos feminizados, abrindo sua discussão para um entendimento mais amplo que coloca como alvos da misoginia não só as mulheres, mas também outros corpos marcados pela diferença em relação à norma.

Nesse sentido, o autor inscreve sua postura em um feminismo que contempla os transfeminismos, os movimentos antirracistas e anticoloniais e outras correntes que buscam romper o pacto masculino em termos econômicos, legais, políticos e religiosos que estruturam a sociedade. Segundo o autor,

> El objetivo de este libro es contribuir a reorganizar la historia del arte a fin de reclamarla como una reserva de alianzas, sororidad, pedagogía y apasionamiento. (...) Tal ejercicio demanda, por un lado, arrebatar el protagonismo que el cuerpo masculino, blanco y heterosexual ha tenido em la construcción de la historia (LÓPEZ, 2019, p. 19).

Em sua perspectiva, muitas práticas artísticas que abordam a diferença se constituíram na margem da institucionalidade, sendo por vezes incorporadas de maneira descontextualizada, o que diminui sua potência. Assim, uma história da arte domesticadora e higienista seria a responsável por determinar o que poderia ou não constituir o cânone, operando como um dispositivo de disciplinamento da subjetividade, do olhar, do prazer e do desejo

que orientaria inclusive a partir de quais categorias uma obra deveria ser vista.

López pensa que, apesar da distância e das diferenças que existem entre o ativismo e as instituições, é interessante não ignorar a institucionalidade, mas sim, se apropriar dos espaços contemplando a dissidência como questão. Para o curador é necessário "(...) reclamar el museo como un lugar de disputa y experimentación social em torno a los significados de la vida de hoy" (LÓPEZ, 2019, p. 21).

Nesse sentido, afirma se inspirar na perspectiva teórica de Catherine Morris, para quem o feminismo pode ser como uma metodologia para olhar a cultura, destacando também a contribuição de Julia Bryan-Wilson (2015), que discute histórias da arte feministas propondo a construção de investigações a partir da total proximidade. Essa seria uma perspectiva afetiva que procura romper a pretensa neutralidade da construção do conhecimento herdeiro do positivismo, constituído a partir da distância entre pesquisador e objeto de estudo.

Indicando sua recusa a uma perspectiva enciclopédica que apenas coleciona nomes de artistas e obras sem a devida contextualização, López assume uma proposta fragmentária que se dedica a debater alguns artistas e obras em específico, mas com atenção para suas implicações e discussões. A partir do debate de categorias como poéticas antipatriarcais, guerra, transfeminismos,

dissidência sexual e políticas de representação, o autor apresenta estudos sobre artistas como Teresa Burga, Jaime Higa, Elena Tejada-Herrera, Natalia Iguiñiz, Giuseppe Campuzano e o coletivo Chaclacayo a partir de uma perspectiva ampla que contempla as artes visuais em suas relações com as artes performativas, os ativismos e com os espaços e contextos da dissidência, bem como de seus encontros com a hegemonia.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Para Hall (2005), o feminismo é uma das grandes contribuições para o processo de descentramento do sujeito que problematiza a noção moderna de sujeito, e logo, a própria concepção de modernidade. A partir das propostas de Aliaga e López é possível perceber como o mesmo ponto de partida pode levar a lugares distintos, destacando a hegemonia com vistas a desnaturalizar seus discursos ou trazendo para a institucionalidade a escrita de uma história da arte pensada a partir da proximidade com a dissidência.

Nesse sentido, cada um deles destaca aspectos estruturais da história da arte de matriz moderna, tais como os processos de institucionalização, as hierarquias e valorações distintas de artistas e obras, indicando como as diretrizes da disciplina excluem determinadas produções. Tanto Aliaga quanto López debatem o

fato de que as obras produzidas por mulheres ou a elas associadas de alguma forma estão à margem do cânone. Para corrigir essa distorção, pensar a partir da perspectiva feminista permite que novas chaves de leitura possam ser discutidas e apresentadas, contemplando aquilo que escapara da hegemonia, devendo levar em conta também a perspectiva decolonial, tendo em vista que a especificidade do colonialismo em território latino-americano é atravessado por questões como as políticas de embranquecimento, as violências contra os não-brancos e as tentativas de reprodução dos padrões europeus nos mais distintos aspectos, contemplando obviamente a arte e a cultura.

Em comum também as duas propostas apresentam a relação de seus realizadores com a curadoria: em Aliaga, ela é a ferramenta através da qual é possível construir um novo olhar sobre a historiografia já consolidada, representada pela coleção do museu com a qual trabalha, enquanto que em López ela parece ser a propulsora e a base do desejo de construir um livro que se contraponha aos discursos existentes sobre arte, o que pode ser expresso pelas escolhas de textos e discussões provenientes de seus projetos curatoriais. Assim, operando em duas perspectivas diferentes, suas práticas parecem indicar a profunda relação entre o campo da curadoria e a construção de novas perspectivas sobre a história da arte na atualidade.

É nesse sentido que gostaria de destacar como o espaço do museu ou da galeria parece ocupar um papel importante para as reflexões apresentadas nesse texto. Sabe-se que a configuração do espaço expositivo como cubo branco também é uma decorrência da modernidade artística, sendo ela o resultado do desejo de criar um espaço pretensamente neutro no qual as obras pudessem ser apreciadas sem interferências. De mesmo modo, tal configuração espacial pode ser pensada com uma tentativa de criação de um espaço de suspensão para a contemplação artística, que iria de encontro ao papel autônomo da arte, esse também um tema associado à modernidade artística.

No entanto, no estabelecimento de uma posição que demanda a contextualização da obra, seja no espaço museológico, como proposto por Aliaga, ou no exercício crítico, como pensado por López, existe uma recusa à autonomia da obra de arte. Assim, o exercício de discussão e contextualização das obras, sejam essas produzidas a partir de uma lógica hegemônica ou no contexto da dissidência, demandam a devida atenção para que seja possível as entender não apenas como objetos isolados produzidos para o deleite estético, mas também como artefatos culturais construídos a partir de determinadas coordenadas e inseridos em um contexto social específico. A partir de uma posição feminista é possível compreender suas relações com o sistema de sexo/gênero, sem negligenciar suas relações com as narrativas hegemônicas do

campo da arte, ainda que, a partir dessa posição, seja possível problematizar tais narrativas na direção de sua desnaturalização e desconstrução.

REFERÊNCIAS

ALIAGA, Gloria Cortés. Modernas. *Historias de mujeres en el arte chileno*. 1900-1950. Santiago, Chile: Origo, 2013.

ALIAGA, Gloria Cortés. (en)clave Masculino Colección MNBA In: MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. *(en)clave Masculino*. Santiago, Chile: MNBA, 2016. p. 17-51.

BARROS, Roberta. *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira.* Rio de Janeiro: Ed. de Autora, 2016.

BRYAN-WILSON, Julia. Envolvida: histórias da arte feminista e passados afetivos. In: LÓPEZ, Miguel A. (org.). *Caderno SESC_Videobrasil 11:* Alianças de corpos vulneráveis: feminismos, ativismo bicha e cultura visual. São Paulo: SESC São Paulo, 2015. p. 50-69.

BUENO, Guilherme. *A teoria como projeto.* Argan, Greenberg e Hitchcock. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

CAMNITZER, Luis. *Arte, estado y no he estado.* Montevidéu, Uruguai: HUM, 2012.

FERREIRA, Carolin Overhoff. *Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes.* São Paulo: Edições 70, 2019.

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latino-americano.* Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires, Argentina: XXI Editores, 2018.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LÓPEZ, Miguel A. *Ficciones dissidentes em la tierra de la misoginia.* Lima, Perú: Pesopluma, 2019.

MIGNOLO, Walter (org.). *Género e descolonidad.* Buenos Aires, Argentina: Del Signo, 2008.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). *Histórias da Sexualidade*: Antologia. São Paulo: MASP, 2017. p. 43-53.

NOCHLIN, Linda. Por que não existiram grandes artistas mulheres? In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). *Histórias da Sexualidade:* Antologia. São Paulo: MASP, 2017. p. 16-37.

OWENS, Craig. O discurso dos Outros: feministas e pós-modernismo. In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). *Histórias da sexualidade:* antologia. São Paulo: MASP, 2017. p. 69-86.

POLLOCK, Griselda. *Visión y Diferencia.* Feminismo, feminidad e historias del arte. Buenos Aires, Argentina: Fiordo, 2015.
RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo.* São Paulo: Ubu, 2017.

O PÓS-FEMINISMO E A HETERONORMATIVIDADE LGBTQIA+ NAS NOVELAS BRASILEIRAS

Agda Dias Baeta[1]

INTRODUÇÃO

A mídia e os produtos culturais contemporâneos têm disseminado o feminismo segundo uma lógica neoliberal que o resume à liberdade de escolha e ao empoderamento individual de mulheres, predominantemente, brancas, jovens, magras, sem deficiências, de classe média e heterossexuais. Sob essa perspectiva, desconsideram questões relacionadas aos direitos coletivos e à interseccionalidade de gênero com outras categorias sociais de opressão – como raça, etnia, classe, idade, peso, deficiência e sexualidade –, despolitizando a causa feminista. Esse fenômeno é, com frequência, intitulado de pós-feminismo, uma formação discursiva que utiliza o vocabulário e os ideais dos feminismos – enquanto movimentos sociais – para estabelecer estereótipos de feminilidade aparentemente novos, mas que

[1] Mestre em Jornalismo e Comunicação pela Universidade de Coimbra. E-mail: agda.baeta@gmail.com

reafirmam as convencionais hierarquias de gênero e a heteronormatividade.

O objetivo deste capítulo é delinear como que, sob influência do pós-feminismo, as representações das relações homoafetivas nas telenovelas brasileiras são constituídas de forma a reafirmar os convencionais modelos de família e parentalidade estabelecidos pela e para a sociedade hegemônica, mantendo os padrões dominantes inalterados. Para isso, a partir da análise de conteúdo das novelas produzidas pela Rede Globo entre 2011 e 2019, transmitidas no horário das 21 horas, foi mensurada a representatividade LGBTQIA+, o que nos possibilitou levantar evidências de conceitos teorizados por Rosalind Gill (2007b) e Richard Miskolci (2007) que apontam como que, muitas vezes, a subjetividade de movimentos de resistência são trabalhadas de forma a contribuir para a perpetuação dos padrões de "normalidade". Como resultado, percebemos que as personagens LGBTQIA+ na teledramaturgia brasileira são concebidas de forma a conformar suas identidades de gênero com os padrões convencionais de feminilidade e sexualidade estabelecidos na sociedade.

2 A SENSIBILIDADE PÓS-FEMINISTA

A manifestação dos feminismos na sociedade

contemporânea, como defende Nancy Fraser (2009), se dá em dois níveis: o dos movimentos sociais e o das construções discursivas. Enquanto movimento social, o objetivo dos feminismos sempre foi e será a busca pela justiça de gênero. Já, enquanto construção discursiva, pode apresentar outros intuitos, delineando uma versão sombria de feminismo que não contribui para a transformação social. Como argumenta Orlandi (2000), o discurso é "palavra em movimento, prática de linguagem" (p. 15) que "se situa face à articulação do simbólico com o político" e "jamais é inocente" (p. 96). Assim, as mesmas palavras podem ter diferentes sentidos dependendo da formação ideológica que representam, logo, da formação discursiva que as propaga. O que acarreta o paradoxo com o qual se confrontam as feministas contemporâneas (GALLAGHER, 2013). Se por um lado, o tema feminismo e seu vocabulário ganharam visibilidade, passaram a fazer parte do campo cultural e a alcançar um maior número de pessoas, marcando cada vez mais presença nas narrativas midiáticas; por outro, é apresentado de maneira distorcida, dentro de uma perspectiva pós-feminista, provocando o que Angela McRobbie (2009) chama de *desarticulação* do feminismo.

Como elucida a autora, a desarticulação do feminismo consiste em substituir o teor político e transformador do movimento promovendo "um modo altamente conservador de empoderamento cuja marca é a conexão ativa de mulheres jovens

com noções de mudança, direito ao trabalho e com novas liberdades, principalmente sexuais" (MCROBBIE, 2009, p. 27). Conexão essa criada pelo discurso midiático que invoca o feminismo dentro da lógica neoliberal de individualismo, liberdade de escolha, autonomia e consumo que mina a luta coletiva (GALLAGHER, 2013), dando origem a um feminismo vazio de conteúdo que entrelaça o feminismo e o antifeminismo, uma vez que deixa subentendido que as reivindicações das mulheres já foram alcançadas e, por isso, a luta atualmente é irrelevante.

O "feminismo" desarticulado (MCROBBIE, 2009) e reconfigurado (GILL; ORGAD, 2016) expresso na mídia é teorizado como pós-feminismo, um termo que tem sido utilizado com significados controversos pelas estudiosas devido à falta de especificidade em sua definição. Segundo Gill e Scharff (2011), pelo menos três interpretações para o termo são identificadas nos estudos feministas. A primeira se refere a ele como uma orientação teórica ou perspectiva analítica resultante de uma quebra epistemológica dentro dos feminismos e que representa a maturidade do feminismo acadêmico. Dentro desse conceito, o "pós" assinalaria mudanças que desafiariam o feminismo hegemônico e estariam relacionadas com outros movimentos fundamentalistas que lutam por mudança. A segunda interpretação para o termo o considera como um novo momento histórico, iniciado após o auge da Segunda Onda, no qual o feminismo já

atingiu seus objetivos e, portanto, é celebrado como algo do passado. A terceira interpretação do termo pós-feminismo o define como um movimento de reação ao feminismo, uma "estância política regressiva" (GILL, 2007b, p. 148) que o acusa da infelicidade feminina e defende o retrocesso nas questões de gênero.

No entanto, o embasamento teórico deste estudo utiliza uma quarta definição. A noção de pós-feminismo "como uma sensibilidade composta de vários temas interrelacionados", ou regularidades, desenvolvida por Rosalind Gill (2007b, p. 147). A autora, por considerar todas as definições anteriores incompletas e intercambiáveis e com o objetivo de atribuir clareza ao termo (BANET-WEISER; GILL; ROTTENBERG, 2019), o descreve como uma "sensibilidade que caracteriza um número cada vez maior de filmes, programas de televisão, anúncios publicitários e outros produtos de mídia" (GILL, 2007b, p. 148). O pós-feminismo como sensibilidade é algo discursivamente produzido (LEWIS; BENSCOPE; SIMPSON, 2017). É uma estratégia de moldagem da subjetividade das mulheres que ao se apropriar dos ideais feministas, os transfigura em uma versão "domesticada", "uma forma segura e não ameaçadora de feminismo" (DEAN, 2010, p. 391), fundamentada nos valores neoliberais de individualismo e consumo para não desestabilizar as estruturas de poder.

Como aponta Gill (2007b), o pós-feminismo marca a

mudança na relação entre o feminismo e os meios de comunicação. Nas décadas de 1960 a 1980, o feminismo era externo à mídia e atuava como uma voz crítica, questionando a invisibilidade ou a forma irreal e manipuladora como as mulheres eram representadas. Na contemporaneidade, o feminismo inspira os conteúdos de mídia. Assuntos como violência doméstica, anorexia e padrões de beleza aos quais as mulheres são expostas figuram em inúmeros programas de TV, filmes, artigos de jornais e revistas. No entanto, as perspectivas adotadas são problemáticas (GILL, 2007b), uma vez que trivializam e/ou vilificam o feminismo (MCROBBIE, 2009) ao abordá-lo como não articulado com os desejos das mulheres contemporâneas; como já tendo obtido seu êxito; ou mesmo, resumindo-o ao poder de escolha e ao empoderamento individual das mulheres.

2.1 Regularidades, desigualdades e exclusões

Como toda formação discursiva, o pós-feminismo é marcado por regularidades de conceitos e enunciados (FOUCAULT, 2008). Alvo de inúmeras análises, as regularidades que compõem o pós-feminismo como formação discursiva têm sido elucidadas em vários estudos (GILL; HERDIECKERHOFF, 2007; GILL; ORGAD, 2016; MCROBBIE, 2009) e foram agrupadas por Rosalind Gill no artigo *Postfeminist media culture: Elements of a*

sensibility (2007b) em uma tentativa de atribuir rigor às análises de produtos culturais. Resumidamente, podemos identificá-las como: 1) a feminilidade atrelada à detenção de um corpo sexy como fonte de poder para as mulheres; 2) a substituição da objetificação das mulheres pela subjetificação, na qual, supostamente, a objetificação ocorre por "escolha" das próprias mulheres que conquistaram a liberação sexual e "optam" por se representarem desta maneira; 3) a sexualização da cultura com a proliferação do discurso sobre sexo e sexualidade nos meios de comunicação; 4) a ênfase na autovigilância, na disciplina e 5) na transformação, que estabelece o "eu" como um projeto que deve ser constantemente monitorado e aperfeiçoado para a obtenção do sucesso em qualquer área da vida; 6) o foco no individualismo, na escolha e no empoderamento, responsáveis por popularizar os valores feministas sem a sua essência coletiva e política, manipulando-o em prol dos interesses neoliberais; 7) o ressurgimento das ideias de diferença sexual natural, que obscurecem as desigualdades de gênero ao tentar afirmá-las como oriundas de fatores genéticos ou mesmo astrofísicos; 8) a ênfase no consumismo, já que por ser o pós-feminismo uma construção discursiva a serviço dos interesses neoliberais, todas as respostas para as aflições das minorias são resolvidas com o consumo de algum produto ou serviço; 9) e a comoditização das diferenças que, apoiada nas ideologias "pós", assume que opressões como o sexismo, o racismo e a homofobia já

não existem ao evidenciarem o sucesso de celebridades negras, mulheres e LGBTQIA+ como prova de que o preconceito é coisa do passado (BAETA, 2021). Todos esses temas, ou regularidades, que caracterizam o discurso pós-feminista "coexistem e são estruturados pelas rígidas e contínuas desigualdades e exclusões relacionadas a raça e etnia, classe, idade, sexualidade e deficiência, assim como gênero" (GILL, 2007b, p. 149), ao mesmo tempo que trabalham também para normatizá-las, obscurecendo-as.

Como argumenta Springer (2007), o modo como o pós-feminismo aborda as questões de inclusão e exclusão, assumindo que a igualdade de gênero é um ato conquistado, acaba por permitir que as diversidades racial e étnica (e incluímos também as demais categorias de opressão, como sexualidade) sejam tratadas de forma descontextualizada politicamente, ou seja, do mesmo modo como o pós-feminismo descontextualiza o feminismo da justiça de gênero, também o faz com as demais categorias sociais, esvaziando-as do seu teor político e tratando-as meramente sob aspectos individuais. O pós-feminismo, como os feminismos da Segunda Onda, "assume uma categoria universal de mulheres" (SPRINGER, 2007, p. 258) constituída pelas brancas, de classe média, heterossexuais, jovens, magras e sem deficiências. Logo, o sujeito do pós-feminismo tem as características das mulheres hegemônicas, o que não significa que as demais estão totalmente excluídas, já que o pós-feminismo é essencialmente contraditório e

paradoxo. No entanto, a inclusão das "diferenças" se dá sob aspectos simbolicamente aniquilatórios, uma vez que está submetida à parametrização com o sujeito hegemônico, o que inclui a diversidade de gênero e sexualidade moldada pela heterossexualidade.

3 A HETERONORMATIVIDADE DOS HOMOAFETIVOS

A heterossexualidade é normativa na cultura pós-feminista e a "inclusão" ou a assimilação de outras sexualidades se dá por meio de estratégias de controle que podem ser exemplificadas pelo casamento entre pessoas do mesmo sexo. De acordo com Richard Miskolci (2007, p. 101), "a luta pela parceria civil entre pessoas do mesmo sexo, ou casamento gay, serve de exemplo contemporâneo da forma como nossa sociedade renegocia padrões normativos e práticas sexuais na moeda do controle social". Assim, por meio da circulação das representações pós-feministas, as relações amorosas e sexuais não heterossexuais são enquadradas dentro de uma concepção familiar convencional e normativa. A luta pelo casamento gay, como argumenta Miskolci (2007, p. 122), representa uma mobilização domesticada que "tende a reduzir a sexualidade ao casamento e este como o único meio à aquisição de legitimidade social". Segundo o autor, "ao assumirmos que a intimidade gay é igual à heterossexual, nos deparamos com a

heterossexualidade compulsória em uma segunda geração" (MISKOLCI, 2007, p. 123), ou seja, temos a heteronormatividade operando por caminhos paradoxais, como é típico do pós-feminismo, para fazer prevalecer as composições tradicionais de casamento, família e parentalidade.

É o que podemos identificar na maioria das representações LGBTQIA+ das telenovelas, como por exemplo, ocorreu em A Dona do Pedaço, produzida e transmitida pela Rede Globo de televisão de maio a novembro de 2019. A trama contava com uma personagem transexual, chamada Britney, interpretada pela atriz Glamour Dias, que teve seu final feliz de véu, grinalda e vestido branco em uma tradicional cerimônia de casamento com o padeiro Abel, vivido pelo ator português Pedro Carvalho (Figura 1).

Figura 1. Cenas do casamento da transexual Britney com Abel.

Fotos: Artur Meninea/Gshow

A mensagem transmitida pela abordagem do tema na novela é claramente o enquadramento das sexualidades diversas dentro do padrão convencional heterossexual não só de formação familiar, como também da construção das mulheres. Britney, mesmo tendo nascido em um corpo masculino, se sente mulher e, por isso, possui todas as características definidas pelo pós-feminismo para as mulheres contemporâneas empoderadas: fez suas escolhas, tem sua profissão e independência econômica, investe e trabalha na sua feminilidade – aliás, nunca o paradigma da transformação esteve tão evidente – e deseja encontrar o parceiro ideal para realizar o sonho de "todas" as mulheres que é casar e ter filhos. Sonho esse que, não surpreendentemente, nos remete às representações femininas de mídia da década de 1960.

Como repara Miskolci (2007, p. 124-125), "curiosamente, aqueles que já foram temidos como anunciadores da mudança social agora são vistos como a última esperança de manutenção de instituições em crise". Para o autor, dificilmente uma associação ultraconservadora como a TFP (Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade) – conseguiria levar às ruas tantas pessoas em defesa do casamento como conseguiu a Parada do Orgulho LGBTQIA+ que aconteceu em São Paulo, em 2005. Com o tema "Parceria Civil Já: Direitos Iguais, Nem Menos, Nem Mais", o evento contou com a presença de dois milhões de

pessoas[2]. Tal articulação em prol dos interesses hegemônicos – apesar do movimento LGBTQIA+ ser uma mobilização de resistência ao patriarcal – ocorre porque as subjetividades de lésbicas, gays, bissexuais e transexuais, assim como as dos heterossexuais em geral e a dos ultraconservadores militantes da tradição, família e propriedade se constituem a partir dos discursos e estruturas sociais (GILL, 2007a) que influenciam todos a considerarem o padrão de relacionamento amoroso e sexual que circula na cultura como ideal e próspero.

Além do casamento, a parentalidade também é extensivamente reforçada nas representações LGBTQIA+ como uma forma de legitimar a sexualidade dentro do padrão heteronormativo. Isso acontece mesmo nas raras representações da homossexualidade na terceira idade, como na novela Babilônia, televisionada de março a agosto de 2015. As personagens Teresa e Estela – interpretadas respectivamente pelas atrizes Fernanda Montenegro e Nathália Timberg – após terem relacionamentos considerados convencionais (heterossexuais e com filhos), passaram a compor um casal lésbico. No entanto, quando a trama se inicia, elas já estão há 30 anos juntas e criaram Rafael (Chay Suede), neto órfão de Estela, que as considera e as chama de mãe (Figura 2).

[2] Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Parada_do_orgulho_LGBT_de_S%C3%A3o_Paulo#cite_note-4. Acesso em: 28 fev. 2021.

Figura 2. Estela e Teresa: União Civil e parentalidade legitimam a relação homoafetiva.

Fotos: respectivamente, Globo/Alex Carvalho e Divulgação/TVGlobo.

O enquadramento das relações homoafetivas dentro dos padrões heteronormativos serve como aval para tornar a homossexualidade aceitável, já que dessa forma, elas não ameaçam a estabilidade das instituições dominantes. O mesmo padrão, ainda mais compulsório, se repete na representação dos casais mais jovens que, após estabelecerem um relacionamento estável com alguém do mesmo sexo, partem para a consolidação do modelo de família feliz que supostamente só estará completo com filhos. A parentalidade está presente nas representações tanto de casais de gays como de lésbicas e normalmente envolve outros temas relacionados à heteronormatividade como monogamia e fidelidade.

A cronologia das novelas nos traz vários exemplos, como o personagem Niko (Thiago Fragoso) de Amor à Vida, que durante toda a trama se mostra determinado a formar uma família tradicional pautada em um relacionamento estável e com filhos. Mesmo após ter seus planos frustrados pela infidelidade do companheiro Eron (Marcelo Antony), Niko não se deixa abater e persiste em seu ideal, alcançando o seu "final feliz" ao lado do ex-vilão Félix (Matheus Solano). Também o enredo das personagens lésbicas Úrsula e Duda, de A Regra do Jogo, e Maura e Selma, de Segundo Sol, se desdobram por caminhos semelhantes. Em todas essas narrativas, os casais após estabelecerem um relacionamento estável sentem o desejo de ter uma família "completa" com filhos e partem em busca de alternativas para a realização deste sonho. Dessa forma, os produtos culturais assimilam a homossexualidade e, ao mesmo tempo, reforçam os padrões normativos de relacionamento, família e parentalidade, incorporando a diversidade de maneira que ela contribua para a manutenção das instituições dominantes.

Além do casamento e da parentalidade, a monogamia também aparece na parametrização das relações homoafetivas aceitáveis (MISKOLCI, 2007). No contexto das representações LGBTQIA+ das novelas, a monogamia recorrentemente é peça chave e está em evidência no enredo. Na já citada Viver a Vida, Niko forma uma família com Félix após não perdoar a infidelidade

de Eron cometida com a barriga de aluguel do casal. O tema também é abordado no desenvolvimento da trama em torno de Duda (Giselle Batista) e Úrsula (Júlia Rabello), de A Regra do Jogo. Em Segundo Sol, Maura (Nanda Costa) se envolve com Ionan (Armando Babaioff), doador do sêmen que gerou seu filho com Maura, o que gera uma crise no relacionamento das duas. No desenrolar da trama, os três chegam a viver uma relação poliamor, formando um "trisal", composição amorosa que é logo remediada quando Maura decide ficar somente com Selma (Carol Fazu) e Ionan reata o casamento com sua ex-esposa, Doralice (Roberta Rodrigues). Claramente, a trama se desenrola para reestabelecer a "ordem" monogâmica tanto na relação homoafetiva de Maura e Selma, quanto na relação heterossexual de Ionan e Doralice.

3.1 Representação LGBTQIA+ hegemônica

Outro ponto de atenção na estratégia de manipulação das reivindicações de reconhecimento da diversidade sexual é que a delimitação dos laços afetivos aceitáveis imposta pela parceria civil molda também as relações que a precedem, como a monogamia (já discutida na seção anterior) e o relacionamento de pessoas do mesmo status social e etnia (MISKOLCI, 2007), implicando assim em outras delimitações que extrapolam o gênero e a sexualidade e envolvem categorias como raça/etnia e classe social. O que

evidencia a declaração de Gill (2007b, p. 149) de que as regularidades que caracterizam o discurso pós-feminista "coexistem e são estruturadas pelas rígidas e contínuas desigualdades e exclusões" sociais. Como a própria autora afirma, "na prática, o sujeito idealizado no coração de muitos discursos lésbicos e gays tem repetidamente sido identificado como um homem, branco, classe média, saudável e jovem (GILL, 2007a, p. 70), espelhando o sujeito hegemônico. O que facilmente pode ser verificado na análise das novelas.

Ao codificar as personagens LGBTQIA+ retratadas nas telenovelas produzidas pela Rede Globo – para o horário das 21 horas, entre 2011 e 2019 –, segundo as categorias sociais de raça, gênero, classe, deficiência e idade, constatamos a predominância de representações dentro do perfil do sujeito hegemônico mencionado por Rosalind Gill (2007a). Dos 44 personagens LGBTQIA+ identificadas na amostra, verificou-se que 64% eram homens e 86% brancos. Em sua totalidade não eram pessoas com deficiência, apenas 11% tinham mais de 50 anos e a maioria (75%) compunha os núcleos de classe média ou alta da novela. Quando mensuradas todas as categorias sociais simultaneamente dentro das variáveis: homem, branco, classe média/alta, sem deficiências e jovem, nos deparamos com 41% do total de representações completamente dentro do perfil hegemônico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este capítulo foi concebido com o propósito de evidenciar como o discurso pós-feminista opera no contexto das novelas brasileiras de maneira a enquadrar a diversidade sexual nos tradicionais papéis de gênero e sexualidade estabelecidos pela sociedade patriarcal. Ao analisarmos as 44 representações LGBTQIA+ que figuraram nas "novelas das nove" da Rede Globo entre os anos de 2011 e 2019, foi possível constatar que majoritariamente as personagens não heterossexuais retratadas se enquadram no perfil hegemônico: homens (64%), brancos (86%), sem deficiências (100%), jovens (89%) e de classe média/alta (75%). Além disso, 41% do total das representações possui simultaneamente todas as categorias sociais analisadas dentro do perfil hegemônico. O que demonstra que mesmo quando é atribuída visibilidade para a comunidade LGBTQIA+, esta acontece de forma a privilegiar indivíduos pertencentes às classes dominantes.

Também foi evidenciado que a constituição das personagens LGBTQIA+ se enquadra nos estereótipos de gênero e sexualidade normatizados na sociedade. Assim, a personagem transexual mulher segue o modelo de comportamento e feminilidade determinado pelo pós-feminismo para as mulheres contemporâneas. Os relacionamentos homoafetivos são

legitimados quando conformados aos moldes de casamento e constituição familiar heterossexuais. Mesmo quando o casamento ou parentalidade não fazem parte do enredo em torno das representações homoafetivas, a monogamia e fidelidade sempre marcam presença para legitimar o relacionamento como aceitável. Isso indica que a incorporação da diferença sexual no contexto das novelas (e consequentemente na sociedade, já que a subjetividade dos indivíduos é influenciada pelas formações discursivas que permeiam os produtos culturais) se dá mediante a conformação do sujeito LGBTQIA+ com o sujeito hegemônico, logo, com os modelos de comportamentos heteronormativos. Dessa maneira, a causa LGBTQIA+, assim como a feminista, tem sido cooptada pelos produtos culturais para reafirmar estereótipos que favorecem a manutenção do *status quo,* limitam a mudança e resultam em uma pseudotransformação social, ou para utilizar os termos de Dean (2010), uma transformação social domesticada.

REFERÊNCIAS

BAETA, A. D. *A representação das mulheres na comunicação organizacional*: análise do LinkedIn das 100 maiores empresas portuguesas e brasileiras no Dia Internacional das Mulheres. 2021. Dissertação (Mestrado em Jornalismo e Comunicação). Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2021.

BANET-WEISER, S.; GILL, R.; ROTTENBERG, C. Postfeminism, popular feminism and neoliberal feminism? Sarah Banet-Weiser, Rosalind Gill and Catherine Rottenberg in

conversation. *Feminist Theory*, p. 1-22, 2019. DOI: 10.1177/1464700119842555

DEAN, J. Feminism in the papers: Contested feminisms in the British quality press. *Feminist Media Studies*, v. 10, n. 4, p. 391-407, 2010. DOI: 10.1080/14680777.2010.514112

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRASER, N. O feminismo, o capitalismo e a astúcia da história. *Mediações*, v. 14, n. 2, p. 11-33, 2009. DOI: 10.5433/2176-6665.2009v14n2p11

GALLAGHER, M. Media and the representation of gender. In: CARTER, C.; STEINER, L.; MCLAUGHLIN, L. *The routledge companion to media and gender*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2013. p. 42-50.

GILL, R. *Gender and the media*. Cambridge: Polity Press, 2007a.

GILL, R. Postfeminist media culture: Elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, v. 10, n. 2, p. 147-166, 2007b. DOI: 10.1177/1367549407075898

GILL, R.; HERDIECKERHOFF, E. Rewriting the romance: New femininities in Chick Lit? *Feminist Media Studies*, v. 6, n. 4, p. 487-504, 2007. DOI: 10.1080/14680770600989947

GILL, R.; ORGAD, S. The confidence cult(ure). *Australian Feminist Studies*, v. 30, n. 86, p. 324-344, 2016. DOI: 10.1081/08164649.2016.1148001

GILL, R.; SCHARFF, C. *New femininities*: Postfeminism, neoliberalism and subjectivity. London: Palgrave Macmillan, 2011.

LEWIS, P.; BENSCOPE, Y.; SIMPSON, R. Postfeminism, gender and organization. *Gender, Work and Organization*, v. 24, n. 3, p. 231-225, 2017. DOI: 10.1111/gwao.12175

MCROBBIE, A. *The aftermath of feminism*: Gender, culture and social change. London: SAGE, 2009.

MISKOLCI, R. Pânicos morais e controle social: Reflexões sobre o casamento gay. *Cadernos Pagu*, n. 28, p. 101-128, 2007. DOI: 10.1590/S0104-83332007000100006

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso*: Princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2000.

SPRINGER, K. Divas, evil black bitches, and bitter black woman: African american women in postfeminist and pos-civil-rights popular culture. In: TASKER, Y.; NEGRA, D. *Interrogating postfeminism*: Gender and the politics of popular culture. Durham: Duke University Press, 2007. p. 249-277.

DRAG QUEENS BRASILEIRAS NA CULTURA E NA MÍDIA

Camila da Silva Wanderley[1]

INTRODUÇÃO

A história da cultura popular brasileira é rodeada por diversas formas de travestismo. Há registros, desde o período colonial, de homens caracterizados de mulher no teatro, em celebrações religiosas e em festas regionais. No carnaval, alguns foliões experimentam se vestir como mulher até os dias atuais, mesmo aqueles que, em sua vida particular, são conservadores.

Espetáculos diversos foram protagonizados por homens travestidos, após 1920. Tais artistas foram denominados na época como *imitadores do belo sexo*, termo substituído, a seguir, por *transformistas*, segundo João Silvério Trevisan (2018).

No início dos anos 1990, as *drag queens*[2] mal tinham surgido no país, mas logo se popularizaram. Muitos produtores preferiram

[1] Especialista em Mídia, Informação e Cultura pelo Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, núcleo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (CELACC - ECA/USP). E-mail: camiswanderley@gmail.com

[2] As *drag queens* serão referidas pelo pronome feminino, em concordância à sua identidade artística.

contratar *drags* a artistas *transformistas*, geralmente travestis ou transexuais - pessoa que possui a identidade de gênero diferente do sexo designado no nascimento[3]. Já as *drag queens* são, comumente, personificadas por homens cisgênero[4] - pessoa que se identifica com o gênero designado no nascimento. Assim, as *drags* foram interpretadas como uma alternativa mais "tolerável" de travestismo, já que *se montam*[5] para as apresentações e *se desmontam* fora dos palcos, ou seja, "se distinguem dos travestis comuns por andarem vestidos como homens, no cotidiano" (TREVISAN, 2018, p. 237).

Desta forma, a *drag* envereda por diversos eventos sociais, tanto voltados ao público heterossexual, quanto voltados ao público LGBTQIA+[6]. Desde a última década, também é perceptível a sua manifestação na cultura pop e na mídia brasileira, com expressivos números de inserções e de audiência.[7]

Mesmo que sua ambiguidade de gênero a torne mais palatável, a figura da *drag queen* desperta a atenção dos estudos sobre sexualidade e teoria *queer*, corrente que se dedica a corpos dissidentes, ou ainda, sujeitos e práticas que se colocam "contra a

[3] Fonte: GRUPO DIGNIDADE E REDE GAY LATINO. Manual de Comunicação LGBTI+. Disponível em: <https://www.grupodignidade.org.br/wp-content/uploads/2018/05/manual-comunicacao-LGBTI.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2020.
[4] Idem
[5] "Ato ou processo de travestir-se" (VENCATO, 2018).
[6] Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros, Queer, Intersex, Agêneros e Assexuados e +, que possibilita outras inclusões (BORTOLETTO, 2019).
[7] Dados reunidos por meio de artigos acadêmicos, devidamente identificados ao longo da pesquisa, e coletas primárias nos próprios veículos de mídia.

normalização", conforme definição de Guacira Lopes Louro (2018, p. 38). Uma área do estudo indica que o gênero é composto por atos, gestos, desejos e atuações que regulam a identidade, segundo Judith Butler (2019), em outras palavras, diversos elementos carregam em si a sugestão de ser apropriado para homens ou apropriado para mulheres. Assim, os sujeitos reforçam sua "masculinidade" ou "feminilidade", a depender do contexto histórico, por meio de cores, roupas, cortes de cabelo, acessórios, entre outros. O que leva a crer que tudo não passa de uma construção social (LOURO, 2018).

A *drag queen*, neste caso, é vista como uma paródia de gênero, pois no seu processo de travestismo, consegue evidenciar estes mecanismos que compõem o gênero e assim, pode subvertê-los, criticá-los e desconstruí-los. Ao parodiar os códigos de gênero, a *drag* reforça que todos os corpos, até mesmo os considerados "dentro da norma", são produzidos pelos mesmos códigos (LOURO, 2018).

Desta forma, o presente artigo busca traçar um panorama sobre as *drag queens* brasileiras, por meio de percurso por sua história e análise de sua relação com os estudos *queer* e as estruturas sociais.

2 PERCURSO DA *MONTAÇÃO* NO BRASIL

Montação é um termo comum na cultura *drag queen* e consiste no ritual de transformação ou fabricação de um novo corpo, por meio de técnicas diversas que variam de acordo com o estilo de cada *drag*. Porém, geralmente, passa pela dissimulação do pênis e uso de roupas extravagantes combinadas aos sapatos de salto alto, maquiagem exagerada, perucas e acessórios. Trata-se do processo de travestismo da *drag queen* (VENCATO, 2002).

2.1 Figurino e Fantasia

No Brasil, o travestismo ocorre desde a colonização do país, pois assim como em vários locais do mundo, o teatro era feito apenas por homens e os papéis femininos eram interpretados por atores travestidos. No século XVI, os autos de catequização dos jesuítas continham poucos papéis femininos, porém estes eram representados por homens indígenas. Só a partir de 1800, as mulheres puderam participar de espetáculos formalmente, porém gozando de má fama. Até o início do século XX, as atrizes precisavam comprovar que não portavam doenças ou infecções sexualmente transmissíveis (TREVISAN, 2018).

Mesmo após a chegada das mulheres aos palcos, o travestismo não deixou de existir e se revelou também em festas

populares, como na dança do *Bumba meu boi* e em *Reisados*, conforme registros dos folcloristas Luís da Câmara Cascudo e Oneyda Alvarenga. Sobretudo, sua evidência ocorre no Carnaval:

> Na vida brasileira, parece que essa modalidade de travestismo teatralizado evoluiu por duas vertentes diversas. Uma - meramente lúdica - floresceu de modo esfuziante, no Carnaval (...), protagonizada por homens (inclusive pais de família) vestidos com roupas de suas esposas (...). Já em 1835, no Rio de Janeiro, era possível encontrar uma firma francesa vendendo grande sortimento de disfarces, entre os quais se incluíam 'peitos de senhoras para homens que queiram vestir-se de mulher' (TREVISAN, 2018, p. 232).

2.2 Imitadores do belo sexo e transformistas

Com o passar dos anos, ficou mais evidente a diferença de quem se travestia por ocasião e diversão, como no Carnaval, e quem se travestia profissionalmente para espetáculos. Assim, surgiu a primeira denominação popular para tais artistas. De acordo com Trevisan (2018), o jornal *O Estado de São Paulo* publicou uma reportagem sobre o espetáculo de Darwin[8], em 1921, referindo-lhe como o famoso *imitador do belo sexo*.

Nas décadas seguintes, o teatro de revista e de rebolado absorveu um grande número de artistas *transformistas* - a nova

[8] *In memoriam*. Atuou no teatro e no cinema. Protagonizou o filme *Augusto Aníbal quer Casar*, de Luiz de Barros, 1923. No enredo, Augusto casa-se com Darwin, depois de ter galanteado muitas moças. Somente na noite de núpcias, Augusto percebe que sua noiva é travesti (TREVISAN, 2018).

denominação para quem se travestia nos palcos - em esquetes cômicas, teatrais, musicais e burlescas (TREVISAN, 2018). Em 1953, a revista *Manchete* estampou em sua capa imagem da *transformista* Ivaná[9], causando grande repercussão na época. A reportagem sobre a artista seguia uma linguagem ambígua ao se referir a Ivaná ora como mulher, ora como homem (LION, 2015).

Na década de 1960, o espetáculo *Les Girls*, bem recebido por público e crítica, revelou artistas reconhecidas até a atualidade, como Rogéria[10], participante da primeira montagem e Jane Di Castro[11], participante da segunda. O processo de travestismo não ocorria somente para as apresentações, e sim, era parte da identidade de gênero das artistas. Prontamente, Rogéria e Jane Di Castro, assim como várias de suas colegas, se afirmaram como mulheres trans ou travestis (DIVINAS Divas, 2017).

Na mesma época, também emergiu Miss Biá[12]. Sua carreira como *transformista* se estabeleceu nos anos 1960 e seguiu até o fim de sua vida, em junho de 2020. A artista só deixou de *se montar*

[9] *In memoriam.* De origem portuguesa, se destacou na atuação em teatros de revista nos anos 1950 (LION, 2015).
[10] *In memoriam.* Depois do sucesso nos teatros de revista, passou a trabalhar também no cinema e na televisão. Ficou conhecida como "a travesti da família brasileira" (MENESES; JAYO, 2018).
[11] *In memoriam.* Além do teatro, atuou em filmes e novelas (SOLIVA, 2018). Uma de suas últimas atuações foi na novela *A Força do Querer*, TV Globo, 2017. Fonte: TV Globo. Disponível em: <https://gshow.globo.com/novelas/a-forca-do-querer/>. Acesso em: 05 nov. 2020.
[12] *In memoriam.* Com as notícias de sua morte em 2020, causada por COVID-19, Miss Biá foi referenciada por diversos veículos de mídia como *drag queen*, porém a mesma se autodenominava como *transformista*, conforme observado em suas entrevistas.

quando a Ditadura Militar a censurou, mas retornou logo que pôde (MUSEU..., 2018). Sua morte repercutiu entre a maioria das *drag queens*, das vanguardistas às midiáticas, com declarações sobre a influência de Miss Biá para a arte *drag*.

Outra personalidade importante para a cultura *drag queen* foi Laura de Vison[13], artista que vivenciou o auge de sua carreira nos anos 1980 e 1990. Seu figurino e sua performance eram extravagantes e *trash*, como ela mesma os descreviam, em referência a filmes de terror de baixo orçamento. Muitas vezes foi comparada à Divine, famosa *drag queen* norte-americana, protagonista do Filme *Pink Flamingos*, de John Waters, 1972 (TREVISAN, 2018). Laura de Vison seguia uma estética peculiar, também conhecida como *camp* - estilo comum a muitas *drags* que surgiriam nos anos seguintes e reproduzido até a atualidade - que não tentam se parecer exatamente como uma mulher, "na realidade, a essência do camp é sua predileção pelo 'inatural': pelo artifício e pelo exagero" (SONTAG, 1987, p. 318).

2.3 *Drag queens*

Na década de 1990, as *drag queens* se consolidaram como artistas do entretenimento, por meio de convites para eventos

[13] *In memoriam.* Laura de Vison se referenciava como *transformista* e como *drag queen*, conforme observado em suas entrevistas.

diversos, pois eram percebidas na época como atuantes "a partir de um conceito mais flexível de travestismo" (TREVISAN, 2018, p. 237). De modo geral, eram mais procuradas do que as *transformistas* trans ou travestis. Ao se vestirem como homem fora dos palcos, aparentemente levavam uma "vida comum", embora enfrentassem a homofobia.[14]

Sendo assim, as *drags* passaram a participar de festas para socialites, shows, boates para público heterossexual, boates para "clubbers e público GLS" e as "Paradas do Orgulho Homossexual" (TREVISAN, 2018)[15]. Kaká Di Polly[16], Paulette Pink[17], Márcia Pantera[18] e Salete Campari[19] são algumas das artistas que

[14] Comumente, as *drag queens* são personificadas por homens cisgenêro (se identifica com o gênero designado no nascimento) e homossexuais (sente atração sexual/afetiva por pessoas do mesmo gênero). Sendo assim, sofrem preconceito relacionado à orientação sexual e, teoricamente, não sofrem preconceito relacionado ao gênero. Contudo, a figura da *drag* confunde os padrões de gênero entendidos pela sociedade, como será analisado a seguir.

[15] Trevisan utiliza nomenclaturas conforme a época abordada, por isso os termos "GLS" e "Paradas do Orgulho Homossexual", ambos contextualizados na década de 1990.

[16] *Drag Queen* desde o final dos anos 1980, participou de todas as paradas do Orgulho LGBTQIA+. Fonte: Perfil da artista em seu *website*. Disponível em: <http://www.kakadipolly.com.br/p/biografia.html>. Acesso em: 20 nov. 2020.

[17] *Drag Queen* desde 1991, se inspira na cantora Cher. É performer, artista plástica e criadora do canal que leva seu nome, no *YouTube.* Fonte: Perfil da artista no *Instagram*. Disponível em: <https://www.instagram.com/paulettepinkdrag/>. Acesso em: 20 nov. 2020.

[18] *Drag Queen* desde o final dos anos 1980, atua como *performer* e é precursora do "bate cabelo", popular na cultura *drag*. Trata-se de uma performance que consiste em girar o pescoço, de modo a criar certo movimento ao cabelo ou peruca. Fonte: Perfil da artista no *Instagram*. Disponível em: <https://www.instagram.com/marciapanteraoficial>. Acesso em: 20 nov. de 2020.

[19] *Drag Queen* desde o final dos anos 1980, atua como *performer* e ativista. Fonte: Perfil da artista no *Instagram*. Disponível em: <https://www.instagram.com/saletecampari/>. Acesso em: 20 nov. 2020.

contribuíram para a formação da primeira geração de *drag queens* brasileiras e ainda estão na ativa.

3 CULTURA E MÍDIA

Nos Estados Unidos, a *drag queen* RuPaul[20] deu início à sua carreira internacional após o lançamento do álbum musical *Supermodel of the World*. Em turnê pelo Brasil, em 1996, RuPaul declarou ser filha de Carmen Miranda (TREVISAN, 2018). Alguns anos após ter declarado sua referência luso-brasileira, RuPaul tornou-se referência para milhares de *drags* no mundo, particularmente no Brasil.

Atualmente disponível pela *Netflix* em sua 13ª temporada, o programa *RuPaul's Drag Race* está no ar desde 2009. Trata-se de uma competição entre *drag queens*, com testes relacionados ao universo das mesmas, como dublagem, atuação, dança, desfile de moda, entre outros (MORAES, 2015). Sua popularidade resultou na criação de programas derivados, como o *RuPaul's Drag Race: All Stars* - no ar desde 2012, versão com artistas destacadas em edições passadas - e *RuPaul's Secret Celebrity Drag Race* - no ar

[20] *Drag Queen* desde os anos 1980, apresentadora e produtora executiva de *RuPaul's Drag Race*. Recebeu uma estrela na Calçada da Fama de Hollywood, em março de 2018. Foi premiada cinco vezes com o *Emmy* de melhor apresentação de *reality show*. Fonte: Perfil da artista em seu *website*. Disponível em: <https://rupaul.com/bio/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

desde 2020, versão com personalidades da mídia, homens e mulheres, vivenciando a arte *drag* por um dia.

No mesmo ano de estreia de *RuPaul's Drag Race*, a televisão brasileira recebeu o programa *Amor e Sexo*, pela *Rede Globo*. Apresentado pela jornalista e atriz Fernanda Lima, o programa promoveu discussões a respeito de comportamento e relações entre pessoas. Em 2016, a atração incorporou algumas *drag queens* ao seu elenco, proporcionando projeção nacional a algumas artistas em ascensão. Pabllo Vittar[21] foi cantora da banda fixa do programa, enquanto Gloria Groove[22], Aretuza Lovi[23] e Lorelay Fox[24] foram integrantes do *Bishow*, dinâmica na qual homens comuns e personalidades da mídia vivenciaram a cultura *drag* por um dia. (FIORI; SCHUCH; GOLDSCHMIDT, 2019).

[21] *Drag queen* desde 2015. Cantora com 1,8 bi de visualizações no *Youtube*, 5,1 mi de ouvintes mensais no *Spotify* e 11,8 mi de seguidores no *Instagram*, o que a torna a *drag queen* mais popular desta rede social, em todo o mundo. Fonte: Perfil da artista nas redes sociais. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/pabllovittar/about>, <https://open.spotify.com/artist/6tzRZ39aZlNqlUzQlkuhDV> e <https://www.instagram.com/pabllovittar/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

[22] *Drag Queen* desde 2014. Cantora com 536,5 mi de visualizações no *Youtube*, 2,8 mi de ouvintes mensais no *Spotify* e 2,3 mi de seguidores no *Instagram*. Fonte: Perfil da artista nas redes sociais. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/GloriaGroove/>, <https://open.spotify.com/artist/7rXMvXRnWHaSwnVvPeUUfw> e <https://www.instagram.com/gloriagroove/?hl=pt-br>. Acesso em: 20 jul. 2021.

[23] *Drag Queen* desde 2012. Cantora e comediante, com mais de 80 mi de visualizações no *Youtube*, 200 mil ouvintes mensais no *Spotify* e 561 mil seguidores no *Instagram*. Fonte: Perfil da artista nas redes sociais. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/aretuzalovi/about>, <https://open.spotify.com/artist/3cKD8x85OnB9pu8T8k5GYe> e <https://www.instagram.com/aretuzalovi/?hl=pt-br>. Acesso em: 20 jul. 2021.

[24] Depois do programa *Amor e Sexo*, apresentou o programa *Superbonita*, do canal *GNT* (2018). É criadora do canal que leva seu nome, no *Youtube*, com 879 mil inscritos e 79,4 mi de visualizações. Fonte: Perfil da Artista no *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/c/lorelayfox/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

Dado a influência do programa *Rupaul's Drag Race*[25] para se tornarem *drag queens*, bem como a participação no programa *Amor e Sexo,* que potencializou a divulgação de seus respectivos trabalhos, atualmente, Pabllo Vittar e Gloria Groove são as expoentes brasileiras na cultura *drag*.

Em 2019, Pabllo Vittar participou de um evento na sede da ONU em comemoração ao aniversário da Rainha Elizabeth II. No mesmo ano, foi nomeada pela revista norte-americana *TIME* como uma das 10 líderes da próxima geração. Nos Jogos Olímpicos de Tóquio 2020, teve a música *Energia*, parceria com a banda Sofi Tukker, escolhida pela atleta norte-americana Laura Zeng para acompanhar sua performance na ginástica artística.

Gloria Groove e a cantora Karol Conká são parceiras da cantora Drik Barbosa na música *Quem tem joga*, incluída na trilha sonora do filme *Esquadrão Suicida*, do *Universo Estendido DC* e dirigido por James Gunn, lançado em 2021. Em novembro de 2020, a *Netflix* estreou o programa *Nasce uma Rainha*, apresentado por Gloria Groove e a *drag/transformista* Alexia Twister[26]. No mês

[25] Declaração de Pabllo Vittar sobre possível rivalidade com RuPaul: "(...) se eu sou *drag queen* hoje foi porque o programa dela me mostrou que era possível. Eu amo e respeito e espero um dia conhecê-la". E declaração de Gloria Groove sobre o início de sua carreira como *drag*: "Comecei em novembro de 2014. O que me incentivou muito, além de RuPaul, foi ter conhecido minhas amigas *drags*" Fonte: Perfil das artistas no *Twitter*. Disponível em: <https://twitter.com/pabllovittar/status/1276479614630666241> e <https://twitter.com/gloriagroove/status/882348716723769344>. Acesso em: 21 jul. 2021.

[26] Autodenomina como *drag/transformista*. Atua desde o final dos anos 1980. É atriz, bailarina e uma das apresentadoras de *Academia de Drags*, disponível no *Youtube*, e

anterior, a revista *Vogue* divulgou quatro versões de sua capa, com Gloria Groove e Pabllo Vittar nas versões do formato impresso e as *drags* Halessia[27] e Bianca DellaFancy[28] nas versões do formato digital. A edição também apresentou entrevista com a veterana *drag* Márcia Pantera.

Quadro 1: Capas da revista *Vogue*. Outubro de 2020. Acima, as edições impressas e abaixo, as edições digitais.

Nasce uma Rainha, disponível na *Netflix*. Fonte: Perfil da Artista no *Instagram*. Disponível em: <https://www.instagram.com/alexiatwister/>. Acesso em: 05 nov. 2020.

[27] *Drag Queen* desde 2015, atua como modelo, DJ e é criadora do canal que leva seu nome, no YouTube. Fonte: Perfil da artista no *Instagram*. Disponível em: <https://www.instagram.com/halessiar/>. Acesso em: 05 nov. 2020.

[28] *Drag Queen* desde 2014, atua como modelo, fotógrafa, DJ e criadora no canal *Tá Bom Pra Você?* Fonte: Perfil da artista no *Instagram*. Disponível em: <https://www.instagram.com/biancadellafancy/>. Acesso em: 05 nov. 2020.

3.1 Programação *drag*

Na última década, além do programa *Amor e Sexo*, outras atrações brasileiras surgiram com a temática *drag* tanto na TV aberta, como na TV por assinatura, bem como na internet, em repositórios digitais e serviços de *streaming*.

Glitter: Em Busca de um Sonho, foi um quadro integrante do *Programa Ênio Carlos*, exibido pela *TV Diário*, de Fortaleza, entre os anos 2012 e 2014, em duas temporadas. Apresentado pelo jornalista Ênio Carlos e a travesti jornalista Lena Oxa, a dinâmica consistiu em uma competição entre *drags* e travestis, em desafios diversos e eliminações semanais. A vencedora teria como prêmio realizar o seu sonho, entre eles, viagens, abertura de negócio próprio e compra ou reforma da casa (MORAES, 2015). Os episódios disponíveis nos canais do *YouTube* da *TV Diário* e do próprio *Glitter* somam 1,3 milhões de visualizações.[29]

Em 2014 e 2016, a *transformista* Silvetty Montilla[30] apresentou *Academia de Drags* com Alexia Twister como assistente, em duas temporadas disponíveis no *YouTube* e terceira

[29] Sem contar os vídeos derivados para outros canais e a audiência da transmissão via televisão. Acesso em 5 de nov. 2020.

[30] *Transformista* desde os anos 1980, atua como atriz, comediante, apresentadora e criadora no canal que leva seu nome, no *YouTube*. Fonte: Perfil da artista no *Instagram*. Disponível em: <https://www.instagram.com/silvettymontilla/>. Acesso em: 05 nov. 2020.

temporada prevista para estrear em 2021. Trata-se de uma competição entre *drags*, com desafios relacionados à cultura *drag queen* e eliminações a cada prova. As vencedoras das primeiras temporadas foram escolhidas por voto popular e voto do júri técnico, entre as finalistas. O canal do *Youtube* da *Academia de Drags* aponta 6,3 milhões de visualizações.[31]

O programa *Drag Me As a Queen – Uma Diva Dentro de Mim!* é exibido pelo canal de TV por assinatura *E! Entertainment Television*. Suas duas temporadas foram gravadas em 2017 e 2019 e a terceira estava prevista para estrear em 2021, porém, foi adiada devido à pandemia de COVID-19. Trata-se de um *reality show* apresentado pelas *drag queens* Ikaro Kadoshi[32], Penelopy Jean[33] e Rita Von Hunty[34]. A cada episódio, uma mulher vivencia a cultura *drag queen* por um dia. As apresentadoras investigam as frustrações e ambições de cada participante, logo após, auxiliam em seu figurino, na maquiagem e em uma performance no palco,

[31] Fonte: Canal do *Youtube* Academia de Drags. Disponível em: Disponível em: <https://www.youtube.com/user/academiadedrags/about>. Acesso em: 21 jul. 2021.
[32] *Drag Queen* desde 2000. Se apresenta careca e sem outros enchimentos corporais. É jornalista e apresentadora no canal *E!* Fonte: Perfil da artista no *Instagram*. Disponível em: <https://www.instagram.com/ikarokadoshi/>. Acesso em: 21 jul. 2021.
[33] *Drag Queen* desde 2009. Se inspira na cantora Lady Gaga. Além de ser apresentadora no canal *E!*, é criadora do canal que leva seu nome, no *Youtube*, com 145 mil inscritos e 9,2 mi de visualizações. Fonte: Perfil da artista no *Youtube*. Disponível em: <https://www.youtube.com/user/penelopemarvelous>. Acesso em: 21 jul. 2021.
[34] *Drag Queen* desde 2011. Foi participante da *Academia de Drags* e atualmente é apresentadora no canal *E!*. É criadora do canal *Tempero Drag* falando sobre política, no *Youtube*, com 861 mil inscritos e 36,7 mi de visualizações. Fonte: Perfil da artista no *Youtube*. Disponível em: < https://www.youtube.com/c/TemperoDrag/>. Acesso em: 21 jul. 2021.

com o intuito de contribuir na reconstrução de sua confiança. O programa foi a atração de maior audiência da emissora em 2017 (ROSA; SOUZA, 2018).

A série de animação *Super Drags* foi lançada pela *Netflix* em 2018, em única temporada. As personagens foram dubladas por Silvetty Montilla, Pabllo Vittar e a *drag* Suzy Brasil[35]. A animação gerou polêmica antes mesmo de sua estreia, incluindo manifestações da Sociedade Brasileira de Pediatria e do Ministério Público Federal, abaixo-assinados pelo cancelamento da mesma e notas de repúdio de políticos brasileiros, em "Defesa da Vida e da Família". Então, foi determinado pela justiça, que a série só poderia ser reproduzida na plataforma adulta da *Netflix*, embora, como explicado em réplica da empresa, a produção desde o início havia sido classificada como adequada para maiores de 16 anos e por essa razão seria disponibilizada somente na plataforma correspondente. Em 2018, foi noticiado na imprensa que não seria produzida a sequência da série. Apesar da *Netflix* raramente revelar os seus índices de audiência, as especulações para o cancelamento da série alegavam baixa audiência, a onda conservadora no Brasil e um processo jurídico por plágio, movido por um ilustrador, criador de uma série semelhante. (ROSA; FELIPE, 2019).

[35] *Drag Queen* desde o início dos anos 1990. Atua como atriz, roteirista e comediante. Fonte: Perfil da artista no *Instagram*. Disponível em: <https://www.instagram.com/suzybrasil/>. Acesso em: 21 jul. 2021.

O já citado *Nasce uma Rainha* estreou em novembro de 2020, na *Netflix*. Gloria Groove e Alexia Twister apresentam a atração e são mentoras para aspirantes à *drag queens* e, incluso nesta temporada, *drag king* - correspondente oposto da *drag queen*, com o propósito de performar a "masculinidade" (LESSA; TORTOLA, 2016). Além dos conselhos técnicos referente às performances de palco, figurinos e maquiagem, as mentoras também promovem a aproximação entre o participante e uma pessoa de sua família que apresenta dificuldades em compreender e aceitar a cultura *drag*.

4 PARA QUE SERVE UMA *DRAG QUEEN*

A figura da *drag queen* é recorrente nos estudos de teoria *queer*, pois ela é uma das manifestações mais claras das práticas de gênero, e assim, evidencia mecanismos importantes para a compreensão da sociedade.

Desde a verificação da genitália do feto ou do bebê, inicia-se um processo de *masculinidade* ou de *feminilidade* de uma pessoa. As marcas do gênero, bem como os indícios de raça, etnia e classe classificam e hierarquizam os sujeitos, fazem-no "valer mais ou valer menos*"* (LOURO, 2018, p. 75). Desta forma, o poder se estabelece de acordo com essa hierarquia, favorecendo ou desfavorecendo cada um, conforme sua posição.

As normas sociais regulatórias consideram o sexo binário homem/mulher, que por sua vez deriva para o gênero masculino/feminino e somente exerce a sexualidade e afetuosidade para o sexo/gênero oposto. Estas são as normas que caracterizam a heteronormatividade, assim como sustentam e justificam instituições e sistemas educacionais, jurídicos, de saúde, entre outros (LOURO, 2018). Sujeitos que fogem à norma não usufruem plenamente dos mesmos direitos e benefícios sociais que os demais, pelo contrário, são relegados a recursos alternativos ou até mesmo excluídos ou punidos.

Para compreender a lógica heteronormativa é necessário avaliar os seus mecanismos. Segundo Butler (2019), o gênero é algo que *fazemos*, e não algo que *somos*, e sua prática constante chega ao estado *cristalizado*, parecendo que ele sempre esteve ali presente (SALIH, 2019). Esta prática constante foi nomeada como *performatividade de gênero*, e refere-se a um conjunto de atuações que regulam a identidade. Ou seja, dos simples acessórios de uso cotidiano aos comportamentos das pessoas, uma infinidade de elementos carregam signos referente ao gênero e tentam designar o que é, a grosso modo, *coisa de homem* e o que é *coisa de mulher*. Butler argumenta que todos os sujeitos se utilizam desses códigos e significados o tempo todo para reforçarem sua *masculinidade* ou *feminilidade*, então, logo se chega à conclusão de que não há um estado natural para os gêneros, o que o faz parecer natural é a

reprodução contínua deste processo. Manter a ilusão de *status* ontológico do gênero beneficia a heteronormatividade, pois facilita o propósito de regular a sexualidade e de manter a hegemonia heterossexual para fins reprodutores e econômicos, ou seja, para manutenção da sociedade atual (BUTLER, 2019).

Entretanto, é possível subverter certos mecanismos das práticas de gênero, o que é frequente no universo *queer*. Por exemplo, a inversão dos pronomes, por parte dos homens *gays*, referindo-se uns aos outros pelo feminino; a estilização das lésbicas *caminhoneiras*[36] e dos *gays* afeminados; e particularmente, no travestismo executado pelas *drag queens*, também visto como paródia das práticas de gênero:

> A drag propositalmente exagera os traços convencionais do feminino, exorbita e acentua marcas corporais, comportamentos e atitudes, vestimentas culturalmente identificadas como femininas. O que pode ser compreendido como uma paródia de gênero: ela imita e exagera, se aproxima, legitima e, ao mesmo tempo, subverte o sujeito que copia (LOURO, 2018, p. 85).

Usar da paródia e da subversão é importante para desestabilizar a lógica heteronormativa. Vale ressaltar que, quando se fala em paródia, não se trata de ridicularização daquele que é imitado e sim de uma "repetição com distância crítica que permite

[36] Interpretação livre para *butch*, no exemplo citado Butler, sendo a denominação popular no Brasil para lésbicas que se estilizam de forma *masculinizada*.

a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança" (LOURO, 2018, p. 86 *apud* HUTCHEON, 1991, p. 47).

No caso da *drag queen*, se apropriar e evidenciar os mecanismos que compõem as práticas de gênero, possibilita subvertê-los, desconstruí-los e desestabilizá-los, ou seja, ao parodiar tais códigos, a *drag* reforça que os corpos que estão dentro da norma, considerados *normais* e *comuns* são também produzidos por esses mesmos códigos "que uma sociedade arbitrariamente estabeleceu como adequados e legítimos" (LOURO, 2018, p. 87).

Um exemplo de desestabilização da norma foi a eleição de Pabllo Vittar como uma das *mulheres* mais *sexy do Brasil*, segundo votação popular promovida pela revista *IstoÉ*, em 2018. O episódio gerou diversas discussões sobre o que é ser mulher - cisgênero e transgênero - e também sobre o que é ser *sexy*. Isso, porque a figura de Vittar evidencia os estereótipos de beleza e desejo, mesmo como homem cisgênero e *drag queen*.

Gloria Groove também contribui para a reflexão sobre a heteronormatividade, uma vez que expõe a ambiguidade de gênero em suas apresentações. Em seus videoclipes, costuma contracenar consigo nas versões *montada* e *desmontada*. Dessa forma, ressalta que a diferença entre essas versões de uma mesma pessoa são justamente os tais códigos das práticas de gênero, como figurino, maquiagem e gesticulações.

Pensar além do binário é fazer parte de uma ação *anti-normalizadora* e há um potencial político nessa disposição (LOURO, 2018). É uma maneira possível de contribuir para novas formações de poder, cultura e educação, desta vez mais diversas e inclusivas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Brasil sempre acompanhou a produção de eventos culturais envolvendo o travestismo, porém as *drag queens* despertaram a atenção também da mídia, em número considerável, desde a última década. De acordo com os indícios da pesquisa, ainda será durável a era das *drag queens* na cultura e nos canais midiáticos, pois as produções de conteúdo relacionados à temática estão em pleno desenvolvimento. Gloria Groove declarou na canção *Império,* de 2016: "*Hmmm, e olha só como o jogo virou / Do nada 'cê' liga a TV / 'Nóis tá' na Globo*" e não por acaso, quatro anos depois, ainda pôde cantar algo semelhante em *A Caminhada*: "*Liga a TV, põe na GNT, vai me ver de Moschino, linda no sofá*".

A presença dessas artistas nos meios de comunicação é valiosa para a reflexão sobre as normas sociais estabelecidas na atualidade, quais os efeitos delas nas pessoas e como podemos colaborar para a construção de um futuro melhor. Ainda é difícil analisar se as *drags,* de fato, são efetivas neste empenho sem o

devido distanciamento histórico. Em breve será possível a coleta de dados que comprovem respostas mais precisas sobre o impacto das *drag queens* brasileiras na cultura popular e na mídia, porém, sua representação como questionamento à heteronormatividade é legítima, conforme defendido pelos estudos da teoria *queer*.

Desta forma, o apoio a essas personalidades se estendem à contribuição da desestabilização da normatividade, beneficiando uma grande parcela de pessoas que não se encaixam nesta ordem. A discussão pode iniciar pelo *queer*, aproveitando a visibilidade que ocorre no momento, e logo pode ampliar a outros marcadores sociais. Pois o embate pela normatividade deve ser contra a violência social de modo geral, como é defendido por Guacira Lopes Louro. Em um mundo diverso e multicultural, pensar e agir pela pluralidade é urgente.

REFERÊNCIAS

BORTOLETTO, Guilherme Engelman. *LGBTQIA+*: identidade e alteridade na comunidade. São Paulo, 2019.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e a subversão da identidade. 18 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2019.

CARDOSO FILHO, Jorge; AZEVEDO, Rafael José; SANTOS, Thiago Emanoel Ferreira; MOTA JUNIOR, Edinaldo Araujo. *Pabllo Vittar, Gloria Groove e suas performances*: fluxos audiovisuais e temporalidades na cultura pop. Contracampo, Niterói, v. 37, n. 03, pp. 81-105, dez. 2018/ mar. 2019.

DABAGUE, Danilo 'Lorelay Fox'. *Pabllo é mulher?* Youtube, 2018. 1 vídeo. Disponível em: <https://youtu.be/qOoVc84NKbA2018>. Acesso em: 05 nov. 2020.

Divinas Divas. Direção: Leandra Leal. Brasil: Vitrine Filmes. 2017 (110min). Disponível em: <https://www.nowonline.com.br/filme/divinas-divas/88850>. Acesso em: 30 out. 2020.

ESTADÃO 06/08/2021. *Ginasta dos EUA se apresenta com música de Pabllo Vittar nas Olimpíadas*. Disponível em: <https://emais.estadao.com.br/noticias/gente,ginasta-dos-eua-se-apresenta-com-musica-de-pabllo-vittar-nas-olimpiadas>. Acesso em: 06 ago. 2021.

FIORI, Laura; SCHUCH, Mirella; GOLDSCHMIDT, Mirella. Amor e Sexo: Um Programa Televisivo de Qualidade. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/sul2019/resumos/R65-0839-1.pdf>. Acesso em: 30 out. 2020.

FOLHA de São Paulo 06/06/1997. *Laura de Vison quer provocar o público de "Babel"*. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/6/06/ilustrada/26.html> Acesso em: 28 out. 2020.

GRUPO DIGNIDADE E REDE GAY LATINO. *Manual de Comunicação LGBTI+*. Disponível em: <https://www.grupodignidade.org.br/wp-content/uploads/2018/05/manual-comunicacao-LGBTI.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2020.

LESSA, P.; TORTOLA, E. O corpo que dança e a construção da poética Drag King: um tango-ação. *Revista Periódicus*, [S. l.], v. 1,

n. 4, p. 76–90, 2016. DOI: 10.9771/peri.v1i4.15424. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/15424. Acesso em: 20 jan. 2022.

LION, Antônio. *Ivaná*: a grande dúvida no teatro de revista dos anos 1950. São Paulo, 2015.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho - Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. 3 rev. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

MENESES, Emerson; JAYO, MARTIN. *Presença travesti e mediação sociocultural nos palcos brasileiros*: uma periodização histórica. Rev. Extraprensa, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 158 – 174, jan./jun. 2018.

MORAES, Rafael. *Rupaul's Drag Race e seu fandom*: um nicho em expansão. Rev. Cambiassu, São Luís, v.15, n.16, janeiro/junho 2015.

MUSEU da Diversidade. *Memórias da Diversidade Sexual - Miss Biá*. Youtube, 2018. 4 vídeos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=emUAjSklAYU>. Acesso em: 30 out. 2020.

ROSA, Cristiano E. da; SOUZA, Jane F. de. *Descobertas femininas sobre scripts de gênero*: o processo de montação em ser / se fazer drag queen. Anais eletrônicos do VII Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade, do III Seminário Internacional Corpo, Gênero e Sexualidade e do III Luso-Brasileiro Educação em Sexualidade, Gênero, Saúde e Sustentabilidade [recurso eletrônico] /organizadoras, Paula Regina Costa Ribeiro... [et al.] – Rio Grande: Ed. da FURG, 2018. Disponível em: < https://7seminario.furg.br/images/arquivo/85.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2022.

ROSA, C. E. da; FELIPE, J. “Agora eles foram longe demais”: as crianças, as famílias e as super-heroínas drag queens. *Revista Periódicus*, [S. l.], v. 2, n. 11, p. 45–64, 2019. DOI: 10.9771/peri.v2i11.31464. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/31464. Acesso em: 20 jan. 2022.

SALIH, Sarah. *Judith Butler e a Teoria Queer*. 1 ed; 6 reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SOLIVA, Thiago Barcelos. *Sobre o talento de ser fabulosa*: os “shows de travesti” e a invenção da “travesti profissional”. Cadernos Pagu, n.53, São Paulo, 2018.

SONTAG, Susan. Notas sobre o camp. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&M, 1987.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso - a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

ROLLING Stone 06/08/2021. *Esquadrão Suicida*: Karol Conká e Gloria Groove integram trilha sonora de James Gunn. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/musica/esquadrao-suicida-karol-conka-e-gloria-groove-integram-trilha-sonora-de-james-gunn/>. Acesso em: 06 ago. 2021.

VENCATO, Ana Paula. *“Fervendo com as drags”*: corporalidades e performances de drag queens em territórios gays da Ilha de Santa Catarina. Santa Catarina, 2002.

A REALIDADE DO HOMOSSEXUAL BRASILEIRO PELA PERSPECTIVA DO LAMPIÃO DA ESQUINA (1978-1981)

Cassius Assunção Martins[1]

INTRODUÇÃO

O Lampião da Esquina (LAMPIÃO) surgiu como uma imprensa alternativa criada por e para homossexuais de caráter político e não pornográfico, prezando o profissionalismo editorial, indo contra a maré dos meios de comunicação popular (e sensacionalistas) sem deixar de lado a linguagem das massas para atraí-los e fazê-los compreenderem, ressignificando conceitos chulos e pejorativos dirigido a gays como uma forma de resistência, ao longo das suas trinta e seis edições.

A ideia nasceu no final de 1977 com a visita de Winston Leyland, editor da *Gay Sunshine*, que buscava contato com autores brasileiros para construir, em sua proposta, uma literatura antológica latino-americana gay. João Antônio Mascarenhas, jornalista, reuniu-se com diversos outros jornalistas para essa entrevista com Leyland, o que acabara empolgando-os com a possibilidade de lançar um jornal que tratasse a homossexualidade

[1] Bacharelando em Psicologia pelo Centro Universitário do Norte (UniNorte). E-mail: csamartins2000@gmail.com

de forma séria e que a destacasse dentro da sociedade, o que viria, posteriormente, a atrair intelectuais. O resultado é que, em abril de 1978, a edição número zero do Lampião da Esquina era publicada (MACRAE, 2018).

O Conselho Editorial era formado por Adão Costa, Aguinaldo Silva, Antônio Chrysóstomo, Clóvis Mendes, Darcy Penteado, Francisco Bittencourt, Gasparino Damata, Jean-Claude Bernardet, João Antônio Mascarenhas, João Silvério Trevisan e Peter Fry, todos com o viés político mais esquerdista (MORETTI-PIRES *et al*., 2018). O jornal era dividido nas sessões: Opinião, Ensaio, Esquina, Reportagens, Tendência, Cartas na mesa e Bixórdia (AMARAL; BERTOLLI, 2015), além de sessões não regulares como Violência, Ativismo, entre outras (SIQUEIRA; DIAS, 2019).

O LAMPIÃO tinha como objetivo levar aos homossexuais conscientização sobre sua situação de marginalidade e meios de tentar fazê-los participar da vida social como pessoais comuns não estereotipadas, como a sociedade vigente os designava, ao mesmo tempo que pretendia consolidar um movimento homossexual brasileiro livre, com a união de todos os *gays* das mais diversas classes, aliando-se com demais minorias oprimidas, como as mulheres, negros e indígenas.

O LAMPIÃO não só criticava o conservadorismo e a direita tradicionalista, mas tudo que, de alguma forma, servia como empecilho na manutenção e revolução do *status quo* sexual da

sociedade heterossexista brasileira, incluindo setores do movimento de esquerda alheios a essas questões. O LAMPIÃO também foi uma forma de resistência na construção de uma identidade *gay* nacional pela afirmação sexual e combate ao retrato conformista do estado brasileiro e a sociedade conservadora (FREITAS; PINTO, 2017). Inclusive, aportuguesando o termo anglófono "gay" para "guei" nas suas linhas editoriais.

O nome do jornal aludia trazer iluminação (no sentido de consciência) a uma esquina, lugares popularmente conhecidos como guetos, onde vivem os marginalizados (AMARAL; BERTOLLI, 2015). Sendo assim, o intuito da revista era conscientizar a massa homossexual que vivia à margem da sociedade.

Este artigo visa avaliar algumas matérias e comentários de seus leitores, pela sessão "Cartas na mesa", que denunciavam a situação do homem *gay* (ou melhor, guei) naquela época.

2 A CONDIÇÃO DO GUEI E DA HOMOSSEXUALIDADE MASCULINA NO BRASIL

A homossexualidade, apesar de não ser crime no Brasil no século XX, sofria estigmatizações arbitrárias referentes a categorização de vadiagem ou uma afronta a moral e os bons costumes — como a prostituição — que tinha como mecanismo os

processos de controle e punição dos suspeitos por condutas homossexuais. O Lampião da Esquina desmitificava esse mito dentro a imprensa, levando uma outra visão não estereotipada que a sociedade e a ciência tinham criado sobre o guei como um marginal e doente mental (SIQUEIRA; DIAS, 2019).

As denúncias que o LAMPIÃO costumava publicar eram referentes às proibições dos espaços urbanos que o homossexual era submetido, uma vez que a própria política boicotava suas participações nos espaços sociais, no qual seus direitos básicos eram constantemente violados de modo que seu acesso à educação e ao trabalho eram negados, levando-os aos guetos e lugares marginalizados (FREITAS; PINTO, 2017). A perseguição policial era a representação estatal da repressão contra homossexuais com a justificativa de que eles eram "desocupados" (vagabundos). Aqueles que não apresentavam suas carteiras assinadas à polícia eram levados ao 3º DP, restringindo o direito do guei, como cidadão brasileiro, de ir e vir, por "ameaçarem" os valores sociais (MARIUSSO, 2015).

Chrysóstomo (1978a) sustenta que a imprensa boicotava manifestações homossexuais longe dos estereótipos marginais: "os casais homossexuais naturalmente estabelecidos, quase nunca mostrados em reportagens pelo simples e claro fato de que a sanidade de sua conduta não interessa – ou incomoda – a maioria" (n. 2, 1978a, p. 3).

Na matéria “Saindo do gueto”, da edição n. 0, ficam claros os objetivos deste periódico e sua relevância para a comunidade guei na época através do que eles chamaram de a “Grande Consciência Homossexual”:

> [...] o que LAMPIÃO reivindica em nome dessa minoria é não apenas se assumir e ser aceito — o que nós queremos é resgatar essa condição que todas as sociedades construídas em bases machistas lhes negaram: o fato de que os homossexuais são seres humanos e que, portanto, têm todo o direito de lutar por sua plena realização, enquanto tal (O CONSELHO EDITORIAL, n. 0, 1978, p. 2)

Este manifesto do Conselho Editorial será o carro chefe de todas as ações que a revista publicará ao longo de suas edições: a valorização do homossexual como ser humano munido de direitos e a luta pela sua saída das sombras em busca da inserção social, destruindo todas as imagens que a sociedade judaico-cristã havia lhe criado, e o nascer de uma nova; o homossexual como um ser humano bem resolvido consigo mesmo, não amargurado com sua sexualidade, não mais um doente envergonhado que se esconde em ruas escuras de guetos pela cidade.

> [...] este jornal desde o começo pretende desmoralizar, é aquele segundo o qual os homossexuais são criaturas pervertidas, sempre dispostas a corromper e a aliciar; se o homossexual vive grande parte de sua vida nas sombras, não é que ele goste disso; é que lhe foi imposto (SILVA, n. 9, 1979, p. 5).

Com esse pressuposto de tirar do gueto – tirar da marginalidade – os homossexuais, assim como abolindo conceitos patologizantes acerca destes, o LAMPIÃO contribuiu na formação de uma "conscientização política e em uma identidade para a comunidade homossexual no Brasil" (CANDIDO, 2017, p. 16).

Indivíduos homossexuais estavam sujeitos as mais diversas violências por parte de heterossexuais, mesmo carregando o estigma de pedófilos e desviantes, estigmas estes criados pelos próprios heterossexuais:

> [...] o homossexual sabe que a dita violação homossexual é a violação de homossexuais por heterossexuais. Marcado como violentador de menores, ele sabe que a violação praticada por heterossexuais vai mais além da homossexual (BITTENCOURT, n. 27, 1980, p. 8).

Os crimes contra gueis eram negligenciados e seus algozes ficavam impunes na maioria dos casos. A culpa geralmente caía sobre a própria vítima ou o criminoso ganhava também o rótulo de homossexual. O papel do jornalismo tradicional nisso foi fundamental ao convidar médicos e psiquiatras que espalhavam uma literatura patológica da homossexualidade sobre o assunto. Segundo eles, o homossexualismo era sádico em si mesmo, o homossexual tinha uma sexualidade pervertida frutos de distúrbios psíquicos: "[...] ser homossexual não é ser doente, nem anormal, nem criminoso, nem violento, nem pervertido, nem aleijão. Somos

homossexuais e nos orgulhamos disso" (CARNEIRO, n. 25, 1980, p. 6).

De acordo com Mattoso (n. 6, 1978), com a matéria "Nos jornais, um eterno suspeito: o homossexual", o guei sempre é um suspeito, corroendo a palavra homossexual já amaldiçoada no senso comum. A imprensa marrom (tradicional) tornara-se uma arma anti-guei, que reflete seus leitores e satisfaz a opinião pública. Mattoso (1978) denunciava que a palavra "homossexual" estampada nos títulos das manchetes carregava como plano de fundo a palavra "criminoso" ou "suspeito".

Apesar de criticar ferrenhamente os setores conservadores da sociedade, o LAMPIÃO não deixou de expressar sua insatisfação com os movimentos de esquerdistas de sua época, formados majoritariamente pela vanguarda e focando prioritariamente sua luta na questão proletária e anticapitalista: "[...] outras minorias; que assim como os homossexuais, eram enxergadas como não prioritárias e por vezes, como empecilho, pela esquerda progressista do período" (CORREA; LESSA, 2017, p. 1711), como se homossexuais não pudessem ser explorados por ambos: "O homossexual hoje transformou-se num mercado de exploração bastante rentável" (DANTAS, n. 0, 1978, p. 5). Em "Uma bicha atrevida pede a palavra...", na edição n. 2, durante a Convergência Socialista em São Paulo (1978), através de uma moção em defesa dos direitos homossexuais, um guei alertou a importância da

inclusão de homossexuais dentro da luta socialista e contra o sistema capitalista por serem vítimas de um sistema reacionário, intolerante e discriminatório, ao passo que a luta deve transcender o institucional, acrescentando o social, moral e o sexual, dado que o homossexual sofria de discriminações morais e sociais que afetavam sua participação produtiva na esfera coletiva, e os que ousavam se assumir eram jogados para a prostituição. Aqueles "que conseguem sair dessa situação espúria, apenas são admitidos no rol da sociedade burguesa e capitalista como profissionais liberais do supérfluo e da futilidade" (TREVISAN, n. 2, 1978a, p. 9). Trevisan (1978a), ao documentar a reunião na Convergência Socialista, retratou o receio de falar a palavra "homossexual", a ausência de representatividade negra, indígena e feminina, mas pesou a tinta na análise da relação entre o proletário, o homossexual, o capitalismo e o patriarcado:

> [...] eu me pergunto como é que os operários brasileiros reagirão ante a ideia de trabalhar politicamente com bichas declaradas. Se o homossexualismo só pode existir veladamente no meio operário, o machismo é um valor apregoado – sabemos que ambos perpassam todas as classes. [...] Ora, a homossexualidade vem subverter o núcleo familiar, ao abalar as relações heterossexuais – procriativas, e ameaça as estruturas patriarcais de produção (capitalistas ou não) necessitadas de mão-de-obra e voltadas para o lucro (TREVISAN, n. 2, 1978a, p. 9).

Trevisan (1978b, n. 1) argumenta que homossexuais sempre foram jogados como bodes-expiatórios de um lado para o outro, como uma fraqueza, uma ofensa, um atentado contra a masculinidade e a honra, não importando o espectro político que ele era designado dentro da análise do poder masculino:

> É natural [...] essa associação entre Falo e Poder conduza a maniqueísmos do tipo virilidade/socialismo versus homossexualismo/fascismo. Aliás, Hitler já usara o mesmo raciocínio, ao inverso; para ele, bicha era sinônimo de comunista. Ou seja, os homossexuais são bodes-expiatórios tanto da direita quanto da esquerda repressiva (TREVISAN, 1978b, n. 1, p. 12).

A partir disto cria-se uma contradição quando os mesmos homens se esbaldam durante o Carnaval: "No País do Carnaval, os machões podem se desrecalcar vestindo-se de mulher em fevereiro. O mesmo parece ser crime durante o resto do ano" (TREVISAN, n. 1, 1978c, p. 9). Utilizando a relação entre soldados como exemplo, Slavoj Žižek (2008) exemplifica dois níveis de violência contra homossexuais na sociedade, divididas entre a explícita e a implícita. A homossexualidade explícita é brutalmente atacada e castrada, os identificados como gueis serão condenados ao ostracismo e sofrerão as mais diversas violências, incluindo espancamento. A implícita consiste em atitudes hipócritas entre homens como piadinhas, insinuações e práticas homossexuais obscenas. Para Žižek (2008), uma intervenção radical dentro desse

esquema homofóbico deveria perturbar as práticas homossexuais implícitas, que sustentam a homofobia explícita.

Os homossexuais eram constantemente acusados de infligirem a moral e os bons costumes. De acordo com Cunã (n. 13, 1979) o problema de ambos começa e termina com uma só classe; a classe média. A classe média reprime protestos de classes menos favorecidas, impedindo sua organização; e a homossexualidade, o guei, torna-se uma ameaça a classe média à medida que representa um perigo para sua estabilidade, ao passo que o homossexual afeta a estrutura moral familiar e os costumes consolidados, e também, por ser homossexual, o indivíduo iniciará uma série de questionamentos de sua situação dentro de uma classe não conscientizada, visto que a classe média não se enxerga como trabalhadora.

Voltando à edição n. 0, ela ainda apresenta uma reportagem de Celso Curi, colunista do até então Coluna do Meio, que foi demitido após uma campanha persecutória que tinha ousado em tratar da homossexualidade em um dos seus trabalhos, um tabu que ofendia o "moralismo". Segundo o próprio Curi, ele ainda teve sorte porque "um viado rico pode dizer publicamente que é viado, e não ficará sem comida. Mas um viado pobre não [...]" (TREVISAN, n. 0, 1978d, p. 7). Curi foi processado pela Lei da Imprensa apenas por divulgar um catálogo com dicas de restaurantes, bares, espetáculos e clubes no Rio de Janeiro e São

Paulo voltado ao público guei, que, apesar de ter sido absolvido das acusações posteriormente, tinha perdido seu emprego (SANTOS, 2017). Esta reportagem documenta como homossexuais viviam em constante censura do estado.

Na reportagem "Suspeita no Itamarati não basta para afastar aluno", o aluno Victor Hugo Irigaray teve sua matrícula cancelada quarenta dias antes da formatura, que alegava uma "falta de perfil diplomático; quando, na verdade, Victor Hugo foi expulso por terem o descoberto como homossexual por seus próprios colegas" (RIBONDI, n. 32, 1981, p. 11).

Em "Cartas na mesa", sessão voltada aos eleitores que enviavam correspondência ao jornal expressando suas opiniões, uma interessante correspondência intitulada "Apelo ao jovem guei", escrito pelo leitor Paulo Bonorino, explica sobre a americanização dos conceitos e a necessidade uma identidade guei nacional, assim como retrata a condição deste na sociedade brasileira. Segundo ele, o termo *gay* para se referir aos homossexuais masculinos é no mínimo incompatível, visto que eles não podem ser alegres por essência ou natureza, há mais motivos de sobra para eles se tornarem tristes em uma sociedade homofóbica. O jovem homossexual brasileiro está sujeito a ter atitudes que a médio ou a longo prazo podem prejudicá-lo, capaz de cair em desiquilíbrio emocional, complexos de inferioridade, ciclotimias, promiscuidade, prostituição e a destruição de seus

talentos; enquanto *straight* para héteros é pior ainda, uma vez que ser heterossexual não é sinônimo de honestidade e saúde moral: "[...] tudo isto visto de perto não passa de gíria americana e não sei até que ponto vamos admitir [...] a americanização de nossa homofilia, que a meu ver deveria ser bem verde amarela mesmo" (BONORINO, n. 0, 1978, p. 15).

Na edição n. 31, Trevisan (1980) toca na tecla da americanização e que nem tudo que vem dos EUA teoricamente também funcionaria no Brasil, que ao seu ver, é um olhar de colonizador: "os homossexuais brasileiros em sua grande maioria ainda não se conscientizaram da perversidade inerente da sociedade em que vivem, do violento autoritarismo que os rodeia" (TREVISAN, n. 31, 1980, p. 13). Segundo ele, a primeira fase para libertar os homossexuais é pela conscientização, através do processo de se assumir e de se aceitar, para, assim, engajar-se em um processo mais político, evitando a cópia de relações burguesas, suas estruturas de poder e seus ataques às minorias. Darcy Penteado (1978a) traz os obstáculos, dado que na comunidade guei tinha uma alta taxa de alienação, ilhados em um mar que impedia sua organização como classe oprimida: "enquanto os homossexuais continuarem satisfeitos com a pequena liberdade que lhes é concedida dentro do gueto, ninguém irá oferecer-lhes reivindicações" (PENTEADO, n. 6, 1978a, p. 4).

Trevisan (1978e) relata o crescente uso dos homossexuais pelo capitalismo e por liberais como um novo grupo consumista para manter essa alienação e superficialidades. Para ele, o homossexual havia se tornado uma massa de manobra, o guei virara comércio e se satisfaziam com o mínimo de entretenimento, permanecendo constantemente alienado, mantendo o *status quo*.

> [...] o homossexual está sendo digerido e transformado em produto de consumo. Os "liberais" enchem os bolsos, sem oferecer qualquer risco ao Sistema. [...] Uma vez, uma bicha intelectual dizia do pináculo do seu elitismo: 'Pra quê liberação homossexual no Brasil? Aqui, bicha já é livre faz tempo. Basta ver a Bolsa de Valores na praia de Copacabana, onde se faz tudo à luz do dia. Eis um exemplo perfeito da Bicha-Sistema, que está reforçando a ideia de guetos para homossexuais (TREVISAN, n. 2, 1978e, p. 5).

Retornando ao leitor Paulo Bonorino, o que ele relata sobre os homossexuais estarem sujeitos às mais diversas violências e clandestinidades têm seu fundo de verdade. As edições posteriores acabaram provando seu ponto. Na edição n. 01, na reportagem “Os caubóis, seus clientes: todos querem ser felizes no triangulo da badalação”, Chrysóstomo (1978b) retrata a dura vida de michês (garotos de programa). Entre eles, um chamado de J. A. M., com apenas 17 anos e que começou a se prostituir aos 15, que tinha o sonho de se tornar marinheiro, mas se encontrava naquela situação que ele chamava de inferno devido a conflitos familiares. Sua vida

se dividia entre a sorte; ou dormir em quartos de hotel com gringos ou em cubículos infectos. Nas próprias palavras de J. A. M.: "coroa rico dá até quinhentão (500 cruzeiros) [...] e eu já fico numa boa quando faturo uma perna (100 cruzeiros) pra matar a fome e pagar a hospedaria" (CHRYSÓSTOMO, n. 01, 1978b, p. 4). Na edição n. 20, voltou-se a reportar outro caso de prostituição de menor que também começou aos 15 anos[2]. As reportagens relatam a difícil sobrevivência nos guetos à margem das cidades.

O LAMPIÃO pesava a tinta na questão de se assumir como homossexual socialmente. As principais razões eram: 1) para tratar a homossexualidade com naturalidade, sem escondê-la; 2) sem escondê-la, os heterossexistas não poderiam manter seu domínio sobre esta, evitando que gueis se curvassem e permanecessem calados; 3) para impedir chantagens e o medo de serem descobertos, sofrendo retaliações; 4) para exigir o direito de não serem punidos por policiais, visto que a homossexualidade não era um crime na legislatura brasileira; 5) para dar apoio moral a outros homossexuais, evitando suicídios; e principalmente porque o ato de se assumir seria, na verdade, um ato político, como parte da consciência do sujeito envolto dentro de um grupo oprimido, o primeiro passo para lutar contra opressões.

[2] LAMPIÃO DA ESQUINA. Os clientes, as transas os babados: as confissões de um jovem michê. Entrevista, Rio de Janeiro, n. 20, p. 11-13, jan. 1980.

> [...] na medida em que mais e mais homossexuais assumidos impuserem-se, pela qualidade do trabalho, na indústria, comércio, política e outras atividades, haverá maior aceitação por parte dos heterossexuais, o processo já se acha em andamento; não alimentará percentualmente o número de homossexuais, mas provocara uma progressiva queda de máscaras (MASCARENHAS, n. 2, 1978, p. 2).

Um leitor chamado Guilherme Império apresenta uma visão diferente do jornal. Para ele, o assumir-se não é libertador ao indivíduo por endossar os desejos da sociedade patriarcal que acaba "reforçando a ideia de que pessoas que transam com pessoas do mesmo sexo são realmente diferentes, assim garantindo o comportamento 'normal' dos outros" (IMPÉRIO, n. 1, 1978, p. 14).

Nessa época (e até aos dias de hoje) homossexuais precisam se passar por héteros para serem aceitos socialmente, vivendo uma vida de mentira para evitar retaliações, reprimindo sua sexualidade e seus desejos. O LAMPIÃO foi importante em dar voz a essas pessoas. R. C. (n. 6, 1979) – iniciais de um leitor que não quis se identificar – alegou em sua mensagem que o jornal serviu como escape para a sua situação infeliz de vida fingindo ser quem não é:

> Não me realizei ainda por temor de ter de assumir minha homossexualidade quando todos pensam que sou heterossexual. Se vocês soubessem o sacrifício que é para mim me fazer notar como gay, tenho certeza que chorariam de tristeza de saber que têm um amigo que vive frustrado. Meus pensamentos são sempre os mesmos: O que será que os outros vão dizer? No meu

> trabalho não, no curso de jeito algum poderei ser notado (R. C., Lampião da Esquina, n. 6, 1978, p. 15).

Quando R. C. alega que ainda não se realizou por medo de assumir sua homossexualidade enquanto todos pensam que ele é heterossexual, Rich (2010) chamaria essa condição de heterossexualidade compulsória; quando todos os homossexuais estão cercados por uma cultura heterossexista, onde o normal é ser hétero e as demais variedades sexuais humanas são anormais, portando, condenáveis.

Dentro da cultura brasileira, o brasileiro médio tem do homossexual uma ideia folclórica (PENTEADO, n. 0, 1978b). Por conta disto, ele sente angústia quando tenta procurar um emprego, porque quando ele é rejeitado, a justificativa sempre é a mesma – o candidato não foi aprovado no teste ou vaga. No entanto, no fundo, ele sabe que o patrão não queria um "anormal" ou uma "bicha" na sua organização, caindo naquele velho ciclo de que o homossexual só serve para ser ator, maquiador, cabelereiro, escritor e jornalista, gerando a noção de que o homossexuais têm uma pré-disposição às artes e a intelectualidade; quando na verdade, eles entram nesse mundo por uma questão de sobrevivência: "Existe uma série de esquemas 'cata-anormais' para evitar que [...] desde homossexuais e alcoólatras, venham a prejudicar o clima de produção desenfreada da empresa" (DANTAS, n. 9, 1979, p. 3).

Devido a exclusão, o homossexual acabou criando uma cultura própria. A homossexualidade só podia ser aceita no cinema pornográfico, tornando a pornografia a única forma desses indivíduos explorarem sua sexualidade, enquanto as produções artísticas e tradicionais caracterizavam o guei como desesperado, decadente e suicida (TREVISAN, 1978b). Quando o inverso acontecia, é exemplificado pelo fato do personagem até ser uma boa pessoa, apesar de ser homossexual, como se o guei naturalmente fosse alguém ruim; tudo isso vindo de um moralismo obsoleto (RODRIGUES, n. 11, 1979).

Todavia, a marginalização compulsória imposta pelo sistema aos homossexuais não são invulneráveis e começam a romper com a tomada de consciência desses indivíduos como uma classe minoritária. A repressão aliada à manutenção da ignorância foram ferramentas fundamentais nessa contenção, as que podem ceder com o processo de conscientização (PENTEADO, n. 19, 1979).

As três problemáticas que mais se encontram os homossexuais, segundo a conclusão de Prandi (n. 11, 1979) são a discriminação profissional, a prostituição e seus perigos e a convivência social com heterossexuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O LAMPIÃO documentou uma época de constante censura, perseguição, medo e violências que homossexuais e outras minorias estavam sujeitos. A marginalização pela sociedade condenava o guei como um atentado a moral e aos bons costumes burgueses e religiosos, levando-os para a clandestinidade, que se tornava vulnerável aos perigos das ruas – seja pela prostituição ou a violência policial – e a vulnerabilidade psicológica – o receio constante de ser descoberto, obrigando-os a exercer um enorme esforço para se adequar ao sistema heterossexista e viver uma vida aos *modus operandi* da heterossexualidade compulsória. Eles ainda carregavam o estigma de carregar estereótipos de pervertidos, doentes e criminosos. A situação que mais preocupava o periódico era a alienação que os homossexuais estavam submetidos: a ignorância como uma classe oprimida, submissos a futilidades e ao capitalismo.

O homossexual era visto como subversivo e para evitar (ou esconder) essa subversão o aparelho estatal da polícia militar frequentemente efetuava suas batidas com o intuito arbitrário de abordá-los, sofrendo o risco de serem detidos, interrogados e sujeitos a violências (GREEN, 2000).

No Brasil, durante a ditadura militar, não havia tolerância como uma homossexualidade vivida de forma explícita, aberta e

livre devido aos inúmeros casos de violência, sejam sanções físicas ou violências da linguagem, através de palavrões e xingamentos. A constituição de um movimento homossexual no contexto brasileiro teria que lidar não só com a perseguição social e estatal, mas também se chocaria com os interesses da esquerda tradicional vigente, aparelhados ao conservadorismo da época (TREVISAN, 2018). Isto se deve a uma naturalização da violência, que costumam ter como base o sexismo, a misoginia e o fundamentalismo religioso, sendo a homofobia criada a partir dessas três instâncias, que têm como base na concepção e na reafirmação de estereótipos negativos referentes a gueis e lésbicas (NETO, 2003).

O LAMPIÃO teve sua importância por dar a voz aos oprimidos, que eram socialmente calados, além de representar uma classe, até então, com quase nenhuma representatividade midiática, trazendo um olhar mais empático, informativo, politizado e conscientizador para essas minorias, rechaçando os estereótipos criminalizantes ou patologizantes, como a imprensa tradicional costumava fazer. O LAMPIÃO foi crítico na medida em que questionava a moral e os bons costumes vigentes, denunciante ao retratar a situação dos homossexuais marginalizados em guetos e diversificado ao tratar da questão de outras classes oprimidas.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Muriel; BERTOLLI, Claudio. Qual é o crime desse rapaz?": resistência e discurso no jornal Lampião da Esquina. *Estudos em Comunicação*, v. 18, n. 2, p. 53-76, 2015.

BITTENCOURT, Francisco. Mais tesão, menos politicagem. *Lampião da Esquina*, Ensaio, Rio de Janeiro, n. 27, p. 8, ago. 1980.

BONORINO, Paulo. Apelo ao jovem guei. *Lampião da Esquina*, Cartas na Mesa, Rio de Janeiro, n. 0, p. 15, abr. 1978.

CANDIDO, Ingrid Maria Bezerra. *Ditadura, cultura e homossexualidades*: o Lampião da Esquina e a Manifestação Cultural de Minoria (1978-1981). Monografia (Licenciatura e Bacharelado em História), Departamento de História, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

CARNEIRO, João. Recife: "Bamba" assassinado. *Lampião da Esquina*, Violência, Rio de Janeiro, n. 25, p. 5-6, jun. 1980.

CHRYSÓSTOMO, Antônio. Algumas histórias de amor. *Lampião da Esquina*, Esquina, Rio de Janeiro, n. 2, p. 3, jun./jul. 1978a.
_____. Os caubóis, seus clientes: todos querem ser felizes no triângulo da badalação. *Lampião da Esquina*, Reportagem, Rio de Janeiro, n. 1, p. 4-5, mai./jun. 1978b.

CORREA, Elton Pedroso; LESSA, Patrícia. O Lampião da Esquina (1978-1981) e a construção da identidade do Movimento Homossexual no Brasil. *VIII Congresso Internacional de História*, p. 1708-1712, 2017.

CUNÃ, Newton Martinez. Moral e bons costumes: uma questão de economia. *Lampião da Esquina*, Ensaio, Rio de Janeiro, n. 13, p. 16, jun. 1979.

DANTAS, Eduardo. A procura de um emprego. *Lampião da Esquina*, Esquina, Rio de Janeiro, n. 9, p. 3, fev. 1979.

DANTAS, Frederico Jorge. Qual é a da nossa Imprensa? *Lampião da Esquina*, Esquina, Rio de Janeiro, n. 0, p. 5, abr. 1978.

GREEN, James Naylor. *Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

IMPÉRIO, Guilherme. Assumir o quê? *Lampião da Esquina*, Cartas na Mesa, Rio de Janeiro, n. 1, p. 14, mai./jun. 1978.

LAMPIÃO DA ESQUINA. Fortíssimo babado. *Lampião da Esquina*, Cartas na Mesa, Rio de Janeiro, n. 6, p. 15, nov. 1978.

_____. Os clientes, as transas os babados: as confissões de um jovem michê. *Lampião da Esquina*, Entrevista, Rio de Janeiro, n. 20, p. 11-13, jan. 1980.

_____. Sem essa de entregação. *Lampião da Esquina*, Esquina, Rio de Janeiro, p. 9, mai./jun. 1978.

MACRAE, Edward. *A construção da igualdade-política e identidade homossexual no Brasil da "abertura"*. Salvador: EDUFBA, 2018.

MARIUSSO, Victor Hugo da Silva Gomes. Lugares de diversão e repressão: violência policial contra homossexuais no Brasil (1978-1981). *Temporalidades*, v. 7, n. 2, p. 101-128, 2015.

MASCARENHAS, João Antônio. Assumir-se? Por quê? *Lampião da Esquina*, Opinião, Rio de Janeiro, n. 2, p. 2, jun./jul. 1978.

MATTOSO, Glauco. Nos jornais, um eterno suspeito: o homossexual. *Lampião da Esquina*, Reportagem, Rio de Janeiro, n. 6, p. 7, nov. 1978.

MORETTI-PIRES, Rodrigo Otávio; TESSER JÚNIOR, Zeno Carlos; KOVALESKI, Douglas Francisco. Homofobia e os socialistas brasileiros em "O Lampião da Esquina" (1978-1981). *Revista Estudos Feministas*, v. 26, n. 3, p. 1-13, 2018.

NETO, Luiz Mello de Almeida. Um olhar sobre a violência contra homossexuais no Brasil. *Revista Gênero*, v. 4, n. 1, p. 33-46, 2003.

O CONSELHO EDITORIAL. Saindo do gueto. *Lampião da Esquina*, Opinião, Rio de Janeiro, n. 0, p. 2, abr. 1978.
PENTEADO, Darcy. "Eu criei a arte erótico-homossexual no Brasil". *Lampião da Esquina*, Ensaio, Rio de Janeiro, n. 0, p. 3, abr. 1978b.

_____. Cultura homossexual: Já existe? *Lampião da Esquina*, Ensaio, Rio de Janeiro, n. 19, p. 9, dez. 1979.

_____. E no dia 15, a boneca morre afogada? *Lampião da Esquina*, Esquina, Rio de Janeiro, n. 6, p. 4, nov. 1978a.

PINTO, Rhanielly Pereira do Nascimento; FREITAS, Eliane Martins de. Ressignificando a homossexualidade: o jornal Lampião da Esquina e a Ditadura civil militar. *Emblemas*, v. 14, n. 1, p. 23-36, 2017.

PRANDI, Reginaldo. Homossexualismo: duas teses acadêmicas. *Lampião da Esquina*, Ensaio, Rio de Janeiro, n. 11, p. 17, abr. 1979.

RIBONDI, Alexandre. Suspeita no Itamarati não basta para afastar o aluno. *Lampião da Esquina*, Esquina, Rio de Janeiro, n. 32, p. 11, jan. 1981.

RICH, Adriene. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas*, v. 4, n. 5, p. 17-44, 2010.

RODRIGUES, João Carlos. O homossexual e o cinema brasileiro. *Lampião da Esquina*, Tendências, Rio de Janeiro, n. 11, p. 15, abr. 1979.

SANTOS, Rogério Reis dos. *"Uma bicha atrevida pede a palavra"*: O Lampião da Esquina e a resistência de homossexuais durante a ditadura civil militar brasileira. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos e Cidadania), Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SILVA, Aguinaldo. Para o Brasil do ano 2.000, os "bons costumes" do século XIX. *Lampião da Esquina*, Reportagem, Rio de Janeiro, n. 9, p. 5, fev. 1979.

SIQUEIRA, Karulliny; DIAS, Mauro Roberto Fonseca. "Buscando espaços, criando conceitos": a construção da identidade homossexual masculina a partir da linguagem dos periódicos Snob e Lampião da Esquina. *AEDOS*, v. 11, n. 25, p. 355-375, 2019.

TREVISAN, João Silvério. Demissão, processo, perseguições. Mas qual é o crime de Celso Curi? *Lampião da Esquina*, Reportagem, n. 0, p. 6-8, abr. 1978d.

_____. *Devassos no Paraíso (4a edição, revista e ampliada):* A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. Objetiva, 2018.

_____. E o direito de ir e vir? *Lampião da Esquina*, Esquina, Rio de Janeiro, n. 1, p. 9, mai./jun. 1978c.

_____. Estão querendo convergir. Para onde? *Lampião da Esquina*, Ensaio, Rio de Janeiro, n. 2, p. 9, jun./jul. 1978a.

_____. Mendigos da normalidade: O que é bom pras bichas gringas é bom pras bichas do Brasil? *Lampião da Esquina*, Ativismo, n. 31, p. 13, dez. 1980.

_____. O que o cinema nunca contou. *Lampião da Esquina*, Tendências, Rio de Janeiro, n. 1, p. 12, mai./jun. 1978b.

_____. Um produto novo na praça. *Lampião da Esquina*, Esquina, Rio de Janeiro, n. 2, p. 5, jun./jul. 1978e.

ŽIŽEK, Slavoj. *Violence:* Six Sideways Reflections. New York: Big Ideas/Small Books, 2008.

TERRITORIALIDADE DOS SUJEITOS LGBTQI+: ANÁLISE DO BAIRRO DA BOA VISTA/PE E A REPRESENTATIVIDADE DOS QUADRINHOS X-MEN

Rhuann Rodrigo Oliveira de Freitas[1]
Ana Regina Marinho[2]

INTRODUÇÃO

É necessário refletir sobre as diversas possibilidades de existência dos sujeitos LGBTQI+[3], seja na dimensão teórica ou como ferramenta educativa.

Por isso este artigo aborda a territorialidade dos sujeitos LGBTQI+ do bairro da Boa Vista, no município de Recife-PE, apontando o seu desenvolvimento histórico e a heterogeneidade do território. Foi analisada a representatividade social através da relação da temática com os quadrinhos do X-Men, onde há também a formação de territórios e que as características se aproximam da vida cotidiana por serem obras produzidas por sujeitos vividos.

[1] Graduando em Geografia - UPE - *Campus* Mata Norte. E-mail: rhuann.oliveira@upe.br
[2] Doutora em Geografia Humana – USP. Professora Adjunta UPE – Campus Mata Norte. E-mail: ana.marinho@upe.br
[3] Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Travestis, Transgêneros, Queer, Intersexo e o mais engloba todas as outras letras que possam representar as várias questões de identidade de gênero e orientação sexual.

O território, assim como o lugar, constitui um elemento de aproximação da vida cotidiana. O Bairro da Boa Vista, localizado na área central da cidade do Recife-PE, foi analisado como a legítima representação da espacialidade da sua população, a dimensão urbana da vivência cotidiana. É no lugar, no espaço do vivido que o cotidiano se efetiva. E um desses lugares vai ser o bairro, no nível das relações imediatas, interpessoais, cotidianas do usuário (MARINHO, 2018).

Os personagens denominados X-Men[4] nos quadrinhos possuem nas suas histórias uma característica social e política refletindo o mundo real. Desde a sua origem, as histórias possuem um enfoque político-social abordando temáticas como a luta pelos direitos civis negros nos Estados Unidos, através da análise da sociedade norte-americana vigente na época, que na virada da década de sessenta para setenta começa a tratar sobre questões xenofóbicas, como a violência contra imigrantes. Por isso os X-Men criam um grupo de sujeitos com variadas etnias.

Já na década de oitenta até a atualidade, as histórias nos quadrinhos relatam as dificuldades das minorias da sociedade, e trazem temas sobre as questões antissemitas, xenofóbicas, raciais, assim como o papel feminino e a luta LGBTQI+ pelos seus direitos.

[4] Grupo de super-humanos da editora Marvel Comics, teve sua estreia em Os X-Men #1 em 1963.

As histórias dos X-Men podem ser utilizadas analisando o espaço geográfico (ou pelo menos nesse caso a sua representação). Como, por exemplo, na história chamada *House of X* (2019), que trata da criação de um país para os mutantes através de um debate político. Essa história utiliza países reais de acordo com cada ideologia governamental para que os mutantes tenham direitos a possuir seu próprio país independente em águas internacionais. Entre os que não aceitam estão Brasil, Irã, Rússia, Coreia do Norte e Venezuela.

Ao trabalhar o território e os X-Men, há um ponto importante dentro da educação que é a tolerância e a pluralidade. O grupo da Marvel[5] é um exemplo de minorias que ocupam determinados territórios mesmo que isso gere conflitos diretos ou indiretos com a sociedade normativa, ou seja, a sociedade majoritária que possui normas sociais comuns.

No caso dos X-Men as histórias podem tratar de uma forma análoga uma minoria social que é o grupo LGBTQI+, pois o mesmo ocupa territórios no Recife em determinados bairros, como o da Boa Vista, que têm uma dinâmica similar a dos mutantes[6] presentes nas histórias dos X-Men que ocupam o território de Nova York.

[5] Marvel Comics é uma editora de quadrinhos norte americana.
[6] Humanos que como consequência da evolução nasceram com super habilidades que se manifestam na puberdade.

Este artigo traz uma abordagem que tende a estimular o pensamento crítico do espaço geográfico referente aos conflitos dentro de um determinado território, que pode ser desde o bairro que se reside, saindo do local até o global.

Desta forma, esta pesquisa teve como objetivo analisar a territorialidade e o território LGBTQI+ da Boa Vista através da representação dos quadrinhos do X-Men. Foi necessário realizar uma caracterização do território LGBTQI+ da Boa Vista, compreender a sua territorialidade e analisar os quadrinhos do X-Men através da representação social.

Como método de pesquisa foi utilizada uma pesquisa exploratória do bairro da Boa Vista visando observar a dinâmica de territórios LGBTQI+ e realizada uma analogia aos X-Men, tendo como análise de imagens dos quadrinhos o método iconográfico e iconológico de Panofsky. Para trabalhar a interpretação de imagens dos quadrinhos foi necessário encontrar um modo de leitura dessa imagem, uma forma de análise onde a arte da HQ[7] fosse lida de forma científica e houvesse uma interpretação crítica dentro dessa análise. Em sua obra Estudos em Iconologia (1939) Panofsky traz a diferenciação entre a iconografia e iconologia. A iconografia seria o estudo do tema abordado ou até o assunto que se quer apresentar com a imagem, já a iconologia seria o significado da ação em determinada imagem.

[7] Sigla para Histórias em Quadrinhos.

Com relação aos procedimentos metodológicos foi realizado num primeiro momento pesquisas bibliográficas, através de livros, artigos da internet e leitura de quadrinhos para escolher quais os conceitos importantes para trabalhar com o tema.

2 O TERRITÓRIO E A TERRITORIALIDADE LGBTQI+ DA BOA VISTA

Situado na área central da cidade do Recife, o bairro da Boa Vista é um dos mais antigos e tradicionais. Possui extensão territorial de 181,4 hectares e abriga vários monumentos da cidade. É um importante centro comercial e financeiro, além de abrigar grande concentração de escolas, faculdades, residências, hospitais, clínicas e espaços de lazer, diversificando o cotidiano desse espaço (MARINHO, 2018).

Como afirma Carneiro (2011, p. 2), “o cotidiano da Boa Vista é melhor caracterizado pela diversidade e multiculturalidade relacionada ao contingente de pessoas com dinâmicas, formas e ritmos variados, que se deslocam pelas estreitas ruas e pela larga avenida do bairro”.

Dessa forma, para compreender os territórios LGBTQI+ presentes no bairro Boa Vista é preciso fazer uma análise social e espacial na sua formação, pois o território não nasce simplesmente, mas como afirma Saquet (2004), é uma relação entre o espaço e o

tempo e o poder engrenado por grupos nele presente. A territorialidade de acordo com Santos (2009), deve ser compreendida através da análise de Raffestin que:

> Considera que a territorialidade é mais do que uma simples relação homem-território, argumentando que para além da demarcação de parcelas individuais existe a relação social entre os homens. Dessa forma, a territorialidade seria "um conjunto de relações que se originam num sistema tridimensional sociedade-espaço-tempo em vias de atingir a maior autonomia possível, compatível com os recursos do sistema" (RAFFESTIN, 1993, p. 160). Considerando-se a dinâmica dos fatores envolvidos na relação, seria possível a classificação de vários tipos de territorialidade, desde as mais estáveis às mais instáveis (SANTOS, 2009, n.p).

Na moralidade da ditadura militar no Brasil de 1964 a ideia da dualidade do gênero e da sexualidade fez com que tudo aquilo que era fora da normalidade social da época fosse tratado como anomalia social, o que é de um certo modo um etnocentrismo dentro da sociedade.

> Lembremos ainda que entre membros de uma mesma sociedade, o estranhamento também pode ocorrer. Como nota Everardo Rocha, no Brasil, homossexuais, mulheres, negros, “paraíbas de obra”, entre outros, são alvos de atitudes etnocêntricas, que muitas vezes tomam a forma de piadas de mau gosto, aparentemente inofensivas (SILVA, 2009, p. 130).

O etnocentrismo é presente na sociedade quando ele exclui o "anormal" por estar fora dos padrões da normalidade moral da sociedade.

Posteriormente na década de oitenta com os movimentos por direitos humanos tendo maior forma na sociedade, houve mais debates acerca de temas proibidos pela ditadura, entre eles novas discussões sobre a saída da bipolarização do hetero/homo e sobre identidades de gênero.

Nesse contexto o espaço social homoafetivo da época foi se firmando dentro do centro do Recife, tendo incialmente o público LGBTQI+ utilizado esses espaços, pois ficava fora dos olhos dos burgueses da época. Espaços segregados, pois os detentores do poder não se incomodavam, já que não ocupavam esses espaços no centro.

No ano de 1979 é inaugurada a primeira boate voltada para o público LGBTQI+, a boate Misty, na rua das Ninfas, no bairro da Boa Vista. Encerrou suas atividades em 1993, porém no seu lugar na atualidade está localizado o clube Metrópole, também LGBTQI+.

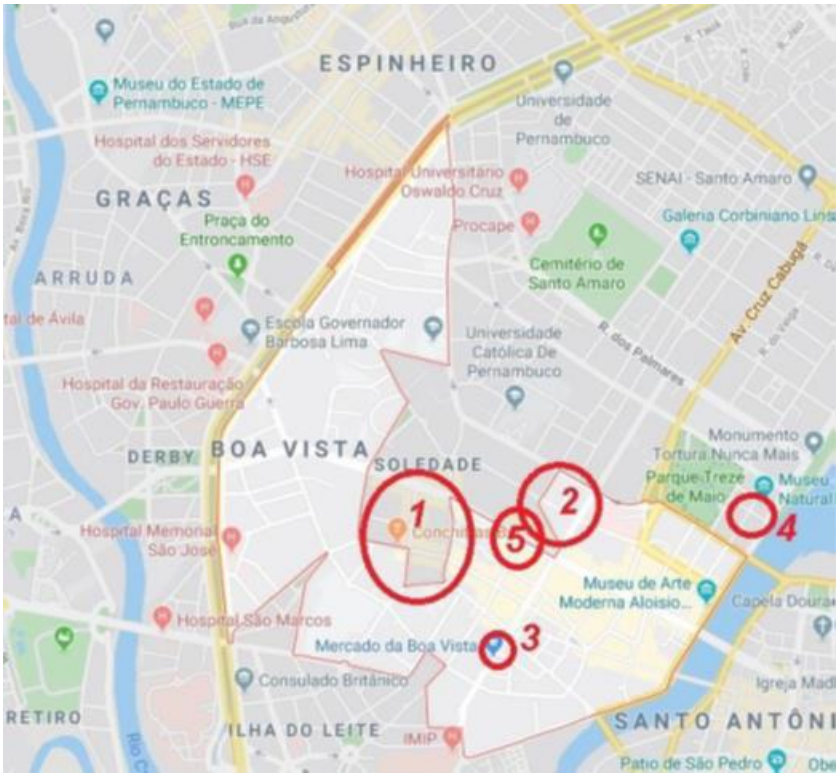
A boate Misty nasce pela necessidade de o capital explorar um novo público e se apropriar de um espaço comercial, e de acordo com Neto (2009), apesar da boate trazer visibilidade para as mulheres exercerem sua sexualidade de forma mais livre, na década de oitenta ela foi construída para um público da classe

média alta da cidade. É nesse ponto que é apontado que espaços da Boa Vista como os cinemas e bares eram utilizados para encontros de um público com menor poder aquisitivo. Por isso, havia a necessidade de o capital criar reproduções de lugares heteronormativos para o público detentor de um maior capital.

É aí que nascem territórios que abrangem a comunidade LGBTQI+, a partir de aspectos singulares sociais e econômicos. Hoje os territórios possuem uma dinâmica entre si e maior acesso democrático entre elas, não havendo uma grande barreira econômica como antes, mas tendo suas diferenciações nos aspectos culturais, sociais e até sexuais dentro dos territórios.

A análise do bairro da Boa vista, mostra que os territórios LGBTQI+ vão muito além da classificação político administrativa, eles são destacados pelos usos e conflitos que ocorrem. Por isso, foi feito uma análise de 4 (quatro) territórios do Bairro da Boa Vista (figura 1), que possuem territorialidades e cotidianidades diferentes, com usos diversos de acordo com os sujeitos.

Figura 1: Mapeamento de territórios LGBT+



Fonte: Google Maps, modificado por Autor, 2019.

Dessa forma, o território 1 é onde está localizada a boate Metrópole, Bar do Céu ou o Conchitas bar, na rua das Ninfas, e o posto da Shell (Select), na avenida Conde da Boa Vista, local de encontros antes e depois das boates e bares.

No território 2, está localizada a antiga boate MKB, na rua Corredor do Bispo, o shopping Boa Vista, na Conde da Boa Vista, e bares localizados nas ruas limites desse empreendimento. Os sujeitos que frequentam esse território competem pelo poder simbólico com os do 1.

No território 3 está localizado o mercado da Boa Vista, localizado na rua de Santa Cruz, local de encontros, e bares localizados no seu entorno.

Outro ponto de destaque é uma pequena rua chamada Mamede Simões, território 4, localizada entre o bairro da Boa Vista e o bairro de Santo Amaro, ambos na área central, com a presença de vários bares alternativos. Como destaque aparece o bar Central que, apesar de ser um bar de alto custo, atrai um público diverso.

O território 5, Largo de Santa Cruz, possui vários bares de uma complexidade no seu uso, com uma diversidade de sujeitos. Esses frequentadores são os mesmos dos territórios 1 e 3 devido à proximidade física.

Esses territórios possuem uma relação entre si, de resistência dos espaços que ocupam na construção das territorialidades. Dessa forma é possível compreender a diversidade de territórios, seus usos e conflitos de sujeitos que possuem uma representatividade.

Ocorrem conflitos entre os sujeitos desses territórios. Apesar de serem pertencentes a um mesmo grupo, LGBTQIA+, e sofrerem preconceitos semelhantes, possuem dores e lutas distintas. A formação desses territórios demonstra uma divisão no mesmo grupo.

A análise feita no território LGBTQI+ mostra também que há uma apropriação do capital em relação a esses espaços e que essa relação faz com que surjam novas áreas dentro da influência

daquele que detém o maior poder no território, exemplo a Metrópole que fez surgir em seu entorno novos empreendimentos de lazer alternativo. Assim como também funções políticas-sociais: temos o instituto Boa Vista que utiliza espaço do Bar do Céu que é da mesma proprietária da Metrópole, proprietária essa que já tentou mais de uma vez se adentrar na política.

3 REPRESENTAÇÃO SOCIAL E OS QUADRINHOS

O conceito de representação social deve ser compreendido como algo de grande importância para uma sociedade, englobando análises de diversas áreas científicas. Entretanto, é necessário entender as representações sociais como uma forma de compreender melhor o mundo em que vivemos.

Essas representações ao longo da história não foram apenas algo benéfico para a comunidade que está sendo representada, pois muitas vezes essas representações eram vinculadas a estereótipos discriminatórios na sociedade. Trazendo a ideia da representação social vinculada à mídia, como as histórias em quadrinhos e o cinema, se traz um grande benefício para a comunidade que está sendo representada, quando representada de forma coerente.

No caso da representação social da comunidade LGBTQI+, essa representação na mídia entre os anos 1990 e 2000 no Brasil foi vinculado a um papel cômico, estereotipado e que muitas vezes

prejudicava jovens LGBTQI+ que eram vinculados a essa representação caricata.

Serge Moscovici (1978), utiliza das ideias de Émilie Durkheim para elaborar sua teoria de representação social. A ideia de Durkheim era fazer uma distinção entre o estudo da representação individual que ficaria a cargo da psicologia, e a representação coletiva essa que ficaria a cargo da sociologia (FARR, 1995). Ou seja, as leis que determinam os fenômenos individuais são diferentes dos fenômenos coletivos visto que os fenômenos coletivos são frutos dos acontecimentos da sociedade.

Quanto às representações sociais e à importância da renovação delas, principalmente quando um grupo é representado estereotipado, é necessário que essas representações quebrem o conceito do anormal dentro da sociedade.

> Representações, obviamente, não são criadas por um indivíduo isoladamente. Uma vez criadas, contudo, elas adquirem uma vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações, enquanto velhas representações morrem (MOSCOVICI, 2003, p. 41).

A seguinte afirmativa trazida por Moscovici traz a importância e a necessidade de renovação da representação social. Tendo em vista a grande massa de mídia, como cinema e histórias em quadrinhos, ela serve para que dentro da representação nessas mídias elas se tornem naturais para a sociedade inclusive dentro do

ambiente escolar. Moscovici (2003) ainda traz a afirmativa que “a finalidade de todas as representações é tornar familiar algo não-familiar, ou a própria não familiaridade” (p. 54), isso traz a importância social da representação principalmente para as minorias sociais.

Ao longo dos anos a representação social em mídias, como nas histórias em quadrinhos, vem gradualmente aumentando, porém essa representação social esteve muito ligada ao tempo social vigente. Quando se faz uma retrospectiva de representatividade nos quadrinhos temos exemplos de heróis negros e mulheres que tiveram seu protagonismo retirado. Tem-se como exemplo um dos primeiros super-heróis negros da história, o Pantera Negra[8]. Na primeira aparição do personagem e histórias iniciais era um coadjuvante do Quarteto Fantástico[9], porém, apesar de pequena, essa representação foi bastante importante para a comunidade negra.

Para a comunidade LGBTQI+ a violência no Brasil, segundo dados do Ministério dos Direitos Humanos[10], cresceu entre 2011 a 2016 aproximadamente 23,5%. Já em 2017, em um relatório do Disk 100 feito pela Fundação Getúlio Vargas[11] Pernambuco,

[8] Herói da editora Marvel Comics, teve sua estreia em Quarteto Fantástico #52 em julho de 1966.
[9] Primeiro grupo de super-heróis da Marvel Comics,
[10] Disponível em: https://www.mdh.gov.br/biblioteca/consultorias/lgbt/violencia-lgbtfobicas-no-brasil-dados-da-violencia
[11] Disponível em: http://dapp.fgv.br/dados-publicos-sobre-violencia-homofobica-no-brasil-28-anos-de-combate-ao-preconceito/

observa-se 62 denúncias de violência homofóbica registradas. Segundo os dados do Atlas da violência do IPEA[12], vinculada ao Ministério da Economia, em Pernambuco houve 50 denúncias de crimes contra LGBTQI+, sendo 11 de violência corporal, 3 de tentativa de homicídio e 8 de homicídios. Já segundo a SDS[13], em 2019 foram 994 e em 2020 1.854 vítimas de violência de ameaça, agressão, estupro e homicídio em Pernambuco.

A necessidade de inclusão da representatividade social se faz presente, para trazer à sociedade uma visão de normalidade daquilo que se julga anormal, e essa inclusão aumenta a possibilidade de debate, segundo Cruz (2015).

Moscovici traz em um trecho, no seu livro "Representações sociais – investigações em psicologia social" de 2003, a questão do preconceito racial. Para isso ele utiliza uma afirmativa de um escritor negro chamado Ralph Ellison (1952) que diz, que o preconceito racial é invisível pois a sociedade recusa a vê-lo e essa recusa se manifesta de várias formas, como a falta de representação nas instâncias socias, a negação do direito civil e a própria negação da existência desse preconceito (apud ELLISON, 1952).

Quando se traz os X-Men para utilizar como exemplo de minorias como LGBTQI+, se traz para combater justamente o que Ellison afirma, a invisibilidade do preconceito no caso da

[12] Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
[13] Secretaria de Defesa Social de Pernambuco

LGBTfobia na sociedade. Porém, é importante trazer que mesmo dentro da comunidade LGBTQI+ existe, como no Universo X-Men, uma classificação preconceituosa e normativa que separa a comunidade e formam os diversos territórios LGBTQI+ próximos. No caso dos X-Men temos mutantes chamados de Morlocks[14].

Nas histórias em quadrinhos existe um leque de possibilidades para trabalhar no contexto da educação. Dentro da geografia em si temos muitas opções no que diz respeito ao espaço geográfico onde se pode trabalhar desde a questão da paisagem até fatos geopolíticos, como conflitos entre povos.

Nesse ponto muitos autores podem trabalhar dentro da geografia histórias como de Chico Bento, por trazer fatos sociais mais próximo a realidade do Brasil, porém, também é importante trazer dentro dos próprios quadrinhos uma renovação de ideias, pois muitas vezes histórias de grandes editoras como Marvel, DC e Dark Horse são colocadas em segundo plano por aparentemente não trazer questões do espaço geográfico pertinentes a realidade presente.

Moreira (2007) traz uma ideia de que o espaço-tempo dentro da literatura é o espaço contextualizado da obra com a vida real, ou seja, nos quadrinhos a obra pode se contextualizar tanto em um dado tempo da sociedade real quanto em um espaço que seja um

[14] Mutantes que fisionomia distinta da normativa humana, suas mutações fazem ser um grupo que sofre mais preconceito.

reflexo do espaço real. O casamento do personagem da Marvel chamado Estrela Polar com o seu marido, por exemplo, é um reflexo social do mesmo período em que a Suprema Corte Norte Americana legaliza o casamento homoafetivo onde ainda era ilegal no território.

Diante desse ponto, trabalhar o conceito de território dando como exemplo os territórios LGBTQI+ dentro do bairro da Boa Vista e trabalhar a representação social utilizando os X-Men pode-se trazer benefícios que vão desde a ampliação do interesse da sociedade pelo tema, pela leitura, ampliando a compreensão do que é território e o sentimento de representação.

Temos como exemplo a história dos X-Men chamada Deus ama, o Homem mata[15], que mostra conflitos dentro do território norte-americano entre uma facção extremista religiosa que acredita que os mutantes são indignos de viver. Esse grupo religioso utiliza versículos bíblicos específicos para justificar seu ódio aos mutantes. Essa premissa já traz exemplos do que trabalhar dentro do espaço geográfico como o território e a política.

A história de Claremont e Anderson mesmo sendo em 1986 ainda é um tema bastante presente no Brasil e no mundo, tanto por ideias que são formadas na sociedade onde não se separa Estado e religião, até por bullying dentro das escolas contra a pluralidade de diferenças.

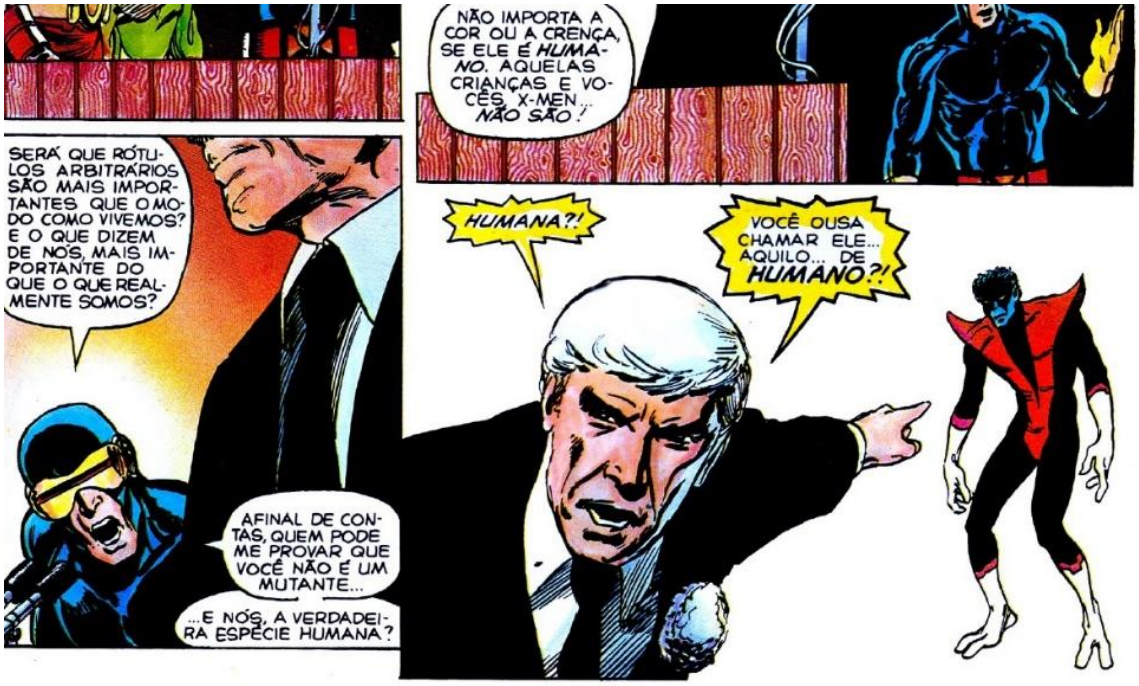
[15] História escrita por Chris Claremont e Brent Anderson em 1986.

Como adaptação, é no cinema no início dos anos 2000 que temos o primeiro grande filme dos X-Men, e são nesses três primeiros filmes clássicos que são adaptados de forma muito forte questões de conflitos de poder no território, que inclusive é bem presente nos quadrinhos. A visão do filme trouxe novos leitores e renovou o interesse dos antigos para com as histórias dos X-Men e nessas histórias em grande parte está sempre presente o fator chave que é o território, ora tem-se toda questão do preconceito, do ódio e tentativa de dominação, até por parte dos mutantes, mas toda essa questão envolve uma localidade, um território que no caso inicialmente envolve o Estado de Nova York.

Dentro desses fatores é interessante trazer a leitura dos X-Men para tratar o território e os conflitos nele existente, que podem envolver subgrupos dentro de um mesmo grupo como no caso dos mutantes que temos grupos como os X-Men, Morlocks, Irmandade dos Mutantes, todos são indivíduos que fazem parte do mesmo território, sofrem preconceitos semelhantes, porém criaram territórios próprios dentro do estado de Nova York por possuírem ideias, sentimentos e dores distintas. Isso acontece também nos territórios do bairro da Boa Vista.

A figura 2 traz um retrato de conflito dentro do território, analisando a imagem usando a iconografia e iconologia:

Figura 2: Stryker e seu discurso de ódio contra mutantes.



Fonte: O conflito de uma raça, modificado por Autor, 2019.

A imagem acima traz uma análise de um conflito territorial no estado de Nova York, nele iconograficamente pode-se destacar o discurso de ódio do humano para com o mutante azul. A imagem passa uma reflexão sobre o preconceito. Quando se traz para a iconologia, o íntimo do leitor, tanto de minorias como de pessoas com empatia para com os menos favorecidos perante a sociedade, faz com que a imagem seja uma reflexão do discurso de ódio presente na sociedade, alguns com o mesmo discurso atrelado a realidade social escolar ou familiar.

Na figura 3 o território onde os mutantes que fazem parte do grupo dos X-Men vivem e se sentem seguros é um território dentro

de Nova York no qual podem agir e ser eles mesmos sem seguir padrões normativos impostos pela sociedade.

Figura 3: Instituto Xavier

Fonte: O conflito de uma raça, modificado por Autor, 2019.

A representação social é um reflexo do espaço geográfico. Ele como representação tem influência da realidade vivida por um determinado grupo, que no caso da história nos X-Men podem ser representados como um grupo LGBTQI+ que ocupam territórios de acordo com as suas necessidades. Há também outros mutantes dentro das histórias do X-Men que não se encaixam no território proposto pelo grupo titular. Além de que, ao ser diferente dentro da história deles os fazem procurar espaços que possam ocupar sem sofrer a violência que vai além da física, mas também a psicológica,

E é dentro desse aspecto que a geografia pode utilizar as histórias em quadrinhos como uma base de estudo para se entender aspectos de pertencimento, resistência, de violência e a formação das territorialidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a abordagem conceituando elementos como o território e a representação social, foi alcançado o objetivo de fazer uma analogia da territorialidade dos X-Men junto ao território LGBT+ da Boa Vista.

Também foi construtivo a análise territorial da Boa Vista, gerando um olhar particular dentro das relações nos territórios LGBTQI+ presentes nela, inclusive trazendo elementos que o formaram e que alguns se perpetuam até hoje. Outros territórios como a *Fun Fashion* já não existem mais. Esse olhar territorial da Boa Vista traz um olhar crítico para a dinâmica geral presente nela e é um bom exemplo a ser trabalhado em questões sobre território, principalmente envolvendo política e territorialidade.

Os quadrinhos dos X-Men trazem elementos carregados de assuntos relacionados a conflitos de poder dentro de um território, o que envolve bastante a visão social do Brasil atualmente. Torna-se, portanto, necessário o debate sobre as representações sociais que os X-Men englobam e torná-las didáticas para jovens e adultos,

pois não só jovens consomem esse tipo de mídia que são as histórias em quadrinhos. É também importante deixar claro que o capital também se faz presente, pois HQs se tornaram um grande negócio, visto que os preços das histórias em quadrinhos já não são preços tão populares no Brasil, mas que ainda vendem por meio de internet ou sebos.

Diante disso, fica aberto para questões futuras tanto um trabalho mais intensivo em relação a representações de minorias, como um mapeamento maior e mais detalhado do território LGBTQI+, seja por questões de ações afirmativas nesse território para com a comunidade em questão e até podendo haver a introdução de projetos educacionais no território para a comunidade LGBTQI+.

REFERÊNCIAS

BENTO, Emannuel. Misty, a boate alternativa que fez história na vida noturna do Recife. *Diário de Pernambuco*, Pernambuco, 19 jan. 2019. Música, p. 1. Disponível em: https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/01/misty-a-boate-alternativa-que-fez-historia-na-vida-noturna-do-recife.html. Acesso em: 13 fev. 2019.

CARNEIRO, Elizabeth. *O imaginário do bairro da Boa Vista* – Recife-PE. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br/geral/oimaginariodobairrodaboavista.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2011.

CLAREMONT, Chris; ANDERSON, Brent. *O conflito de uma raça*. Rio de Janeiro: Abril, 1988.

FARR, R. M. Representações sociais: a teoria e sua história**.** In: GUARESCHI, P. A.; JOVCHELOVITCH, S. (Org.). *Textos em representações sociais*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 31-59.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONOMICA APLICADA; FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA (Org.). *Atlas da violência 2020*. Brasília; Rio de Janeiro; São Paulo: IPEA; FBSP, 2020.

JORNADAS INTERNACIONAIS DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS, 3., 2015, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: [*s. n.*], 2015. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/jornadas/anais/3asjornadas/artigo_080620150826142.pdf>. Acesso em: 15 set. 2019.

MARCOS, Manuel. *Recife Escondido*: Fun Fashion. Pernambuco: [s. n.], 14 maio 2006. Disponível em: <https://recifescondido.blogspot.com/2006/02/fun-fashion.html>. Acesso em: 13 fev. 2019.

MARINHO, Ana Regina. *Intervenções e movimentos sociais de resistência no espaço urbano*. Curitiba: Appris, 2018.

MOSCOVICI, S. *A representação social da psicanálise*. Tradução de Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

NUNES, Epitácio. *Entre boys e frangos*: análise das performances de gênero dos homens que se prostituem em Recife. 2009. Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2009.

NUNES, Kleber. Violência contra pessoas LGBTQIA+ dispara em Pernambuco. *Brasil de Fato PE*, 2021. Disponível em: <

https://www.brasildefatope.com.br/2021/05/12/violencia-contra-pessoas-lgbtqia-dispara-em-pernambuco>. Acesso em: 20 jun. 2021.

SANCHES, Danielle; CONTARATO, Andressa; AZEVEDO, Ana Luísa. Dados públicos sobre violência homofóbica no Brasil: 28 aos de combate ao preconceito. FGV DAPP, 2017. Disponível em:<http://dapp.fgv.br/dados-publicos-sobre-violencia-homofobica-no-brasil-28-anos-de-combate-ao-preconceito/>. Acesso em: 15 abr. 2019.

SANTOS, Carlos. Território e territorialidade. In: *Revista Zona de Impacto*. ISSN 1982-9108, vol. 12, jul/dez, ano xi, 2009. Disponível em: <http://www.albertolinscaldas.unir.br/TERRIT%C3%93RIO%20E%20TERRITORIALIDADEvol12.html>. Acesso em: 15 set. 2021.

SAQUET, Marcos Aurélio**.** O território: diferentes interpretações na literatura italiana. In: RIBAS, A. D.; SPOSITO, E. S.; SAQUET, M. A. *Território e Desenvolvimento*: diferentes abordagens. Francisco Beltrão: Unioeste, 2004.

SERRÃO, Vítor Manuel Guimarães Veríssimo. *Erwin Panofsky e o método iconológico*. Lisboa: Letras Lisboa, 31 mar. 2016. Disponível em: <https://fenix.letras.ulisboa.pt/courses/thart-3-283923108072052/ver-post/erwin-panofsky-e-o-metodo-iconologico>. Acesso em: 15 set. 2019.

SILVA, Sandro. Cinemas, bares e boates: a construção do gay e de novas sociabilidades entre homens que desejam outros homens no Recife dos anos 70. *In*: *Anais*: ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Fortaleza: [*s. n.*], 2009.

SOUZA, Marcelo José Lopes de. *O território*: sobre espaço e poder. Autonomia e desenvolvimento. In CASTRO, I. E. de;

GOMES, P. C. da C.; CORRÊA, R. L. (Orgs.). *Geografia*: conceitos e temas**.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p.77- 116.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Júlio César Suzuki

Possui graduação em Geografia pela Universidade Federal de Mato Grosso (1992), em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2004) e em Química pelo Instituto Federal de São Paulo (2021), com mestrado (1997), doutorado (2002) em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo e Livre-Docência em Fundamentos Econômicos, Sociais e Políticos da Geografia. Atualmente, é Professor Associado do Departamento de Geografia, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e do Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM/USP). Tem experiência na área de Geografia, com ênfase em Geografia Humana, atuando principalmente nos seguintes temas: Agricultura, Urbanização, Geografia e Literatura e Teoria e Método. E-mail: jcsuzuki@usp.br. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7499-3242.

Luiz Roberto de Almeida

Graduado em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (PROLAM-USP). Professor do Centro Universitário FMU. E-mail: luiz.rob@gmail.com

Valterlei Borges

Possui Doutorado em Estudos de Literatura, Mestrado em Ciência da Arte e Graduação em Produção Cultural, pela Universidade Federal Fluminense - UFF. Realizou pesquisa de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina - PROLAM na Universidade de São Paulo - USP. E-mail: val.borges@gmail.com

SOBRE OS AUTORES

Agda Dias Baeta

Mestre em jornalismo e comunicação pela Universidade de Coimbra, especialista em gestão estratégia da comunicação organizacional e relações públicas pela Universidade de São Paulo e bacharel em comunicação social pela Escola Superior de Propaganda e Marketing. Com mais de 15 anos de experiência nas áreas de comunicação e marketing de grandes corporações, têm se dedicado ao estudo de gênero na comunicação organizacional e midiática. E-mail: agda.baeta@gmail.com

Aleques Eiterer

Mestrando no PROLAM - Programa de Pós-Graduação Integração da América Latina - Universidade de São Paulo (PROLAM/USP). Bacharel em Cinema e Vídeo pela Universidade Federal Fluminense. E-mail: alequeseiterer@usp.br

Ana Regina Marinho

Geógrafa. Graduação em Licenciatura em Geografia pela Universidade de Pernambuco, Graduação em Bacharelado em Geografia pela Universidade Federal de Pernambuco, Mestrado em Desenvolvimento e Meio Ambiente pela Universidade Federal de Pernambuco e Doutorado em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo. Professora Adjunta da Universidade de Pernambuco no curso de Licenciatura em Geografia - Campus Mata Norte. Líder do Grupo de Pesquisa Desenvolvimento do Espaço, Território e Região (GPDeTER) e pesquisadora do CAOS – Grupo de Estudo e Pesquisa em Política e Sociologia Ambiental. E-mail: ana.marinho@upe.br

Camila da Silva Wanderley

Designer gráfica e produtora audiovisual autônoma na área cultural. Especialista em Mídia, Informação e Cultura pelo Centro de Estudos Latino-

Americanos sobre Cultura e Comunicação, núcleo da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (CELACC - ECA/USP). Graduada em Publicidade e Propaganda pela Universidade Nove de Julho. Formada em Comunicação Visual pela Escola Técnica Estadual Maria Augusta Saraiva. E-mail: camiswanderley@gmail.com

Cassius Assunção Martins

Bacharelando em Psicologia pelo Centro Universitário do Norte (UniNorte). E-mail: csamartins2000@gmail.com

Cláudia Maria Ceneviva Nigro

Professora Associada da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP) na área de Inglês. Possui graduação em Letras, Mestrado e Doutorado em Teoria da Literatura, pela UNESP/IBILC, Campus de São José do Rio Preto. Realizou estágio de Pós-doutorado no IEL/UNICAMP. É Livre Docente em Crítica Literária, credenciada no Programa de Pós-Graduação em Letras. É líder do Grupo de Pesquisa Gênero e Raça. E-mail: cmc.nigro@unesp.br

Gilvan Araújo

Graduação em Geografia pela UNESP, Rio Claro/SP, mestrado em Geografia pela Universidade de Brasília e doutorado em Geografia pela UNESP, Rio Claro/SP. Professor de Geografia na Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal e membro do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM/USP). E-mail: gcca99@gmail.com

Júlio César Suzuki

Graduado em Geografia (UFMT), com mestrado e doutorado em Geografia Humana (USP). Professor Doutor junto ao Departamento de Geografia da FFLCH/USP e ao Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Integração da América Latina (PROLAM) da Universidade de São Paulo

(USP), onde atua, também, como coordenador. É pesquisador associado da Biblioteca Brasiliana Mindlin/USP. E-mail: jcsuzuki@usp.br

Lucilene Cury

Graduada na Área de Educação pela UNESP. Especialização em Projetos de Comunicação - CIESPAL - Quito (Equador). Mestrado e Doutorado em Ciências da Comunicação pela ECA-USP. Realizou estudos de Pós-Doutorado na Universidade de Paris V, Sorbonne. É Professora Associada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Pesquisadora e Docente no Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Integração da América Latina (PROLAM/USP). Coordena o Grupo de Pesquisa - CNPQ - Cibernética Pedagógica: Laboratório de Linguagens Digitais - ECA/USP. Lidera o Grupo de Pesquisa CNPq - Movimentos Econômicos & Migratórios - MEMI. E-mail: lucilene@usp.br

Luiz Henrique Moreira Soares

Doutorando e mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG-Letras), da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP) - Campus de São José do Rio Preto. Possui graduação em Letras/Inglês pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP) - Campus de Jacarezinho. E-mail: luiz.h.soares@unesp.br

Luiz Roberto de Almeida

Graduado em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (PROLAM-USP). Professor do Centro Universitário FMU. E-mail: luiz.rob@gmail.com

Rhuann Rodrigo Oliveira de Freitas

Estudante de Licenciatura em Geografia da Universidade de Pernambuco, parte do programa da Capes da Residência Pedagógica (2018), aluno

pesquisador do Grupo de Pesquisa e Desenvolvimento do Território, Espaço e Região (GPDeTER), monitor de Geografia Agraria na Universidade de Pernambuco (2019). E-mail: rhuann.oliveira@gmail.com

Ricardo Henrique Ayres Alves

Doutor e Mestre em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS), área de concentração História, Teoria e Crítica de Arte. Bacharel em Artes Visuais (FURG), ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, com mobilidade acadêmica no curso de Antropologia (ISCSP, Lisboa). Professor do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Membro da Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). E-mail: ricardohaa@gmail.com

fflch

FACULDADE DE FILOSOFIA,
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

PROLAM USP

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM INTEGRAÇÃO DA AMÉRICA LATINA